







“Investigación apoyada por el Fideicomiso para la Promoción
y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México PROCINECDMX”



CIUDAD DE MÉXICO
CAPITAL DE LA TRANSFORMACIÓN

SECRETARÍA
DE CULTURA

PROCINE
Ciudad de México

Créditos

Investigación

Adriana Patricia García Torres

Ernesto Rivera Planter

Humberto Rodríguez Rauda

Corrección de estilo

Andrés Paniagua

Diseño editorial

Ana Laura Alba Barceinas (*et al.*)

Diseño de portada

Jorge Alderete

Acervos

Filmoteca de la UNAM

Pedro Barrios

Administración

Emmanuel Guerrero

¿PROCINE
A GO.GO
CARNE
RADIO-
activa?



Para una experiencia completa,
recomendamos acompañar la lectura
con la banda sonora curada por

Spin That Sh!t.
que se encuentra en este código QR.



Índice

13 Introducción

35 Picnic a go-go
Los jóvenes y su
representación
en el cine mexicano

48 El pecado, el juicio
y el castigo
El cine como “tutor” de los jóvenes

67 La redención, la
cursilería y el futuro
Cine comercial descafeinado:
entretenimiento sin consecuencias

89 Ya no quiero
cantar Edy, Edy
La representación de la figura
femenina joven en el cine

121 carne
radioactiva
Los nuevos ritmos
del cine mexicano

131 ¿quién puso el bomp?
Convivencia de tradiciones
y modernidad sonoras

137 ¡Ahí viene la plaga,
le gusta bailar!
La creación del producto cultural juvenil comercial a través
de los medios de comunicación y la industria discográfica

144 ¡Aviéntense todos!
La incursión de la juventud rockanrolera
en el cine mexicano

170 Mi gran noche
Influencia musical española y
una juventud “fresa” conservadora

172 Fuera del mundo
La música de la segunda mitad de los años 60

180 ¡Ahí nos vemos
cocodrilo!
En conclusión

191 Filmografía

205 Referencias Bibliográficas

213 Agradecimientos

IN- TRO- DUC- ción

Desde diversos ángulos, una cámara ofrece distintos puntos de vista de una gran ciudad: enormes edificios parecen alcanzar el cielo, las calles son bulliciosas. La ciudad moderna se exhibe imponente ante los ojos del espectador. Corte. Ahora nos encontramos en el interior de un cuarto oscuro donde un grupo de rock hace sonar estrepitosamente una guitarra. Unos jóvenes bailan con desenfreno al compás de las notas musicales. Sus cuerpos se contorsionan como si estuvieran poseídos por el ritmo. Visten a la moda de finales de los años sesenta. El lugar está lleno de humo de cigarro generando un ambiente claustrofóbico y asfixiante. En medio de la multitud hay una mesa donde están sentados un hombre y una mujer. Él mira la escena con cierta reserva, parece no comprender qué es lo que está sucediendo. Ella, por su parte, está animada y divertida y se desenvuelve con completa naturalidad. Hay claras oposiciones entre cómo perciben y asimilan la situación ambos personajes generando una tensión que traspasa la pantalla.

La escena descrita corresponde al final de la emblemática película *Simón del desierto* (1964) del célebre director español Luis Buñuel. La cinta sigue al monje Simón (Claudio Brook) que hace penitencia en el desierto sobre lo alto de una columna donde se dedica a la oración y al ascetismo extremo. Ahí, Simón recibe la visita de campesinos y peregrinos que lo veneran y cuestionan. Su mayor desafío es el de lidiar con la aparición recurrente del diablo (Silvia Pinal) en diversas formas tentadoras (una mujer seductora, una campesina bonita, una colegiala burlona, incluso como buen pastor) que pone a prueba las virtudes religiosas del personaje. De manera abrupta Simón y el diablo realizan un viaje a Nueva York de los años sesenta donde el monje, vestido como un intelectual moderno,

observa a un grupo de jóvenes bailar frenéticamente lo que el diablo le dice que es la danza “carne radioactiva”. La película, que no pudo ser terminada por razones de financiamiento derivó en un medimetroaje con el que se concluyó la etapa fílmica de Buñuel en México.¹

El final de *Simón del desierto* es abrupto y desconcertante ya que rompe con todo lo que la película plantea en su desarrollo. La transición de Simón, que súbitamente es arrancado de su mundo para ser llevado al club nocturno, no es explicada, sino que se produce con la brusquedad que caracteriza el estilo surrealista del cineasta. Es en ese momento donde Buñuel parece apuntar un comentario crítico sobre la modernidad. La modernidad aparece como un espacio sin polos espirituales: no se trata de una suplantación a lo sagrado, ni tampoco de una tensión entre la tentación y lo divino. El desconcierto final del protagonista, inmóvil entre los jóvenes que bailan, sugiere su imposibilidad de integración: Simón no sabe cómo participar de ese mundo cambiante, pero ya tampoco puede regresar al suyo. Da la impresión de que el personaje ha perdido la certeza sobre lo que tenía como “conocido”, para verse expuesto a una realidad que cambia de manera vertiginosa. Se trata de una modernidad que no se sabe cómo interpretar y enfrentar.

Parte de ese mundo moderno, en el que permea el ruido, la velocidad y la distracción mediática, es expuesto en la súbita irrupción del club nocturno, la música estrepitosa y sus jóvenes danzantes funcionan como una intervención que delata los complejos procesos culturales del momento: el ascenso de la juventud como agentes simbólicos, las transformaciones en la moda como consecuencia de las sociedades de consumo, la consolidación del rock and roll como lenguaje cultural generacional. No se trata de un simple decorado o telón de fondo, sino de una representación que por medio de imágenes expresa las variadas transformaciones por las que atravesó el mundo occidental.

A mediados del siglo xx la juventud pasó de ser vista como una mera etapa biológica para convertirse en una construcción cultural compleja dotada de estilos, códigos, consumos y prácticas que la separaban de la generación adulta. Lo que Buñuel logra en el final de *Simón del desierto* es introducir esta nueva figura juvenil nacida en buena medida del auge económico de la posguerra, la expansión de los medios masivos de comunicación y la aparición de una industria cultural dirigida específicamente a los jóvenes.

En este sentido, la juventud retratada por Buñuel, desde el argumento de la película, no simboliza el futuro, sino el dominio del presente: la modernidad que se celebra en el club nocturno se antoja no como una nueva espiritualidad, sino como una experiencia temporal que excluye la noción de trascendencia a la que aspiraba el protagonista. No obstante, la juventud representada por Buñuel en *Simón del desierto* es solo una de las muchas que caracterizaron la producción cinematográfica y cultural de los años cincuenta y sesenta donde la figura del joven fue construida y significada por medio de distintos discursos. Estos discursos, que fueron propiciados por las circunstancias políticas, sociales y culturales del momento histórico, hicieron que la representación del adolescente y del joven fuera compleja y en algunos casos contradictoria. Sería equivocado asumir que hubo una manera hegemónica de representar a este nuevo sujeto social y también lo sería dar por hecho que fueron ellos los que tuvieron la oportunidad de representarse.

De tal suerte, el objetivo de la presente investigación pretende ofrecer una mirada interdisciplinaria que permita comprender las interacciones y transformaciones entre la industria cinematográfica, los géneros musicales emergentes —como el rock and roll— y las presentaciones culturales sobre la juventud urbana en México durante los años cincuenta y sesenta. Se pretende integrar estas perspectivas en un análisis que explore tanto el impacto social, comercial y simbólico de la música dentro del cine nacional, su función narrativa y su papel clave en la construcción de imaginarios en torno a las figuras juveniles.



¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1964 – 1965*, vol. 12 (México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994) pp. 144 – 145.

Las décadas de 1950 y 1960 constituyen uno de los periodos más dinámicos y transformadores del siglo xx. A la sombra del fin de la Segunda Guerra Mundial, el mundo se reconfiguró bajo nuevas tensiones geopolíticas y cambios sociales que alteraron la vida cotidiana y el pensamiento cultural en distintos puntos del globo. Este periodo de cambios paradigmáticos puede considerarse como un momento histórico de transformaciones estructurales que propiciaron el surgimiento de nuevas subjetividades sociales. Durante los años cincuenta se consolidaron los dos bloques político-militares, Estados Unidos y la URSS,² que intensificaron la división política mundial dando inicio al periodo histórico conocido como Guerra Fría, y en los años sesenta estas tensiones alcanzaron su punto máximo.

De acuerdo con el historiador británico Eric Hobsbawm la Guerra Fría representó una suerte de reajuste del poder global sostenido en alianzas militares, el desarrollo de armas nucleares y la división ideológica. Para el autor la creación de organismos internacionales como la OTAN institucionalizó la rivalidad entre Estados Unidos y la Unión Soviética dando lugar a un sistema internacional que era estable solo en apariencia ya que dicha estabilidad descansaba sobre un equilibrio del terror, es decir, se trató de una lógica perversa en la que la amenaza constante de una inminente destrucción mutua impedía una guerra entre superpotencias, convirtiendo al planeta en un rehén de un potencial exterminio nuclear: “Generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasarse a la humanidad”.³

² Eric Hobsbawm detalla esta división geopolítica de la siguiente manera: “La URSS dominaba o ejercía una influencia preponderante en una parte del globo: la zona ocupada por el ejército rojo y otras fuerzas armadas comunistas al final de la guerra [se refiere a la Segunda Guerra Mundial], sin intentar extender más allá su esfera de influencia por la fuerza de las armas. Los Estados Unidos controlaban y dominaban el resto del mundo capitalista, además del hemisferio occidental y los océanos, asumiendo los restos de la vieja hegemonía imperial de las antiguas potencias coloniales. En contrapartida, no intervenían en la zona aceptada como de hegemonía soviética”. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx* (Argentina: Crítica, 1999) pp. 230 – 231.

³ Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, p. 230.

Los años que enmarcan el desarrollo de la Guerra Fría también fueron un momento de profunda reconfiguración económica. En occidente el capitalismo vivió su edad de oro gracias al despliegue de proyectos estatales de intervencionismo económico, la expansión del comercio internacional y la consolidación de relaciones diplomáticas.⁴ Por su parte, el bloque soviético en un principio tuvo rápida industrialización gracias a una planificación centralizada y la movilización de recursos que permitieron la reconstrucción de ciudades tras la guerra y notables avances en ciencia y tecnología. Sin embargo, la rigidez del sistema y la prioridad excesiva a la industria pesada y al gasto militar ocasionaron un estancamiento y pérdida de competitividad.⁵ En suma: el conflicto no solo moldeó la geopolítica, también se convirtió en un motor del crecimiento económico y la modernización tecnológica.

No obstante, tal vez una de las transformaciones más profundas impulsadas por la Guerra Fría durante esos años se dio fuera de los grandes bloques. La crisis del poder europeo abrió paso a un complejo proceso de descolonización que, por medio de guerrillas y revoluciones, lo que derivó en el surgimiento de nuevos estados en Asia, África y el Oriente Medio que alteró el mapa político mundial. Estos países nacieron en un contexto dominado por la rivalidad entre las superpotencias que intentaron atraerlos a sus respectivas esferas de influencia. Aunque, como bien observa Hobsbawm, estos nuevos países buscaron abrirse caminos propios dando lugar al tercer mundo político y al Movimiento de los No Alineados: “el tercer mundo se convirtió en la esperanza de cuantos seguían creyendo en la revolución social”.⁶

La Guerra Fría también tuvo repercusiones sociales y culturales importantes. En occidente la expansión económica de los años cincuenta favoreció el surgimiento de nuevas clases medias, el acceso masivo a bienes de consumo y la consolidación de la familia nuclear como modelo social

⁴ *Ibid.*, pp. 277 – 284.

⁵ *Ibid.*, pp. 372 – 385.

⁶ *Ibid.*, p. 435.

hegemónico y dominante. De igual manera, el miedo al comunismo reforzó mecanismos de vigilancia y de control social y de conservadurismo moral. En el bloque socialista la vida social estuvo marcada por el control estatal, la planificación económica y el igualitarismo forzado por medio de una cultura orientada a la colectividad, la disciplina y el realismo socialista. A pesar de que ambos bloques intentaron imponer un modelo ideológico dominante, la cultura se convirtió en un espacio de resistencia y transformación que se hizo notar durante los años sesenta gracias a la expansión de la educación superior, el auge de la juventud como actor político y la irrupción de movimientos sociales —desde la contracultura hasta el feminismo y la lucha por los derechos civiles— que cuestionaron los valores rígidos del orden bipolar generando campos de tensión donde las estructuras del poder fueron cuestionadas y desafiadas. Estas tensiones dieron lugar a distintas revoluciones culturales que redefinieron identidades, sensibilidades y formas de vida.



En México durante los gobiernos de Miguel Alemán (1946 – 1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952 – 1958), Adolfo López Mateos (1958 – 1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964 – 1970) el Estado asumió el papel de protagonista de la transformación del país. Fue un periodo donde la nación experimentó, tras tres décadas convulsas de reconfiguración ideológica, una acelerada modernización urbana e industrial y una estabilidad política y económica como no se había visto antes. Este momento en la historia nacional, donde México proyectó una imagen de un país moderno y comprometido con la democracia y el desarrollo, es conocido como “el milagro mexicano”. De acuerdo con Soledad Loeza, la situación mundial tuvo fuertes impactos en el “milagro mexicano”:

El crecimiento económico sostenido tuvo lugar en una coyuntura excepcional de expansión de la economía mundial (1945 – 1973), y la consolidación de un Estado centralizado, que era también un agente fundamental de la modernización, ocurrió cuando el Estado benefactor se desarrollaba en Europa y en Estados Unidos; al igual que en

estos países, en este periodo se profundizó y llegó a su límite la acción transformadora del Estado.⁷

El optimismo que vivió el país por aquellos años, impulsado por distintos proyectos promovidos desde el Estado, se hizo notar en una febril actividad constructora que alteró la fisonomía del territorio. Principalmente fue en la capital donde se hicieron notar estas transformaciones. Se alzaron los primeros rascacielos, se construyeron los primeros edificios cúbicos, se edificaron los multifamiliares Miguel Alemán en la colonia del Valle y Presidente Juárez en la colonia Roma; en 1952 en el sur de la ciudad se inauguraba Ciudad Universitaria y en 1954 el Aeropuerto Internacional Benito Juárez; en 1957 el Viaducto Miguel Alemán y la avenida Manuel Ávila Camacho; 1961 el primer tramo del Anillo Periférico; 1964 el Museo de Antropología; la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco con su representativa Plaza de las Tres Culturas; en 1967 se iniciaron los trabajos de la primera línea del metro. Se construyeron los mercados de Jamaica, La Merced, La Viga y Mixcoac para acoger el comercio callejero en espacios organizados.⁸

Aunado a lo anterior, quizá uno de los sellos más característicos del “milagro mexicano” fue la expansión de la clase media. El crecimiento económico posibilitó que sectores como trabajadores administrativos, maestros y profesionistas consolidaran un nivel de vida más estable basado en el acceso a bienes de consumo, servicios públicos y oportunidades educativas. Esta emergente clase media fortaleció la idea de que los valores de la modernidad, como el consumo y la educación, eran un sueño alcanzable ocasionando una intensa y aspiracionista movilidad social. La mejora en el nivel de vida impulsada por el Estado benefactor, aunque fuera desigual, se vio materializada en la ampliación de servicios de salud, educación, seguridad social y empleo público. El incremento

⁷ Soledad Loeza, “Modernización autoritaria. A la sombra de la superpotencia, 1944 – 1968”, en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2014) p. 653.

⁸ Loeza, “Modernización autoritaria...”, p. 675.

de la escolarización, por ejemplo, pudo advertirse en el crecimiento de instituciones universitarias como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN) que impulsaron la formación de capital humano necesario para la industrialización.⁹

No obstante, estas mejoras se concentraron particularmente en zonas urbanas dejando rezagadas áreas rurales donde persistió la pobreza, la falta de servicios y estructuras sociales desiguales evidenciando marcados contrastes entre riqueza y pobreza. Ante estas problemáticas uno de los grandes dilemas del desarrollo fueron las movilizaciones, donde distintos grupos sociales alzaron la voz por diversos motivos de descontento: obreros que exigían autonomía sindical, agricultores y ejidatarios que reclamaban mejores créditos, estudiantes que repudiaron reformas universitarias, comerciantes que dejaron de pagar impuestos, empresarios que no invertían dinero por temor al avance de comunismo, médicos y maestros que suspendían sus actividades como demanda de mejores salarios, etc. Todas estas movilizaciones se extendieron por todo el país como una ola que terminó por reventar con la de Tlatelolco en 1968.¹⁰

En lo que a la cultura respecta, el milagro mexicano coincidió con la consolidación de una cultura de masas que se fue articulando a través del cine, la radio y posteriormente la televisión; juntos, dichos medios generaron un repertorio simbólico que fue compartido, es decir, aparecieron figuras que se convirtieron en referentes colectivos capaces de unificar a públicos

⁹ Loaeza, “Modernización autoritaria...”, pp. 665 – 674.

¹⁰ Loaeza, “Modernización autoritaria...”, pp. 679 – 680. Es importante tener en cuenta que el movimiento estudiantil del 68 en México fue contemporáneo y estuvo fuertemente influenciado por otros movimientos estudiantiles que acontecieron en otras latitudes: las movilizaciones en contra de la guerra de Vietnam en Estados Unidos, el 68 francés, la primavera de Praga en Checoslovaquia, las protestas estudiantiles en Brasil (la marcha de los Cien Mil) y Argentina (el Cordobazo en el año 69), son solo algunos ejemplos de la efervescencia político-social que caracterizó ese momento tan particular en la historia del siglo xx. La importancia histórica de estos movimientos fue que transformaron la cultura política juvenil y sentaron la bases para movimientos posteriores.

de orígenes diversos. Aquí fueron codificadas aspiraciones, frustraciones e imaginarios nacionales. La integración de estos medios masivos de comunicación en la vida cotidiana de la población contribuyó a la formación de imaginarios que impactaron en los hábitos, las estéticas y los discursos públicos.¹¹ Sin embargo, estos imaginarios y sus mensajes, al entrar en contacto con las audiencias, fueron transformados y resignificados dando como consecuencia una serie de contradicciones evidenciando tensiones entre lo local y lo global, lo solemne y lo humorístico.¹²

En el ámbito de las artes el aparente entorno de prosperidad por el que atravesaba el país no fue sinónimo de estabilidad artística. Rita Eder ha puntualizado que las décadas de los años cincuenta y sesenta de la pasada centuria fueron un momento coyuntural importante para la creación artística que dio lugar a tensiones, rupturas y búsquedas estéticas que desbordaron el marco cultural establecido desde la posrevolución. Se trató de un momento en el que las artes mexicanas dejaron de estar cohesionadas por un proyecto nacional único que comenzó a abrirse a la experimentación, la crítica y la multiplicidad de lenguajes.¹³ La llamada

¹¹ Carlos Monsiváis, *Amor perdido* (México: Era, 1977) pp. 41 – 45.

¹² Jesús Martín-Barbero ha problematizado que en los estudios de comunicación el eje de las discusiones debería de estar orientado hacia una comprensión no del medio en sí mismo, sino en el de las mediaciones entendidas como “las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales”. Desde esta perspectiva teórica la mediación actúa como un proceso histórico y cultural que teje una relación compleja entre medios de comunicación y experiencias sociales rompiendo la idea de que los mensajes son hegemónicos y en su lugar abre cuestionamientos que generan debates: dónde y cómo se producen, de qué condiciones materiales echan mano, cuáles son los estilos y narrativas, cómo los públicos interpretan los contenidos. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 1991) p. 203.

¹³ Este proceso se vio reforzado por un contexto internacional marcado por la Guerra Fría, en el que diversos movimientos contraculturales cuestionaron los valores dominantes del capitalismo, el autoritarismo y el conformismo social. En este sentido, la Generación Beat desempeñó un papel significativo como referente intelectual y

Generación de la Ruptura, cuyo trabajo se alejó deliberadamente del nacionalismo pictórico, fue uno de los movimientos más emblemáticos del periodo, donde artistas como Vicente Rojo, Manuel Felguérez o Fernando García Ponce exploraron abstracciones geométricas y materialidades diversas. La historiadora del arte interpreta estas innovaciones como parte de un viraje hacia la autonomía del arte, como una apuesta arriesgada por insertar a México en la circulación global hacia la modernidad estética sin renunciar a las particularidades locales.¹⁴



El historiador del cine Mark Cousins describe los años cincuenta y sesenta como un periodo de transformaciones en las cinematografías mundiales marcado por tensiones entre tradición e innovación, la expansión de nuevas voces autorales y por cambios tecnológicos y sociales que redefinieron el lenguaje fílmico. Para Cousins este periodo constituyó una de las etapas más fértiles en la historia del cine porque fue donde se consolidaron movimientos que cuestionaron las formas establecidas y se abrieron rutas hacia una modernidad artística más libre y personal. En los años cincuenta el cine industrial, particularmente en Hollywood, pasó por una crisis provocada por la irrupción de la televisión y por el declive del sistema de estudios. No obstante, Cousins advierte que

.....
 simbólico de disidencia cultural; algunos de sus autores, como William S. Burroughs o Jack Kerouac, residieron o transitron por México, convirtiendo al país en un espacio de intercambio cultural y de relativa libertad creativa. Su pensamiento basado en la crítica a la autoridad, al consumismo, la exploración de la subjetividad y la búsqueda de nuevas formas de expresión que procuraran el bienestar de la expresión personal y colectiva sin ningún tipo de censura, influyó especialmente en sectores de la juventud mexicana de los años sesenta, que comenzaron a cuestionar las narrativas oficiales y a explorar caminos alternativos en el arte, la literatura y la vida cotidiana. María Tonantzin García López, “La generación Beat”. Del underground al mainstream”, p. 9.

¹⁴ Rita Eder, “Introducción general”, en Rita Eder, ed., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952 – 1967* (España: UNAM, Turner, 2014) pp. 24 – 44.

este momento de aparente crisis, también fue uno de oportunidades: el surgimiento del *widescreen*, el technicolor más sofisticado y la experimentación de nuevos géneros evidenciaron cómo la industria buscó reinventarse mediante una sofisticación técnica y una estética más audaz.¹⁵

Los años señalados representaron la llegada definitiva de la modernidad cinematográfica. Según Cousins, uno de sus rasgos más representativos fue que el cine dejó de tener un centro único (Estados Unidos) en términos culturales y estilísticos, para dar paso a nuevas generaciones que en distintos países empezaron a filmar desde perspectivas locales, pero con ambición internacional que sumado a la apertura formal (montajes más libres, uso de cámaras portátiles, estructuras narrativas más complejas y fragmentadas) constituyeron el verdadero espíritu de la época. En este sentido, en Japón directores como Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu alcanzaron un grado de maestría que situó a ese cine en el panorama global ampliando la noción de lo que podía ser el realismo, la épica y la intimidad.¹⁶ En Francia la *nouvelle vague*, encabezada por Claude Chabrol, Francois Truffaut y Jean-Luc Godard, se convirtió en el emblema de un cine consciente de sí mismo, rebelde y experimental.¹⁷ Italia aportó un modernismo lírico y filosófico con cineastas como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini rompieron con la narrativa clásica para explorar la alienación, el deseo y la subjetividad.¹⁸

En síntesis, el cine de los años cincuenta y sesenta cuestionó sus reglas, desafió sus propios límites y abrió caminos que influirían en la realización cinematográfica de las décadas subsecuentes. Fue un periodo de transición hacia una concepción más personal, diversa y crítica del acto de filmar y contar historias a través de la imagen en movimiento, sentando una base de la modernidad cinematográfica que aún permea en gran parte del cine

¹⁵ Mark Cousins, *Historia del cine mundial* (China: Blume, 2015) pp. 186 – 327.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 218 – 220.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 269 – 276.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 187 – 215.

contemporáneo: “nunca volvería a haber cambios tan importantes como éstos en toda la historia del cine”.¹⁹

En México, la industria cinematográfica de 1950 y 1960 también pasó por un periodo de grandes transformaciones que marcaron el declive definitivo de la llamada Época de Oro (1936 – 1952 aproximadamente) y el surgimiento de nuevas tendencias estéticas, temáticas y productivas. Mientras que la Época de Oro se caracterizó por una consolidación industrial sin precedentes, apoyo estatal, estrellas altamente reconocibles y una producción continua que posicionó a México como referente en el mundo hispanohablante, las décadas posteriores supusieron una etapa de adaptación y búsqueda de nuevas identidades frente a cambios tecnológicos y socioculturales.

En los años cincuenta, el modelo de estudios —hasta entonces garante de una producción regular— comenzó a resquebrajarse debido a diversos factores: la reducción del apoyo gubernamental, la competencia de Hollywood, la expansión de la televisión, que disputó directamente las audiencias al cine, y la crisis económica interna, la cual afectó los presupuestos de producción. Este período también evidenció la pérdida de centralidad de figuras emblemáticas (actrices, actores y directores) cuyos estilos, aunque aún populares, ya no respondían plenamente a las transformaciones que atravesaba el país.²⁰

Durante los años sesenta este agotamiento se acentuó provocando una crisis de agotamiento. La coyuntura dio paso a que distintos cineastas exploraran temas como la enajenación urbana, el desencanto juvenil y la desigualdad social. No obstante, estas temáticas constituyeron excepciones más que tendencias consolidadas, aunque hicieron posible el avistamiento de una sensibilidad distinta, más crítica, más introspectiva y menos sujeta a los moldes del espectáculo comercial. En otras palabras,

no se trató estrictamente de un “nuevo cine”, pero sí el anuncio de la posibilidad de uno.²¹



Eric Hobsbawm ha comentado que la mejor forma de acercarse al complejo espectro que implicó la revolución cultural de la mitad del siglo xx es a través de entendimiento de la familia y del hogar ya que es en estas instituciones donde se advierten las estructuras que conforman y delimitan las relaciones entre los sexos y entre las distintas generaciones. La idea de familia nuclear, que se había mantenido como el patrón básico de la sociedad occidental durante el siglo xix y la primera mitad del xx, se vio afectada, en parte, gracias a los cambios en las actitudes públicas acerca de la conducta sexual, la pareja y la reproducción.²²

Es en estas décadas de crisis que la juventud adquirió una identidad social propia que abarcó desde la pubertad hasta la mitad de la veintena. Este nuevo grupo, consciente de sí mismo, protagonizó algunas de las expresiones más visibles de la época: movilizaciones políticas y un consumo cultural que impulsó industrias enteras, como la discográfica. La radicalización política de los años sesenta se nutrió de esa misma franja generacional que rechazó ser tratada como una infancia prolongada, al mismo tiempo que cuestionó la legitimidad y autoridad de las generaciones mayores, a las que consideraba incapaces de comprender su experiencia actual.²³

El reconocimiento de la juventud como estrato autónomo quedó simbolizado, de acuerdo a Hobsbawm, por la aparición de una figura cultural característica: el ídolo que encarnó la idea de que la juventud es breve y, por lo tanto, su vida artística también. El precedente de James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) en los años cincuenta preparó el terreno para una constelación de figuras

¹⁹ Cousins, *Historia del cine mundial*, p. 327.

²⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1987 – 1997* (México: Ediciones Mapa, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998) pp. 184 – 213.

²¹ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, pp. 234 – 251.

²² Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, pp. 322 – 324.

²³ Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, p. 326.

cinematográficas y musicales que instauraron un estereotipo²⁴ del joven asociado a un estilo de vida autodestructivo y destinado a un inminente y prematuro desenlace. El surgimiento del adolescente como actor consciente fue aprovechado por quienes producían bienes de consumo, mientras que los adultos miraron con recelo cómo las brechas generacionales ampliaban la distancia entre la niñez aceptada y la adultez reivindicada por los jóvenes.²⁵

Para Hobsbawm la novedad de la nueva cultura juvenil puede en-

²⁴ Para el historiador Ricardo Pérez Montfort los estereotipos culturales se identifican principalmente en el lenguaje hablado y literario, la música y las representaciones visuales, y se conforman mediante la interacción de costumbres, tradiciones, historias y espacios geográficos. En otras palabras, se constituyen a partir de la síntesis de referencias simbólicas compartidas, valoradas y acreditadas: “El estereotipo tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para una totalidad dentro del conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar como un concepto o una forma de concebir dicho conglomerado. En la formación de estos estereotipos se busca la identificación de lo propio, lo auténtico, lo regional o lo nacional y tienen mucho que aportar a la hora de establecer lo típico de tal o cual espacio cultural”. Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos* (México: CIESAS, CIDHEM, 2000) p. 17. Por su parte, el teórico Stuart Hall plantea que los estereotipos son también una exageración y simplificación de esos rasgos que son fijados en el orden natural sin cambio ni desarrollo. Para Hall, la estereotipación de tales o cuales características de una persona o grupo social ocurren en escenarios donde existen grandes desigualdades de poder: “La estereotipación es, en otras palabras, parte del mantenimiento del orden social y simbólico. Establece una frontera simbólica entre lo “normal”, y lo “desviante”, lo “normal” y lo “patológico”, lo “aceptable” y lo “inaceptable”, lo que “pertenece” y lo que no pertenece o lo que es lo “Otro”, entre “internos” y “externos”, nosotros y ellos. Facilita la “unión” o el enlace de todos nosotros que somos “normales” en una “comunidad imaginada” y envía hacia un exilio simbólico a todos ellos —los “Otros”— que son de alguna forma diferentes, “fuera de límites”. Stuart Hall, “El espectáculo del otro”, en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Ecuador: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Envión Editores, 2010) p. 430.

²⁵ Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, pp. 326 – 327.

tenderse por tres variantes. Primero: la juventud pasó a verse no como una fase preparatoria para la vida adulta, sino como la fase culminante del pleno desarrollo humano. Segundo: la juventud se convirtió en una fuerza dominante de las economías de consumo porque representaron una masa con poder adquisitivo; además, los jóvenes supieron adaptarse y hacer frente a los cambios tecnológicos respecto a las generaciones anteriores y conservadoras. Tercero: la asombrosa internacionalización en las sociedades urbanas dio lugar a que distintas modas, como el uso de tejanos y la escucha del rock and roll, se convirtieran en marcas de la juventud moderna donde la hegemonía cultural de los Estados Unidos terminó por imponerse.²⁶

Teniendo en cuenta estos antecedentes, puede decirse que la representación de la juventud en el cine mexicano de las décadas de 1950 y 1960 constituye un campo privilegiado para comprender las tensiones culturales, sociales y morales que atravesó el país en la transición hacia la modernidad urbana. Como se ha venido exponiendo, durante esos años, México experimentó un acelerado proceso de industrialización, el crecimiento de la clase media, la expansión de los medios masivos de comunicación y la irrupción de nuevas prácticas culturales, especialmente importadas de Estados Unidos. Para la historiadora Julia Tuñón estos elementos fueron consecuencia de un proceso de asimilación propio de la modernidad que penetró en el país a pesar de las diferencias sociales, étnicas, culturales y económicas: “lo moderno era adquirir como propios los modelos que denotaban la pertenencia al Occidente y al vecino país del norte, y cada grupo lo hizo a su modo y en mayor o menor grado, aunque el modelo tendía a la homogeneización”.²⁷

²⁶ Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, pp. 327 – 329.

²⁷ Julia Tuñón, “El ángel caído. La invención de la adolescencia en el cine clásico mexicano (1954 – 1952)”, en Delia Zalazar Anaya y María Eugenia Sánchez Calleja, coords., *Niños y adolescentes: normas y transgresiones en México, siglos xvii – xx* (México: INAH, 2008) p. 160. Sobre esto también vale la pena tener en consideración que en estos años, que fueron decisivos para el cine mexicano, Hollywood ya era el gigante de la industria cinematográfica a nivel mundial y la industria del cine

El cine funcionó como un espacio donde se disputaron imaginarios sobre lo que significaba “ser joven”. Las representaciones fílmicas no solo retrataron a la juventud, sino que también la inventaron como categoría social. Para Tuñón en la mayoría de las películas de los treinta y cuarenta, el antecedente inmediato al período aquí estudiado, 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”.²⁸ Siguiendo esta línea, el cine institucional creó una idea de niñez idealizada sostenida en lo que los adultos esperaban de esa etapa en la vida humana: inocencia sacrificada y glorificada. Tuñón subraya que el cine tuvo que buscar la manera de representar esa edad que vinculara el angelical mundo infantil con el barro característico de la vida adulta. Dicho período implicó la aparición de la sexualidad, la ambición, el egoísmo, entre otras características que el cine mexicano consideró defectos ajenos a la niñez. De tal suerte, para Tuñón el adolescente cinematográfico creado por el cine mexicano de los años cincuenta y sesenta fue una suerte de representación del arquetipo católico del ángel caído: “La figura del adolescente, entonces, corresponde al ángel caído de la mitología cristiana, exiliado o desterrado del cielo por su rebelión o desobediencia a los mandatos divinos y obligado a vivir con los humanos mientras llega el Juicio Final que los enviará al Infierno”.²⁹

El fin de la Época de Oro no significó la desaparición de sus estructuras narrativas, sino que el melodrama se modernizó: predominaron

nacional intentó copiar y adaptar el *American Way of Life* en sus producciones. Para Carlos Monsiváis la influencia que ejerció Hollywood por medio de sus productos cinematográficos se volvieron imperativos en el comportamiento de los mexicanos: “así me gustaría vestir, así me gustaría moverme, en esos lugares me gustaría vivir, cómo quisiera hablar así”. Esto influyó no solo en el cine, sino que también alcanzó la cultura, la moda, la urbanidad y otros aspectos de la vida cotidiana que transformaron la visión del mundo de la sociedad. Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (España: Anagrama, 2000) p. 57.

²⁸ Tuñón, “El ángel caído...” p. 165.

²⁹ *Ibid.*, p. 164.

los melodramas con fuertes lecciones éticas y morales que reforzaban la autoridad adulta. En este contexto el joven era representado como un sujeto en riesgo, vulnerable a la desviación, incluso como un problema social. En los años cincuenta el cine se dio cuenta de esa otra etapa que antes no reconocía como diferente e implicó el desarrollo de una mirada sobre los adolescentes y las estructuras familiares desde un prisma moralizante. Películas como *Juventud desenfrenada* (José Ulloa, 1956) o *La edad de la tentación* (Alejandro Galindo, 1959) siguieron el modelo de “cine de delincuencia juvenil” que circulaba en Estados Unidos. La juventud popular aparecía asociada a pandillas, violencia y desintegración popular, mientras que la juventud de clase media encarnaba el peligro a perder la inocencia o sucumbir a los excesos de la vida urbana. Este cine utilizó la figura del adolescente para advertir sobre los riesgos de la modernización por medio de la reafirmación de un orden moral fuertemente conservador.³⁰

No obstante, también en los años cincuenta *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel marcó un hito al representar a la infancia y a la juventud como víctimas del abandono social. Su retrato crudo de adolescentes, que no es propiamente un filme juvenil en el sentido comercial, inmersos en la violencia y la pobreza citadinas abrió una ventana realista que cuestionaba los valores moralizantes tradicionales. De tal suerte, la juventud dejaba de ser un problema individual (producto de la falta de disciplina o de la idea de un exceso de libertinaje), para convertirse en síntoma de desigualdades en las estructuras sociales. Tuñón lo sintetiza de manera contundente: “Los conflictos medulares de los niños y adolescentes de *Los olvidados* derivan de la necesidad y el deseo de obtener amor y de mantener la amistad y la lealtad, pero en el mundo de los arrabales de la Ciudad de México estos deseos netamente humanos resultaban casi imposibles de colmar”.³¹

En los años sesenta la mirada cinematográfica sobre la juventud experimentó un giro significativo. La creciente influencia del rock and

³⁰ *Ibid.*, p. 168.

³¹ *Ibid.*, p. 167.

roll, la expansión del consumo cultural extranjero y la consolidación de un público adolescente transformaron a los jóvenes en un mercado y en una identidad visible. Todo esto implicó la generación de niveles de representación que se volvieron evidentes y reconocibles por medio de un *corpus* iconográfico definido por convenciones, temas, recursos narrativos, lenguaje, símbolos y estereotipos. Tuñón lo refiere de la siguiente manera: “El código iconográfico se manifiesta en ropa, gestos, actividades, y escenarios. Son los objetos y escenarios que permiten el código diegético ritual, o sea los momentos o escenas emblemáticos del género. El iconográfico es el aspecto más representativo de este subgénero, lo que le da su originalidad”.³² Parte del amplio repertorio iconográfico que caracterizó el cine de adolescentes fue el auto convertible, navajas y cadenas (asociadas a la delincuencia), chamarras de cuero y suéteres con grecas (sin dejar en el olvido los sacos y las corbatas), peinados con grandes copetes, lugares icónicos como la Universidad Nacional con su representativo Estadio Olímpico y la fuente de sodas.

La industria cinematográfica respondió con rapidez dando origen a un “cine juvenil”. Estos filmes, protagonizados por nacientes estrellas³³ como Enrique Guzmán, César Costa, Angélica María, entre otros, mostraron a jóvenes urbanos que bailaban a ritmo de jazz, twist, rock and roll y a gogo que asistían a fiestas, conducían automóviles, consumían drogas

³² Tuñón, “El ángel caído...” p. 167.

³³ De acuerdo con Gilles Lipovetsky, Hollywood logró conformar un sistema de estrellas (*Star System*) que puede entenderse como un grupo de actores y actrices que se convirtieron en imágenes del deseo, “la fábrica encantada de imágenes de seducción”. Estos rostros de la farándula, nacidos y creados por la fábrica del cine, afectaron simbólicamente la construcción social en torno al querer y al desear ser. Las personas comunes encontraron en ellos cuerpos, rostros, actitudes y formas de vida que sirvieron de guía e inspiración. Para el autor, la *Star* —el actor o actriz— es una construcción, mientras que el *Star System* es la estética de la figura, la de su rostro y toda su individualidad, en concreto, su personalidad, aquella que conquista e irradia por el tipo de hombre o mujer que impone en la pantalla. Gilles Lipovetsky, *El imperio de la efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (México: Anagrama, 2013) p. 243.

y se enfrentaban a padres que personificaban valores tradicionales. A diferencia de la década anterior, la juventud ya no solo era amenaza, se convertía en sinónimo de modernidad, estilo y vitalidad. La juventud, sin embargo, siguió siendo un campo de tensiones sociales. Películas como *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1964) abordaron la preocupación por el deterioro moral en el contexto de un país más urbanizado donde los jóvenes enfrentan contradicciones entre consumismo, aspiraciones de movilidad social y constantes desigualdades. En narrativas de este estilo la ciudad se convirtió en el escenario del desmoronamiento juvenil y del extravío, pero también en la búsqueda de un lugar donde se reforzaron lazos de identidad.³⁴

Este campo de tensiones puede advertirse puntualmente en las representaciones femeninas que estuvieron cargadas de ambivalencia. Las jóvenes aparecieron como figuras que aspiraban a mayor libertad, pero que seguían enmarcadas en relatos románticos donde su autonomía era subordinada a la moral tradicional. En palabras de Julia Tuñón se sintetiza así: “El discurso hacia las mujeres se ha reificado y se marca de manera explícita la contradicción entre la modernidad que inserta al sector femenino en el trabajo y las costumbres que deben preservarse a toda costa”.³⁵ Angélica María, por ejemplo, fue representada como una joven moderna en apariencia y deseos, pero integrada a un orden familiar convencional. Carlos Monsiváis lo resume de la siguiente manera: “La joven necesitará ser moderadamente ambiciosa, deportiva, familiar y hogareña,

³⁴ Para José Agustín la indignación de la sociedad frente a los jóvenes “rebeldes” se debió a que por esas épocas aparecieron en la ciudad numerosas pandillas juveniles, que estuvieron compuestas por jóvenes que buscaban pertenencia e identidad entre sus pares. Las pandillas evidenciaron síntomas del deterioro del sistema, el desgaste de los mitos fundacionales y la proximidad de nuevos y variados fenómenos sociales. Las pandillas, en tanto fenómeno social, implicó la intervención de instituciones que satanizaron y reprimieron todo lo relativo a los jóvenes. José Agustín, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* (México: Grijalbo, 1996) p. 37.

³⁵ Tuñón, “El ángel caído...” p. 172.

sentimental —lo opuesto a enamorada—, incapaz de confundir la vida con lo que sucede fuera del hogar”.³⁶ En este sentido, la mujer mexicana en el cine de los años sesenta fue, más que una rebelde, un símbolo de la transición cultural que México vivía por aquellos años.

En suma, las representaciones de la juventud en el cine mexicano de los años cincuenta y sesenta revelaron una cultura que osciló entre el miedo y la fascinación. En los cincuenta, la juventud funcionó como advertencia moral, mientras que en los sesenta como una promesa modernizadora. En ambas décadas la juventud fue un territorio simbólico donde se proyectaron las preocupaciones del país frente a los diversos cambios ocasionados por la situación local y global. A través de estas películas el cine mexicano buscó comprender, controlar y representar las nuevas formas de ser y estar en la ciudad. Así, el cine no solo retrató a los jóvenes, también contribuyó a definirlos e imaginarlos.



El camino hasta aquí recorrido funciona para comprender cómo el contexto global (la Guerra Fría) y en particular el contexto local (el milagro mexicano) fueron los marcos que propiciaron la aparición de la juventud como agentes sociales que encontraron representaciones en distintas manifestaciones culturales de la época. Esta investigación se articula en tres ejes que permiten conocer cómo el cine mexicano de las décadas de 1950 y 1960 fue un espacio para la construcción de nuevas sensibilidades juveniles atravesadas por transformaciones industriales, musicales, cinematográficas y culturales.

En primer lugar, en *Picnic a Go-Go* se analiza el contexto de una industria cinematográfica en expansión, marcada por tensiones sindicales, disputas de poder y reacomodos frente al avance de Hollywood tras la Segunda Guerra Mundial. Estos conflictos no solo revelan las fracturas internas del aparato cinematográfico, sino también las condiciones

materiales y simbólicas que permitieron la emergencia de la juventud como un nuevo sujeto representable en pantalla: una figura que comienza a adquirir sensibilidad y voz, aunque mediada por intereses industriales y estrategias de mercado.

Asimismo, este capítulo inicial permite aproximarnos, desde una mirada cinematográfica, a la construcción de una idea de juventud urbana, que se pone chamarras de cuero, escucha rock and roll, y que se transforma en función de las demandas del mercado. En este proceso, la Ciudad de México se configura como el escenario propicio para el desarrollo de estas historias, impulsado por una modernización incipiente y un crecimiento urbano dinámico.

En el segundo capítulo, *Ya no quiero cantar Edy Edy*, se centra en la representación de la figura femenina joven, particularmente en diálogo con el surgimiento del rock and roll. Este fenómeno tuvo su eco en México donde la irrupción de mujeres jóvenes como intérpretes de rock and roll fue tan significativa como efímera, revelando los límites impuestos por la industria cultural y los imaginarios morales de la época.

Finalmente, *Carne radioactiva*, que hace alusión al tema que bailan Simón y el Diablo en *Simón del desierto*, es el tercer capítulo que examina la integración de nuevos lenguajes musicales en el cine mexicano entre 1957 y 1969 atendiendo tanto a sus antecedentes en décadas previas; además de ofrecer un análisis del florecimiento de los grupos de rock and roll a partir de la industria cinematográfica, lo que permitió hacer un recuento de compositores, intérpretes y éxitos. Ese cruce de ideas, tal y como se expondrá, contribuyó a redefinir los imaginarios juveniles y sus formas de representación.

³⁶ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad* (México: Debolsillo, 2010) p. 160.

PIC- NIC ARGO

Los jóvenes y su representación en el cine mexicano

En el imaginario del cine mexicano de la Época de Oro, la juventud aparece como una presencia ambigua y en constante negociación: por un lado, símbolo de renovación y promesa de futuro; por otro, territorio que debía ser observado, encauzado y, en muchos casos, domesticado. Mientras la industria consolidaba estrellas, géneros y modelos de comportamiento acordes con un proyecto cultural y moral específico, las y los jóvenes comenzaron a ocupar la pantalla como sujetos en formación, casi siempre definidos en relación con el mundo adulto. A través de sus historias, el cine no solo reflejó las tensiones sociales de su tiempo, sino que también contribuyó a construir una idea de juventud funcional a los valores de la modernidad, el orden y la estabilidad que caracterizaron a ese periodo.

Como parte de una industria que estaba en ascenso, el sindicalismo intentó proteger los derechos de los trabajadores cinematográficos, así en 1939 se creó el Sindicato de de trabajadores de la industria cinematográfica (STIC) donde se discutieron problemas como la reducción de impuestos en las salas donde se exhibía cine mexicano o el problema de producción debido a la restricción de envío de película virgen proveniente de Estados Unidos; tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood estaba dispuesto a retomar su puesto como la meca del cine y convirtiéndose en una amenaza para la industria mundial.

En 1945 se presentó un conflicto entre Enrique Solís, líder de la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos (UTECE) y la sección 2 encabezada por Gabriel Figueroa, quien exigía cuentas claras a Solís, acusado de desvío de fondos. Salvador Carrillo, líder sindical, no logró mediar asertivamente y en una acalorada discusión sobre este tema, Carrillo golpeó a Figueroa quien estuvo a punto de perder la vista de un ojo.¹

Esta riña causó indignación entre los agremiados. Las secciones 2 (técnicos), 7 (actores), 8 (músicos), 45 (argumentistas y adaptadores) y 47 (directores) se solidarizaron con Figueroa y crearon el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Su primer Comité ejecutivo estuvo conformado por Mario Moreno Cantinflas como Secretario General, Jorge Negrete como Secretario de conflictos, Gabriel Figueroa como Secretario del Trabajo y Alejandro Galindo como Secretario de Cultura.

Para 1947 el cine mexicano era la tercera industria más importante en México; empleaba a 32,000 trabajadores [...]. Había aproximadamente 1,500 salas cinematográficas en todo el país y cerca de 200 sólo en la Ciudad de México. Las películas mexicanas a fines de la década de los cuarenta disponían del 40% del tiempo de pantalla nacional [...] Desde los años cuarenta hasta principios de los años cincuenta, México tenía una de las industrias fílmicas más importantes del mundo de habla hispana.²

De ahí que tanto como el STIC y el STPC se disputaran el control de la producción, exhibición y distribución, así como los contratos colectivos, cuotas y los puestos creativos. Con la idea de mantener un estándar de calidad, el STPC instauró una política de “puertas cerradas” la cual pretendía

¹ Bloch, Catherine. “Sindicatos en la industria Cinematográfica (1913 – 2004)”. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. Acceso 30 Nov 2025 <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/ensayos/sindicalismo-en-mexico-1913-2004/>.

² Fein, Seth. “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, *Historia y Grafía*, num. 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 139.

crear una élite profesional que restringía el ingreso de nuevos trabajadores al sindicato a menos que algún miembro falleciera, se jubilara o dejara el cupo libre, además, esto debía ser sometido a votación, de tal suerte que jóvenes talentos fueron relegados de la producción cinematográfica.³

Para 1950 se presentó una pérdida de mercados externos, sobre todo los latinoamericanos, y los productores mexicanos se vieron orillados a disminuir costos, por lo que comenzaron a repetir temáticas y a enfocarse en los estratos populares de la sociedad. Por otro lado, William O. Jenkins, dueño de la mayor cantidad de salas de cine en el país se había convertido en el monopolista de los circuitos de exhibición y con este poder buscó imponer los criterios de producción de modo que conviniera a su negocio; esto restringió la existencia de formas audaces de producción, limitándose a las tendencias de moda. Si el mambo estaba de moda, entonces, se harían muchas películas donde el mambo fuera el protagonista. Melodramas lacrimógenos y de barriada como en *Acá las tortas* (Juan Bustillo Oro, 1951) que reforzaban la idea de madre abnegada a través de Sara García ante dos hijos ingratos que se avergonzaban de hacer tortas de jamón para vivir.

Con estas temáticas, los jóvenes de las clases medias altas —que tenían otro estilo de vida conocido como el *american way of life*— no se sentían identificados y comenzaron a darle la espalda al cine mexicano para abrazar producciones norteamericanas. Disfrutaban de personalidades como James Dean cuyo peinado relamido, chamarra de cuero y sonrisa socarrona hacían temblar las rodillas de hombres y mujeres por igual.

Algunos de los títulos de las películas se tradujeron literalmente y otros se ajustaron para hacerlos más provocadores y comercialmente más apetecibles, como *Isla de víboras* (Platinum High School, 1960), *La escuela del vicio* (High School Confidential, 1958), *Juventud indómita* (Untamed Youth, 1957) y *Vive rápido, muere joven* (Live Fast, Die Young, 1958).⁴

³ Bloch, Catherine. *Ibidem*.

⁴ Amador, Ayala. Cartelera Cinematográfica 1950 – 1959. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Textos de Humanidades.

La película *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955) o *Semilla de maldad* en México, para Pepe Negrete, fundador de Los Locos del Ritmo, —y patriarca del rock and roll en palabras de la Dra. Julia Palacios— representó un parteaguas en su vida, como lo dice en entrevista: “En esa película, el tema [musical] era de Bill Haley y sus cometas tocando *Rock Around the Clock*; así, entró el rock and roll en mi vida, no supe ni con qué me golpearon”.⁵

Jesús “Tuti” Martínez, líder de los Teen Tops asegura: “...eso despertó a toda la juventud; empezamos a darnos cuenta que había quien ya se estaba rebelando. Había jóvenes que se revelaban portándose mal, otros se rebeleaban portándose muy bien y estudiando o trataban de hacernos entender que debíamos estudiar...”.⁶

Pronto, las películas con Elvis Presley fueron censuradas para prevenir “escándalos juveniles” en las salas, como ocurrió en la película *Melodía siniestra* (King Creole, 1958) como lo narra Federico Rubli:

[...] fue el Cine de las Américas, sobre la avenida de los Insurgentes, donde hoy está el Auditorio BlackBerry pues hacen el estreno esta película que en vez de llamarla El rey criollo, lo llaman *Melodía siniestra*. Eso también iba a alimentar el morbo, y bueno, la premier de esa película fue un desastre porque se juntaron muchos jóvenes, más de los que cabían en el cine, llegaron algunas pandillas de las colonias aledañas, y se armó un zafarrancho; arrancaron las butacas de sus lugares, volaron piezas de sillas por todos lados. Obviamente llegaron la policía y los granaderos. Cancelaron la función y no hubo función.⁷

⁵ Pepe Negrete – Los locos del ritmo, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

⁶ Jesús Martínez “El Tuti” – Teen Tops, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

⁷ Federico Rubli, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

De esta manera, surgió un nuevo público al que había que atender pero con una industria cubierta de creativos y productores que rondaban entre los cuarenta y cincuenta años de edad, y tras la intervención gubernamental en el cine con el “Plan Garduño” (1953)⁸, se estableció una definición cinematográfica de juventud. Aparecieron películas como *¡Y mañana serán mujeres!* (Alejandro Galindo, 1954) y *Con quién andan nuestras hijas* (Emilio Gómez Muriel, 1956), ambos filmes que retratan los peligros y las tentaciones que acechaban a los jóvenes de clase media, una generación que estaba en expansión en la ciudad.

En este punto los productores de cine tenían dos visiones, por un lado, la no tan cándida preocupación por la pérdida de los valores y por otro, la capitalización de la presencia de célebres intérpretes nacionales del rock and roll que ya eran famosos en la radio y ahora los querían en la pantalla grande. Como lo menciona García Riera: “se intentó así, con el auxilio del llamado *go-gó* (término francés aclimatado en México, que designaba un espíritu y un ambiente promovidos por la música de moda en los sesenta), atraer a un amplio público juvenil de clase media”⁹; el cine intentaría mostrarse abierto a la juventud para después regañarla.

Los medios especializados de la época como la revista *Cine Avance* definía este nuevo “cine para jóvenes” de la siguiente forma:

⁸ Hugo Lara abunda más en el tema: “Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica” mejor conocido como “Plan Garduño”. La finalidad del plan era apoyar y estimular la producción de películas cuya capacidad de recuperación comercial fuera segura. La línea vertical del programa era el corporativismo. Para ello, se constituyeron una serie de instituciones y empresas abocadas a vigilar la calidad y a favorecer la producción de cintas mexicanas como productos de venta. Para estas nuevas entidades se buscaba la participación de los diversos grupos de la industria fílmica (sindicatos, exhibidores, distribuidores, productores, actores, etcétera) para que entre todas las partes se conjugara una ecuación común: asegurar los mercados y la comercialización del cine mexicano. *Y se hizo la ley* (1950 – 1958). Correcamara.com. 11 dic 2006. <https://correcamara.com/y-se-hizo-la-ley-1950-1958-2/>

⁹ García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine mexicano. Primer siglo 1897 – 1997*. p. 246.

El cine mexicano ha tomado en estos años una última directriz marcadamente jovial en todos sus aspectos laborales. Pero no solamente en el sentido sano, simple y concreto de renovar sistemas, técnicas y aparatos. Sino en tratar a toda costa de hacer de los adolescentes por personajes más importantes de nuestro acontecer vital. En el cine mexicano de los años treinta y cuarenta, casi todas las tramas giraban en torno a personas adultas por lo que los asuntos argumentales atesoraban una proyección de indudable interés general. En tanto que a raíz de la aparición de la pantalla cinematográfica del “Rebelde sin causa” se han filmado cientos de películas en las que los personajes más importantes son mozalbetes y jovencitos imberbes....¹⁰

Por su parte, Yolanda Mercader menciona: “Las imágenes cinematográficas promueven mecanismos de control, donde se interiorizan visiones del mundo a través de las narrativas, y con ello se difunden conceptos de moralidad, represión, distancia, etcétera, todo ello dentro de conexiones políticas, sociales, sexuales y culturales de los contextos de producción de los filmes”.¹¹

Bajo esta perspectiva en nuestro país surgieron títulos que intentaban asemejarse a lo escandaloso de los títulos extranjeros como *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956), *La locura del rock’n roll* (Fernando Méndez, 1956), *Jóvenes y rebeldes* (Julián Soler, 1961), *La edad de la violencia* (Julián Soler 1963), *Juventud sin ley (Rebeldes a go go)* (Gilberto Martínez Solares, 1965), *Los perversos (A go go)* (Gilberto Martínez Solares, 1965), *Las bestias jóvenes* (José María Fernández Unsáin, 1969), entre otras.

Cabe destacar, que los directores de las películas antes mencionadas nacieron en la primera década del siglo xx, por lo tanto, cuando dirigieron estas películas, ya estaban un poco lejos de la vibrante juventud; tal vez, un poco vetustos para dirigir las historias de los personajes universitarios.

¹⁰ S/A. “El cine de la juventud,” *Cine Avance*, no. 180 (1968): 4.

¹¹ Mercader, Yolanda. “La juventud en el discurso cinematográfico nacional”. *Revista tramas*. Núm. 40 (2013): pp. 215 – 234. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/issue/view/38>

Al respecto, el investigador Héctor Orozco:

La producción cinematográfica era costosa y tecnológicamente limitada, por lo que los jóvenes no podían intervenir creativamente, a diferencia de lo que ocurre hoy. La tecnología permite que ‘jóvenes hablen de jóvenes’. Esto provocaba que las historias dirigidas al público juvenil fueran diseñadas por directores adultos, quienes proyectaban una mirada unidireccional y moralizante más que un retrato auténtico de la experiencia juvenil. Eran los adultos quienes definían las temáticas, no eran jóvenes hablando de jóvenes.¹²

Con ese colmillo, el aprovechamiento mercadológico no se dejó esperar. La dicotomía entre la crítica y la alabanza a la juventud, la podemos ver claramente en la publicidad de *Juventud sin ley* en la que apreciamos frases como “Jóvenes ingenuas que precipitan el amor ante el impulso del sexo” o bien, en la publicidad de *La locura del rock & roll* pide al público que se olvide las temáticas de siempre “El hombre que engaña a su mujer, la mujer que engaña al marido y los hijos que no tienen padres” y simplemente se divierta con una película de la época feliz “¡La de los jóvenes!”

Otra estrategia para llamar la atención del público que ya era seguidor del cine de la época de oro, fue la intervención de artistas con una trayectoria amplia que no tenían mucho que ver con la juventud, así encontramos a *Los chiflados del rock & roll* (José Díaz Morales, 1956) secuela de *Los tres bohemios* en la que los papeles principales los tiene un trío particular conformado por Agustín Lara, Pedro Vargas y Luis Aguilar.

Agustín, Pedro y Luis —nombres homónimos de los personajes— están envueltos en un problema financiero y perderán su negocio, por lo que recurrirán a un tío rico de Luis, Apolonio Aguilar, interpretado por Eulalio González “Piporro”, que tiene que pintarse el cabello para intentar —sin éxito— verse mayor que Pedro y Agustín. Tras resolver una serie de enredos, todos terminan bailando rock and roll en un cabaret.

¹² Héctor Orozco, en conversación con los autores, octubre de 2025.



Publicidad de *La locura del rock'n roll* (Fernando Méndez, 1956). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

PÁGINA ANTERIOR: Publicidad de *Juventud sin ley (Rebeldes a go go)*, antes *Delincuencia juvenil* (Gilberto Martínez Solares, 1965). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Ver al "Flaco de oro" tratando de mover su rígido torso de un lado a otro, vale los 80 minutos de la película.

El público es llevado a entender que la música y el cine se encuentran en evolución, por ello en *Al compás del rock & roll* (José Díaz Morales, 1956) Tony, un joven director de orquesta interpretado por Joaquín Cordero, es despedido por no aceptar la tendencia. Al final la adopta y la adapta a su propio estilo.

[...] Me divertí en grande y es una película creo que se nota que hice con gran placer. ¡Hasta tuve que bailar! Claro que Dios no me llamó por ese camino, pero teníamos un buen coreógrafo y no quedé tan mal

—¿Qué tal lo hago? — le pregunté al director Díaz Morales y nomás sonrió

—Lo haces con la gracia de una pala mecánica —dijo—. ¹³

¹³ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano* (1955 – 1956) Vol 8. p. 301.



Rosita Arenas, Luis Aguilar, Lina Salomé,
Pedro Vargas, Delia Magaña, Agustín Lara.
Los chiflados del rock'n roll (José Díaz Morales, 1956).
Foto fijas: Rafael García. Acervo: Filmoteca de la UNAM.



PÁGINA ANTERIOR (ARRIBA): Jóvenes bailando alocadamente. *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956). Foto fijas: Rafael García. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

PÁGINA ANTERIOR (ABAJO): Jóvenes bailando alocadamente. *La locura del rock'n roll* (Fernando Méndez, 1956). Foto fijas: Eduardo Villagrán. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

El cine entendió que había que llegar a los jóvenes sin descuidar a las sociedades más conservadoras que veían a los ritmos modernos y su forma salvaje de bailar como una forma de transgresión de las buenas costumbres:

Un elemento más del ritmo actual es la naturalidad en la forma de bailarse; en este baile no puede existir la coreografía pues, está basado en movimientos espontáneos ya sea para un lado o para otro, para arriba o para abajo: los gestos grotescos que deforman la cara, son también importantes aquí, pues en ellos se ve la inspiración y entrega de las personas que gustan de bailar el “go-gó”.

En este baile, la que lleva la batuta, por decirlo así, es la mujer, pues el hombre (casi siempre), es más pasivo y contenido en sus movimientos. El baile de nuestra época, está muy ligado al sexo, pues los exagerados movimientos hechos por la mujer tienen casi todas tendencias a provocaciones eróticas, aunque en realidad, estas provocaciones nunca llegan a realizarse.¹⁴

La relación cine, música y juventud sería fructífera y juntos convergerían en distintos géneros, el drama, la comedia, el suspense y hasta musical; sí, ha leído bien, musical, porque este género no nació con la serie *Mentiras, el musical* en 2025.¹⁵

¹⁴ S/A. “Cómo se divierte nuestra juventud”. Revista *Cine Avance*, núm. 178 (1968): p. 10.

¹⁵ El actor Luis Gerardo Méndez durante una entrevista en el marco de la presentación de la serie *Mentiras*, mencionó lo siguiente “No hay referencia de cine musical o de televisión musical y entonces que inventar eso, descubrirlo” Franco, René. La Taquilla. 17 junio de 2025. https://www.tiktok.com/@lataquilla/video/7517034844312849669?is_from_webapp=1&sender_device=pc

El pecado, el juicio y el castigo

El cine como “tutor” de los jóvenes

Las películas son productos culturales desarrollados por la sociedad bajo su contexto, necesidades y anhelos, en palabras de Julia Tuñón: “en el cine mexicano, por lo general, en la historia, se muestra un cine de moralina en el que los personajes se mueven de acuerdo con los esquemas establecidos por la ideología, que aluden a valores dictados por la moral dominante.”¹⁶

Para María del Mar del Chicharro, la juventud vista desde el cine significa muchas cosas:

De este modo, tanto la condición juvenil como la adulta se caracterizan por una creciente amplitud y difusividad. El hecho de ser joven significa muchas cosas. En términos objetivos implica, entre otras, tener poca edad, mantener cierta dependencia, ya sea económica, ya sea residencial, de la familia de origen. En términos subjetivos significa ser irresponsable, o al menos no plenamente responsable, y situarse en un período de moratoria para la asunción de compromisos ineludibles. No obstante, estas circunstancias no agotan la definición de este espacio y tiempo. Todas ellas se pueden combinar con un amplio abanico de roles, condiciones, identidades, expectativas... que dan lugar a juventudes de lo más variado. Por lo tanto, la juventud se puede experimentar de muy diferentes maneras.¹⁷

En el mundo cinematográfico, los ritmos modernos son adoptados por dos juventudes distintas, por un lado las que se encuentran inmersas en las clases populares donde el rock and roll (y lo adaptamos a “rocanrol”)

¹⁶ Tuñón, Julia. *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano, La construcción de una imagen (1939 – 1952)*. p. 74.

¹⁷ Chicharro, María del Mar. *Jóvenes en la gran pantalla. Algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español*. Área abierta No. 11, julio 2005. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/download/ARAB0505230004A/4186/5113>.

es un género más de las orquestas que los incorporaron a su repertorio naturalmente y se escucha en momentos de sana diversión y alegría; por otro lado en los jóvenes pertenecientes a las clases medias y altas en donde es una forma de rebeldía y perversión. Un ejemplo de esto se encuentra en las películas *La sombra del otro* (Fernando de Fuentes, 1957) y *María Isabel* (Federico Curiel, 1967).

En *La sombra del otro* la historia se desarrolla entre el boxeo —deporte de gran gusto en las clases populares—, vecindades y diálogos con el que se acentúa la última palabra de cada frase. En la trama, hay la fiesta en honor al pugilista Ricardo “Pajarito” Moreno en la que se celebra un triunfo importante para él, por ello, una orquesta toca “Kitty Rock’n Roll” mientras que los asistentes muy bien vestidos bailan o disfrutan de algún refresco además, la fiesta termina temprano porque no hay que desvelar al campeón y hay que ser disciplinados.

Por otro lado, en *María Isabel*, Yolanda Vargas Dulché nos regala una historia de ingratitud que ha servido para hacer refritos telenovelescos que nuestras abuelitas disfrutaron en el *primetime* del canal 2. Interpretada por Silvia Pinal, *María Isabel*, por circunstancias del destino —no revelaré más para no hacer spoiler— llega a trabajar como sirvienta en la casa del Señor Ricardo Robles (José Suárez) un rico empresario que tiene una hija, Gloria (Norma Lazareno). Como toda chica rica —según el cine—, si tiene todo fácil, fácil se descarrila, por eso Gloria hace una fiesta en la que Los Hooligans la secundarán para que sus amigos bailen eléctricamente en traje de baño.

—Gloria: Ay papá, estás enojado porque traje a mis amigos pero estaba muy aburrida

—Ricardo: Estás equivocada, no me molesta que invites amistades pero no esa clase de gente

—Gloria: ¿Qué tiene de malo? Son muchachos modernos que viven sin prejuicios.¹⁸

¹⁸ Curiel, Federico. *María Isabel*. México: Productoras Películas Rodríguez y Producciones Guillermo de la Parra 1967. 116 min.

En cualquier caso, el estereotipo de ser joven era suficiente razón para considerar que se estaba a un paso del libertinaje, de las tentaciones y en consecuencia, del sufrimiento de los padres. Para Julia Tuñón, el estereotipo es un recurso fílmico que implica la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, por reducción o por medio de la simple deformación.¹⁹

Era inevitable —comercialmente hablando— no pensar que la juventud amenazaba los estándares de la moralidad y el cine fijaba una postura para no mostrarse permisivo sino más bien, preocupado por el nuevo mundo. A partir de aquí, el cine hizo de juez, estableciendo los crímenes y los castigos, tal como lo dice el narrador de la película *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956) inicia la película de la siguiente manera:

Un rostro nuevo ha aparecido en todas las ciudades del mundo, la adolescencia delincuente donde esperamos encontrar a hombres y mujeres madurados en el vicio, surgen ahora jóvenes apenas salidos de la niñez, asaltantes de bancos, robacoches, maleantes que llegan al robo y al crimen, envilecidos por las drogas heroicas. De la ola de horror, tragedia y llanto que albergan los millares de expedientes almacenados en el archivo del Tribunal de menores de la Ciudad de México, hemos extraído los datos veraces con los que se ha hecho esta película de la realidad contemporánea, del atinado consejo y de la noble ayuda prestada por los abnegados trabajadores sociales que rigen el Tribunal de menores surgió, no solo la revelación de un drama que permaneció como una llaga abierta en el costado de la ciudad sino algo más doloroso y trágico, la identidad de quiénes tienen la culpa de que exista una juventud desenfrenada[...].²⁰

Después este dramático discurso, se escucha “El relojito” inspirada en “Rock Around The Clock” en voz de Gloria Ríos acompañada por el cuarteto de Mario Patrón; después de los créditos y el título de la película,

¹⁹ Tuñón, *Ibidem*. p. 78.

²⁰ Díaz Morales, José. *Juventud desenfrenada*. México: Calderón Films 1956. 87 min.



Gloria Ríos. *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956).

Foto fijas: Rafael García. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Ríos aparece ataviada en un escandaloso vestido ajustado que se antoja en color rojo —solo en la imaginación ya que la película es en blanco y negro— y zapatos de tacón a la Betty Boop, se contonea mientras algunos jóvenes bailan al ritmo de unos sonidos que se escuchan por primera vez en el cine nacional y que son ligados de inmediato con algo atroz.

A partir de aquí las fiestas serían señaladas como un caldo de cultivo de dramas y problemas que puede atravesar una mujer porque son más vulnerables gracias a que el baile las pone al servicio de quienes las cargan por los aires para que sus faldas dejen su piernas al descubierto.

En *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1963) con el mismo recurso del narrador que es un gancho para que el público permanezca en su butaca, un narrador dice: “Esta historia extraída de la vida real fue hecha con el propósito de demostrar a la juventud que el delito nunca paga”

mientras se ve a dos motociclistas que rodean intrépidamente la plaza de la Constitución, mientras se escucha jazz.²¹

La película narra las aventuras de una banda de malhechores que asaltan las carreteras dirigidos por Daniel (César Costa). Durante el desarrollo de la historia se intercalan números musicales con los grupos y los solistas que estarían en las listas de popularidad del momento: Los Hooligans, Manolo Muñoz (El muecas), Julissa (Ana) y Alberto Vázquez (Víctor Fuentes).

César Costa, por su parte, con chamarra de cuero, chasquidos, una mirada desafiante con la que intenta hacerse el malo, lleva a todo su grupo a seguirlo a cometer fechorías. En un número coreografiado a la *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1963), Costa salta y da giros en el aire mientras canta “Soy rebelde”; mira directo a la cámara involucrando al público. Como espectadores nos hace cómplices al verlo bailar.

Tras un fallido asalto y después de ser perseguidos por la policía, Daniel acusa a Víctor de traición por creer que él los había denunciado y pide a “El muecas” que tome su arma, cargada con balas falsas, para dispararle a Víctor y darle una lección; “El muecas” se envalentona y le dispara con su propia arma con balas de verdad.

—Padre: Ya consiguieron lo que querían, ahora... también son asesinos.

—Daniel: Yo no quería hacerlo, ustedes saben que todo era una broma.

—El muecas: Tú lo ordenaste, tú eres el jefe, yo no quería matarlo, yo no fui.

—Daniel: Yo no tengo la culpa, no voy a dejar que echen la culpa sobre mis hombros.

—Padre: Todos somos culpables, todos somos cobardes, yo el primero por haber permitido que el primer golpe me derribara; me arrastré por el lodo y encontré que la lástima que sentía por mí mismo era suficiente



Manolo Muñoz, César Cosata, Alberto Vázquez, Oscar Madrigal y Alejandro Cianguerotti. *La edad de la violencia* (Julián Soler 1963).

Foto fijas: Alfredo Ruvalcaba. Acervo Pedro Barrios.

para no luchar más. Y tú Daniel que buscaste el desquite con la violencia y arrastraste en tu furia a este montón de pequeños estúpidos.

—Daniel: Hay que salir de esto, él está muerto pero yo quiero seguir viviendo.

—Padre: Estás muerto, Daniel. Moriste en el mismo instante en el que el rencor y el odio fueron tus razones.

—Daniel: No, no es verdad. Nos salvaremos una vez más.

—Padre: No, cada quien cargará con su culpa, no hay salvación (llama a la policía para denunciar).²²

²¹ Soler, Julián. *La edad de la violencia*. México: Producciones Sotomayor 1963. 90 min.

²² *Ibidem*.



Antonio Dávila, Sadi Dupeyrón, Fernando Luján, Manolo Muñoz.
Juventud sin ley (Rebeldes a go go), antes *Delincuencia juvenil*
(Gilberto Martínez Solares, 1965).

Foto fijas: Alfredo Ruvalcaba. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Sin la guía de los adultos, la juventud parece extrañada y nos lo reitera el padre Lambert (Joaquín Cordero) en la película *Juventud sin Dios*, dirigida por Miguel Morayta en 1962, el mismo director que haría *El mártir del calvario* diez años antes. El padre Lambert es un sacerdote que, interesado por los muchachos descarriados, se convierte en entrenador de fútbol para acercarse a ellos porque “A los jóvenes les hace falta Dios”.

En *Juventud sin ley (Rebeldes A go go, antes Delincuencia juvenil)* (Gilberto Martínez Solares, 1965) la señora Silva (Columba Domínguez) y Elisa Durán (Marga López) son las madres de dos chicos de bandas opuestas que están en problemas constantemente y se culpan a ellas mismas por no poder educar a sus hijos: Ricardo Silva, encarnado por el cantante Roberto Jordán y Jorge Ordorica, interpretado por Fernando Luján, cuyo papel de guapo vaguito a go-go, lo tendrá por varias películas más.

La señora Silva tiene que planchar ajeno para mantener a su hijo, Jorge, por su parte Elisa fue abandonada por su marido el Lic. Ordorica (Arturo de Córdova) que es magistrado y se encuentra preocupado por la cantidad de casos de jóvenes que llegan a su tribunal pero no se había preocupado por su propio hijo que está por cumplir los 21 años, la mayoría de edad, en aquellos años.

Jorge roba el auto de su padre por lo que es detenido y condenado a ser recluso en el tribunal hasta que sea mayor de edad, con suerte, para entonces se habrá reformado; sin embargo, intenta escapar con sus compañeros y uno de ellos muere. Un duro golpe para Jorge que lo motiva a aceptar ser transferido a una granja coordinada por el

Padre Francisco (José Elías Moreno), quien le ayuda a moldear una nueva actitud. Sin embargo, este cambio es solo una farsa porque Jorge quiere matar a Ricardo por violar a su novia. Mientras suenan unos timbales, un bajo y unas trompetas, Jorge sale a buscar a Ricardo para matarlo pero se arrepiente; cuando Ricardo intenta huir, cae de un edificio y muere. Arrepentido, Jorge va a buscar a sus padres en la iglesia del Padre Francisco y ante el altar se disculpa por su mal comportamiento.

¿Y el rocanrol? Pues aparecen algunos números musicales ilustrativos de la generación a cargo de Fanny Cano, de Manolo Muñoz y uno más donde los jóvenes acompañados del sonido generado de un tornamesa portátil (que seguro solo escuchaban los que estaban a un lado) bailan “Picnic a Go-Go” en un bosque; cual aquelarre fresa se mueven alegremente entre los árboles.

Los jóvenes del cine cometen crímenes pero deben saber que todo tiene un precio, para Ricardo, fue la muerte. En *Los perversos (A go go)* (Gilberto Martínez Solares, 1965), Solares repite la fórmula de *Juventud sin ley* y utiliza prácticamente al mismo elenco. Un narrador arranca la película diciendo: “Juventud incontenible que convierte la edad de oro en drama y violencia, muchachos difíciles y muchachas fáciles en busca de fuertes emociones... el mundo loco de la juventud”. Después de eso, en una fiesta chicos y chicas en traje de baño o faldas muy, muy cortas, bailan “Yuyu Mata Juju Jen”. La lucha entre generaciones está por iniciar.

Jóvenes se reúnen en un café cantante para bailar y platicar; entre ellos está Toni (Fernando Luján) que es líder de un grupo de delincuentes. Las chicas que los acompañan comienzan a hablar de la gallardía del Padre Miguel Antonio (Arturo de Córdova). Toni quiere comprobar que tan fuerte es ese Padre y va en su búsqueda; lo encuentra dando una clase de lucha por lo que Toni lo reta y comienza un encuentro en el que él solo podría ganar con movimientos arteros, mientras que el Padre, nada tiene que pedirle al Huracán Ramírez, con movimientos ágiles, pone de inmediato al joven en la lona. La juventud representada por Luján contra la vieja escuela, con el ya entrado en años, Arturo de Córdova.

Al ver que es imposible ganarle al Padre, Toni se va argumentando que no quiere lastimarlo. El Padre se queda platicando con Julieta (Fanny Cano) que no deja de mirarlo con admiración: “Es difícil oponerse a la juventud,

lo arrolla todo. Afortunadamente, la juventud se lleva en el corazón, si sabes entenderlo, siempre serás joven y bella.”, le indica a la joven.²³ Con este diálogo, el Padre Miguel Antonio demuestra que intenta entender a la juventud e incluso la defiende cuando alguien se opone a ella y a sus bailes porque “es muy frecuente que en cosas buenas veamos solo lo malo que existe en nuestras mentes [...] vivimos otros tiempos, una época dinámica”.

Julieta malinterpreta el mensaje del Padre y se enamora de él e intenta seducirlo —¿qué más perverso que cortejar a un enviado de Dios?— Al no lograrlo, ésta lo acusa de intentar violentarla. Por su parte, Toni infiere que el Padre Miguel conoce sus crímenes y para asegurar su silencio, lo acusa de haber sido amante de una jovencita de nombre, Loreni (Blanca Sánchez). La reputación del Padre está por los suelos a causa de dos jóvenes que lo culpan de actos impuros. Al final, se descubre la verdad y Toni muere en un accidente y Julieta es llevada a una clínica para enfermos mentales; ambos son castigados por su pecado de juventud.

La juventud clasemediera se mete en problemas pero no todo es culpa de su edad, que se retrata como una etapa de ingenuidad y desenfreno, incapaz de distinguir entre el bien y el mal. Los adultos también han faltado a la promesa de aconsejarles y entenderles, esto se resume en *Jóvenes y rebeldes* (Julián Soler, 1961), en donde un profesor universitario establece en clase la premisa de que el criminal se nace, no se hace. En respuesta, un joven, de 28 años y sin educación formal, que había asistido de oyente y que es interpretado por Adalberto Martínez “Resortes” externa su opinión:

—“Resortes”: Respeto al derecho ajeno que es la paz, como dijo mi Juárez, que es lo que no le enseñan a los rebeldes [...] lo primero que había que suprimir es la Julia, la jaula, la perrera, el camión donde jalan con todos los vagos [...] ¿Usted cree que un rebelde sin causa prefiera andar perseguido como un conejo porque crea él que es la mejor diversión del mundo, no mi profe, si cualquier rebelde tuviera la ayuda

²³ Martínez Solares, Gilberto. *Los perversos (A go go)*. México: Atenea Films y Producciones Sotomayor 1965. 85 min.



MARGA LOPEZ · ARTURO DE CORDOVA · FANNY CANO
FERNANDO LUJÁN · MANOLO MUÑOZ · KITTY DE HOYOS
COLUMBA DOMINGUEZ y JOSE ELÍAS MORENO en

JUVENTUD SIN LEY

-REBELDES A GO-GO-

Una Producción de
ATHENA

*Juventud sin ley (Rebeldes a go go), antes
Delincuencia juvenil (Gilberto Martínez
Solares, 1965). Foto fijas: Alfredo Ruvalcaba.
Acervo: Filmoteca de la UNAM.*

de sus profesores y de sus padres que son los verdaderos culpables, se olvidarían de andar a los cadenasos y esas vaciladas. Lo que habría que hacer es mayor atención y nada de castigos injustos porque al fin y al cabo todos somos hijos de Dios y también los rebeldes van a misa. La gente puede nacer blanca, prieta o amarilla, pero nadie nace para ser delincuente. La gente se hace mala cuando le dan malos ejemplos y no se ocupan de que ellos aprendan.

—Profesor: así que usted estima que es la sociedad o el medio ambiente lo que empuja al delito

—“Resortes”: pues yo no sé quién empuja pero algo empuja y si vamos a los empujones está claro que los jóvenes empujan más y por eso se ponen malhoras.²⁴

En represalia a oponerse a lo que el profesor mencionó, “Resortes” es condenado a regresar al tercer año de primaria donde le llaman “niño” y le ponen orejas de burro. Las películas no solo mostraban un supuesto lado negativo de la juventud, también la exponían, la enjuiciaban y hasta se mofaban de ella. Como lo menciona Pepe Negrete, “los actores que salían en esas películas eran cómicos profesionales que hacían por ridiculizar la actitud de los jóvenes de esa época”.²⁵

En *Locos peligrosos* (Fernando Cortés, 1957), Federico (Germán Valdéz “Tin Tan”) y Pedro (Luis Aguilar) son dos jóvenes (no tan jóvenes, nada jóvenes) que interpretan música clásica, un poco a su pesar. Un día los invitan a un programa de televisión en el que el tema es que se confronten los defensores de los clásicos y los de la música moderna donde cabe el chachachá, el jazz y, por supuesto, el rock and roll.

María Mercedes (Ariadna Welter), productora del programa de televisión, le dice a Pedro que podrían salir de su pobreza si comienzan a tocar otros géneros; esta idea contagió a Pedro y mientras interpretaban

“Sueño de amor” de Liszt, cambia el ritmo y se une al grupo de jóvenes rocanroleros encabezados por Puppy Lane (Manuel “El Loco” Valdéz) que se presentó como “I am the typical American boy” pero canta un rock and roll en español.

Pedro y Federico obtienen un contrato para tocar otros ritmos, cambian sus nombres y se hacen llamar Peter y Fred, quienes pelean por María Mercedes y después de ir a perseguirla al carnaval de Cuba, se disfrazan de todo, incluyendo el ahora políticamente incorrecto “negrito cucurumbé”. A su regreso a la ciudad, después de hacer el ridículo, deciden volver a su antiguo estudio de música para seguir tocando los clásicos y ser amigos de nuevo.

Los gestos, las muecas y la forma de vestir es una forma de hacer chiste de las actitudes diferentes y que no son parte del cánón tradicional. Por otro lado, también existía una crítica a aquellos que tenían la posibilidad de ir a la universidad y tener un acercamiento con los productos culturales norteamericanos. Esto lo podemos ver en la película *Limosneros con garrote* (Jaime Salvador, 1960), donde Viruta y Capulina tras un golpe de suerte ganan la lotería; con dinero y poder en mano, se dirigen al cabaret donde solían trabajar como sacaborrachos y cantan un cuplé, burlándose de esa sociedad que antes los discriminó:

“Ya estoy aquí como un inglés,
todo hecho un ciudadano,
parezco americano hablando puro inglés
yo se decir *juat di yu say*, al carbon
le dicen *coal* y *spoon* a la cuchara
¡ay que risa que me da! [...]”.²⁶

Aparecen personajes “fósiles” que no quieren salir de la universidad para evitar crecer y convertirse en adultos, a pesar de que ya lo son. En

²⁴ Soler, Julián. *Jóvenes y rebeldes*. México: Producciones Sotomayor 1961. (min 49:29).

²⁵ Pepe Negrete – Los locos del ritmo, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

²⁶ Salvador, Jaime. *Limosneros con garrote*. México: Filmadora Chapultepec 1960. 95 min.

A ritmo de twist, “el Loco” Valdéz es “Matusalem”, el alumno más antiguo de la escuela y que vive de lo que su tío le da como mesada, eso sí, tiene “la gracia” para retar a sus maestros y bailar rocanrol en el salón. *Paso a la juventud* es un caso similar. En este filme Casimiro (“Tin Tan”) es un universitario que supuestamente estudia Derecho pero no puede terminar la carrera y lleva años en ella; como un mero apunte, Germán Valdéz, “Tin Tan” tendría alrededor de 43 años cuando filmó esta película. Al ser un bueno para nada, Casimiro se aprovecha para vivir a costillas de un joven estudiante atleta; al querer ser parte de la chaviza Casimiro intenta demostrar, fallidamente, que tiene todas las aptitudes de un atleta haciendo todo tipo de maromas y desfiguros.

Pareciera que el cine quiere decir que no puede hablar de la juventud sin puntos medios, o lloramos o reímos, pero no los dejan simplemente existir, sin dejar de lado los discursos aleccionadores. Así lo hace Mario Moreno “Cantinflas” en dos películas con dos escenas similares, casi idénticas: *El señor Doctor* (1965) y *Un Quijote sin Mancha* (1969), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado.

En *El señor doctor*, El doctor Medina “Cantinflas” va con su novia Laurita al café llamado “El Zopilote emplumado” donde tocan jazz y la especialidad de la casa es el “Testamento oficio”: ginebra, aguardiente de caña, ajeno, clara de huevo y gotas de angostura. En el lugar podemos ver jóvenes clase media que solo se mueven y fuman. El Dr. Medina, fue a ese lugar porque ahí trabaja el nieto de una de sus pacientes y a quien le exige que vaya a visitarla al hospital. Entre el humo, un grupo comienza a tocar en vivo, los jóvenes se levantan a bailar; todos ellos greñudos y muy extasiados por la música. Contagiado por el ruido y el “Testamento”, el Dr. Medina se despoja de sus prejuicios y baila hasta que hay una redada que detiene la fiesta.

En *Un Quijote sin mancha*, el pasante de abogado Justino “Cantinflas” es encargado por el juez a que rescate a su hijo que anda de *jipi*, para eso le pide que vaya al café “El gato rojo” donde Los Yaki están tocando. Disfrazado con un peluca rubia, unos lentes que no cubren los ojos, collares y un chaleco, Justino se acerca al hijo del juez para decirle que preocupar a su padre no está bien, sin embargo, la música es más fuerte y Justino se levanta para comenzar a bailar, agitando el pelo



José Silva, Virma González y José Luis Aguirre.
Trotsky en Paso a la juventud (Gilberto Martínez Solares, 1957).
 Acervo: Filmoteca de la UNAM.

de su peluca se mueve al ritmo. Por supuesto, la fiesta termina con una redada; mientras la policía arresta a todos, la toma se cierra con un letrero que dice “Libertad...amor... paz”.

Ya en la cárcel, Los Yaki sacan sus instrumentos y se comienzan a tocar de nuevo pero los calla Justino:

Pelados, peludos ¿qué no les da vergüenza estar donde estamos?, en lugar de andar de vicionudos ai, deberían de arrepentirse y pensar desde qué fecha andan en esas fachas. ¿Y ustedes son los que quieren arreglar al mundo? ¿cómo? Si no saben lo que quieren, no saben a dónde van, no producen nada, pos vamos a ser una patria grande ¿no? [...] ahí se pasan la vida disque predicando el amor y regalando flores como la violetera,

muy bonito, no jovencitos en la vida hay que trabajar, hay que luchar, hay que superarse, quieren liberarse y se están convirtiendo en esclavos de sus propios vicios, es lo que pasa ¿Cómo se puede sin pensar en el mañana? Sin pensar en el futuro, sin tener esperanzas ¿cómo se puede vivir así? Ni siquiera se bañan, que no les da el tufo, ¿no lo sienten? Pero eso si andan muy jacarandosos, pelados, estos...¿que así pagan el sacrificio de no tomar ni píldora para que vinieran al mundo? ¿quieren estar *in*? Pues ya estamos en dificultades, ora a ver cómo le hacemos para estar *out*.²⁷

Este discurso condenatorio no se encontraba muy alejado de la realidad. Al parecer también el cabello era una forma de rebelión que daba identidad a una juventud moderna y que era muy criticada. “Tuti” Martínez de “Los Teen Tops” recuerda: “Al principio fuimos muy criticados por los que no la aceptaban, decía, y le ponían nombres feos como rebeldes, música de rebeldes, nos decían mechudos o melenudos cuando ni Elvis Presley era ni mechudo ni melenudo”.²⁸

En entrevista con Los Yaki, le preguntan a Benny Ibarra:

—¿Has tenido algún problema por el largo de tu cabellera?

—En un principio sí, pero ahora todo el mundo nos conoce y nos respeta.

Claro que en algunos lugares todavía nos insultan.²⁹

Con este mismo conflicto del cabello, Javier Bátiz era cuestionado sobre la razón de haberse dejado el cabello largo:

—¿Acaso esa actitud es de protesta por algún desajuste social?

Son muchas razones... primero porque crece; segundo porque coincidió



Javier Bátiz.
Acervo: Filmoteca de la UNAM.

con la moda mundial y además porque muchas personas se preocupan más por otras cosas que por el crecimiento del cabello.³⁰

Julia Palacios menciona que el cabello es digno de análisis porque “Elvis tenía el copete grande envaselinado y los Beatles tenían un flequito que ahora podemos ver corto pero en ese tiempo era un escándalo, y cuando cantaban y movían el flequito, era una locura”.³¹ Sin duda el cabello podría significar la oposición a los jóvenes que son enviados a la guerra y son obligados a cortarse el cabello.

Mujeres de cabello corto que dejan a la vista su rostro y hombres de cabello largo que se manifiesta en contra de “la elegancia” de la generación

²⁷ Delgado, Miguel M. *Un Quijote sin mancha*. México: Posa Films 1969. 100 min.

²⁸ Jesús Martínez “El Tuti” – Teen Tops, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

²⁹ S/A, “Los Yaki. Colocados a una altura en que no admiten competidores”. *Revista Cine Avance*, núm. 189 (1968): 49.

³⁰ Herrera Salgado, Antonio. “Entrevista a Javier Bátiz”. *Cine Avance*, núm. 180 (1968): 44.

³¹ Palacios, Julia. “La música como signo de la juventud”. Instituto de Investigaciones históricas. UNAM, 2018. https://ru.historicas.unam.mx/bitstream/handle/20.500.12525/350/2018_historiador_09_palacios.mp3?sequence=1&isAllowed=y (min 25:43).

previa y que se convierte en un sello de una época. Llegarán los 70, una década inconformista y comprometida socialmente; con el hippismo el pelo creció, libre y largo como señal antisistema.

Por alguna razón, el cabello también está ligado al estereotipo de la drogadicción, que es parte de este discurso contra la juventud, y en el que se señala a la marihuana como la principal responsable de los viciosos. Como dice el jefe de la policía en *La muerte es puntual*:

Pobreza y miseria, ese es el resultado de la marihuana, ¿qué más puedo decir? Yo la considero la más peligrosa de todas las drogas en el aspecto social porque está al alcance de las clases pobres. Donde hay un marihuano siempre hay alguien que sufre. Podría decir un discurso de cuatro horas y siempre diría lo mismo es el vicio más fácil de adquirir y el camino más fácil para adquirir otros vicios más terribles que conducen a la juventud a la ruina, no importa que sean hombres o mujeres, pobres o ricos.³²

Afortunadamente, en la industria cinematográfica, también existen otros personajes como Luis Alcoriza que debuta como director en 1960 con la película *Los jóvenes*. En entrevista para *Cinelandia*, Alcoriza dice: “El cine no puede ser una fuente moralizadora sino simplemente un espejo donde se vea lo bueno y lo malo con sus respectivas consecuencias”.³³

La redención, la cursilería y el futuro

El cine comercial descafeinado, entretenimiento sin consecuencias.

Como vimos en *La edad de la violencia* y *Los perversos A go go*, los personajes jóvenes no tienen un momento de redención, son castigados por sus faltas a los que se vieron orillados por su mala toma de decisiones que se adereza de ritmos que se asocian con este tipo de comportamiento; pero en *Juventud sin ley*, el personaje interpretado por Fernando Luján y regresa al buen camino.

Es así como las películas también quieren dar una oportunidad para que los jóvenes cambien. En *Cuentan de una mujer* (Juan J. Ortega, 1958) Patricia (Marga López) una chica rica, acostumbrada a una vida frívola, es encomendada a ser parte del patronato de un orfanato; en pro de esta causa organiza una fiesta con personas de la alta sociedad. En dicha fiesta, suena la orquesta de Mario Patrón con “Al compás del rock & roll” donde Isabel (Sonia Furió) la enfermera del orfanato les enseña cómo se debe bailar, moviéndose ante la mirada divertida y juzgona de los presentes.

La fiesta se va saliendo de control, y una alcoholizada Patricia se atreve a lanzar un cuchillo a Juan, su chofer, hiriéndolo.

—Patricia: Perdóname Juan, fue una torpeza de mi parte, yo había bebido, ¿comprende?

—Juan: Sí, señorita, sé que usted no lo hizo por maldad.

—Patricia: ¿Por maldad? ¿Es que alguien supone que yo soy mala? ³⁴

Si bien Patricia no era mala, si muy caprichosa y en un arranque de locura toma su auto a pesar de haber bebido y maneja a gran velocidad; tiene un accidente que la deja parálitica. Mientras reflexiona sobre lo ocurrido y

³² Véjar, Sergio. *La muerte es puntual*. México: Alameda Films 1965. 93 min. (42:04)

³³ Barona Fausto. “Debut de un nuevo director”. *Cinelandia*. núm. 127 (1960): 64.

³⁴ Ortega, Juan José. *Cuentan de una mujer*. México: Compañía Cinematográfica Mexicana 1958. 85 min.

recuerda la fiesta, lo hará con el rock and roll de fondo. A partir de aquí, Patricia comienza a trabajar más de cerca con el orfanato y se gana el amor de los niños; dejando la vida frívola y el baile y como recompensa, vuelve a caminar.

El cine sabe perdonar el pecado de juventud y no solo existen los jóvenes —pobres o ricos— desquehacerados que se convierten en maleantes por sus circunstancias, también existen aquellos que estudian y la música forma parte de una sana diversión; estos jóvenes que tienen una fuerte influencia norteamericana, gustan del fútbol americano y evidentemente del rock and roll.

Ciudad Universitaria y sus instalaciones se convertirán en las locaciones en distintas cintas donde jóvenes universitarios con suéteres con la “U” en el pecho ocuparán las aulas. Las míticas batallas entre los Burros blancos del Instituto Politécnico Nacional (IPN – Poli) y los Pumas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) no solo se dan en el campo sino en las tribunas. *Juventud rebelde*, *La locura del rock & roll* (Fernando Méndez, 1956) y *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957), son ejemplo de ello.

La locura del rock & roll (Fernando Méndez, 1956) es una comedia musical que inicia mencionando las virtudes de la UNAM y del Politécnico: “Los estudiantes universitarios, y los estudiantes politécnicos forman una gran familia estrechamente unida; su fogosidad juvenil la resuelven en encuentros deportivos donde el cariño fraternal se manifiesta en un ambiente apacible de franca camaradería”.³⁵

Mientras el narrador dice estas emotivas palabras, imágenes de peleas entre jóvenes universitarios y politécnicos ilustran “tan amistoso” momento. Esta película trata sobre una batalla de orquestas, “Los rítmicos” representando a la UNAM y “Los armónicos” por el Politécnico. Juan (Juan García Esquivel) y Teresa (Lilia Prado) dirigen a Los rítmicos confirmados por Evita (Evita Muñoz “Chachita”) René (Sergio Corona), y Cristóbal



Jóvenes en Ciudad Universitaria. *La locura del rock'n roll* (Fernando Méndez, 1956).
Foto fijas: Eduardo Villagrán. Acervo: Filмотeca de la UNAM.

(Alfonso Arau) entre otros, que viven en una pensión para estudiantes. Los días transcurren entre ensayos y malos entendidos, mientras unos jóvenes Corona y Arau demuestran que las rodillas no les duelen brincando y bailando a ritmo de jazz.

En dos momentos, se puede percibir la influencia norteamericana de la que hemos hablado; Gloria Ríos actriz y bailarina estadounidense vuelve a aparecer cantando “El relojito” pero en un contexto totalmente diferente al de *Juventud desenfrenada* y por otro lado, el personaje de “Richard” (Ricardo Sánchez de la Barquera) canta “I Give Rock & Roll” haciendo una imitación clara a Elvis Presley y enloqueciendo a la muchachada.

La película *Paso a la juventud* ilustra la vida estudiantil, desde las aulas hasta los momentos deportivos que son de gran relevancia ya que es la historia de Joaquín Capilla (Joaquín Carrillo, clavadista olímpico) que llega a la capital para estudiar Arquitectura en la UNAM. Como parte

³⁵ Méndez, Fernando. *La locura del rock'n roll*. México: Producciones Rodríguez Hermanos 1956. 86 min.

DIANA FILMS, S.A. presenta a

TIN-TAN JOAQUIN CAPILLA

ANA BERTHA LEPE OSCAR PULIDO

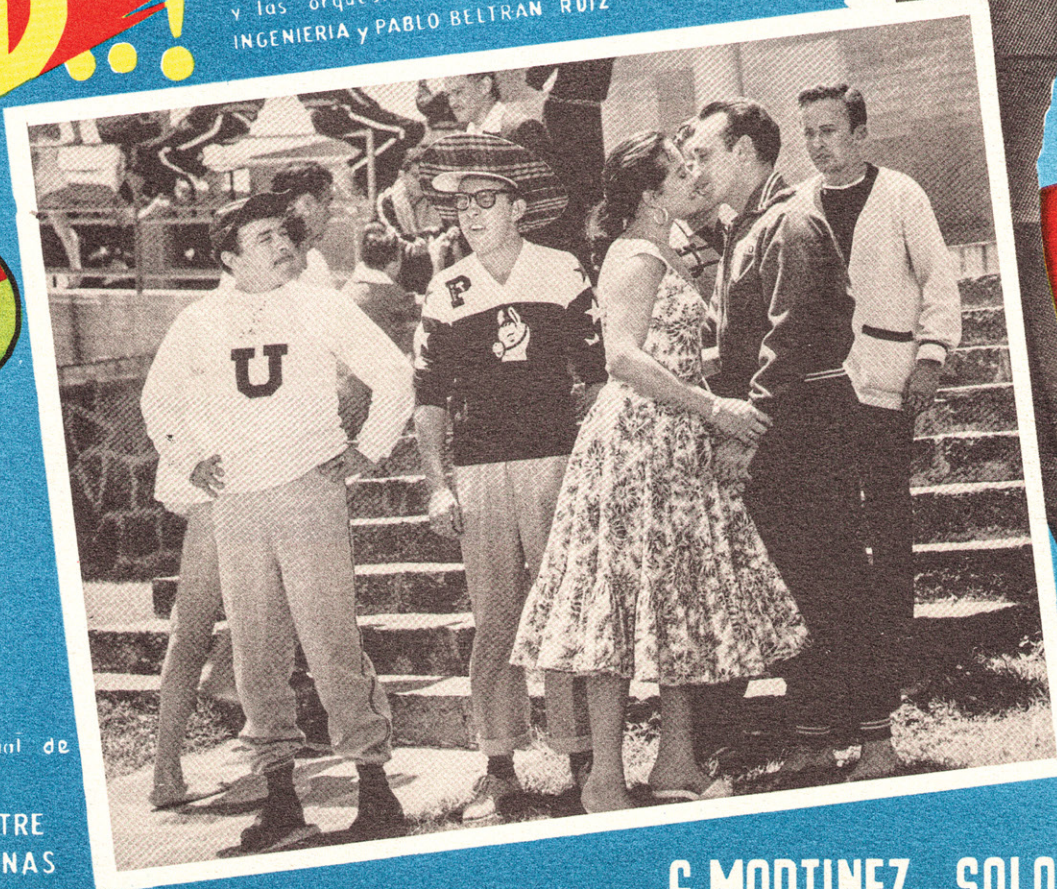
ERNA MARTHA BAUMAN



PASO A LA JUVENTUD!!

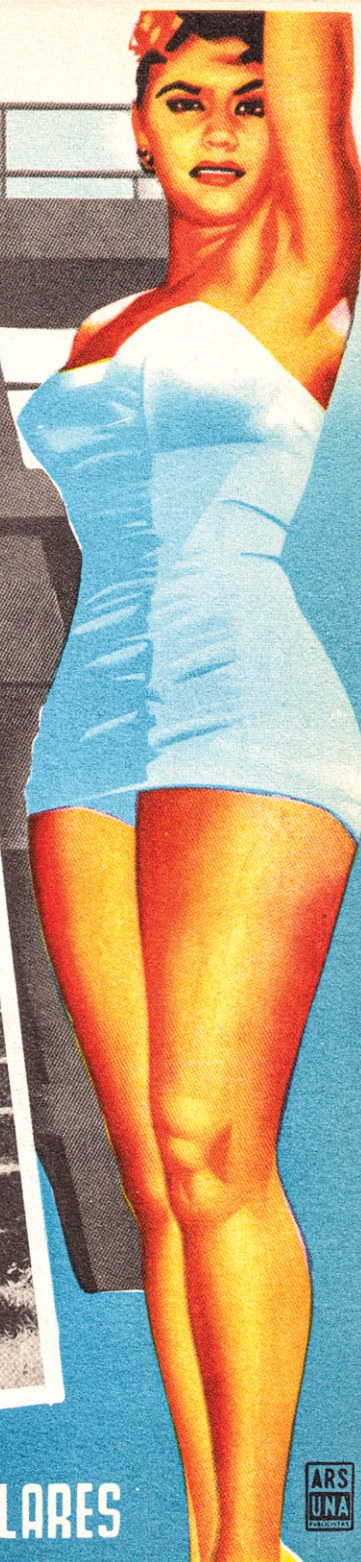


con
ELMO MICHEL
WOLF RUBINSKY
FREDDIE FERNANDEZ
PACO MALGESTO
y las orquestas
INGENIERIA y PABLO BELTRAN RUIZ



actuación especial de
LILIA GUIZAR
FLOR SILVESTRE
ELSA CARDENAS
LUCY GONZALEZ

dirigida por **G. MARTINEZ SOLARES**



PÁGINAS ANTERIORES: Germán Valdés “Tin Tan”, Elmo Michel, Flor Silvestre y Joaquín Capilla y Freddy Fernández en *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

de su día a día, se reúne con otros muchachos para distintas actividades como los partidos de fútbol americano que son el mejor espacio para que se mezclen las Goyas y los Huelums.

Los jóvenes tienen otro estilo de vida y aplauden su status, como ocurre en la película *Nosotros los jóvenes* (Roberto Rodríguez, 1966) cuyos créditos inician con una canción que versa:

Nosotros los jóvenes
Tenemos el mundo en las manos
Sin saber qué hacer
Debemos cantar y bailar
Con toda pasión amar
Reír y olvidarnos que en la vida hay que sufrir
Pues el tiempo las espaldas nos dará
Y ya todo cambiará
Cuando menos te das cuenta ya llegaste a la vejez
y no puedes ni mover ni los pies.³⁶

Poco a poco, en los títulos de las películas, la música comenzó a tomar mayor protagonismo sin juzgar tanto a la juventud; así aparecen títulos como *A ritmo de Twist* (Benito Alazraki, 1962), *Twist locura de juventud* (Miguel M. Delgado, 1962), *Mi vida es una canción* (Miguel M. Delgado, 1962), *Amor a ritmo de Go go* (Miguel M. Delgado, 1966), y *Sor Yeye* (Tito Fernández, 1967). Los jóvenes empiezan a torcer y girar el cuerpo, para hacerlo más gráfico, hagamos una pausa y recordemos cómo se baila el twist:



PÁRESE CON LOS PIES A LA ALTURA DE LOS HOMBROS, RODILLAS LIGERAMENTE FLEXIONADAS Y BRAZOS RELAJADOS A LOS LADOS DEL CUERPO. ■ AQUÍ UN MOVIMIENTO CLAVE: LA CINTURA, PARA ELLO, IMAGINE QUE ESTÁ APAGANDO UNA COLILLA DE CIGARRO CON CADA PIE Y GIRE LA CINTURA HACIA LA DERECHA Y HACIA LA IZQUIERDA, DE MANERA FLUIDA. ■ MANTENGA LAS PUNTAS FIJAS O CASI FIJAS EN EL PISO Y LOS TALONES DEBEN GIRAR HACIA UN LADO Y HACIA EL OTRO, SIGUIENDO EL MOVIMIENTO DE LA CINTURA. ■ ALTERNE LA PRESIÓN, ES DECIR, CUANDO GIRE A LA DERECHA, PRESIONE UN POCO MÁS EL PIE IZQUIERDO, Y VICEVERSA. ■ EL TORSO SE MUEVE LIGERAMENTE, PERO LA ENERGÍA PRINCIPAL ESTÁ EN LA CINTURA Y LAS PIERNAS. ■ LEVANTE LOS BRAZOS A LA ALTURA DEL PECHO O DÉJELOS LIBRES; ESTOS PUEDEN SEGUIR EL RITMO CON PEQUEÑOS GOLPES O CÍRCULOS, COMO SI ESTUVIERA PULIENDO UNA MESA HACIA CADA LADO. ■ AUMENTE LA VELOCIDAD Y DISFRUTE.

³⁶ Rodríguez, Roberto. *Nosotros los jóvenes*. México: Películas Rodríguez 1966. 95 min.



Nosotros los jóvenes (Roberto Rodríguez, 1966)

Acervo: Filmoteca de la UNAM.

En el cine, los jóvenes se apropian de la ciudad —además de su propia ciudad universitaria— y se abren espacios dedicados exclusivamente a escuchar a los grupos del momento y bailar; los cafés cantantes son el lugar de reunión donde las agrupaciones y solistas pueden cantarles a los de su generación. Así, encontramos lugares muy americanizados con rockola como la fuente de sodas de *Mi alma por un amor* y en este mismo concepto en *Jóvenes rebeldes* (Julián Soler, 1961) donde Bill Halley y His Comets tocan “Shake, Rattle and Roll” y “See you later Alligator” y otros más tropicalizados como “El gato loco” en *Nosotros los jóvenes*, “La vaca alegre” en *La juventud se impone* (Julián Soler, 1964) “El café go go” en *Juventud sin ley*, “El zopilote mojado” en *El señor Doctor* (Miguel M. Delgado, 1965), “El gato rojo” en *Un Quijote sin mancha* y “La ballena loca” en *Sor Yeye* (Ramón Fernández, 1967).

Sobre estos espacios, García Riera indicaría: “el mundo raro de los cafés cantantes inventados por el cine”;³⁷ al respecto Pepe Negrete lo secunda: “lo que salía en las películas era para hacerle promoción a los cafés cantantes que ni servían bebidas alcohólicas. Era un mundo muy ficticio”.³⁸

Aún así, estos espacios existieron en la vida real, Flor Vanessa Peña del Río hizo un estudio en el cual infiere que estos sitios provienen de una gran tradición de puntos de reunión, primero de políticos, artistas y socialité que después se convertirían en cabarets.³⁹ Federico Rubli platica sobre el origen de estos lugares:

Su concepción estuvo inspirada en los llamados cafés beatniks, que estaban surgiendo en Nueva York (Greenwich Village) y en París (Montmartre), establecimientos con ambiente bohemio al estilo existencialista, donde igual se discutía sobre Jean Paul Sartre y Albert Camus que sobre los escritos de Allen Ginsberg, William Burroughs y Jack Kerouac. El pretexto para los jóvenes beatniks de la época era reunirse a filosofar y escuchar música. La versión mexicana del café beatnik,⁴⁰ en cambio, no apareció como un centro para dar expresión a ciertas tendencias filosóficas o bohemias —aunque algo de ello se mantuvo— sino que se erigieron como espacios para privilegiar la música de rock & roll.⁴¹

³⁷ García Riera, Emilio, *Ibidem*. Vol 11 p. 68.

³⁸ Pepe Negrete — Los locos del ritmo, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

³⁹ Peña, Flor. Yo No Soy Un Rebelde Sin Causa...Ni Tampoco Un Desenfrenado!” La Construcción De La Idea De Joven Vista Desde Los Cafés Cantantes De La Ciudad De México 1955—1968 (2017) <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2017/mayo/0759355/Index.html>

⁴⁰ *Beatnik* fue una contracultura surgida en Estados Unidos a mediados del siglo xx, principalmente en los años 50, que rechazaba el consumismo y el conformismo de la sociedad estadounidense de posguerra.

⁴¹ Rubli, Federico. *Estremécete y rueda. Loco por el rock & roll*. p. 200.

García Riera y Pepe Negrete afirman que los cafés cantantes fueron producto del cine; por su parte, Pepe Rojo, líder de Los Beatniks, precisa que una de las necesidades que cubrían estos lugares fue el de establecer relaciones con otros grupos, cuenta que alguna vez un muy joven Carlos Santana llegado a la Ciudad de México, quería conocer a los grupos locales y así, fue a ver ensayar Los Beatniks donde comenzaron una amistad gracias a la música. Asimismo, Rojo menciona que uno de estos primeros espacios fue abierto por los hermanos Tena: Americo, Waldo y Marco, Los Rebeldes del Rock; y esto tiene sentido, ya que provenían de Tijuana, donde los grupos pertenecientes a esta escena buscaban sitios alternativos donde presentarse libremente, aunque fueran los garajes de las casas.⁴²

Mientras tanto, Alberto Vázquez y Federico Rubli coinciden en que los cafés cantantes ya existían antes de ser plasmados por el cine; para Vázquez, fue una de las plataformas que lo lanzó para ser conocido y después llegar a la pantalla grande.⁴³

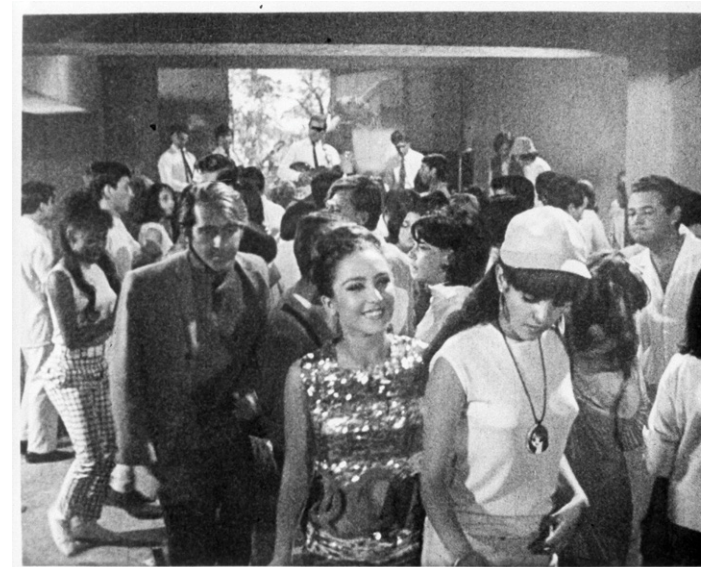
Aún nos encontramos en el debate de qué fue primero, si el huevo o la gallina. Posiblemente el término “café cantante” se acuñó a partir del cine, de lo que sí hay certeza es que fueron constantemente difamados y casi extinguidos a mediados de los sesenta por el entonces regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu, mejor conocido como “El regente de hierro”.

En realidad —apuntan Arana y Rubli Kaiser—, se trató de un boicot corporativista (en conjunto con la administración gubernamental local) contra la música independiente, así como también contra las reuniones juveniles que “escapaban” al control del Estado regente en turno.⁴⁴

⁴² Pepe Rojo — Los Beatniks, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

⁴³ Alberto Vázquez, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

⁴⁴ Salas, Julio. Modernidad y blanquitud en los inicios del rocanrol mexicano: 1956 – 1963. Umo, dos. Onem, two, tres, cuatro ¡Bule, bule! Los Rockin Devils. pp. 35. https://www.academia.edu/105266650/Modernidad_y_blanquitud_en_los_inicios_del_rocanrol_mexicano_1956_1963



ARRIBA: Café Enrique's. *Twist locura de la juventud* (Miguel M. Delgado, 1962).
Foto fijas: Othon Argumedo Acervo: Filmoteca de la UNAM.

ABAJO: Fernando Luján y Angélica María. *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1967).
Acervo: Filmoteca de la UNAM.

En *Twist locura de juventud*, el café “Enrique’s” está en peligro de ser cerrado por la “Liga de la Salud Espiritual”, el dueño de este lugar es Enrique, interpretado por Enrique Guzmán —ya vemos que no había mucho esfuerzo en pensar en los nombres— que es un cantante y estudiante universitario. La “Liga de la Salud Espiritual”, conformada por adultos hombres y mujeres mayores, aferrados a ideas añejas, que escuchan “música prehistórica” (vals), siempre vestidos de negro como guardando el luto de la alegría que murió con el paso de los años, estereotipo que se utilizaría en varias películas de la época para describir a esta generación.

Enrique comienza a salir con Julia (Rosita Arenas) y lo invita a una fiesta familiar donde, Enrique pide al grupo que toquen un twist, cuando los jóvenes comienzan a bailar, el papá de Julia los corre “por degenerados”; esto va a oídos de la Liga y se hace un juicio en el que se busca llegar a un consenso para cerrar el café “porque el estudio es incompatible con esa clase de negocio” y se dirigen a él con pancartas que dicen “Abajo el Twist”, “Viva la Liga y el vals”, “Muera el Twist”.

Julia intenta prevenir a Enrique y le dice que ella ha entendido que pertenece a ese mundo:

—Julia: La juventud debe ser sana, alegre y optimista.

—Enrique: ¡Eso es el twist!

Cuando la Liga llega al café, Doña Tecla (Magda Donato), coordinadora de la liga, da las explicaciones por las que van a cerrar el local:

—Doña Tecla (dirigiéndose a Enrique): Será usted expulsado por practicar el twist

—Enrique: ¿Practicar? Pero si aquí todos somos maestros. ¡Música marcianos!

—Doña Tecla: No se atreva a tocar esa música pecaminosa

—Enrique: Para juzgarla hay que empezar por conocerla.⁴⁵

⁴⁵ Alazraki, Benito. *A ritmo de twist*. México: Cinematográfica Calderón 1962. 79 min.



La Liga de la salud espiritual. *Twist locura de la juventud* (Miguel M. Delgado, 1962).

Foto fijas: Othon Argumedo Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Sin más, los jóvenes ahí presentes comienzan a bailar alegremente y contagian a los vejestorios porque “hay que ver cómo rejuvenece”. El papá de Julia llega al lugar y también se pone a bailar a lo que Enrique dice “todo se lo debemos al twist”. El twist no es solo un baile, es una filosofía de vida.

Las películas comienzan a tener historias más ligeras —chick flicks como las conocemos ahora—, cuyo principal propósito es impulsar a los solistas que empezaban a tener una mayor proyección internacional gracias a las disqueras, las caravanas y a la televisión. Los jóvenes se metían en problemas pero que son librados de manera divertida y romántica lo que permitió dar pie a la creación de los mitos de la farándula del momento, como los desencuentros entre Enrique Guzmán y César Costa y el romance entre Enrique Guzmán y Angélica María.



ARRIBA: César Costa y Enrique Guzmán. *La juventud se impone* (Julián Soler, 1964).
Fojo fijas: Joaquín Argumedo. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

ABAJO: Enrique Guzmán y Angélica María en *Mi vida es una canción*
(Miguel M. Delgado, 1962). Foto fijas: Othon Argumedo. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

En la película *Juventud se impone* (Julián Soler, 1964), Enrique Guzmán (*idem*) y César Costa (*idem*) son dos jóvenes universitarios que son tan amigos que intentan que sus padres se conozcan para que se casen y se vuelvan hermanos. Así, van por la ciudad presentándose en cafés y cantando; sin embargo, César se ha enamorado de Lina (Olivia Michel) que solo lo usa para divertirse, al darse cuenta de ello, Enrique paga a Lina para que deje a su amigo. Al verlos juntos, César piensa que Lina lo engaña con Enrique, pelea con él y se aleja para iniciar su carrera de solista.

Enrique también decide ser solista por lo que ambos amigos por separado se hacen famosos con canciones que suenan más a balada que a rock and roll. Arrepentida de ser culpable de la pelea entre los amigos, Lina cuenta toda la verdad a César y este le pide perdón a Enrique para volver a ser amigos, aunque en la vida real, la rivalidad nunca finalizó.

La película *Mi vida es una canción* empieza con la que era el modelo de pareja perfecta Enrique Guzmán (Tony Marcos) y Angélica María (Martha) cantando dulcemente “Tu cabeza en mi hombro”. Tony y Martha son los conductores de un programa de radio que se llama “El club de los madrugadores” desafortunadamente esta vida es muy poca cosa para Tony, así que deja sus estudios universitarios para cantar profesionalmente con éxito pero no cantando twist sino baladas. Martha se queda triste porque esperaba que Tony se le declarara en algún momento, pero esto no ocurrirá hasta el final de la película, cuando se reencuentran y cantan juntos, esta vez en televisión.

Con esta misma pareja está la divertida comedia *Mi alma por un amor*. Faustino (Enrique Guzmán) se enamora de Marga (Angélica María) una jovencita ahijada del dueño de una fuente de sodas. Un diablo con mucha onda (Manolo Muñoz) le ofrece a Faustino seis meses de juventud y dinero a cambio de su alma. Sin pensarlo, Faustino lo hace y se convierte en un joven guapo quien hace todo por enamorarla; entre canciones melosas, zarzaparrillas y poco baile, logra su cometido pero el día de la boda es el día en que Faustino tendrá que irse con el diablo. El diablo también se ha enamorado pero de Ángela (Sonia Infante), el ángel de la guarda de Martha quien hace que el diablo no pueda llegar a la cita y los jóvenes se puedan casar.

Como vemos, no todo es fatalista con esta juventud, también hay un dejo de esperanza y hasta la creencia de que un mundo mejor nos espera. Los nuevos ritmos acompañan a películas que contienen toques de modernidad y aparecen la ciencia ficción y la fantasía de la tecnología con gadgets que cincuenta años después son una realidad. En 1964 en la película *Neutrón contra los asesinos del karate* (Alfredo B. Crevenna, 1964), una orquesta invita a bailar “El baile del robot” con un ritmo tropical que choca un poco con los movimientos tiesos que intentan hacer los cantantes. Se sabía que los robots nos invadirían.

En *el mundo loco de los jóvenes* (José María Fernández Unsaín, 1966) Tiburcio (César Costa) es un cantante anónimo llamado “La voz enmascarada”, quien presenta en televisión números sicodélicos con bailarinas en jaulas. Tiburcio puede darse el lujo de despertar y mover las paredes de su cuarto con un botón, recibir instrucciones de un robot capaz de analizar información e indicar tendencias de moda y hasta ser alimentado con pastillas sabor a mole por cuatro mujeres que, además, le leen las noticias del día.

En *Alguien nos quiere matar* (Carlos Velo, 1969), la abuela motorizada Rosalba (Fanny Schiller) manda a su nieta Carlota (Angélica María) a vengar el honor de su familia, asesinando a Juan Pablo (Carlos Bracho); para diseñar todo el plan, estará respaldada por su “Edy, Edy” (clara referencia a una exitosa canción de Angélica María), un “computador afeminado” —como le llama Carlota— que, además de ser pesadísima pero portátil, tiene un corazón en el tablero a través del cual se comunica. La abuela habla con su computadora para pedirle consejos, cual si fuera una Alexa, un asistente virtual de nuestros tiempos.

Uno de esos consejos es que la abuela y Carlota se comuniquen a través de “Dominique”, un *walkie talkie* que tiene la misma funcionalidad de un teléfono móvil.

Una película caótica y de la que José Agustín fuera parte como guionista al lado de Carlos Velo; al respecto el escritor dijo en una entrevista a *El Heraldo*:

[...] con *Alguien nos quiere matar* el equipo Velo–Angélicas quiere demostrar que puede hacerse cine entendiendo que calidad y comercialidad deben ser una sola cosa y la misma (lo anterior lo podría firmar



Hoja de contacto de *Neutrón y los autómatas de la muerte* (Federico Curiel, 1962). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Heráclito) y que se debe llevar a la práctica lo tan viejo y socorrido de “dar oportunidad a los jóvenes”, no nada más periquearlo, que este país no sólo admite sino que pide un cine fresco con humorismo nuevo, desinhibido, con un contenido y con ánimo desenajadores. Ése es el espíritu con que fue hecho *Alguien nos quiere matar*. Y para finalizar, una original frase heroica que pasará a la posteridad: que lo condenen los cherryburgueses, no importa; la historia lo absolverá”.⁴⁶

De acuerdo a García Riera, esta película no fue bien recibida por el público, tal vez estaba demasiado adelantada a su época.

Por otro lado, los personajes que si tenían permitido hacer uso de una loca tecnología eran los ídolos del pancracio y son ellos los que posiblemente sean los más recordados en el uso de gadgets y es invocado hasta hoy como en la canción “Santo y Lunave” de Los Esquizitos. El jazz y la psicodelia acompañarían escenas donde los luchadores van más allá de lo soñado con solo un botón en la muñeca de sus manos.

Ejemplo de ello está *Blue Demon contra cerebros infernales* (1966) dirigida por Chano Urueta, donde un grupo de médicos intentan hacer trasplantes de cerebros; los nombres de estos médicos son Kadar (Victor Junco) y Sanders (Noé Murayama), nombres que no suenan muy nacionales, por ser los malos, pero sí lo serán el de los policías, o sea, los buenos: el agente especial Reyes (David Reynoso) y su compañera Martha (Ana Martín), que hacen sus investigaciones en cafés cantantes mientras los jóvenes bailan a ritmo del grupo El Klan.

Los laboratorios donde se realizan los trasplantes están llenos de televisores con foquitos, que más bien parecen series navideñas, y paredes de colores; Blue Demon con capa y torso descubierto tiene la capacidad de atravesar paredes con tal de perseguir a los locos que hacen experimentos con los cerebros de científicos reconocidos.

Martha toma las riendas de la operación para atrapar a los villanos de la historia, después de que su jefe es secuestrado por ellos. Entre ella,

y Blue Demon lograrán que el laboratorio se incendie, y con él todos los que intentaron hacer el mal.

Si bien estas películas no tienen una relación directa con la problemática de la juventud, sus historias de los luchadores están inspiradas en los héroes de cómics que están dirigidas a ellos ya que en el mundo se estaba haciendo cine de ciencia ficción; como lo comenta Itala Schmelz en su libro *El futuro más acá*:

“Como dijo el mil veces citado Siegfried Kracauer, “el cine refleja la mentalidad de los pueblos”, de manera que las cintas nacionales cargaban con un legado distinto del que podía tener cualquier cineasta británico o estadounidense. Y éstas tenían la característica de que se hablaba de la conquista desde la perspectiva de una cultura como la mexicana, la cual reconoce en la conquista el crimen original que engendró nuestra identidad nacional, esta extraña Edad Media entre un pasado glorioso y un inevitable futuro apocalíptico”.⁴⁷

De esta forma, la juventud del cine va ajustándose a las nuevas realidades de la sociedad y se mueve conforme las reglas de la mercadotecnia también lo dicten. Lo más importante es que comienza a aparecer una figura que antes no existía en el cine y que por primera vez tiene voz, aunque no sea propia.

⁴⁶ García Riera, Emilio, *Ibidem* V.14. p. 245.

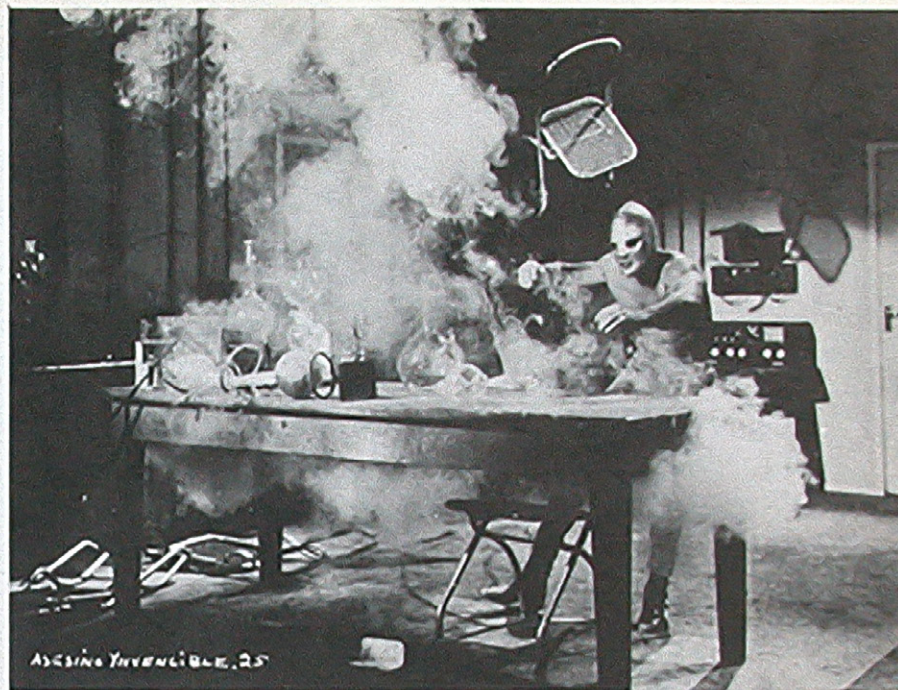
⁴⁷ Schmelz, Itala. *El futuro más acá*. p. 209.



ACTUACION
MUSICAL DE:
ADOLFO
GARZA
•
LOS SINNERS
•
Y EL BALLET DE
JOSE SILVA

Fotografía:
RAUL MARTINEZ SQUIRES

PRINTED IN MEXICO - IMPRESO EN MEXICO



ASESINO INVISIBLE, 25'

FILMOGORA PANAMERICANA, S. A. PRESENTA A:

ANA BERTHA LEPE
GUILLERMO MURRAY • CARLOS AGOSTI
el ENMASCARADO de ORO TM



el ASESINO INVISIBLE

con ADRIANA ROEL
MIGUEL ARENAS
Arg. RENE CARDONA JR.
Dir. RENE CARDONA

Actuación especial de los ases del ring
RENE GUAJARDO • HARLOFF LAGARDE
DORREL DIXON • RAY MENDOZA

El Enmascarado de oro - Jorge Pous Ribé - Jorge Rivero.

El asesino invisible (René Cardona, 1964).

Foto fijas: Alfredo Ruvalcaba. Acervo: Filмотeca de la UNAM.

YA NO
QUIERO
RO
CANTAR
EDY EDY

La representación de la figura femenina joven en el cine

En Estados Unidos mujeres como Billie Holiday, Anita O'Day, Ella Fitzgerald y Sister Rosetta Tharpe se abrieron paso en la música a través del jazz y el rock, sin embargo, al ser música negra y mujeres fueron relegadas a un lugar secundario en la historia de la música. El ejemplo más conocido es el de “Big Mama” Thornton, cuyo éxito se daría en 1953 gracias a “Hound Dog”, canción que tres años después, en 1957, Elvis Presley retomaría, imponiéndose sobre el recuerdo de “Big Mama” como intérprete y de una canción que fue compuesta para ella.¹

Pese a ser desestimadas, surgieron más artistas como Janis Martin, Brenda Lee y la gran voz de Wanda Jackson. En 1961 aparecieron los llamados “girl groups” como The Chantels, The Shirelles, The Shangri-Las. El éxito era tal que productores como Phil Spector creó grupos como The Ronettes, Martha & The Vandelllas y The Supremes, quienes nos regalaron éxitos como *Be my baby*, *Chapel of love*, *I say a little prayer*, *You can't hurry Love*, canciones que todavía cantamos y que siguen vigentes gracias a su aparición en chick flicks y la cultura de masas moderna.

¹ Vélez, Anabel. *Mujeres del rock su historia*. p. 36.

En México el rock and roll interpretado por chicas también tuvo un florecimiento efímero. En el libro *Sirenas al ataque*, Tere Estrada menciona que tan solo entre 1956 y 1969 se lanzaron en nuestro país ciento seis cantantes de las cuales, el 40% grabaron un solo disco.²

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta aparecieron cantantes que posteriormente participarán en el cine como Gloria Ríos, María Eugenia Rubio, Queta Garay, Mayte Gaos, Leda Moreno, Ella Laboriel, Julissa y las hermanas Navarro; todas ellas comenzaron cantando *covers*, o adaptaciones de las canciones del inglés al español. Por otro lado, la ola española que nos invadió con Rocío Dúrcal y Pili y Mili. En este contexto, surgieron grupos como las Mary Jets, las Chic's, las 4YT, caracterizados porque ellas tocaban sus propios instrumentos (guitarra eléctrica, batería, bajo eléctrico), algo que era casi imposible en la época.

El cine usó a estas figuras femeninas para presentarlas, en la mayoría de los casos en papeles secundarios aunque provocadores, gracias a sus bailes y las letras de sus canciones, como lo vimos con Gloria Ríos. En *A ritmo de twist* María Eugenia Rubio canta “Cándida” a mitad del salón de clases con una voz que puede resultar seductora:

Me llaman Cándida
Cándida, Cándida, Cándida
Qué delicioso sentirse amada por ti
Te quiero mucho
No soy coqueta
Un poco tímida
Nada romántica
Y cambio de color
cuando me dices: “Oye, hermosa”
No soy muy Cándida cuando me quieres besar.³

² Estrada, Teresa. *Sirenas al ataque*. p. 49.

³ Alazraki, Benito. *A ritmo de twist*. México: Cinematográfica Calderón 1962. 79 min.



Manuel “El loco” Valdéz y María Eugenia Rubio. *A ritmo de twist* (Benito Alazraki, 1962).
Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Ella Laboriel canta su “Mulata a go go” mientras luce poca ropa en el café “El gato loco” en *Blue Demon destructor de espías* (Emilio Gómez Muriel, 1967) y Queta Garay canta “Hazme un favor” en *Blue Demon vs el poder satánico* (Chano Urueta, 1964).

Al estilo de los “group girls”, hay dos películas donde las mujeres tomarán las riendas y deciden que pueden seguir el camino de la música; aunque no se puedan alejar de la aprobación masculina. Nos referimos a los filmes *Al compás del rock & roll* y *La locura del rock & roll*.

En el primer caso tenemos a Elena (Martha Roth), Paula (Rosita Arenas) y Lucha (Leonor Llausás), novias de los músicos de una orquesta de música “aburrida” (vals), quienes tras una discusión con ellos deciden dejarlos y hacer su propia orquesta de rock and roll, acompañadas por Elvijo (Roberto Cobo), un personaje que intenta ser un símil de Elvis Presley



Martha Roth, Roberto Cobo, Leonor Llausás, Rosita Arenas.
Al compás del rock'n roll (José Díaz Morales, 1956).
Foto fijas: Leonardo Jiménez. Acervo: Filмотeca de la UNAM.

que enloquece a las jóvenes. Aún cuando las chicas tienen éxito como orquesta femenina, y a pesar de la envidia de sus novios, se reencuentran con las respectivas parejas para tocar juntas.

Un caso parecido es *La locura del rock & roll*, en la que Juan (Juan García Esquivel) y Teresa (Lilia Prado) dirigen en conjunto a *Los rítmicos*, una orquesta compuesta por chicos y chicas que tocan sus propios instrumentos. Teresa es contratada para que toque con una orquesta solo de mujeres en un restaurante. La situación provoca que Juan se emberrinche —hasta casi el final de la película— y no le gusta que Teresa y sus amigas ganen dinero con el que pueden invitar la cena:

—Teresa: Nosotras los invitamos, total ¿qué tiene de malo que en esta época la mujer invite a su novio?

—Juan: Eso es lo malo de esta época en que el hombre está perdiendo su calidad de hombre, está perdiendo la vergüenza.

—Cristóbal: No te enojos viejo, déjalas que presuman, total, todas las mujeres son re necias.

—Otilia: Si trabajamos y estudiamos es para estar preparadas por si nuestro cónyugue nos sale balín.⁴

La masculinidad de Juan es trastocada al permitir que tomen decisiones por él.⁵ Debido al berrinche, Juan se marcha y Teresa tiene la oportunidad de dirigir ella sola a Los rítmicos en una batalla de orquestas entre UNAM y Poli, sin embargo, el día de la competencia Teresa le pide con micrófono en mano a Juan que sea él quien dirija a la orquesta y los lleve al triunfo. Nuevamente, una mujer cede ante el hombre para que haya un final feliz.

Esto no se aleja mucho del cine de los años treinta y cuarenta, en el cual los personajes femeninos fueron los responsables de la mitificación

⁴ Méndez, Fernando. *La locura del rock'n roll*. México: Producciones Rodríguez Hermanos 1956. 86 min.

⁵ Julia Tuñón nos dice en su libro *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*: La fuerza de carácter y la capacidad de tomar decisiones aparecen como elementos fundantes de la masculinidad cinematográfica. p 98.



Los rítmicos en *La locura del rock'n roll* (Fernando Méndez, 1956).
Foto fijas: Eduardo Villagrán. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

de la mujer mexicana protectora, abnegada, sumisa y fiel. El cine que tenía como contexto la Revolución mexicana mostraba a mujeres que estaban echadas pa'lante pero siempre en compañía de un hombre. Tal es el caso de *Enamorada* (Emilio "El Indio" Fernández, 1946), donde Beatriz Peñafiel (María Félix), a pesar de ser una mujer intimidante e independiente, baja la guardia y termina caminando al lado de su macho (Pedro Armendáriz) que va a caballo; una mujer dominada por la mirada masculina.

Aunque con un tono más ligero, en las comedias románticas, al igual que Beatriz Peñafiel, algunas jóvenes ciudadinas a pesar de contar con educación y la posibilidad de decidir cuál puede ser el rumbo de sus vidas, siguen persiguiendo el ideal del matrimonio o del amor. Algunos ejemplos de eso son *Jóvenes y bellas*, *Una joven de dieciséis años*, *Los novios*

de mis hijas, *Estrategia de matrimonio*, *Despedida de casada*, *Los años verdes*, *Amor a ritmo de go go* y *Sor Yeye*. Así en conjunto, hasta los títulos hablan por sí solos.

En *Jóvenes y bellas* (Fernando Cortés, 1961), un grupo de chicas consentidas se la pasan cantando y bailando rock and roll tal como lo dice la canción:

Jóvenes y Bellas
Como las estrellas
Siempre refulgentes
Sonrientes de felicidad

Jóvenes y Bellas
Llenas de ilusiones
Corazones buenos
Siempre ajenos de preocupación

Si yo pudiera el tiempo parar
Lo dejaba en la juventud
En esa edad no hay que pensar
Enfrentarse a la realidad.⁶

Los padres, preocupados por sus hijas, deciden enviarlas a un campamento para señoritas. Ahí ellas, que no entienden nada de labores del hogar, se enfrentan a lavar la ropa en el río y a cocinar con lo que hay. Por fortuna, serán ayudadas por unos rancheros con los que deciden quedarse y alejarse de su vida citadina.

Dejando de lado que es una película incorrecta y que desconoce el término pederastia, en *Una joven de dieciséis años* (Gilberto Martínez Solares, 1962), Elenita (Patricia Conde) es una joven de 16 años que ha perdido a su madre, lo que la ha empujado a refugiarse en sus estudios,



Pedro Armendáriz y María Félix en *Enamorada* (Emilio el Indio Fernández, 1946)
Foto fijas: Othón Argumedo. Acervo: Televisa / Univisión.

la poesía y la música clásica. Como el padre de Elenita, Federico (Enrique Rambal), quiere que su hija menor tenga la misma chispa que sus otras hijas que son coquetas y les gusta el rock and roll, inventa que Elena tiene un pretendiente de nombre Juan (Julio Alemán). Como Juan quiere un puesto en la empresa de Federico, sigue el juego de Federico hasta que se enamora de Elenita. Elenita, que era distinta a sus hermanas, se rinde y se enamora de Juan sin importarle la treta que le habían montado.

En *Los novios de mis hijas* (Alfredo B. Crevenna, 1964), Paz (Amparo Rivelles) es una viuda que vive con cuatro hijas, cada una con una vida distinta: Lupe (Maricurz Oliver) que estudió en el ESIME pero eso no importa, ella no es feliz porque se siente fea y por eso nadie se fija en ella; Rosa (Blanca Sánchez) que trabaja en una agencia de viajes pero que quiere ser sobrecargo, aunque eso signifique no dormir en casa, un escándalo; María (Julissa) diseñadora de trajes novia pero que tiene una

⁶ Cortés, Fernando. *Jóvenes y bellas*. México: Alameda Films 1961. 87 min.



SILVIA PINAL 'Estrategia Matrimonio'
Joaquín Cordero-Enrique Rambal - a COLORES C 1403

José Gálvez, Enrique Lizalde, Silvia Pinal, Israel Larumbe, Enrique Rambal.
Estrategia de matrimonio (Alberto Gout, 1966). Acervo: Pedro Barrios.

prometedora carrera como actriz; y Kay (Patricia Conde) que estudia psicología y al ser la menor, es la única que usa pantalones y tenis Chuck Taylor, muy propios de los jóvenes rebeldes.

Aunque cada chica tiene una vida y una carrera, la película girará en torno a las vicisitudes mientras se enamoran y llegan al matrimonio, bajo la tutela de su primo Lorenzo, (Julio Alemán) —que repite pareja con Patricia Conde— quien se encargará de verificar que cada pretendiente sea un hombre de bien.

Como el dinero es un problema para las mujeres de clase media, lo mejor es hacer un plan para conquistar a un hombre con alto poder adquisitivo para casarse con él y “vivir bien”. Esa es la premisa de *Estrategia de matrimonio* (Alberto Gout, 1966), en la que Mónica Ferrer (Silvia Pinal) una brillante vendedora de libros intenta conquistar a cuatro hombres distintos y elegir “no el que le guste más sino el que más le convenga”.



Despedida de casada (Juan de Orduña, 1966)
 Acervo: Filmoteca de la UNAM.

PÁGINAS SIGUIENTES: Rosa María Vázquez. *Amor a ritmo de go go*
 (Miguel M. Delgado, 1966). Foto fijas: Raúl Argumedo. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

German (Joaquín Cordero) intenta sabotear las citas con los pretendientes de Mónica, al final decide quedarse con él, sin saber que es millonario, una recompensa por echarle a perder el plan.

En la película *Despedida de casada* (Juan de Orduña, 1966), Sonia (Julissa) y Raúl (Carlos Estrada) después de un tórrido romance deciden casarse. Así de veloz como fue el matrimonio, fue el divorcio pero donde hubo fuego, cenizas quedan y Sonia buscará la forma de fastidiar a su ex marido como una forma de mantenerse cerca. Por supuesto, después de varias situaciones, se reconcilian. Tan solo el fotomontaje usado en la publicidad, sexualiza el concepto de la mujer, reduciéndola a un objeto de deseo.

En un internado se desarrolla *Los años verdes* (Jaime Salvador, 1966), en la que las mujeres siempre andan en camisón, shorts o trajes de baño. Luisa (Rosa María Vázquez) una niña bien que está en el lugar, se ha enamorado de Julián (Enrique Álvarez Félix), un día mientras daban un

PELICULAS MUNDIALES y T.V. PRODUCCIONES, S.A. presentan a:

JAVIER SOLIS
ROSA MA. VAZQUEZ
en

AMOR A

RITMO
DE GO-GO



COLORES
A. GO-GO



ELEAZAR GARCIA
"CHELELO"

LEONORILDA

RAUL ASTOR

"TONGOLELE"

"LOS ROCKING DEVILS"

"LOS HOOLIGANS"

LA ORQUESTA DE
LEO ACOSTA

DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO

Argumento: ADOLFO TORRES PORTILLO

paseo comienza a llover por lo que Luisa y Julián se resguardan en una cabaña, al ser descubiertos semidesnudos (sin haber hecho nada “malo”) intentan huir para no ser separados pero antes de que eso ocurra y vivan en pecado, sus padres aprueban su relación y matrimonio.

En *Amor a ritmo de go go* (Miguel M. Delgado, 1966), Lupe (Rosa María Vázquez) es una bailarina en un café donde lo hace en bikini y enjaulada, mientras se escuchan de fondo Los Hooligans y los Rockin’ Devils. Un buen día, un rico pretendiente (Raúl Astor) le regala un auto a cambio de lecciones de baile; para que ella pueda conducir el auto, también necesitará clases, su maestro es Raúl (Javier Solís). Lupe se enamora de Raúl y deja su carrera de bailarina para irse con él a Veracruz.

María (Hilda Aguirre) es una chica cansada de andar de fiesta, bailando y cantando, aunque tiene novio Enrique (Enrique Guzmán) prefiere ingresar a un convento donde se convertirá en *Sor Yeye* (Ramón Fernández, 1967). A partir de ahí cantará temas religiosos pero con mucho ritmo contagiando a las monjas y ayudando en el hospital del convento donde conocerá al doctor Juan (Manuel Gil). Los Yakis Voladores, un grupo en el que cantaba María en un local de nombre La ballena loca, han sido llamados por una disquera y deciden ir a buscar a su amiga para que participe en el Festival de San Remo, lo que garantizaría dinero para el convento. Al volver, María se casa con el doctor haciendo a un lado el hábito por el que tanto había luchado.

Al parecer, las protagonistas de estas historias estaban destinadas al matrimonio para consolidar su condición de mujer. Salen del lecho familiar para establecer el propio, un lugar seguro para ellas, donde los padres ya no tendrán que preocuparse más. Al hacer un esbozo de la cultura femenina, Rosario Castellanos hace un recuento de lo varios pensadores de su época creían sobre las mujeres y resumió lo siguiente: “La esencia de la feminidad radica fundamentalmente en aspectos negativos: la debilidad del cuerpo, la torpeza de la mente, en suma, la incapacidad para el trabajo”.⁷ En gran medida el cine tenía esta postura.

⁷ Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina*. p. 81.



Los Yakis voladores, Hilda Aguirre, Carmen Montejó.
Sor Yeye (Tito Fernández, 1967). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Como menciona Castrejón:

El cine ha reflejado esta identidad cultural femenina y la ha asociado a espacios de domesticidad. La ha subyugado al melodrama, y especialmente al melodrama familiar, asegurado la rígida separación entre ámbito doméstico y ámbito público, entre espacio doméstico y espacio público, limitando sus posibilidades de identificación con modelos o roles positivos.⁸

⁸ Castrejón, María. “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. Logroño, 2004. https://www.google.com/search?q=Mujeres+y+cine.+Las+fuentes+cinematogr%C3%A1ficas+para+el+avance+de+la+historia+de+las+mujeres%E2%80%9D&rlz=1C1MIZP_en-MX1164MX1164&coq=Mujeres+y+cine.+Las+fuentes+cinematogr%C3%A1ficas+para+el+avance+de+la+historia+de+las+mujeres%E2%80%9D&gs_lcrp=EgZjaHJ-vbWUyBggAEEUYOTIHCAEQIRiPAjIHCAIQIRiPAAtIBBzUwM2owajmoAgawAgHxBUh4ZT2bQFgm&sourceid=chrome&ie=UTF-8f

Hay personajes que caen en los clichés de las muchachas modernas: las que son la representación de la tentación y que se rinden ante las bajas pasiones, por otro lado, las trabajadoras —casi siempre como secretarías— y las estudiantes universitarias, cuyos dramas tendrán que ver con el dinero, con el amor o ambas, retratando historias menos superfluas.

En *Muchachas que trabajan* (Fernando Cortés, 1961) un centro comercial es el escenario en el cual las mujeres que ahí laboran tienen problemáticas más reales: Lilia (Ariadne Welter) se ha convertido en la amante de un hombre prohibido y es extorsionada por su ex novio para que no se sepa la verdad; Tere (Angélica María) es una estudiante universitaria que sostiene una relación a distancia con un corredor de autos; Cora (Rosita Arenas), que quiere ser cantante y es acosada por un detective a cargo de una investigación; y María, (Ofelia Montesco) es madre soltera y lo tiene que ocultar.

Con tal de que su ex novio guarde el secreto de su amante, Lilia accede a dar información para que este entre a robar el centro comercial donde trabaja pero en el atraco, el cuidador de la tienda es asesinado. Cora y María son culpadas porque se encontraban a esa hora en el lugar de los hechos. Lilia confiesa y es ella quien va a la cárcel. Entre todas las mujeres se apoyan y entienden lo peligroso que es ocultar la verdad.

Siguiendo con las mujeres extorsionadas, en *La muerte es puntual* (Sergio Véjar, 1965) María Luisa “La Chata” (Gloria Marín) es dueña de un cabaret pero antes de eso ella era feliz con su esposo y su hija Julita (Ana Martín) de quienes se tuvo que alejar porque un día tomó la mala decisión de fumar un porro y a partir de ahí se volvió narcómana. “La Chata” que no quiere que Julita sepa dónde está, es chantajeada por Paco Martínez (Eric del Castillo) un líder narcotraficante quien opera en su cabaret a cambio de su silencio.

Como Julita no sabe que tiene mamá y su papá nunca está en casa, se la vive de fiesta, así conoció a Paco y el vicio de la marihuana. Paco utiliza a la joven como carnada para que “La Chata” le ayude a transportar mercancía internacionalmente; sin embargo, ella muere en un operativo tratando de proteger a su hija. Julita hasta el último momento se enteró que esa mujer era su madre y se queda sola nuevamente. Las drogas no dejan nada bueno.

En otros temas, las preferencias sexuales en los personajes femeninos son condenadas si no siguen las leyes de la moral y la naturaleza, si no se casan o son madres. En *Juventud desenfrenada* hay una fiesta casi orgiástica donde tres personajes femeninos que serán castigados por no seguir con las normas establecidas: Aurelia (Olivia Michel) quien por amor termina trabajando en un burdel; Laura (Hilda Vilalta) una ama de llaves cuya homosexualidad se pinta usando pantalones, tomando a las chicas por la cintura y llamándolas “chula”; por último, Gabriela que quiere abortar un bebé producto de una relación fuera del matrimonio. Tanto Laura como Gabriela, mueren. Para Aurelia, ¿qué más castigo que trabajar en la calle?

En 1960 aparece la película *Las bestias jóvenes* (José María Fernández Unsaín), la historia de dos amigas que viven en un internado para señoritas, Delia (Jaqueline Andere) y María (Alma Delia Fuentes). María se dedica divertirse y salirse de las normas y bailar en bikini porque, como joven, “el mundo es nuestro”. Como María está enamorada, invita a su novio a verla a escondidas, una noche son descubiertos pero Delia se echa la culpa para cubrir a su amiga, por lo que es expulsada y se ve forzada a ir a la casa de un tío que es un borracho y vive en un cuartucho, aún así César (José Alonso) quiere rescatarla y pedirle matrimonio, aunque ella se niega. Un día, María visita a Delia quien confiesa que la razón de su sacrificio es su amor por ella y la besa, siendo este el primer beso lésbico en el cine nacional. Este amor prohibido le costará la vida a Delia.

Las muchachas jóvenes son juzgadas y tomadas por ingenuas por lo que no pueden disfrutar de su sexualidad libremente, aunque en la mayoría de las películas aparecen en bikini o en camisones transparentes; así sean heroínas enmascaradas como *La mujer murciélago* (René Cardona, 1967). El cuerpo femenino es motivo de deseo o, en palabras de María Castrejón:

La mujer en el cine, ha sido únicamente un cuerpo en que se ha proyectado la sexualidad masculina; un cuerpo para ser mirado, un objeto, un fetiche. La mujer se convierte así en escenario de la sexualidad, y

no en sujeto, quedando su propia sexualidad anulada, impidiendo su libre desarrollo personal, y la construcción de su propia subjetividad.⁹

En *Damiana y los hombres* (Julio Bracho, 1967) donde Meche Carreño interpreta a una joven que pasa de ser una vendedora de flores en Xochimilco a una modelo cosmopolita que Alfredo (Enrique Rocha), su fotógrafo, toma bajo su protección. Damiana disfruta el momento de gloria sin mayor pretensión, lo que la hace aún más deseable, solo basta una escena donde al salir de darse un baño, baila en bata de manera sensual mientras se escucha un jazz psicodélico semi lento interpretado por Los Monjes.

Los jóvenes se adentran en “la nueva ola”¹⁰ y la música es parte de esto. Damiana es invitada a la fiesta de “Suéteres” que consiste en quitarse el suéter¹¹ y los zapatos a la luz de las velas mientras se baila alocadamente a ritmo de jazz y a gogo y, como si se tratara de un ritual, Damiana se deja seducir por el momento y sin poder oponer resistencia la despojan de su ropa y es llevada en brazos; se sabe el objeto del deseo.

Ante la noche de desenfreno, Damiana regresa a su pueblo, tiene la necesidad de reconectar con lo suyo y se reencuentra con Román, su amor con quien planea un futuro entregándose a él. Sin embargo, es obligada a regresar a la ciudad para cumplir con su contrato en la publicidad. Román la visita pero la desprecia al ver en lo que se ha convertido y se

⁹ Castrejón *Ibidem*.

¹⁰ De acuerdo con Valeria Manzano: la expresión “nueva ola”, de hecho, comenzó a diseminarse en el vocabulario periodístico y popular en la intersección de las décadas de 1950 y 1960. Quizá una traducción de la expresión francesa *nouvelle vague*, se aplicó especialmente a estilos musicales, como el rock y el twist, que constituyeron los canales fundamentales para la transformación del consumo, el ocio y las modas juveniles. La expresión encapsulaba sentidos de cambio en una cultura de masas crecientemente juvenilizada, un rasgo crucial de la vida cultural argentina a comienzos de los sesenta”. En el artículo “Ha llegado la nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956–1966”. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/manzano._ha_llegado_la_nueva_ola.pdf

¹¹ Tal vez en alusión a los múltiples sueteros de César Costa, el niño bueno del rock and roll.



ARRIBA: Lucía Guilmain en plena fiesta de “suéteres”.
Damiana y los hombres (Julio Bracho, 1966). Acervo: Pedro Barrios.

ABAJO: Jaime Fernández y Meche Carreño.
Damiana y los hombres (Julio Bracho, 1966). Acervo: Pedro Barrios.



Ofelia Medina y Julio Alemán en *Patsy mi amor* (Manuel Michel, 1968).

Acervo: Pedro Barrios.

va, sin saber que poco después encontraría la muerte. Damiana se queda sola, ese será su castigo por abandonar las tradiciones y dejarse llevar por la vida moderna. Todo tiene un precio.

Algo similar le pasa a Patsy (Ofelia Medina) en *Patsy mi amor* (Manuel Michel, 1968). En este filme, una joven muy alegre, hija de un rico empresario que regresa de un largo viaje por Europa. Es culta, lee obras de Buñuel, pinta y escucha a Bob Dylan y no le caen bien “las niñas frescas” porque solo piensan en comprar o casarse.

Patsy tiene un trío de pretendientes que la espera para cortejarla; los seduce pero no les permite ir más allá porque ella tiene claro que entregará su virginidad a quién ella quiera, cuando ella quiera. Por un accidente, Patsy choca con Ricardo (Julio Alemán) un agente de viajes, casado y mucho mayor que ella quien le manda flores con el seudónimo de Don Juan 69.

Para Patsy, Ricardo no es igual que los muchachos de su grupo, se enamora y se entrega a él. Esta relación hace que Patsy pierda su brillo

y se aleje de sus amigos. Ricardo nunca dejará a su esposa por estar con Patsy; ella, desesperada por recuperar un poco de su identidad busca a sus pretendientes pero se da cuenta que su camino ya no está ahí, algo cambió; se refugia en los brazos de su papá mientras se chupa el dedo. La mujer se volvió niña de nuevo.

Hasta ahora no hemos nombrado a Angélica María ya que ella, junto a Julissa, son los ejemplos del cambio de paradigma en los personajes femeninos, de ser las dulces y tiernas muchachitas que esperan casarse, a personajes más transgresores.

Angélica María inició su carrera como actriz desde muy pequeña, ganándose al público que la vio crecer. Además de actuar, tuvo la necesidad de cantar, de ahí que se considera que ella también era rocanrolera, aunque no lo haya sido del todo ya que sus canciones eran más bien baladas.

Así aparece en películas que siguen las temáticas de las que ya hemos hablado, acompañando a los solistas del momento: *El cielo y la tierra* (Alfonso Corona Blake, 1962) con César Costa; representando a la mujer sumisa cediendo ante el talento de un hombre en *Mi vida es una canción*; la mujer que solo espera casarse en *Mi alma por un amor* (Rafael Baledón, 1963) y *Me quiero casar* (Julián Soler, 1966) en donde interpreta a Jane, una gringuita que viaja de Estados a Unidos a Ciudad de México para encontrarse con Pedro (Alberto Vázquez) porque quiere casarse con él. Aunque él es un patán, terminan juntos.

Si bien Angélica actuó en cerca de treinta películas del 1956 a 1969, la realidad era que no se sentía cómoda porque las historias ya no la representaban y buscaba algo más. En entrevista, Angélica María comentó lo siguiente: “Yo de joven hice las películas como era yo y como creía que era el personaje que me daban en la película; después me di cuenta que ya no quería ser chiquita, que tenía que ir con mi edad [...] ya no quería cantar ‘Edy, Edy’”.¹²

Fue en 1967 cuando Angélica María conoció a José Agustín con quien quería filmar *De perfil* pero al contener temas políticos, se

¹² Angélica María, en conversación con los autores, agosto de 2025.



Angélica María y Julio Alemán en *Mi héroe*.
Patsy mi amor (Manuel Michel, 1968).
Acervo Pedro Barrios.

consideró que sería un largometraje difícil de comercializar. Sin embargo, esta dupla funcionó en dos proyectos más: *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1967) y *Alguien nos quiere matar* de la que ya hemos hablado, y según cuenta la propia Angélica, originalmente se llamaría *Quiero mis enchiladas*.

En *Cinco de chocolate y uno de fresa*, Esperanza (Angélica María) es una novicia muy glotona que al ayudar a una monja en la cocina ve unos “champiñones” que fueron enviados por “unos inditos de Oaxaca”; al comerlos aparece su *alter ego*, Brenda que usa faldas cortas y coloridas, con un maquillaje dramático que realza sus bellas facciones. Así, Brenda irrumpe en una fiesta y hace que un grupo de jóvenes robe un automóvil gris para llevarla al Sanborns de Reforma donde con ayuda de unas pistolas de juguete también robarán unos helados: cinco de chocolate y uno de fresa.

La recién formada banda de ladrones cometerá varias y divertidas fechorías hasta al amanecer, cuando Brenda regresa al convento brincando la barda. Así, por las mañanas, Esperanza se mantiene en sus labores en el convento mientras Brenda sale de noche para reunir a sus muchachos y seguir haciendo de las suyas.

Angélica María se quita la pose de niña buena para entrar a la psicodelia de la mano de José Agustín y comienza una relación estrecha con los representantes del rocanrol más crudo y duro de la segunda mitad de los años sesenta: Los Dug Dug’s y Baby y Javier Bátiz, quien cariñosamente la llamaba Quica.

Por su parte, Julissa, tras vivir en el extranjero por varios años, regresa a México y por consejo de su madre, la actriz Rita Macedo, se incorpora al grupo de rocanrol de su hermano, The Spitfires, donde al principio fue censurada por su manera de cantar:

Escogí “Ven cerca” porque era una de mis canciones favoritas. Johnny Restivo, el intérprete original de la canción, cantaba tipo Gene Vincent.

Traté de copiar cómo respiraba, hasta el último aliento y así la grabé. No estaba en mi mente hacer una canción sexy o pornográfica porque

PÁGINA SIGUIENTE: Angélica María. *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1967). Acervo: Filmoteca de la UNAM.



yo era muy inocente. Simplemente imité como lo hacían en inglés. Resultó que salió tan inmoral que la prohibieron en la radio. La Liga de la Decencia, o no sé quién, dijo que era muy fuerte.¹³

Después de que la banda se acabara, Julissa se desempeña como solista alcanzando el éxito con temas como “La consentida del profesor”, una adaptación de *The Teacher’s Pet* de Doris Day. Sin embargo, sabiendo que no tenía la mejor voz, probó en la actuación transitando entre películas cursis como *Los novios de mis hijas* y películas donde los personajes se veían involucrados en situaciones peligrosas como *La edad de la violencia* donde fue parte de la banda de jóvenes delincuentes a cargo de Daniel (César Costa).

En *Nosotros los jóvenes*, Julissa aparece cantando una canción muy cercana al garage con una letra provocativa que está lejos de ser inocente;

Bésame en la frente
Bésame los ojos
Bésame en la boca
Bésame en el cuello
Y después... vuélveme a besar la frente

Bésame las manos
Bésame la cara
Bésame en los brazos
Bésame en los hombros
Y después... mmmm vuélveme a besar las manos
Bésame en la oreja
Bésame los labios
Bésame una peca



Los Hooligans y Julissa. *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1963)
Foto fijas: Alfredo Ruvalcaba. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Bésame los pies
Y después... mmmm vuélveme a besar la oreja.¹⁴

Sin embargo, la película que vuelve a Julissa un ícono de este tiempo es *Los Caifanes*. Dirigida por Juan Ibáñez y escrita junto con Carlos Fuentes, la película inicia cuando Paloma (Julissa) y Jaime (Enrique Álvarez Félix), saliendo de una fiesta muy burguesa se topan por azar con cuatro jóvenes de otra clase social, inferior a la de ellos, que se hacen llamar Los Caifanes: El Capitán Gato (Sergio Jiménez), El Azteca (Ernesto Gómez Cruz), El Mazacote (Eduardo López Rojas) y El Estilos (Óscar Chávez).

¹³ Estrada, Teresa. *Sirenas al ataque*. p. 30.

¹⁴ Rodríguez, Roberto. *Nosotros los jóvenes*. México: Películas Rodríguez 1966. 95 min.



Enrique Álvarez Félix, Julissa, Oscar Chávez
Los cafanes (Juan Ibáñez, 1967).

Foto fijas: Antonio Jiménez. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

El Capitán Gato los invita a dar una vuelta que será una especie de viaje iniciático a través de la noche capitalina, donde las normas sociales se difuminan y emergen tensiones de clase, identidad y libertad. Para Paloma, se trata de un viaje onírico, entre vistas nocturnas de la ciudad, donde el Zócalo capitalino se encuentra iluminado, los sabores de las taquerías, los sonidos de sus músicos, intérpretes itinerantes, las luces del cabaret. Bien dice El Estilos “¿a nosotros quién nos cuida de ella?”, cuando se refería a esta mujer que abre los ojos y se encuentra ávida de comerse al mundo.

La chica se deja llevar por los cuatro jóvenes, tan distintos a ella y que la llevan a conocer lugares que le resultan exóticos, hace locuras que jamás se hubiera imaginado, escucha un lenguaje raro y conocido al mismo tiempo a través del cual logra comprender las diferencias y vivir esos momentos de libertad, aunque siempre vigilada por su novio que luce temeroso porque él sí tiene un nombre que perder.

Paloma descubre otras formas de afecto, cercanía y humanidad alejadas de la rigidez clasista de Jaime; es capaz de asumir las consecuencias de quedarse como una forma de crítica al mundo al que realmente pertenece. Este personaje rompe con todas las reglas de las películas que hasta el momento hemos descrito, ella no sufre ningún castigo por salirse de la norma o no anteponer a su pareja (cosa que no se le tenía permitido a las jóvenes de este cine), ella tiene el don que ninguna otra tendrá y que hasta el momento había sido solo para los hombres: la capacidad de decidir.

Las mujeres del cine de esta época, irán transformándose a la par de la sociedad y de las demandas mercadológicas pero bajo el yugo de la mirada masculina; será años después que una mujer retome el poder de la narración; mientras tanto, Brenda y Paloma, nos dan la esperanza de que existen hombres que pueden empoderar a las mujeres y darles su justo lugar.



¡CARNE RA- DIO AC- TIVA!

Los nuevos ritmos dentro del cine mexicano

Para entender la música compuesta para la cinematografía de finales de los años cincuenta y durante los sesenta en el cine mexicano, es importante reconocer que el cambio no fue inmediato; por el contrario, fue el resultado de una evolución progresiva construida como parte de una tradición musical consolidada en las décadas previas.

Como vimos en el primer capítulo, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) fue parte del desarrollo cinematográfico nacional desde un inicio; esto no excluyó a los creadores de música para cine y compositores populares, agrupados en la sección 8, esto provocó que sus funciones fueran mucho más específicas y acotando su labor en los proyectos con ciertas reglas estrictas como José Serralde lo explica:

“El compositor de cine mexicano debía escribir para orquesta sinfónica, pero también arreglar números de baile y seguir orquestando el mariachi cuando era preciso; en estos casos, el compositor de la STPC se acreditó como director musical. Del mismo modo, apariciones de orquestas de baile como la de Dámaso Pérez Prado abrían líneas, convenios sindicales y cesiones de derechos autorales”.¹

¹ Serralde Ruiz, José María. “Música, músicos y cine en México: Miradas hacia una historia posible.” Tesis de licenciatura, 2013.

Durante los años cuarenta, compositores como Raúl Lavista, Antonio Díaz Conde, Gonzalo Curiel, Manuel Esperón y Miguel Ángel Pavón establecieron un modelo musical profundamente influido por los arreglos sinfónicos del cine estadounidense y europeo. Su estilo se caracterizaba por orquestaciones amplias, melodías románticas o populares y el uso sistemático de *leitmotifs*. Ejemplos emblemáticos de esta corriente pueden observarse en *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1946), con música de Gonzalo Curiel, y en *Salón México* (Emilio “El Indio” Fernández, 1949), cuya partitura fue compuesta por Antonio Díaz Conde.

A medida que la industria cinematográfica en México avanzaba, el pequeño círculo de compositores comenzó a incorporar algunos nuevos integrantes, aunque el crecimiento fue lento. Solo unos pocos como Sergio Guerrero y el español Gustavo Pitaluga, quien llegó al país durante el exilio, se sumaron al gremio protegido por el contrato colectivo constituido por el sindicato que protegía a los miembros contra cualquier intento de usurpar sus labores. Mientras tanto, el aumento de productoras mantuvo a los Estudios Churubusco operando con una agenda intensa tanto en las mañanas como en las tardes, una dinámica que se prolongó durante casi dos décadas.

Por otro lado, en la parte musical el lenguaje sonoro creado para las películas respondía a una época marcada por el melodrama moral y los relatos de identidad nacional, donde la música fungía como guía emocional para el espectador. Basta recordar el trabajo de Manuel Esperón, autor de más de quinientas piezas y escenas icónicas que se convirtieron en referentes generacionales, como aquella con Pepe “el Toro” (Pedro Infante) y “La Chorreada” (Blanca Estela Pavón) cantando “Amorcito corazón” mientras se miran a los ojos en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948).

Este modelo convencional de composición musical en la cinematografía empezó a modificarse de manera paulatina a mitad de la década de los cincuenta, gracias a la influencia de las grandes industrias como la norteamericana, y los ritmos extranjeros; por lo tanto, los compositores debieron integrar de manera más decidida ritmos afrocaribeños como el mambo y el chachachá que tenían como antecedente el cine de rumberas.

Películas como *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) y *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) ambas con la composición musical de Antonio

Díaz Conde y los temas de Dámaso Pérez Prado, son ejemplo de este cambio de modelo musical que funcionaría gracias a la colaboración de ambos músicos que integraban nuevos ritmos a estas historias. En paralelo, los ritmos afrocaribeños convivieron con influencias anglosajonas, particularmente el jazz moderno y, posteriormente, el rock and roll.

Cuando el rock and roll llegó al cine mexicano se le asoció de inmediato a cierto sector de la juventud de clase media fungiendo como un símbolo de modernidad, mientras que el jazz dejó esa etiqueta de vanguardia para convertirse en música sofisticada de pequeños nichos en búsqueda identitaria, aunque este género había acompañado al cine mexicano desde décadas atrás; no era un ritmo popular y sólo fungía como música incidental y nunca como protagonista.

José Serralde explica en su tesis sobre la música en el cine mexicano, este fenómeno:

A fines de los años cincuenta, el gobierno del presidente Miguel Alemán emprendió la construcción de la Ciudad Universitaria; y colocó un sector poco definido en la expresión musical cinematográfica al centro: la juventud. No es coincidencia que por obligación temática se diera paso a una generación de intérpretes que en otras cinematografías habrían subido antes a las pantallas: los improvisadores de jazz. La música de la radio y las fiestas juveniles, el mambo o el swing por ejemplo, se vuelven constantes en el cine mexicano y en particular el segundo dio espacio al rock and roll recurrente en el cine mexicano desde mediados de la década de los cincuenta. Los músicos de rock aparecían acreditados al lado de los compositores de la STPC y el cine una vez más idealiza las relaciones entre juventud, mambo y rock a los cuales a menudo se le unía una orquesta invisible en pantalla, del modo en que aparecía detrás del “charro cantor”, la orquesta de la STPC.²

² Serralde Ruiz, José María. *Música, músicos y cine en México: miradas hacia una historia posible* (tesis, noviembre de 2013) p. 26.



Juan García Esquivel. *La locura del rock'n roll* (Fernando Méndez, 1956).
Foto fijas: Eduardo Villagrán. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Compositores y directores de orquesta de la vieja guardia como Juan García Esquivel, Pablo Beltrán Ruiz y Luiz Arcaráz exploraron estas nuevas posibilidades en bandas sonoras que incorporan géneros modernos afines a la juventud, cada vez más influenciada por el cine y la música estadounidenses.

Juan García Esquivel, quien en 1957 contaba entonces con 39 años de edad, incursionó en la supervisión musical, la composición y la actuación en la película *La locura del rock & roll* (Fernando Méndez, 1957); en esta cinta Esquivel es un joven estudiante universitario que dirige una orquesta junto a su novia, en la película vemos varios números musicales donde toca el piano y en uno de ellos interpreta el tema “Vereda tropical” con un solo donde hace un despliegue de su magia musical. Por otro lado, Mario Patrón, músico de jazz, en esta misma película hizo los arreglos



Pablo Beltrán Ruiz al centro con los alumnos del Politécnico.
Paso a la juventud (Gilberto Martínez Solares, 1957). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

de los temas “La mecedora”, “El relojito” y “Give Me Rock and Roll” cantados por la vedette estadounidense, Gloria Ríos. Cabe mencionar que Pablo Beltrán Ruiz otro de los grandes responsables de que el rock and roll se popularizara en el país, también actuó en este filme como parte de una de las orquestas que rivaliza con la de Esquivel durante la trama.

Pablo Beltrán Ruiz siempre se caracterizó por integrar cualquier tipo de ritmo swing, jazz, cumbia, surf, ska etc, siendo uno de los músicos más eclécticos y con más fama dentro del cine mexicano, tal es el caso de *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957) donde como director de la orquesta del Instituto Politécnico Nacional, enmarcando algunos bailes juveniles y en la película *México nunca duerme* (Alejandro Galindo, 1958) en la que su música acompaña la historia de una abuelita en búsqueda de su nietecita en los tugurios de la Ciudad de México.



PÁGINAS ANTERIORES: Orquesta de Pablo Beltrán Ruiz representando al Politécnico Nacional. *La locura del rock'n roll* (Fernando Méndez, 1956). Foto fijas: Eduardo Villagrán. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Por su parte, Luis Arcaráz, oriundo de San Luis Potosí, cuenta en su filmografía con docenas de películas, entre ellas están *Músico, Poeta y Loco* (Humberto Gómez Landero, 1948) con Germán Valdés “Tin Tan” y *Acapulco* (Emilio Fernández, 1952) convirtiéndose en uno de los eslabones de la música popular en el cine hacia la orquesta de swing y jazz al estilo Glenn Miller o Benny Goodman. Entre las filas de su famosa orquesta desfilaron Tino Contreras, Mario Patrón, Héctor Hallal, Tomás Rodríguez y Chilo Morán entre otros de los grandes músicos de jazz mexicano.

Años más adelante, la orquesta Gustavo Pimentel y su grupo Los Electrónicos también incursionaron en estos nuevos lenguajes dentro de películas de género, especialmente en el cine de terror. Pimentel colaboró con el director Alfredo B. Crevenna en dos largometrajes: *La casa de los espantos* (1961) y *Échenme al vampiro* (1963), donde incluyó los temas “Chicago Mambo” y “A la salud”, respectivamente.

A partir del legado de las orquestas, como lo menciona Rafael Aviña, dentro de la progresiva transformación musical que experimentaba el cine mexicano a finales de los años cincuenta principalmente marcada por la irrupción de otros ritmos como el rock and roll, la modernización urbana y la influencia creciente de la radio universitaria, en esos años comenzó a desarrollarse en México un movimiento jazzístico todavía incipiente pero decisivo, que se integró de forma paulatina al ámbito cinematográfico.³

En la comunidad universitaria, los principales difusores del jazz fueron el Festival Nacional de jazz y el programa *Panorama del jazz* en Radio UNAM, dirigido por Juan López Moctezuma en 1959, que da cuenta del interés institucional por estas sonoridades.

Ese mismo año el cine incorporó de manera más clara a los músicos de este género en películas como *Siguiendo pistas* (Zacarías Gómez, 1959), donde el director recurrió a la música de Sergio Guerrero y a la presencia de intérpretes destacados como Mario Patrón, Héctor “El Árabe” Hallal, Cecilio “Chilo” Morán y Cuco Valtierra entre otros. Aviña señala que estos músicos ya habían aparecido sin crédito en cintas juveniles, policiacas o ambientadas en clubes nocturnos, donde el jazz contribuía a construir atmósferas urbanas, modernas y ligeramente transgresoras.⁴

En este contexto destaca la cinta *Guantes de oro* (Chano Urueta, 1959) cuya trama gira en torno a un joven rebelde llamado “Polo” (interpretado por Álvaro Ortiz), quien tras un robo es rescatado de la vida delincuencia por un ex-boxeador que lo lleva a un gimnasio de pugilismo con la esperanza de que se convierta en un gran peleador. En la banda sonora de esta cinta que acompañan imágenes de la ciudad, se incluye a Sergio Guerrero junto al cuarteto del prolífico músico y Tino Contreras, ganador del Primer Festival Nacional de Jazz, lo que reforzaba la presencia de este género como un elemento estético asociado al cambio cultural y a la representación de nuevas sensibilidades en el cine mexicano de la época.⁵

Por su parte Sergio Guerrero, tras haber compuesto anteriormente también música para otros títulos como *A.T.M. A toda máquina* (Ismael Rodríguez, 1951) y *Qué te ha dado esa mujer* (Ismael Rodríguez, 1951), incorporó en su repertorio rock and roll, no solo al jazz en películas como *Locos peligrosos* (Fernando Cortés, 1957), donde aparece Manuel “El Loco” Valdés como una estrella supuestamente juvenil, *Puppy Lane* y su banda de rock and roll. Más adelante dentro de la misma cinta, aparecen Germán Valdés “Tin Tan” y Luis Aguilar interpretando temas cercanos al rock and roll, como “No puedo bailar porque tengo hormigas en el pantalón” y “16 toneladas”, con arreglos claramente de rhythm and blues.

La introducción de estos nuevos lenguajes sonoros transformó la estructura musical de las películas y modificó su representación social, así

³ Aviña, Rafa. “1959: Box y Jazz. Guantes de oro, de Chano Urueta”, Morelia Film Fest, 2025. <https://moreliafilmfest.com/1959-box-y-jazz-guantes-de-oro-de-chano-urueta>

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

el centro de gravedad pasó del melodrama nacionalista al deseo urbano, la vida nocturna, la cultura del consumo y la subjetividad juvenil;⁶ por lo tanto, la incorporación del jazz, los ritmos afrocaribeños y el rock and roll no solo renovó la estética musical cinematográfica, sino que complementó la transformación cultural del país durante los años cincuenta y sesenta, marcada por la industrialización, la expansión mediática y el creciente protagonismo de la juventud en la esfera pública.

¿quién puso el bomp?

Convivencia de tradiciones y modernidad sonoras

Para comprender el surgimiento del rock and roll y su recepción en México, es fundamental recordar, como explica Julia Palacios,⁷ que la juventud mexicana de mediados del siglo xx no constituía un grupo homogéneo e identifica tres configuraciones juveniles, una que es anterior a 1960 con escasa visibilidad mediática y generalmente subordinada a los valores adultos y sus ritmos; otra que se presenta entre 1960 y 1965, marcada por la irrupción de los grupos de covers, el consumo discográfico y la aparición protagónica de adolescentes en el cine musical y finalmente, la juventud de la segunda mitad de los sesenta, asociada al go-go, la psicodelia, los sonidos europeos, la creciente experimentación estética y las sensibilidades que desembocaron en Avándaro y los “hoyos funky”.

La inclusión de lenguajes musicales modernos no implicó la desaparición o el desplazamiento de los géneros previos, por el contrario, se produjo una convivencia compleja entre tradiciones sonoras y públicos emergentes. Un ejemplo significativo de esta convivencia es curiosamente otra película sobre el boxeo, *El campeón del barrio* (Rafael Baledón, 1964) que reúne tres juventudes musicales coexistentes en la Ciudad de México de mediados de los sesenta: la juventud tradicional, vinculada a la canción ranchera y representada por Solís; la juventud moderna caribeña, asociada a Sonia López; la incipiente juventud rocanrolera, encarnada por Oscar Madrigal. En una sola cinta conviven estos tres ritmos que representan pasado, presente y futuro, ofreciendo un retrato del entendimiento entre los ritmos ya establecidos con los recién llegados.

Durante los años sesenta, el cine mexicano incorporó sistemáticamente la figura del joven moderno, acompañado por un paisaje sonoro dominado por el rock and roll, el twist y los ritmos go-go. Esta multiplicidad permite comprender por qué el rock and roll fue percibido simultáneamente como

⁶ Arana, Federico. *Huaraches de ante azul*. p. 34.

⁷ Julia Palacios, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

una moda extranjera, amenaza moral, oportunidad industrial y un territorio de expresión juvenil.⁸

Jesús “Tuti” Martínez, guitarrista y fundador de Los Teen Tops, recuerda así los cambios culturales de mediados del siglo xx:

A finales de los cincuenta ya éramos jóvenes, pero no existía una vida especial para nosotros: solo eras niño o adulto. Nunca hubo una vida para la juventud. No nos tomaban en cuenta, no había ropa para nosotros; decíamos que íbamos vestidos de marineritos porque no existía ropa juvenil. No sé si éramos tristes o felices... nos regañaban todo el tiempo. (...) Luego apareció una película, *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray 1956), con James Dean, y eso despertó a toda la juventud.⁹

Sus palabras revelan el tránsito generacional en México, particularmente en la ciudad más profunda, la aparición de nuevas identidades juveniles y la irrupción de referentes culturales internacionales que transformaron hábitos, consumos y sensibilidades.

Así surgen, nuevas películas juveniles como *A ritmo de twist* (Rafael Baledón, 1962) en la que Johnny Laboriel y Los Rebeldes del Rock interpretan el tema “Calendario de amor”, seguido por Los Beatniks con “Tampico Twist”, que de acuerdo con Pepe Rojo, líder de la agrupación, este tema fue creado exclusivamente para la película.¹⁰ El filme retrata a una juventud que aspira a parecerse a sus ídolos estadounidenses, desde la ropa y el peinado hasta los pasos de baile.

Mientras tanto, en la industria musical seguían surgiendo nuevos ritmos. *El dengue del amor* (Roberto Rodríguez, 1965) introduce un género musical novedoso denominado “dengue”, sin tanto éxito, creado por

⁸ Salas Villar, Jesús Gómez. “Modernidad y blanquitud en los inicios del rocanrol mexicano: 1956–1963.” *El Taller de la Historia* 1, no. 3 (s. f.).

⁹ Jesús Martínez “El Tuti” — Teen Tops, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

¹⁰ Pepe Rojo — Los Beatniks, en conversación con los autores, septiembre de 2025.



ARRIBA: El cuarteto de Tino Contreras. Acervo: Fonoteca Nacional.

ABAJO: Los Teen Tops en *A ritmo de twist* (Benito Alazraki 1962). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

CINEMATOGRAFICA CALDERON, S. A. presenta a:

LOS HOOLIGANS

REBELDES DEL
ROCK

Beatniks

TEEN
TOOPS

THE
CRAZY
BOYS

con
MANUEL "LOCO" VALDEZ
BETO EL BOTICARIO
MARIA EUGENIA RUBIO
ELIZABETH CAMPBELL
ERICA CARLSSON
LISA ROSSELL

JOAQUIN GARCIA "BOROLAS" - LUIS ARAGON
JORGE MONDRAGON - JULIEN DE MERICHE - JOSE LUIS VELEZ Y

ALBERTO VAZQUEZ

Argumento y Adaptación
ALFREDO SALAZAR

Dirección: **BENITO ALAZRAKI**

Dirección Musical
ANTONIO DIAZ CONDE

ARS
UNA



A RITMO DE TWIST

"MELODIA DE AMOR"
"LA CHICA del CALENDARIO"
"TAMPICO TWIST"
"LA PULGA" (The TWIST)
"AGUJETAS DE COLOR DE ROSA"
"ESTA NOCHE MI AMOR"
"CANDIDA"
Y
"POPOTITOS"



PÁGINAS ANTERIORES: María Eugenia
Rubio y Manuel “Loco” Valdés.
A ritmo de twist (Benito Alazraki, 1962).
Acervo: Filmoteca de la UNAM.

el multifacético y prolífico músico cubano Dámaso Pérez Prado, uno de los principales exponentes del mambo. La cinta retrata también la época del teatro de revista en espacios como el Teatro Blanquita, donde coincidían artistas de distintos ámbitos: orquestas como la de Pérez Prado, cómicos como “Resortes”, vedettes como “Tongolele” y grupos juveniles de rock and roll como Los Hooligans.

A partir de este momento, los personajes de los largometrajes musicales dejaron de ser únicamente rumberas, boleristas o charros y surgieron cantantes adolescentes modernos y agrupaciones rocanroleras como Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops y Los Rebeldes del Rock. Este cambio marcó el tránsito hacia una supuesta modernidad no solo cinematográfica, sino también sonora, donde el deseo, la rebeldía, la moda y el baile se convirtieron en temas centrales, capaces de convivir con el melodrama rural para colocar en primer plano las tensiones y aspiraciones de una juventud urbana en transformación aunque manipulada por los adultos.

¡Ahí viene la plaga, le gusta bailar!

La creación del producto cultural juvenil comercial a través de los medios de comunicación y la industria discográfica.

La aparición de una nueva juventud *rockanrolera*, en México fue primero influenciada por el cine extranjero y posteriormente apoyada por los medios de comunicación nacionales. La radio, la televisión, y la industria discográfica nacional fueron muy importantes en la formación y difusión de nuestros primeros grupos musicales.

Para Federico Rubli la radio fue esencial en los primeros pasos de estos grupos y parte fundamental de su propia formación rockanrolera: “Desde principios de los sesenta, comenzaron a surgir estaciones de radio completamente especializadas en transmitir rock and roll, así como otros ritmos asociados que se fueron derivando de él. Era un inicio, la mayoría de las estaciones de radio le prestaron igual atención a la música en inglés de los grupos extranjeros que a los covers de los grupos mexicanos. Es así como a principios de los años sesenta se escuchaba en la radio mexicana a Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry pero también a Los Locos del Ritmo, Los Hooligans, Los Sinners, etcétera”.¹¹

En la radio había tres radiodifusoras especializadas en rock and roll: Radio 590 La Pantera, Radio éxitos y Radio capital. Aquí es donde nace la famosa *Hora de las complacencias*, donde los radioescuchas pedían sus canciones favoritas para escucharlas, además había una forma muy original de promover la música por parte de los programas de radio, que consistió en enfrentar a dos de los grupos más populares del momento para que los radioescuchas los hicieran ganar con su voto a través de una llamada telefónica al programa.

¹¹ Rubli Kaiser, Federico. *Estremécete y rueda: Loco por el rock & roll. Un relato acerca de la historia del rock en México*. México: Casa Veerkamp, 2007.

Jesús “Tuti” Martínez recuerda sus primeras incursiones en la radio de la siguiente manera: “A Radiocentro se le ocurre hacer una reunión de grupos de rock and roll, y entonces “Manny” Martínez, Enrique Guzmán y yo fuimos a ver qué era eso. Pensábamos que quizá tocaban la misma música que nosotros. Y sí, llegamos y estaban Los Rebeldes del Rock, Los Locos del Ritmo y otros que se llamaban Black Jeans, después Camisas Negras. Nos conocimos. En aquel tiempo no había celulares; nos pasamos los teléfonos y empezamos a conectarnos”.¹²

César Costa también asegura que era la radio el primer paso para tener visibilidad en el mundo del espectáculo: “La cadena era esta: primero la radio, importantísima; luego las giras por toda la República, que eran matadoras pero me formaron. De la radio pasamos a la televisión y de ahí vino el cine. Acepté una actuación especial en *Jóvenes y Rebeldes* (Julián Soler, 1961), donde canté “Canta, canta”, a partir de ahí me llegaron propuestas, pero decidí esperar un papel estelar. Oscar Brooks, el productor, entendió mi postura y mi primera película importante fue con Libertad Lamarque —*El Cielo y la Tierra* de Alfonso Corona Blake en 1962—; ahí comenzó mi carrera cinematográfica”.¹³

La exposición en la radio se ampliaba después a través de las giras de promoción nacionales y la televisión. Martínez también describe esta etapa: “Empezamos a ir a programas de televisión y a salir con la *Caravana Corona Extra*. Era un autobús dirigido por el señor Vallejo, ‘El Vallejito’. Con un contrato con Cerveza Corona, rentaba lugares por toda la República y presentaba artistas famosos. Estuvimos con todos los tríos, con Marco Antonio Muñoz, con Los Dandys, con cantantes rancheros. Nos hicimos muy amigos de Javier Solís, que ya triunfaba en la música ranchera”.¹⁴

¹² Jesús Martínez “El Tuti” — Teen Tops, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

¹³ Castañeda, Mara Patricia. “César Costa. No era feliz con mi vida”. Agosto 30, 2023. 1:03:47 https://www.youtube.com/watch?v=7dEHlg9_p7tM&t=2024s

¹⁴ *Ibidem*.

Las compañías productoras de discos o sellos discográficos, comprendieron rápidamente que el público adolescente representaba un mercado masivo. La configuración del rock and roll mexicano en las décadas de 1950 y 1960 no puede entenderse sin la intervención directa de la industria discográfica, la cual identificó en la juventud urbana un mercado emergente y altamente rentable. Sellos como Orfeón, Musart y Dimsa transformaron el incipiente interés juvenil por la música moderna en un sistema de producción orientado a fabricar y promover un “producto juvenil” integral.

De acuerdo con Julia Palacios, aunque varios grupos musicales habían grabado desde 1959, sus discos permanecieron enlatados —es decir que no salían hasta que el sello decidiera que era un buen momento comercialmente— hasta ser publicados al año siguiente cuando su popularidad explotó.¹⁵ Este auge se produjo con un desfase significativo; para entonces, el twist ya dominaba el mercado juvenil norteamericano, de modo que en México se generó una mezcla rara entre rock & roll y twist, resultado de la presión de las disqueras para que los conjuntos interpretaran covers de Elvis Presley o los twist del momento de Chubby Checker. Así, el rock and roll llegó tardíamente al país y terminó empalmándose con un ritmo más ligero y “fresa”, que además podía ser bailado por sectores adultos.

Los sellos disqueros influyeron directamente en los grupos de rock and roll en México, decidiendo qué canciones debían grabar en sus discos. Por eso comenzaron interpretando versiones en español de canciones que ya eran éxitos en inglés y que provenían de Estados Unidos e Inglaterra. Parecía que las disqueras preferían jugar a lo seguro y replicar éxitos ya probados en los mercados internacionales como “La plaga”, adaptación de Good Golly Miss Molly; “Popotitos”, que tomó los arreglos musicales de Bony Moronie de Larry Williams; de Jailhouse Rock de Elvis Presley, surgió “El rock de la cárcel” interpretado por Los Teen Tops y, Los Locos del Ritmo cantaban “Yo no soy un rebelde” inspirada en “Ain’t That a Shame” de Fats Domino. Estas versiones contribuyeron a insertar el

¹⁵ Julia Palacios, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

rock and roll en el mercado musical mexicano y a consolidarlo como un referente generacional.

Federico Rubli destaca que desde 1958 comenzó a gestarse una transformación profunda con un fenómeno inédito frente al dominio de las grandes orquestas, la aparición de los primeros grupos formados por jóvenes y para jóvenes; entre ellos Los Lunáticos, una agrupación pionera, pero injustamente relegada en la historia del rock mexicano, que estaba integrado, entre otros, por José Luis Arcaráz un sobrino del director Luis Arcaráz, y por el baterista Vicente “El Vitaminas” Martínez, mentor de varias generaciones de músicos. Este grupo logró grabar un par de sencillos de 45 rpm con el sello Columbia: “¿Porque ya no me quieres?” y “Elvis Perez”. Su vocalista, Sergio Bustamante, alcanzaría después reconocimiento como actor de teatro y cine, una prueba del flujo de carreras artísticas entre la música de la radio y el cine.¹⁶

Para José Agustín la incursión de los primeros artistas del rock and roll en las grandes empresas discográficas fue una forma más de copiar la industria musical norteamericana:

Desde el momento en que empezaron a grabar en las grandes empresas (que por otra parte eran las únicas que había, pues en México no existieron las pequeñas grabadoras privadas que surgieron en Estados Unidos), los directores artísticos procedieron a meter a los rockanroleros en camisas de fuerza: rechazaban las canciones que consideraban ‘explosivas’ y les proponían otras más inocuas. También se empeñaron en desdibujar todo rasgo propio y en convertirlos en copias patéticas de artistas famosos de Estados Unidos. Los Hermanos Carrión resultaron los Everly Brothers nacionales; Julissa fue la Doris Day mexicana; Vianey Valdés, la Brenda Lee; y César Costa, el Paul Anka del nopal.¹⁷

Aquí es donde comienza un fenómeno impulsado por las discográficas y posteriormente la televisión que hizo que los principales vocalistas de los grupos de rock and roll se volvieran baladistas y abandonaran sus agrupaciones. José Agustín también reflexiona sobre la creación de los solistas que abandonaron a sus grupos originales:

Varios grupos se desmantelaron cuando los que más destacaban recibieron contratos como ‘solistas’. A Enrique Guzmán lo sacaron de Los Teen Tops; a Johnny Laboriel, de Los Rebeldes del Rock; César Costa dejó a los Black Jeans; Julissa a los Spitfires; Paco Cañedo se fue de Los Boppers y Ricardo Roca, de Los Hooligans. Vivi Hernández abandonó a Los Crazy Boys y Manolo Muñoz defeccionó de Los Gibson Boys. También se impulsó a Angélica María, Alberto Vázquez, Queta Garay, Mayté y Pily Gaos. Todos ellos fueron controlados férreamente y la industria les marcó qué piezas cantar.¹⁸

Como lo mencionó Agustín, la industria cinematográfica quiso aprovecharse de los intérpretes sin importarle desintegrar a los grupos, Jesús “Tuti” Martínez recuerda la salida de Enrique Guzmán de Los Teen Tops:

Mira, hubo un momento en que Enrique Guzmán enfermó de hepatitis, y la hepatitis en aquel tiempo era como ahora todas las enfermedades nuevas, la pandemia y todo lo que vivimos: no sabían cómo curarla, era súper contagiosa. Entonces la mamá de Enrique Guzmán nos dijo que no fuéramos ni a visitarlo ni nada, porque los médicos habían dicho que nadie se debía acercar, nada más la mamá; los cubiertos, la ropa, todo... no sabían qué era la hepatitis. Y fue una temporada, y en ese tiempo ya teníamos trabajo como Enrique Guzmán y Los Teen Tops. Nosotros teníamos que tocar en Veracruz hoy en la noche, el domingo, y Enrique Guzmán estaba contratado para Monterrey; lo promovió muchísimo la disquera. Entonces empezó la separación, pero la amistad

¹⁶ Federico Rubli, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

¹⁷ Agustín, José. *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks...* México: Grijalbo, 1996. p. 39.

¹⁸ *Ibid.*

jamás la perdimos, porque él me decía: ‘Ya ves, un secreto: antes nos pagaban 5 mil pesos para todo el grupo y ahora a mí me pagan 5 mil pesos nada más por mis canciones. Así que estoy muy a gusto’. Pues perfecto. Seguimos muy a gusto: yo busqué mantener a Los Teen Tops; hemos tenido como veinte cantantes más, porque ha habido cambios, igual que en los equipos de fútbol o en los equipos deportivos, dónde van cambiando al bateador o al pitcher. Igual nosotros hemos tenido cambios. Siempre en mi grupo hemos seguido tocando el mismo ritmo; no tuvimos necesidad de cambiar. Cuando llegaron nuevos ritmos, cuando llegaron los Beatles, la misma compañía dijo: ‘No vayan a copiar eso, no lo vayan a hacer en español, no vayan a copiar lo que ya dejaron grabado para siempre’. Vamos a llamarle la sencillez o la limpieza de la música del rock and roll inicial. Y hasta la fecha te puedo presumir que seguimos tocando igualito, con el mismo sonido de Los Teen Tops; nunca tuvimos que tocar ninguna otra música de nada.¹⁹

Para Javier de la Cueva, pianista de Los Camisas Negras y Los Hooligans, las disqueras y los solistas cometieron una “alta traición” a los valores del espíritu rebelde del rock and roll:

Bueno, no solo como protagonistas de las películas: los lanzaron de solistas discográficamente y desbarataron a los grupos. Esos vatos, no solo César ni Enrique, no son merecedores. Perdieron el pionerismo que habían ganado por haberse traicionado. Que no los culpo, porque se fueron por el business. Les fue poca madre, güey. Nosotros todavía no. Todavía en el Auditorio Nacional, en estos últimos, ponen ‘Enrique Guzmán’ con letras grandotas y ‘Los Locos del Ritmo’, ‘Los Rebeldes del Rock’ y ‘Los Teen Tops’ con letras chicas.²⁰

Las empresas discográficas empezaron a promover a estos cantantes y grupos rocanroleros ya no solo en radio o medios impresos, también en la televisión, que en ese momento era un medio de comunicación con mucha influencia en los jóvenes en nuestro país. A principios de los sesenta en Televisión —hoy Televisa— apareció el programa Premier Orfeón, patrocinado por el sello discográfico Orfeón, y en 1965, cambió su nombre a Discotheque Orfeón a Go-go. Este espacio funcionó como una vitrina para los grupos y solistas juveniles de la época como Los Locos del Ritmo, Los Hooligans, Los Rockin’ Devils, Los Belmont’s, Los Hermanos Carrión, Los Baby’s y Los Hitters que interpretaban el tema musical del programa que era “La Hora del Jerk”. Tal fue la importancia de este programa que hasta se presentaban artistas internacionales como Bill Haley and His Comets.

Esto hizo que grupos como Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo y Los Rebeldes del Rock construyeran una imagen pública moderna, juvenil y publicitariamente efectiva, volviéndose los tres grupos más famosos en el país por su sobreexposición mediática y el apoyo recibido por la industria musical en general.

La televisión les otorgó visibilidad nacional, moldeó su performance escénico y reforzó su atractivo como ídolos de una nueva cultura juvenil emergente. Ese capital simbólico y comercial, impulsado por la pantalla chica, fue rápidamente identificado por la industria cinematográfica que buscaba renovar su público y capturar el entusiasmo de una juventud que ya se reconocía en esos rostros, sonidos y actitudes. Así, el tránsito de la televisión al cine no fue casual, sino estratégico: la cámara cinematográfica amplificó lo que la televisión había encendido, transformando a estos músicos en protagonistas de narrativas fílmicas donde el rock and roll dejó de ser sólo acompañamiento sonoro para convertirse en un signo generacional con impacto cultural y económico dentro del cine mexicano de la época.

¹⁹ Jesús Martínez “El Tuti” — Teen Tops, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

²⁰ Javier de la Cueva, en conversación con los autores, agosto de 2025.

iAviéntense todos!

La incursión de la juventud rockanrolera en el cine mexicano

La llegada de los rockanroleros al cine era predecible. Rubli destaca que un aspecto fundamental para entender las particularidades del caso mexicano, a diferencia de Estados Unidos, donde el rock and roll se originó en sellos independientes y radios, es que en México su promoción se basó en gran medida en el cine.

El año 1956 fue especialmente significativo por el estreno de varias películas, entre ellas dos dirigidas por José Díaz Morales, que incorporaron elementos asociados al rock and roll, convirtiéndose en vehículos tempranos para su circulación cultural *Juventud desenfrenada* (José Ulló, 1956), *Al compás del rock and roll* (José Díaz Morales, 1957) y posteriormente *La rebelión de los adolescentes* (José Díaz Morales, 1959).²¹

Hacia finales de los años cincuenta, los grupos de rock and roll mexicanos empezaron a aparecer en la pantalla grande como parte del paisaje moderno que se buscaba representar, debido a que el público comenzaba a asimilar las narrativas cinematográficas de ambientes urbanos y escenas de baile. Poco después, su presencia se convirtió en un recurso comercial estrechamente ligado a las disqueras, interesadas en promover a sus artistas y sus lanzamientos más recientes.²²

Para Javier de la Cueva, pianista de Los Hooligans, empezaba a ser conveniente la presencia de estas agrupaciones para los productores de cine porque era más barato integrar un grupo musical juvenil que una orquesta proveniente del sindicato: “Esa es otra de las cosas del rock and roll, lo hicimos puras gentes que no éramos músicos, desplazamos a los músicos sindicalizados que si estaban bien preparados y la gente en vez

de contratar una orquesta de veinte mil pesos te contrataba un grupo de mil quinientos”.²³

José Agustín, figura emblemática de las letras en México y parte de la literatura que Margo Glantz denominó la Onda, considera que buena parte de estas producciones respondieron, ante todo, a una lógica comercial:

Como en Estados Unidos, nos asestaron las películas ‘juveniles’ hechas por adultos pero con las nuevas estrellas. Eran películas siniestras, hechas al vapor y, por supuesto, con libretos oligofrénicos en los que se condenaba toda forma de conducta juvenil. Estos engendros habían aparecido desde fines de los cincuenta, pero proliferaron en la primera mitad de los sesenta, muchas veces con Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez y Julissa.²⁴

Como apunta Agustín, la industria cinematográfica utilizó el rock and roll como un truco comercial pero con el paso del tiempo este recurso tuvo un impacto simbólico mucho mayor para algunos músicos y personas de esa generación que dedicaron su vida a seguir interpretando los viejos temas de aquella época.

Desde la que es considerada la película con la primera aparición de un tema de rock and roll en pantalla *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956) con la supervisión musical de Antonio Díaz Conde, a partir de los créditos de inicio de la película ya se puede ver a Gloria Ríos cantar y bailar rock and roll al ritmo del grupo de Mario Patrón. Por sí mismo, un parteaguas musical, aunque sin proponérselo, de la modernidad frente al *status quo* de la época.

Como hemos visto, a pesar de que muchas películas mantenían un tono aleccionador y moralizante dirigido a la juventud al inicio, la industria pronto advirtió que podía atraer a la “chaviza” mediante argumentos

²¹ Federico Rubli en conversación con los autores, septiembre 2025.

²² Rubli Kaiser, Federico. *Estremécete y rueda: Loco por el rock & roll. Un relato acerca de la historia del rock en México*. México: Casa Veerkamp, 2007.

²³ Javier de la Cueva, en conversación con los autores, agosto de 2025.

²⁴ José Agustín, *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks...* (México: Grijalbo, 1996), p. 39.

más ligeros, “cursis”, “ñoños” y superficiales. De este modo, se atenuaba el estruendo de los “guitarrazos y tamborazos del rock and roll” de los “melenudos”, que a menudo se utilizaban solo para crear una atmósfera moderna, citadina y violenta, al tiempo que se incorporaba a los grupos juveniles como un gancho comercial.

En la cinta, con fuertes tintes moralizantes, *Jóvenes y rebeldes* (Julián Soler, 1961) aparece Bill Haley and His Comets, una de las figuras más emblemáticas del rock and roll de la época, interpretando en vivo “Shake, Rattle and Roll” y “See You Later, Alligator” mientras se ve a un Adalberto Martínez, “Resortes”, haciendo sus mejores pasos al ritmo del rock and roll.

Por su parte, Los Teen Tops hicieron su debut en *Los pilotos de la muerte* (Chano Urueta, 1962) donde comparten créditos con el compositor Gustavo César Carrión. Según cuenta Jesús “Tuti” Martínez fundador del grupo “Fue la primera película en la que salimos Los Teen Tops y luego nos invitaron a tres o cuatro más, donde los productores dijeron: ‘esto está buenísimo’...”²⁵ En este filme de Urueta, aparecen dos de los cómicos más importantes de la época, “Resortes” y “Tin Tan” interpretando a un par de empleados de gasolinera que sueñan con asistir a una carrera de autos. En una de las secuencias, los vemos llegar a un centro nocturno repleto de jóvenes, de pronto, en escena aparecen Los Teen Tops tocando “Popotitos”; todos los asistentes bailan al ritmo del rock and roll, aunque el personaje de “Resortes” insiste en que se trata de un twist. Como sea, al grito de “¡Twist, twist!”, los jóvenes invaden la pista, moviendo las caderas y contagiando a los presentes.

En *Juventud sin ley* (Gilberto Martínez Solares, 1966), la banda sonora de la delincuencia juvenil sigue marcada por el jazz y el rock and roll. Los créditos iniciales suenan a ritmo de jazz gracias a Sergio Guerrero, para luego dar paso a un clásico de la época, *Woolly Bully*, interpretado por Los Rockin’ Devils, versión del tema original de Sam the Sham and



Los Teen Tops en *Los pilotos de la muerte* (Chano Urueta, 1962).
Foto fija: Raúl Argumedo. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

the Pharaohs. mientras se observa un grupo de jóvenes de la nueva ola baila frenéticamente. Más adelante aparece el baladista Roberto Jordán interpretando “Ya no me quieres” y, en la secuencia del internado donde el personaje de Fernando Luján está recluido, uno de sus amigos canta “Ya déjame en paz”, un rock and roll de Manolo Muñoz.

Tomemos en cuenta que hablamos de jóvenes músicos con una carrera que recién iniciaba por lo que su experiencia en el cine era básicamente ir a las salas a ver películas. El músico Pepe Negrete, fundador de Los Locos del Ritmo, recuerda que su entrada al cine fue circunstancial debido al éxito que estaban teniendo en la radio: “Bien a bien no sabíamos qué estábamos haciendo ahí”,²⁶ a pesar de ello, su participación, junto

²⁵ Jesús Martínez “El Tuti” — Teen Tops, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

²⁶ Pepe Negrete — Los locos del ritmo, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

PELICULAS RODRIGUEZ, S. A.
presenta a:

ADALBERTO "RESORTES"
MARTINEZ
DAMASO PEREZ PRADO



EVITA MUÑOZ
"CHACHITA"

PUMPIN
IGLESIAS
HECTOR
LECHUGA
ROGELIO
GUERRA

EDIANA
RUIZ
ARTURO CORDOS
"LOBITOS"
NACHO
CONTILA
LOS HOOLLIGANS

MAYIE
CAROL
JOHNNY
LABORIEL
KIKI
DA SILVA
ANGEL
FERNANDEZ

JULISSA

LEONORILDA
OCHOA
SUSANA
CABRERA
FEDERICO
DEL CASTILLO

FREDDY
FERNANDEZ
ANGEL ESPINOSA
"FERUSQUILLA"

PABLO
BELTRAN RUIZ
GIGI
ANIBARR
HARRAPOS

GAY
CROONERS
LOS RICHARSON
ALFONSO
MUNGUA



EL DENGUE DEL AMOR

En alegre

EASTMANCOLOR

ADAPTACION Y DIRECCION:
ROBERTO RODRIGUEZ

ORQUESTAS:
DAMASO PEREZ PRADO
PABLO BELTRAN RUIZ
"LOS HOOLLIGANS"

Coreografía:
TELL ACOSTA
Fotografía:
ROSALDO SOLANO
ARGUMENTO DE:
Francisco Córdova,
Ramón Obón, y
Roberto Rodríguez

CANCIONES:

PEREZ PRADO

"MAMBO DEL POLITENICO" - "MAMBO
NUMERO 8" - "A RITMO DE DENGUE"
DENGUE "SILVIA" - "DENGUE DE LA MONTA
ÑA RUSA" - "EL DENGUE DE LA UNIVER-
SIDAD" - "EL DENGUE DEL TARTAMUDO"
MAMBO "PATRICIA"

LOS HOOLLIGANS

"UNA NIÑA CON...MOVIDA" - "TRABAJE
COMO UN PERRO" y acompañando a Alfons-
so Mungia: "HOY NO TE VAS" a Johnny La-
boriel: "LA RASPA" a los Gay Crooners: "EL
IDIOMA DEL ROBOT" a Edaena Ruiz y Leo-
norilda - "CONJUGANDO EL AMOR"

PABLO BELTRAN RUIZ

"LAREDO SURF" - "A RITMO DE SURF"
"QUIEN SERA" (CUMBIA) - interpretada por
Kika da Silva.



ARS
UNA



NTED IN MEXICO - IMPRESO EN MEXICO

PÁGINAS ANTERIORES: El grupo los Hooligans en *El dengue del amor* (Roberto Rodríguez, 1965).
Acervo: Filmoteca de la UNAM.

a Los Locos del Ritmo fue pieza clave para empezar a consolidar el cine musical juvenil en México con películas como *Twist, locura de juventud* (Miguel M. Delgado, 1963) y *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1964).

El cantante Alberto Vázquez, uno de los primeros ídolos del rock and roll recuerda así su incursión hacía ese nuevo mundo cinematográfico:

A ritmo de twist fue la primera película que hice. Tenía que decir que se le cayó un ladrillo a una persona que iba pasando y gritar: “¡Cuidado con el ladrillo!”, y no lo podía decir, entonces cortaron. Esa escena con el “Loco” Valdés fue la primera que hice y fue donde le agarré miedo a actuar, ¿entiendes? Porque no me salió la primera escena, nunca había actuado; de repente me tenía que poner a actuar y no pude. Y por eso fue cuando llegué con los Galindo, donde les decía que mejor no, porque iba a pasar. Así fue.²⁷

Estos grupos y jóvenes rocanroleros comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en filmes de distintos géneros que iban desde el drama, la comedia, el terror, en las películas de luchadores e incluso en cintas con elementos surrealistas. Los Hooligans, fueron el grupo con mayor presencia en el cine mexicano de la época, a pesar de no ser el más famoso y contar con Ricardo Roca, hermano de César Costa.

Según Moisés García, investigador musical y fundador del sello Chez Nobody Records, la presencia de ciertos grupos de rock and roll en el cine mexicano no fue fortuita ya que contaban con los contactos adecuados dentro de la industria, es decir, tuvieron un padrinazgo significativo y, posteriormente, un aparato mediático que impulsó su visibilidad y consolidación.²⁸

²⁷ Alberto Vázquez, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

²⁸ Moisés García, en conversación con los autores, noviembre de 2025.



ARRIBA: Los Rebeldes del Rock en *A Ritmo de twist* (Benito Alazraki, 1962).
Acervo: Filmoteca de la UNAM.

ABAJO: Alberto Vázquez en *Serenata en noche de luna* (Julián Soler, 1967).
Foto fijas: Othón Argumedo. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Si bien muchas películas carecían de buenos argumentos o de una sólida construcción dramática, algunos compositores y grupos destacaron más por la calidad de su propuesta musical que por sus apariciones fugaces en la cinematografía mexicana; tal fue el caso de grupos como Los Sinners, Los Monjes, El Klan, Los Dug Dug's, así como Javier Bátiz y los Finks.

En el caso de Los Sinners, su colaboración más importante se dio con el connotado director español Luis Buñuel en 1965 en *Simón del Desierto*, protagonizada por Claudio Brook y Silvia Pinal, aunque no aparecen formalmente en los créditos en pantalla; la música de esta película estuvo a cargo de Raúl Lavista. Federico Arana, guitarrista del grupo, recuerda su experiencia:

Buñuel llegó a nosotros preguntando. Necesitaba un tugurio adecuado para la escena final y llegó al Café Milleti y donde, por fortuna, actuábamos nosotros. Luis nos pidió que tocáramos rock tremendista. Le pregunté si quería algo cantado o instrumental y dijo que instrumental, pero muy fuerte. Quería decir muy siniestro y muy bestia. Le ofrecí 'Rebelde radioactivo' y no solo encontró adecuada la pieza, sino que me comunicó su intención de ponerle a la película el nombre de la no muy fina e inspirada melodía. Lo malo es que Gustavo Alatraste productor en turno, dijo que ni hablar, porque entonces tendrían que pagarme muchísimo más por los derechos y el horno no estaba para bollos....cómo estaría el tal horno que la película tuvo que ser suspendida abruptamente y no llegó a largometraje. Con todo, dejó en los diálogos constancia de su intención[...].²⁹

La secuencia final ocurre en un bar de una ciudad que podría ser Nueva York. Los Sinners están tocando "Rebelde radioactivo", mientras a su alrededor numerosos jóvenes bailan salvajemente al ritmo del rock and roll, ante la mirada incómoda de Simón (Claudio Brook) que pregunta al Diablo (Silvia Pinal):

²⁹ Sin autor consignado *Los Sinners*. Wikipedia, octubre 16, 2025. https://es.wikipedia.org/wiki/Simón_del_desierto



Los Sinners y Silvia Pinal al lado de jóvenes bailando "Carne radioactiva" en *Simón del Desierto* (Luis Buñuel, 1965). Pieza digital creada para este libro.

- Simón: ¿Cómo se llama esa danza?
- Diablo: Carne radioactiva, el baile final.
- Simón: Va de retro.
- Diablo: Va de ultra.³⁰

Silvia Pinal recuerda así el rodaje de esa secuencia:

El final, me acuerdo que hicimos la discoteca en los Estudios Churubusco y que él [Luis Buñuel] quiso invitar a todos sus amigos, y todos ellos fueron a hacerle de bailarines. Está mi hija Silvia, está mucha gente bailando y todo... Toda esa idea de Simón en la discoteca bailando con

³⁰ Buñuel, Luis. *Simón del Desierto*. México: STPC 1965. 45 min.

el Diablo le divirtió muchísimo y fue un final lleno de alegría para él; yo así lo tomé.³¹

Otra propuesta musical diferente fueron Los Monjes, grupo influenciado por el rock and roll, el jazz, la música clásica y, posteriormente, la psicodelia. Su debut en la pantalla grande fue con *La muerte es puntual* (Sergio Véjar, 1965), donde comparten crédito con el compositor Gustavo César Carrión. La cinta inicia con un suave ritmo de jazz sobre ilustraciones de instrumentos musicales; poco después, Los Monjes aparecen tocando en vivo uno de sus temas más famosos, “Pobre niña”, en una fiesta de jóvenes de clase media; su rock de garage, pegajoso y con toques jazzísticos, los diferenciaba claramente de otros grupos de la época.

En este grupo tocó como baterista Jorge Bracho actor e hijo del director, Julio Bracho; lo que lo llevó a participar en *Damiana y los hombres* (Julio Bracho, 1966) y *Andante* (Julio Bracho, 1969). En *Damiana y los hombres*, Los Monjes comparten crédito con Sergio Guerrero y crean un fondo ideal en las secuencia en la que Damiana (Meche Carreño) baila sensualmente al salir de darse un baño, dejándose llevar por el jazz psicodélico semilento de Hesiquio Ramos, tecladista del grupo, destacado por sus arreglos de música clásica. En esta película, Jorge Bracho aparece tocando en la fiesta de suéteres en una cabaña donde Lucía Guilmáin y Meche Carreño bailan junto con otros jóvenes a ritmo de jazz-a-gogo. El último ejemplo de la filmografía de Julio Bracho donde aparece su hijo con La máquina del sonido es *Andante*, una película que fluye entre un jazz instrumental semilento y un rock and roll psicodélico que disfrutaban los personajes jóvenes.

En este mismo sentido con una propuesta sofisticada, encontramos a El Klan, un grupo que se distingue en el panorama musical mexicano de los años sesenta por su estilo híbrido, una fusión de jazz, soul, funk, rock and roll y rhythm and blues, con claras influencias de James Brown



Héctor Lechuga y Evita Muñoz “Chachita” en *La muerte es puntual* (Sergio Véjar, 1967).

Acervo: Filmoteca de la UNAM.

y Ray Charles.³² Algo digno de tomar en cuenta es que este grupo editó su segundo LP en 1968, llamado *Love is a Swedish Thing* en un sello sueco de nombre Swedisc.

Chano Urueta eligió a El Klan en dos cintas del género de la lucha libre, con el ídolo del pancrancio, Alejandro Muñoz Moreno “Blue Demon” también conocido en el medio luchístico como “El Manotas”. Estas cintas fueron *Blue Demon contra las diabólicas* y *Blue Demon contra los cerebros infernales*, ambas producidas en el mismo año, 1966 y en las que comparten créditos con el compositor Gustavo César Carrión

³¹ Gutiérrez, Carlos. “Simón del desierto (Luis Buñuel) – Entrevista a Silvia Pinal” Fracción de entrevista. Abril 7, 2014. 6:39 min. <https://www.youtube.com/watch?v=6vYI4TPiAok>

³² Espinosa, Armando, 60 años de rock mexicano, Vol. 1. Ciudad de México: Sam Sara Ediciones, 2019. p. 276.



Meche Carreño en *Andante* (Julio Bracho, 1969).
Acervo: Filmoteca de la UNAM.

siendo la primera cinta el debut cinematográfico de la agrupación en la cual su música, jazz–funk psicodélica, suena desde la secuencia inicial: Un enmascarado que se hace pasar por Demon, comete un asesinato al amparo de la noche. Más adelante, veremos a El Klan tocar en un centro nocturno, cual grupo versátil, están vestidos con trajes sastre amarillos muy vistosos y ejecutando uno de sus temas mas famosos “A todo vapor”, mientras unas bailarinas se mueven al ritmo intenso del jazz a–gogo.

En otra secuencia, durante una investigación en un cabaret, el teniente Jaime Reyes (David Reynoso) y su compañera Marta (Ana Martín) observan a una mujer ataviada con un ajustado vestido verde que deja ver sus piernas y que se desplaza de manera cadenciosa sobre la pista de baile mientras suena el tema “Mau Mau” donde se escuchan aullidos que aderezan los movimientos sugerentes de la bailarina. Finalmente, El Klan regresa al escenario del club para interpretar “Baila a go–gó”, desatando el frenesí en el público que baila agitando sus cuerpos sobre las mesas del lugar.

En *Blue Demon contra los cerebros infernales*, los mismos personajes se enfrentan a otra situación en la que se lleva a cabo el secuestro de científicos cuyos cerebros son extraídos y los mantienen dentro de una campana en laboratorio lleno de luces y tubos de ensayo. Jaime y Martha recurrirán al mismo cabaret donde El Klan con el mismo traje amarillo enloquece al público asistente.

El grupo Klan reapareció en otras producciones de la época como la película, *Me quiero casar* (Julián Soler, 1967), donde su música acompaña una fiesta de clase media alta con alberca, bikinis y baile descontrolado. Allí suena el tema “Convulsión”, mientras Jane (Angélica María) y Pedro (Alberto Vázquez) llegan a la reunión, seguido por el tema *A todo vapor*.

Finalmente, en *Despedida de casada* (Juan de Orduña, 1968), El Klan se vuelve a presentar en un centro nocturno interpretando el tema “A Tijuana”. En una escena posterior acompañan a la cantante Emily Cranz en “Hang On Sloopy” y, hacia el final, en un programa de televisión, Sonia (Julissa) aparece como pocas veces podemos ver a un personaje femenino, tocando la batería del grupo y bailando al ritmo de “A todo vapor”.

La importancia musical de este grupo, a veces tan infravalorado y desconocido para muchos en México, llegó a instancias internacionales.

El periodista Xavier Castelazo habla de la segunda gira exitosa de El Klan por Europa.

La primera vez que visitaron Europa cumplieron un contrato de nueve meses presentándose en las capitales y principales poblaciones del viejo continente. Iniciaron su gira en Londres y poco después se presentaron en Liverpool, cuna de Los Beatles. En Suecia les tocó alternar con los Kinks y los Troggs, dos de los conjuntos que tienen el primer lugar de popularidad en su país. Dinamarca y Finlandia también fueron campos propicios para dejarse escuchar y dar fe que en México tenemos conjuntos juveniles tan buenos como los mejores del mundo. En la capital inglesa tocaron en la discoteca Scott Club que puede considerarse la capital de la música moderna. Aunque ellos no tuvieron la suerte de alternar en Londres con Los Beatles sus presentaciones en esa ciudad les dieron a conocer ampliamente la onda del estilo rítmico que ha venido a imponerse por todo el mundo, según un comentario de uno de los cronistas especializados en Londres.³³

Otro grupo que contribuyó a la transición de los primeros sonidos del rock and roll y el garage hacia la nueva psicodelia en México, fue un grupo oriundo de Durango, Los Dug Dug’s. Su carrera abarca desde la mitad de los años sesenta hasta nuestros días, siendo partícipes del festival de rock y ruedas de Avándaro en 1971. Su presencia en el cine coincide con el llamado “verano del amor” en San Francisco, un momento de efervescencia cultural del movimiento hippie en el que los lenguajes juveniles comenzaban a consolidarse en varias partes del mundo. Existen un par de películas que son ejemplo de su valía musical.

La primera de ellas es *El mundo loco de los jóvenes* (José María Fernández Unsáin, 1966), con música de Enrico Cabiati; la energía del grupo se manifiesta desde las primeras secuencias, donde aparecen tocando garage

³³ Castelazo, X “El Klan: representante de México,” *Cine Avance*, núm. 179(1968): 47.



PRODUCCIONES TAURO FILMS S.A. presenta a **CÉSAR COSTA JULISSA en EL MUNDO LOCO DE LOS JÓVENES** A COLORES con JULIAN PASTOR - ROMANA REYDEL ANA MARÍA DE PANAMÁ - NORMA LAZARINO Dirección: JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ UNSAÍN Distribuida por Columbia Pictures

Julissa en *El mundo loco de los jóvenes* (José Mará Fernández Unsaín).

Foto fijas: Antonio Jiménez. Acervo: Filmoteca de la UNAM.



Juan Ferrara, Edmundo Mendoza, Michel Staruss, Angélica María, Agustín Martínez Solares y Fernando Luján en *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1967).

Acervo: Filmoteca de la UNAM.

rock³⁴ mientras los jóvenes se agitan desbordadamente. Los Dug Dug's acompañan a Julissa en los temas “Yo te daré” y “Toma mi corazón” mientras ella canta dulcemente —casi sensualmente— y con cada giro que da, casi mágicamente cambia de vestuario. La película combina sus intervenciones con otros elementos musicales, como baladas de César Costa y piezas de jazz interpretadas por Los Sonidos FM, que son los compositores Rubén Fuentes y Fernando Magallanes.

³⁴ El garage rock (en español, rock de garaje) es un subgénero del rock que combina aspectos sonoros del doo-wop, del R&B y del rock instrumental con los ritmos característicos del blues y del surf rock y de la música instrumental. Este subgénero musical es la forma cruda y enérgica de rock and roll y rockabilly.

Un año después, en *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1967) su aparición en el cine adquirió un tono más significativo, por que se hizo visible la influencia de la psicodelia que complementa una historia que se desarrolla gracias a que una cándida monja consume de manera fortuita hongos alucinógenos liberando su alter ego en botas y minifalda. Temas como “Fiesta de sociedad” interpretada por Angélica María y “Una piedra dorada” en la que el grupo aparece tocando en un sótano ambientado con luces de colores y proyecciones que dan idea de un viaje psicotrópico, refuerzan un imaginario juvenil que no existía en el cine mexicano. Otro rasgo distintivo de esta película es que las letras de las canciones fueron hechas por el escritor José Agustín, que era fanático de Los Dug Dug's.

Por último, hablaremos de uno de los músicos más importantes que dio el rock and roll en nuestro país, Javier Isaac Medina mejor conocido como Javier Bátiz “El brujo”. Originario de Tijuana, su aparición en la

escena musical supuso un cambio radical, gracias a la introducción de un estilo muy singular con marcadas influencias de blues, r&b, funk, rock psicodélico, y artistas como Chuck Berry, John Lee Hooker, Jimmy Reed, Otis Redding, Stevie Wonder y James Brown. La revista Cine Avance lo describe de la siguiente forma: “Javier Bátiz es un músico y cantante mexicano que dado su especial carácter y forma de ver las cosas puede decirse que nació especialmente para vivir en esta época”.³⁵

Sus primeras incursiones en la cinematografía mexicana cuentan con aportes musicales dignos de ser mencionados. En 1964 compone la música de uno de los cortometrajes de los tres que conforman *Viento distante* (Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar). La película es una historia oscura de dos niños que planean el asesinato de un gato; la secuencia inicial son imágenes de la ciudad y de una escuela primaria, acompañadas por una pieza de jazz, compuesta por Mario Lavista y que establece un tono reflexivo. Conforme avanza la historia, el ambiente sonoro va cambiando a un blues rock enérgico como en la escena donde vemos a los protagonistas huir tras haber fumado un cigarro en el baño, y ser descubiertos por un maestro que los increpa. La música de esta secuencia es de Javier Bátiz, una mezcla evidente de rock and roll y blues.

En *La princesa hippie* (Miguel Morayta, 1969) las protagonistas son las cantantes españolas Pili y Mili que a la *Juego de gemelas* (Nancy Meyers, 1998) invierten estilos de vida. En esta película “El brujo” hace un cameo como músico de un café cantante llamado “La mosca podrida”, donde se reúnen los jóvenes a escuchar música, y toca el tema “Algo ha pasado” cantado por Enrique Guzmán que intenta vestirse —aunque parece disfrazado— de *hippie*. Esta película supervisada musicalmente por Sergio Guerrero cuenta con una versión del tema surf “Pipeline”, popularizada por el grupo californiano The Ventures. El género surf que no era muy común en el cine nacional, se puede disfrutar al inicio de esta cinta.

³⁵ Herrera Salgado, Antonio. “Entrevista a Javier Bátiz,” *Cine Avance*, num. 180 (1968): 44.



Dario y Emir Ángel Dupeyrón en *Viento distante* (Salomón Laiter, Manuel Michel, 1965).

Acervo: Filmoteca de la UNAM.

PÁGINAS SIGUIENTES: Carlos Piñar, Pilar Bayona y Javier López “Chabelo” en *La princesa hippie* (Miguel Morayta, 1969).

Foto fijas: Francisco Urbina. Acervo: Filmoteca de la UNAM.

Como un apunte, resulta curioso cómo para darle más autenticidad a los personajes jóvenes “hippies”, en esta cinta, usan términos anglosajones para expresarse aunque de una forma cómica:

— Princesa Marciana —¿Estás en onda?.

— Chica del café: “Cuando la gente es muy *snob*, cree que estoy haciendo *bloof*, pero la verdad es que tengo mucho *spleen* y estoy en un *sludge*”³⁶

³⁶ Morayta, Miguel. *La princesa hippie*. México: Películas Rodríguez 1969. 96 min.

PRODUCCIONES BROOKS, S. A. y PELICULAS RODRIGUEZ, S. A. presentan a

PILI·MILI·ENRIQUE GUZMAN

CARLOS PINAR



DIRECTOR
MIGUEL MORAYTA

act. esp.
HECTOR LECHUGA

JAVIER LOPEZ RODRIGUEZ "CHABELO"

ROBERTO GOMEZ BOLAÑOS "CHESPIRITO"

GUILLERMO OREA - CHELA NAJERA-

JAVIER BATIZ - LOS GAY - LA NUEVA
BATIZ - CROONERS VERSION

A **COLORES**

ARS
UNA



LA PRINCESA HOPIE

Arg. de O. JASON y MIGUEL MORAYTA-Adapt. MIGUEL MORAYTA y "CHESPIRITO"-Música: SERGIO GUERRERO-Foto RAUL MARTINEZ SOLARES.



En la película *Alguien nos quiere matar* (Carlos Velo, 1969), la banda sonora incorpora a Javier Bátiz y The Finks, cuya presencia añade un matiz rockero y moderno al ambiente musical del filme con los temas “Adiós, abuela”, escrito por la poeta Elsa Cross e interpretado por Angélica María, y “Por ti y por mí”, con letra de José Agustín e igualmente interpretada por la novia de México.

Finalmente, es pertinente señalar una curiosidad musical que fue influyente para futuras generaciones de rockeros como Botellita de Jerez o Café Tacuba. En la cinta Jóvenes de la Zona Rosa (Alfredo Zacarías, 1968), Vázquez y Evita llegan a un bar, donde unas chicas se contornean en unas jaulas a-gogo al ritmo de Los Tepetatles, grupo del cómico Alfonso Arau quien toca la guitarra a tres manos, el tema “Rockturno”. Esta fue una efímera agrupación concebida como una sátira mexicana de los Beatles.

Los Tepetatles nacieron como un acto en vivo para un cabaret, el proyecto reunió a músicos de la escena del rock and roll y jazz, como Marco Polo Tena (bajo) de los Rebeldes del rock, Julián Bert (piano) músico de jazz, José Luis Martínez (batería) y Marcos Lizama (guitarra).

Su propuesta visual fue desarrollada por los pintores José Luis Cuevas y Vicente Rojo, y las letras estuvieron a cargo de Carlos Monsiváis. Aunque nació como ficción, el experimento trascendió a la idea de ser solo un espectáculo en vivo y en 1965 Arau grabó un disco real titulado, *Triunfo y aplastamiento del mundo moderno*, con mezcla de humor, ruido y collage sonoro que terminó por convertirse en un antecedente influyente para los grupos mexicanos del futuro.



Así como existieron grupos como los Sinners, Los Monjes, Los Dug Dug's que aportaron nuevos estilos musicales pero que no tienen una trayectoria comercial, existieron los músicos de las bandas sonoras que no son tan recordados a pesar de tener un trabajo de gran calidad en los distintos géneros cinematográficos.

La música del baterista, arreglista y director de orquesta, Leo Acosta, ambienta perfecto el filme de culto *La mujer murciélago* (René Cardona Jr., 1968) una película del género luchístico y de acción, donde el perso-



Maura Monti en *La mujer murciélago* (René Cardona Jr., 1968).

Acervo: Filmoteca de la UNAM.

naje principal es una mujer enmascarada interpretada por Maura Monti. Este es uno de los trabajos más importantes del jazzista michoacano, ya que trascendió a su época logrando reconocimiento internacional hasta nuestros días, aquí contó con la supervisión musical de Antonio Díaz Conde. El tema principal de esta cinta es “Noches de Acapulco” que cierra la película con broche de oro.

La música original de *Patsy mi amor* (Manuel Michel, 1969) es otro buen ejemplo de estas bandas sonoras de calidad, esta estuvo a cargo del



Ofelia Medina, Héctor Bonilla, Carlos Cortés, Leticia Robres, Julián Pastor, Penélope en *Patsy mi amor* (Manuel Michel, 1969). Acervo: Filmoteca de la UNAM.



Jaqueline Andere, José Alonso, Alma Delia Fuentes, Carlos East en *Las bestias jóvenes* (José María Fernández Unsáin, 1969). Acervo: Filmoteca de la UNAM.

compositor Carlos Lyra en la que acompaña muy bien el tono sofisticado de la trama con tintes modernos. La película inicia con una fiesta de jóvenes de clase media alta en la que todos bailan al ritmo de rock psicodélico en honor a Patsy (Ofelia Medina) que está recién llegada de una estancia estudiantil en Europa. Más adelante, la acción se traslada al café Tótem y Tabú, donde el cantante Pixie Hopkin interpreta un tema frente a jóvenes beatniks, existencialistas. En ese mismo lugar, un joven Raúl Velasco, figura importante y controvertida del mundo del espectáculo, presenta a la banda de rock and roll llamada Complejos de Edipo, que comienza a tocar en vivo y hace que los jóvenes se levanten de sus mesas para bailar a ritmo de a go-go.

El músico sinaloense Chilo Morán, ligado a la escena jazzística y de las grandes orquestas del país, también forma parte de estas bandas sonoras memorables, como lo hizo para *Las bestias jóvenes* (José María Fernández Unsáin, 1970) interpretando temas compuestos por Raúl La-

vista. Morán ofrece temas sofisticados que destacan por tener arreglos en perfecta sincronía con las secuencias del filme con piezas como el “Tema de las bestias”, “Tema de Delia”, “Tema de César”, “Blues de polo” y “El mundo es nuestro”, este último título es la frase que los jóvenes repiten a lo largo de la película como un mantra.³⁷

Cabe resaltar que en esta película también aparece el grupo Los 4 Crikets con los temas “I Can’t Help You” y “Show It”. Esta agrupación formada en la colonia Condesa de la Ciudad de México pertenece a la segunda generación del rock and roll y a pesar de no tener más apariciones en el cine lograron grabar un LP y varios sencillos para el sello CBS.

³⁷ PROCINEMEX, una institución gubernamental mexicana creada en 1968 para difundir el cine mexicano, editó un disco en 7” con las canciones de esta película.

Mi gran noche

Influencia musical española y una juventud “fresa” conservadora

Paralelamente al surgimiento del rock and roll, se configuró otra vertiente juvenil que Julia Palacios denomina “juventud fresa” caracterizada por su afinidad con las estrellas del cine español de corte franquista. Películas protagonizadas por Rocío Dúrcal, Raphael, Marisol o el dúo Pili y Mili, con canciones originales y un estilo visual pulido, ofrecían a ciertos sectores juveniles mexicanos un modelo aspiracional profundamente conservador, ligado a la escuela religiosa y a valores tradicionales, pero coherente con su contexto sociocultural.³⁸

En la revista *Cinelandia* se aborda este fenómeno en un artículo llamado “La explosión española”, donde escribe:

Raphael encendió la mecha de la bomba, cuyo estallido se escuchó en todas partes. Elvis Presley quería decir Estados Unidos, los Beatles simbolizan Inglaterra, Salvatore Adamo, aunque siciliano de origen, encarnó a Francia. Cada uno de ellos llevó la música popular juvenil a todo el mundo, la difundió con vigor y la impuso entre los jóvenes del universo. Ahora es el turno de España y gracias principalmente a un joven de veintidós años: Raphael. Sus canciones, escritas en su mayor parte por su amigo Manuel Alejandro, lo condujeron a la consagración. Las giras por Europa y América, el disco y el cine han sido etapas de su extraordinario éxito. Empero, no solo Raphael es el que está impulsando el gran auge de la canción española, aunque él es sin duda su símbolo máximo en la actualidad.³⁹

Según Palacios en México, esta preferencia del público fresa, hacia el estilo español de artistas como Rocío Dúrcal y Marisol compitió simbólicamente con la figura de Angélica María, quien en la pantalla disputaba el

lugar de “novia ideal” frente al modelo europeo. La tensión entre ambos imaginarios revela la diversidad de proyectos identitarios juveniles que coexistieron durante la década, desde la rebeldía del rock and roll hasta la dulzura pop transnacional del cine español.

La propia Angélica María ha señalado que ella fue un producto muy rentable tanto para la cinematografía como para la industria discográfica, logrando satisfacer las expectativas de ambos sectores. Sobre su papel en esa época, comenta:

Pues al principio eran muchachos locos, una juventud desenfrenada, horrenda. Y a mí me querían porque yo era el prototipo de la muchachita de aquella época; era una niña, la niña buena... Pues era yo dulce. No sé por qué me veían así. Entonces yo creo que por eso gusté, porque todas las chiquitas queríamos ser así y tener novio y enamorarnos de Enrique Guzmán o Alberto Vázquez.⁴⁰

³⁸ Julia Palacios, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

³⁹ Ortega Aragón, Andrés. “La Explosión Española,” *Cinelandia* (1968): 22.

⁴⁰ Angélica María, en conversación con los autores, agosto de 2025.

Fuera del mundo

La música de la segunda mitad de los años 60

Según explica Julia Palacios, hacia mediados de los años sesenta la música juvenil en México había transitado hacia la balada, mientras que el rock comenzaba a desvanecerse en términos comerciales. Para buena parte de la juventud politizada del periodo, el rock, especialmente el cantado en inglés, era percibido como “música del imperio” y, por ello, políticamente incorrecto.⁴¹

En contraste, la canción de raíz latinoamericana y el folklore adquirieron un nuevo sentido ideológico; la guitarra acústica, las letras de protesta y las referencias al movimiento revolucionario latinoamericano articularon la sensibilidad de un sector juvenil alineado con la izquierda cultural. Artistas como Óscar Chávez, Margarita Bauche y otros intérpretes del folk se convirtieron en figuras de identificación para la juventud que buscaba una expresión musical coherente con sus inquietudes políticas y sociales. Federico Arana confirma esta visión de Palacios en 1968:

En 68 hubo una profunda renovación en el ámbito cultural a pesar de que, al examinar los anuncios publicados en la prensa parecía haber una preeminencia de los gustos gormondios por que los mayores anuncios correspondían a Emilio Tuero, Toña La Negra, María Victoria, Olga Guillot, Carlos Lico, Nati Mistral... La nueva música folcloroide (que no era tan comercial ni tan accesible no tan decantada como la conocida hasta entonces) y la canción de protesta fueron corrientes musicales sobresalientes en 1968.⁴²

Bajo este contexto y previo al estallido estudiantil de 1968, surgió una película clave para el cine mexicano: *Los Caifanes* (Juan Ibáñez, 1967).

⁴¹ Julia Palacios, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

⁴² Arana, Federico. *Guaraches de ante azul: historia del rock mexicano*. México: María Enea, 2002. pp. 252.



Cartel de *Los Caifanes* (Juan Ibáñez, 1967).
Acervo: Filmoteca de la UNAM.



Diana Mariscal, Alejandro Jodorowski, Sergio Kleiner y parte del elenco de *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowski, 1968). Acervo: Pedro Barrios.

Aunque sus protagonistas no son estrictamente jóvenes, la cinta despliega un lenguaje cinematográfico novedoso gracias al guión de Carlos Fuentes y el propio Ibáñez, así como la presencia musical y actoral de Óscar Chávez y la participación de Julissa, entonces una figura reconocida del rock and roll.

El filme integra diversos géneros musicales para construir un retrato urbano de la modernidad capitalina, la música funciona como una brújula emocional que dialoga con la estética urbana y contracultural de la película. Desde el danzón “El Géminis” en la secuencia del cabaret y nombre homónimo del lugar, el jazz estilo swing, el ska acelerado que acompaña la secuencia de la riña campal, hasta la interpretación de “La niña de Guatemala” por Óscar Chávez dentro de un automóvil robado; incluso en momentos aparentemente disonantes, como el jazz instrumental que suena en la morgue.

Mientras tanto, en el panorama musical nacional dominaban otros referentes, Palacios recuerda que la canción más popular de agosto de 1968 fue “Mi gran noche”, del ídolo español Raphael; además, temas como “El juego de Simón”, del baladista Roberto Jordán, sonaban en la radio de manera constante. Así, en un momento en el que el mundo escuchaba “Revolution 9” de los Beatles o se sorprendía ante la electrificación de Bob Dylan, en México la canción de protesta, el folklore y la música acústica se convirtieron en vehículos de identidad política y cultural para una parte de la juventud.⁴³

Es en 1968 cuando se estrenó *Fando y Lis*, primera película del director chileno radicado en México Alejandro Jodorowski. Protagonizada por Sergio Kleiner y Diana Mariscal, causó gran controversia por ser basada en una obra de teatro con una historia de amor grotesco y disfuncional, a partir de ese contenido la película tuvo que luchar contra la censura y el director contra el destierro. Por su parte, la música incidental destaca por su fuerte influencia jazzística; aunque músicos como el pianista Francisco Téllez y su cuarteto no están acreditados, aparecen tocando en una secuencia onírica mientras un piano se incendia.

El productor Juan López Moctezuma, futuro director de cintas de culto como son *La Mansión de la locura* y *Alucarda, la hija de las tinieblas*, reunió a estos músicos para apoyar al entonces novel director de cine, recién emigrado del teatro. Al respecto, el maestro Luis Téllez, músico y creador de la Licenciatura en Jazz de la Escuela Superior de Música, recuerda cómo fue invitado a participar en el largometraje:

⁴³ Julia Palacios, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

Primeramente yo formé un pequeño grupo de jazz, empezamos a tocar en unos y otros lugares. Los trabajos que teníamos no podían ser en bares o cabarets porque no tenía el permiso para trabajar, la cartilla liberada, entonces empezamos a tocar así e íbamos a la preparatoria cinco y diferentes universidades, ahí conocí a Juan López Moctezuma que tenía un programa de jazz a un lado de la facultad de ingeniería y entonces él nos ayudaba a hacer la promoción a diferentes lugares y en una ocasión nos dice. ¿Oigan quieren participar en la película Fando y Lis? Y dijimos que sí, y ahí vamos y eso fue en junio del 62 cuando hicimos con Alejandro Jodorowski esa entrada en la cual yo no sabía que iba a pasar simplemente me dijeron ahí está el piano y se ponen ustedes a tocar por cierto hago hincapié y digo que nos invitaron a tocar porque estábamos tocando *Take 5* en ese tiempo era la vanguardia. Me ponen al piano le echan gasolina y esa era la idea entonces ahí estoy tocando y de alguna manera pues empezaron a brotar las cuerdas y yo aguanté como Cuauhtémoc lo más que podía ya sentía los pies y los zapatos que me estaban quemando y empezamos a hacer un poquito de free jazz porque ya no se podía hacer otra cosa.⁴⁴

En la misma línea del cine de ruptura impulsado por autores como Alejandro Jodorowsky, en 1969 el artista plástico mexicano Gelsen Gas —seudónimo de Ángel Sánchez Gas— realizó la película *Anticlimax 1969*, protagonizada por Mauricio Davidson en el papel de Donino, figura central del relato. El filme se articula como una fantasía *avant-garde* de estética psicodélica, construida desde un lenguaje visual experimental y provocador que cuestiona la vida moderna y la enajenación del individuo dentro de una sociedad materialista, obsesionada con el sexo, el consumo y la gratificación inmediata.

La banda sonora fue compuesta por el propio Gelsen Gas en colaboración con el baterista británico Jimmie Nicol, recordado por haber

⁴⁴ Adad, Oscar. “Música Maldita: ¿Puede la música cambiar la vida de la gente? Ep. 2: Francisco Téllez.” 8 de abril de 2025. *Malaria Sonora*, producido por Daniel Sánchez y Mónica García, podcast, 40:08 <https://malariasonora.com/musica-maldita-puede-la-musica-cambiar-la-vida-de-la-gente-ep-2-francisco-tellez/>

sustituido a Ringo Starr en algunos conciertos de The Beatles durante la gira de 1964. La música combina elementos de electrónica temprana, experimentación sonora y percusión, reforzando el tono sensorial y crítico del filme. El apartado musical se complementó con aportaciones de The Moonlighters, Rodolfo Sánchez, Miguel Peña, Alicia Villaseñor, Misha y Urias, conformando un mosaico sonoro inusual para el cine mexicano de la época. Aunque la película tuvo presencia en festivales internacionales y circuló de manera temprana en circuitos culturales alternativos, su estreno en México no se concretó sino hasta 1973.

A la par de la aparición de este cine con mayor propuesta, empezaron a llegar los primeros esbozos de la contracultura a nuestro país. La psicodelia nacida de las experiencias sensoriales con el uso de sustancias psicoactivas, se volvió un movimiento mundial entre los jóvenes. En la parte musical tiene como fin sugerir sensaciones profundas, amplificadas o fuera de lo común, apoyándose en la experimentación con el sonido y en lo visual, es una estética que crea la sensación de un viaje sensorial mediante colores intensos, formas en transformación, patrones repetitivos y efectos tipo caleidoscopio; en la parte estética estuvo vinculada a una serie de transformaciones culturales que ya se desarrollaban en Estados Unidos y el Reino Unido.

El contacto con estas nuevas corrientes juveniles, la circulación de discos importados y la influencia con otros movimientos contraculturales generaron un ambiente propicio para que surgieran propuestas musicales que se alejaban del rock and roll tradicional. Como señala Eric Zolov, “la juventud mexicana comenzó a adoptar signos estéticos y sonoros asociados con la contracultura, incorporando colores vibrantes, imaginería lisérgica y ritmos más experimentales”.⁴⁵ Dentro de este contexto, algunos grupos mexicanos como los Dug Dug’s empezaron a explorar sonoridades psicodélicas a través de distorsiones, efectos de estudio y estructuras musicales más libres que las de la balada o el twist.

⁴⁵ Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Según Julia Palacios, hacia mediados de los años sesenta se produce un parteaguas cultural en México que transforma la manera en que el cine representa a los jóvenes. Después de 1965, la psicodelia comienza a incorporarse como estética dominante y México e intenta generar su propia versión del fenómeno, lo que se refleja en películas ambientadas en cafés cantantes, cafés a go-gó y espacios juveniles saturados de luces, colores y música “moderna”. Para Palacios, estos filmes muestran no sólo un cambio musical sino también un cambio visual y de comportamiento juvenil, nuevos estilos de baile, minifaldas, pelucas, ambientes “de perdición” y un tono moralizante que caracteriza la representación de esta juventud emergente.⁴⁶

Palacios subraya que esta “psicodelia mexicana” no siempre es auténtica, sino más bien un intento industrial por apropiarse de la moda multicolor, pero siempre bajo un control adulto que limita cualquier representación radical, mostrando cómo la industria buscaba explotar la estética psicodélica sin comprometer sus valores tradicionales. A la par, surgen figuras como Roberto Jordán, asociado al a go-gó y al pop juvenil, cuyas películas incorporan escenografías coloridas y referencias directas a la estética psicodélica, aunque en una versión más “fresa” y domesticada.

Julia Palacios distingue esta fase ligada a la moda psicodélica y al baile a go-gó de la que aparecerá a inicios de los años setenta, cuando el cine comienza a retratar a los jóvenes como “hippies criminales” dentro de narrativas antidrogas, señalando un desplazamiento hacia representaciones más alarmistas y moralizantes de la juventud.

Un último ejemplo de esta psicodelia mexicana se encuentra en la película *Los Juniors* (1969), dirigida por Fernando Cortés y producida por Lucho Gatica. El filme presenta un elenco distinto al de las figuras recurrentes en relatos anteriores, encabezado por el joven actor y cantante venezolano José Luis Rodríguez, “El Puma”, acompañado por Pedro Armendáriz Jr., Rafael Inclán, Jorge Ortiz de Pinedo y Claudia Islas. Se trata de una comedia mexicana que narra la historia de tres jóvenes monjes que, al abandonar su entorno religioso, se ven inmersos en un

mundo de tentaciones —drogas, fiestas y mujeres— y transitan así hacia la vida mundana.

La película destaca, además, por incluir la única participación cinematográfica del grupo psicodélico juarense Los Chihuas, cuyo estilo vanguardista ha propiciado la reedición de sus discos en diversos países europeos, como España y Grecia.

⁴⁶ Julia Palacios, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

¡AHÍ
NOS
VEMOS
COCO-
DRI-
LO!

En conclusión

En el marco de la 63 entrega del premio Ariel a lo mejor de nuestra cinematografía, otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Canal 22 realizó un sondeo para preguntarle al público en general cuál era su película favorita. En las respuestas, los entrevistados mencionaron principalmente películas protagonizadas por figuras emblemáticas como “Tin Tan”, Pedro Infante o “Cantinflas”; otra película recurrente fue *Amores Perros*, que cumplió 25 años de haber sido estrenada. No hubo referencias a películas más cercanas a la actualidad.

La brecha temporal entre el cine de la Época de Oro y la ópera prima de González Iñárritu es de al menos 60 años, y en ese lapso de tiempo, la industria cinematográfica no dejó de producir películas, algunas de ellas con reconocimiento a nivel internacional. Tan solo durante los años 1956 a 1969 se produjeron alrededor de 1500 películas entre ficciones, medimétrajes y documentales. Sin embargo, en el imaginario colectivo, el cine de la juventud rocanrolera no figura en el llamado *Top of mind*¹ de la cinematografía nacional, aunque sí dentro de la industria discográfica.

¹ “En marketing se refiere a la marca o producto que viene primero a la mente de un consumidor cuando piensa en una categoría específica (ej. Coca-Cola para refrescos). Es el nivel más alto de reconocimiento de marca, crucial para la ventaja competitiva, y se logra mediante visibilidad constante, calidad y conexión emocional para asegurar la primera opción en la mente del público.

Por esta razón, nuestra labor como investigadores ha sido construir un documento que no se limite sólo a presentar un listado de películas con sus reseñas, sino al análisis de algunas de estas producciones que dieron paso a la definición del concepto de juventud, inexistente hasta ese momento en el cine nacional. Al mismo tiempo, es necesario dejar testimonio de cómo el cine y sus realizadores se adaptaron para atender a un público que no estaba considerado previamente en la taquilla pero que se encontraba en un proceso de expansión.

Por primera vez, los adolescentes comenzaron a tener una imagen representativa e identificable en la pantalla, en un proceso similar al que ya se observaba en el cine norteamericano que funcionó como una clara influencia y modelo aspiracional, la diferencia radica en que, en el caso mexicano, se trata de un cine hablado y cantado en su propio idioma, ambientado en espacios de la Ciudad de México. De alguna manera, el espectador es capaz de vivir las historias que cobran todavía más sentido y cercanía. Escenarios como Paseo de la Reforma, Ciudad Universitaria o las colonias Roma y Narvarte reforzaban esta identificación. No obstante, el cine se dirige a ellos aunque en una forma regañona y moralina, y con frecuencia recurrían a actores que no eran tan jóvenes pero cuyas problemáticas sí correspondían a la edad.

La Ciudad de México abrió sus salas a una nueva generación que dejaba atrás la niñez y la tutoría de los padres para ejercer mayor autonomía decidiendo escaparse con sus amigos a las funciones, en las matinées o permanencia voluntaria en cines como el Metropolitan, el Orfeón, el Ópera, entre tantos otros, que se convertirían en espacios de encuentro juvenil. Eran otras épocas, e irse de pinta al cine, era un deber.

Los materiales publicitarios como los fotomontajes y las fotos fijas hacen un estupendo trabajo publicitario al utilizar imágenes de jóvenes como estrategia de atracción: algunos bailando, otros en pose dramática pero exaltando la belleza de la edad que representan.

Estas imágenes reproducen estereotipos claramente delineados por el cine, como las mujeres bonitas y sensuales o las bonitas y estudiantes, los hombres rebeldes pero atractivos, los jóvenes alegres cantando y bailando, todo ello en una idealización de esa juventud.

Sin embargo, esa juventud estaba fuertemente regulada y debía someterse a ciertos estándares morales, de lo contrario, como se ha observado, serían castigados por la ley divina impuesta por los guionistas. Quienes podían salirse del molde de ese cine comercial, cursi y estereotipado, casi siempre eran directores extranjeros como Luis Buñuel o Alejandro Jodorowski. Para algunos otros, creadores nacionales como Juan Ibáñez, la posibilidad de proponer un cine distinto dependía de estar cobijado por ciertos productores, debido a los bloqueos sindicales que limitaban el acceso de nuevos talentos a la industria.

El cine funcionó como un medio de normatividad social en el que personajes masculinos concentraban la mayor carga narrativa al ocupar el lugar protagónico en la mayoría de las historias, mientras que los personajes femeninos ocupaban un lugar meramente ornamental. Como consecuencia de esto, muchas de las mujeres rocanroleras que participaron en estas películas no son recordadas ni por la historia del cine ni por la música.

Afortunadamente, los personajes femeninos evolucionaron y comenzaron a ser más complejos, como bien menciona Angélica María, tenían que crecer y adquirir mayor presencia. No perdamos de vista, como sea, que esta presencia seguía siendo diseñada por hombres y no mujeres, quienes no tenían mucho acceso en la parte creativa de la industria, salvo sus excepciones como la directora Matilde Landeta con *La negra angustias* en 1950 y *Trotacalles* en 1951 y casi veinte años después con Marcela Fernández Violante con la película *Frida* (1972).

Como estrategia, el cine incorpora en la narrativa los sonidos de moda del momento haciendo del jazz o del rock and roll un marco para secuencias que reflejaran algún acto delictivo o pecaminoso. Posteriormente incluirían a las estrellas que empujaban fuerte en un medio que haría tambalear a la industria cinematográfica, es decir, la televisión. Así, el nuevo *star system* incluiría no sólo a actores, sino a músicos y cantantes con canciones que formarían parte del soundtrack de la vida de una generación; como nos indica el Dr. Eduardo de la Vega, investigador cinematográfico:

Un ejemplo a la mano, que recuerdo mucho porque la vi en televisión cuando era un imberbe alumno de secundaria y se quedó hasta el

día de hoy en mi memoria *Sentimental: Dile que la quiero* (Fernando Cortés, 1963), que tomó como su pivote dramático, por así decirlo, lo que narraba una balada estadounidense, “La historia de Tommy”, traducida al español, obviamente, e interpretada con algún éxito por César Costa. Como la melodía, la trama de ese filme se ubicaba en el mundillo de las carreras de automóviles y, de manera muy forzada, convertía al intérprete de la melodía en un héroe juvenil malogrado por la volcadura de su vehículo y con ello lograba volver al redil a su hermano, un destrampado que juega fútbol americano. Una curiosidad de la cinta es que integró a su reparto al entonces joven Arturo Ripstein, quien se convertiría en uno de los más destacados exponentes del llamado Nuevo cine mexicano.²

Estos nuevos lenguajes musicales comenzaron a convivir con la música popular, el bolero, la ya existente tradición de las orquestas, la composición sinfónica y el swing de las grandes bandas de los años cuarenta, que derivó en ritmos afrocaribeños como el chachachá o el mambo. De este modo, el cine se convirtió para la música en un espacio de convergencia, donde tradiciones sonoras previas dialogaron con estéticas modernas, desde el mambo de Pérez Prado hasta la sofisticación jazzística de músicos como Mario Patrón, Cecilio “Chilo” Morán o Tino Contreras. Hacia mediados de la década de los sesenta, la irrupción de la psicodelia, aunque domesticada por la industria cinematográfica, incorporó nuevos códigos visuales y musicales.

Como ya se ha señalado, las nuevas agrupaciones de jóvenes rocanroleros que fueron incorporadas al cine, lo hicieron bajo circunstancias que les permitieron acceder con relativa facilidad a la industria cinematográfica; no obstante, su permanencia respondió, en buena medida, solo a la calidad musical que poseían y a la pasión con la que desarrollaban su trabajo. Los supervisores musicales solían privilegiar a ciertas agrupaciones que respondían a una imagen de jóvenes de clase media con la que el cine buscaba identificarse, razón por la cual aparecieron de

manera recurrente en distintas producciones. Entre los más populares se encuentran Los Hooligans, Los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock y Los Locos del Ritmo, cuyo impacto ha sido tal que, hasta la actualidad, la Caravana del Rock & Roll continúa presentándose con los rocanroleros que permanecen activos, como una muestra de que la juventud también se construye desde la memoria y la persistencia cultural.

Por otro lado, existieron agrupaciones como Los Monjes o El Klan que alcanzaron reconocimiento internacional y cuyos discos han sido reeditados en distintos países. No obstante, su valoración en el ámbito nacional es relativamente reciente, revalorizada gracias a un estilo que se aparta del molde dominante del rock and roll de la época. Mientras tanto, los cantantes solistas como César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María y Alberto Vázquez lograron consolidar sus carreras mediante una transición hacia propuestas de corte más baladista y pop.

La televisión, las giras promocionales y programas como *Discotheque Orfeón a Go-Go* o más tarde *Siempre en Domingo* desempeñaron un papel fundamental en la consolidación de ciertos artistas, protegidos por los grandes medios de comunicación dentro de un sistema marcado por favoritismos. Este modelo buscó mantener una cultura juvenil descafeinada, inofensiva y carente de rasgos contestatarios, reforzando estereotipos con el fin de domesticar simbólicamente a las nuevas generaciones.

A partir de este proceso se produce la verdadera ruptura musical. Si bien muchos de los grupos de la época no contaban con repertorios cien por ciento originales, lograron sembrar una semilla fundamental al convertirse en punta de lanza para que otros jóvenes se animaran a formar sus propios proyectos. De este impulso surgiría una nueva generación de músicos de rock, proveniente principalmente del norte del país, que comenzó a componer canciones originales, cantadas tanto en inglés como en español, dando lugar a un movimiento contracultural genuino conocido como “La Onda Chicana”.

De manera paralela, la modernidad sonora empezó a reflejar de forma directa los cambios sociales y culturales que atravesaban al mundo, en un contexto de mayor censura en el país. Grupos como los Dug Dug’s, activos desde mediados de los años sesenta hasta hoy, se convirtieron en el eslabón entre las primeras expresiones del rock nacional y una nueva

² Eduardo de la Vega, en conversación con los autores, noviembre de 2025.

generación de bandas con propuestas originales, aunque primero en inglés. Entre estas agrupaciones destacan El Ritual, Peace and Love, Bandido, Tequila, Love Army y La Tribu, que terminarían por consolidarse durante la década de los setenta.

Hacia finales de la década, con el auge del folk, la canción de protesta y el clima político previo a 1968, el rock mexicano entró en conflicto con una sociedad conservadora, mientras películas como *Los Caifanes* y *Fando y Lis* revelaban un nuevo lenguaje urbano, experimental y crítico. Como menciona el Dr. Eduardo de la Vega: “La revuelta juvenil mundial ocurrida a lo largo del bienio 1968–1969 repercutiría en el cine mexicano con una serie de modificaciones que implicarían otro relevo generacional, y con otras propuestas y sentidos en relación a la mirada sobre la juventud, sector en constante renovación y de creciente importancia. Estos realizadores comenzaron a incorporarse a la industria con propuestas propias, dejando atrás las narrativas moralizantes de generaciones anteriores para abordar, desde el cine, sus propias inquietudes, necesidades y formas de entender el mundo”.³

Sin embargo, aún en 2025, la imagen del joven de generaciones pasadas sigue siendo un objeto de parodia. Como ejemplo, la película *Autos Mota y Rock & roll* (Juan Manuel Cravioto, 2025), que si bien está situada fuera de los tiempos concernientes a esta investigación, muestra el patrón vetusto de los cineastas comerciales de los años cincuenta y sesenta al pensar en los jóvenes como un ser carente de habilidades compensadas con actitudes chistosas e irresponsables porque “son jóvenes”. *Autos, Mota y Rock & roll* trata de dos amigos, Justino y el Negro, quienes organizan una carrera de autos y un pequeño concierto que se sale de control, convirtiéndose en el festival musical más grande de México, Avándaro. Esta película banaliza de alguna forma un evento contextualizado en un ambiente represivo después de los sucesos ocurridos en Tlatelolco en 1968 y el Halconazo de 1971, donde miles de jóvenes perecieron tras la represión militar y

Avándaro se convirtió “el recreo”, como bien refiere Federico Rubli de aquellos jóvenes que buscaban un sitio de libertad lejos de los adultos.⁴

Afortunadamente existen otros cineastas que tienen otra visión de las juventudes con un criterio más amplio y sin juicios moralinos. Tal es el caso de Fernando Eimbcke con *Temporada de patos* (2004). Este filme gira en torno a tres adolescentes viviendo como lo que son, adolescentes. Otro ejemplo es Samuel Kishi con *Somos Mari Pepa* y, en épocas más recientes, con la serie de corte ochentero, *Nadie nos va a extrañar*.

Con el tiempo el cine y la música que la acompaña, se han adaptado a las historias y los cineastas, respondiendo a las características de su época, así tenemos películas con soundtracks que resultan memorables como *La verdadera vocación de Magdalena* (Jaime Humberto Hermosillo, 1972) con el grupo La revolución de Emiliano Zapata; *¿Cómo ves?* (Paul Leduc, 1986) con Cecilia Toussaint, “Rockdrigo” González, y el Tri; *Ciudad de Ciegos* (Alberto Cortés, 1991) musicalizada por Santa Sabina, Los Caifanes y La Maldita Vecindad; *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) con Julieta Venegas, Ely Guerra y Control Machete entre otros; *Amar te duele* (Fernando Sariñana, 2001) Natalia Lafourcade, Kinky; *Voy a explotar* (Gerardo Naranjo, 2009) con Grupos como Hello Seahorse, Javiera Mena y Jessy Bulbo; *Chicuarotes* (Gael García Bernal, 2019) Leo Heimblum, Jacobo Lieberman; y *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías, 2019) donde la cumbia rebajada es un protagonista más de la cinta.

Como podemos observar, aún falta camino por recorrer en la recuperación y el análisis de la memoria de la triada: música —grupos, géneros, composiciones—, el cine (directores e historias) y juventud que, en conjunto, siguen siendo un amplio espacio para la investigación debido a las particularidades específicas de su espacio-tiempo.

³ Entrevista Eduardo de la Vega.

⁴ Rubli, Federico. Presentación del disco “El ritual en Avándaro”. Multiforo Alicia, 11 de septiembre, 2015.



Fichas y filmografía (1956—1969): compositores, grupos y solistas destacados

COMPOSITORES

Agustín Lara

1900 — 1970

Figura central de la música popular mexicana del siglo XX, conocido como “El músico poeta” y “El flaco de oro”, nació en Tlacotalpan, Veracruz. Aunque su padre quería que se dedicara a la carrera militar, Lara eligió la música y comenzó a trabajar como pianista en centros nocturnos, cantinas y salas de cine durante la década de 1920. Su experiencia y conocimiento permitieron que sus obras fueran interpretadas por cantantes populares de la época; su obra fue un puente entre el bolero, la canción urbana y el melodrama cinematográfico.

Su presencia moldeó el tono emocional del cine mexicano desde los años treinta hasta los sesenta. Su carrera lo llevó a realizar giras internacionales y participar en el cine de la época de oro; sus canciones fueron utilizadas como leitmotifs románticos y urbanos, y su imagen de compositor sofisticado reforzó la identidad sonora del melodrama clásico.

🎧 **Los chiflados del rock’n roll**

(José Díaz Morales, 1956)

Antonio Díaz Conde

1914 — 1976

Compositor dominicano naturalizado mexicano, prolífico y versátil, con más de 300

bandas sonoras. Su estilo sinfónico y melódico sostuvo la transición del melodrama tradicional a las comedias juveniles y producciones híbridas de finales de los cincuenta y los sesenta.

🎧 **Al compás del rock’n roll**

(José Díaz Morales, 1956)

🎧 **Mundo, demonio y carne**

(José Díaz Morales, 1958)

🎧 **Mi vida es una canción**

(Miguel M. Delgado, 1962)

🎧 **Blue Demon destructor de espías**

(Emilio Gómez Muriel, 1967)

🎧 **Barridos y regados**

(Jaime Salvador, 1961)

🎧 **Santo contra la invasión de los marcianos** (Alfredo B. Crevenna, 1966)

🎧 **Limosneros con garrote**

(Jaime Salvador, 1960)

🎧 **Los novios de mis hijas**

(Alfredo B. Crevenna, 196)

🎧 **Santo contra la invasión de los marcianos** (1966)

Dámaso Pérez Prado

1916 — 1989

También llamado “Rey del mambo”, es fundamental para entender las orquestas de baile. Su música aparece en múltiples cintas musicales y coreográficas, dando dinamismo y carácter internacional. Aunque propiamente no hizo rock, su brass band explosiva y el énfasis en el ritmo abierto influyeron indirectamente en los arreglos de orquestas juveniles mexicanas, así como en los sonidos de transición en películas donde conviven mambo y rock.

🎧 **El dengue del amor**

(Roberto Rodríguez, 1965)

Gustavo César Carrión

1916 — 1996

Uno de los compositores más importantes de la segunda mitad del siglo XX en México, con influencia del jazz, el swing y el pop orquestal. Musicalizó todo tipo de películas, comedias juveniles, melodramas, thrillers y *westerns*. Su orquestación integra guitarras eléctricas acercándose a las sonoridades modernas.

🎧 Jóvenes y rebeldes

(Julián Soler, 1961)

🎧 Jóvenes y bellas

(Fernando Cortés, 1961)

🎧 El ángel exterminador

(Luis Buñuel, 1962) — arreglos específicos

🎧 Pilotos de la muerte

(Chano Urueta, 1962)

🎧 La muerte es puntual

(Sergio Véjar, 1965)

🎧 Esta noche no

(Rafael Baledón, 1965)

🎧 Santo contra los zombies

(Benito Alazraki, 1962)

🎧 Novias impacientes

(Miguel M. Delgado, 1966)

🎧 Blue Demon contra las diabólicas

(Chano Urueta, 1967)

🎧 Con licencia para amar

(Rafael Baledón, 1967)

🎧 Los caifanes

(Juan Ibáñez, 1967)

🎧 Blue Demon contra cerebros infernales

(Chano Urueta, 1968)

🎧 Cazadores de espías

(Rafael Baledón, 1968)

🎧 El misterio de los hongos alucinantes

(Guillermo Martínez Solares, 1969)

Gustavo Pimentel (y Los Electrónicos)

1930 — 2004

Músico mexicano nacido en Villahermosa, Tabasco, que alcanzó gran popularidad en las décadas de 1960 y 1970. Además de formarse profesionalmente como arquitecto en la UNAM, desarrolló una destacada carrera musical como pianista y director de orquesta, especialmente al convertirse en titular de la orquesta del programa *Siempre en Domingo*.

Su discografía fue amplia y variada, pasando por estilos como músicaailable, lounge, percusiones latinas y experimentaciones sonoras propias de la época. Pionero del surf mexicano, el rock instrumental y el fuzz eléctrico. Introdujo texturas eléctricas, vibratos y riffs surf a las películas juveniles, de acción y lucha libre, expandiendo el paisaje sonoro del cine pop sesentero.

🎧 Barridos y regados

(Jaime Salvador, 1961)

🎧 Échenme al vampiro

(Alfredo B. Crevenna, 1961)

🎧 La casa de los espantos

(Alfredo B. Crevenna, 1961)

🎧 El lobo blanco

(Jaime Salvador, 1962)

Hermanos Castro

También conocidos como los The Castro Brothers. Cuarteto vocal con armonías jazzísticas y pop sofisticado, fundado por los tres hermanos: Arturo en el requinto, Jorge, y Javier Castro en las guitarras. Adaptaron su sonido vocal moderno a comedias musicales y cintas ambientadas en entornos urbanos internacionales.

🎧 Mi vida es una canción

(Miguel M. Delgado, 1962)

Juan García Esquivel

1918 — 2002

Compositor tamaulipeco, arreglista, pianista y pionero de la música electrónica en América Latina. Es considerado el padre del lounge, aunque su estilo —que él denominó música sonorámica— es más conocido como space—age pop.

🎧 La locura del rock’n roll

(Fernando Méndez, 1956)

Leo Acosta y su conjunto de jazz

1925 — 2007

Baterista y arreglista destacado en la escena jazzística mexicana. Su sonido combinó big band, latin jazz y ritmos modernos, apoyando películas urbanas y juveniles.

🎧 El señor doctor

(Miguel M. Delgado, 1965)

🎧 La juventud se impone

(Julián Soler, 1964)

🎧 Amor a ritmo de go go

(Miguel M. Delgado, 1966)

🎧 Con licencia para amar

(Rafael Baledón, 1967)

🎧 La mujer murciélago

(René Cardona, 1967)

Manuel Esperón

1911— 2011

Desde muy joven estudió piano y composición. Aunque intentó estudiar ingeniería y artes plásticas, abandonó esas disciplinas para dedicarse por completo a la música. Su vocación lo llevó a formarse rigurosamente en instrumentación, armonía y contrapunto, preparación que resultó clave para su posterior ingreso a la industria cinematográfica.

Inició su carrera profesional en el cine en 1933 con la película *La mujer del puerto*

y, a partir de ahí, desarrolló una trayectoria extraordinaria como compositor de la Época de Oro del cine mexicano. Musicalizó más de 600 películas y compuso cerca de mil canciones. Introdujo el mariachi al cine y fue el principal compositor de figuras como Pedro Infante y Jorge Negrete, a quienes ayudó a definir su estilo musical. Obras como “Amorcito corazón”, “Jalisco no te rajes” y “Mi cariñito” se convirtieron en clásicos de la música popular mexicana.

Además de su trabajo en México, colaboró con estudios de Hollywood como MGM, Paramount y Disney, y realizó arreglos sinfónicos de música mexicana presentados en importantes escenarios nacionales e internacionales. Manuel Esperón fue reconocido como uno de los grandes arquitectos del sonido del cine mexicano, dejando un legado musical de enorme valor cultural que continúa vigente y es interpretado por artistas de distintas generaciones.

Aunque asociado al nacionalismo musical, adaptó ritmos modernos para producciones del periodo.

🎧 La cigüeña distraída

(Emilio Gómez Muriel, 1966)

🎧 Cuando los hijos se van

(Julián Soler, 1968).

Mario Patrón y su conjunto de jazz

1935 — 1981

Figura clave del jazz moderno en México, nació en Mazatlán, Sinaloa. Tenía la virtud de tocar diversos instrumentos de viento, percusiones y contrabajo. Formó parte de agrupaciones de jazz con músicos como Chilo Morán y Tino Contreras e, incluso, Louis Armstrong. Introdujo armonías bebop, ritmos sincopados y una estética

cosmopolita que renovó musicalmente el cine y programas de televisión.

 Juventud desenfrenada

(José Díaz Morales, 1956)

 La locura del rock’n roll

(Fernando Méndez, 1956)

 Al compás del rock’n roll

(José Díaz Morales, 1956)

 Los chiflados del rock’n roll

(José Díaz Morales, 1956)

 Cuentan de una mujer

(Juan J. Ortega, 1958)

Pablo Beltrán Ruiz

1915 — 2008

Pablo Beltrán Ruiz nació en Los Mochis, Sinaloa. Cursó estudios de Leyes y Química, aunque finalmente se inclinó por la música, formándose en la Escuela Libre de Música. Inició su carrera artística en la Ciudad de México en 1953 y ese mismo año publicó su primera obra, *Ya no quiero sufrir*. Su mayor éxito fue *¿Quién será?*, compuesta junto a Luis Demetrio, canción que alcanzó fama mundial y le aseguró un lugar destacado dentro de la música latina.

Fusionó mambo, chachachá, jazz, bolero, rock and roll orquestado con swing aportando un sonido cosmopolita. Sus arreglos combinaban percusiones afrocubanas con metales jazzísticos, lo que le dio una marca muy reconocible. Participó tanto con temas originales como con ejecución musical en numerosas películas de los años cincuenta a setenta.

 La locura del rock’n roll

(Fernando Méndez, 1956)

 Ay calypso no te rajes

(Jaime Salvador, 1957)

 Paso a la juventud

(Gilberto Martínez Solares, 1957)

 México nunca duerme

(Alejandro Galindo, 1958)

 El lobo blanco

(Jaime Salvador, 1962)

 El dengue del amor

(Roberto Rodríguez, 1965)

Raúl Lavista

1913 — 1980

Fue un destacado pianista, compositor y director de orquesta. Se formó musicalmente en la Facultad de Música de la UNAM y en el Conservatorio Nacional, donde fue alumno de figuras clave como Manuel M. Ponce, José Rolón y Silvestre Revueltas. Además de dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional y la Filarmónica de la UNAM, desarrolló una sólida carrera en la radio y la música de concierto, siempre con una fuerte orientación nacionalista.

Su mayor legado se encuentra en el cine mexicano, al que dedicó más de cinco décadas de trabajo, musicalizando más de 300 películas desde 1934 hasta 1980, colaborando con los más importantes directores del país en filmes emblemáticos como *Ahí está el detalle*, *Los tres huastecos*, *Macario*, *Tizoc*, *El ángel exterminador* y *Hasta el viento tiene miedo*. Aunque no es rockero, su trabajo define el contraste generacional frente a las nuevas músicas juveniles.

 Ojos tapatíos

(Roberto A. Morales, 1960)

 Siempre hay un mañana o Juventud sin dios

(Miguel Morayta, 1962)

 El lobo blanco

(Jaime Salvador, 1962)

 Adios cuñado

(Rogelio A. González, 1966)

 Dos pintores pintorescos

(René Cardona, 1966)

 Los años verdes

(Jaime Salvador, 1966)

 Viento distante

(Parte 2 Dir. Manuel Michel, 1964)

 El señor doctor

(Miguel M. Delgado, 1965)

 Las bestias jóvenes

(José María Fernández Unsáin, 1970)

 Cuernos debajo de la cama

(Ismael Rodríguez, 1968)

Ricardo Roca

1945

Compositor vinculado a la música ligera, balada y pop temprano; hermano mayor de César Costa. Fue la primera voz de Los Hooligans y participó en musicalizaciones para comedias juveniles y cintas de corte romántico en el periodo de transición al pop.

 Jóvenes y bellas

(Fernando Cortés, 1961)

Sergio Guerrero

1921 — 2008

Fue un arreglista, pianista, compositor y director musical que realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música entre 1939 y 1944; muy activo en el cine mexicano entre finales de los años 50 y toda la década de los 60. Forma parte del grupo de músicos de transición, responsables de modernizar el sonido cinematográfico mexicano incorporando: jazz afrolatino, rock and roll orquestal, ritmos tropicales como mambo—cha, pachanga y bossa nova.

Una anécdota es cuando en una actuación de Nat King Cole en México, en El Señorial, no apareció el arreglo musical de “Autumn Leaves” (Las hojas muertas), que era uno

de sus mayores éxitos. Entonces él se ofreció para hacer un nuevo arreglo, que gustó tanto a Nat King Cole, que exclamó “¡Cuando aparezca el otro, hay que quemarlo!”*

* Sergio Guerrero Calderón. <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08576>

 Locos peligrosos

(Fernando Cortés, 1957)

 Los falsos héroes

(Carlos Toussaint, 1961)

 El misterio del Huracán Ramírez

(Joselito Rodríguez, 1962)

 Twist locura de la juventud

(Miguel M. Delgado, 1962)

 Vivir de sueños

(Rafael Baledón, 1963)

 La edad de la violencia

(Julián Soler 1963)

 Mi héroe

(Gilberto Martínez Solares, 1964)

 La juventud se impone

(Julián Soler, 1964)

 El día comenzó ayer (Opus 65)

(Ícaro Cisneros, 1964)

 Nosotros los jóvenes

(Roberto Rodríguez, 1966)

 Tirando a gol

(Ícaro Cisneros, 1965)

 Los perversos (A go go)

(Gilberto Martínez Solares, 1965)

 Juventud sin ley (Rebeldes a go go), antes Delincuencia juvenil

(Gilberto Martínez Solares, 1965)

 El hijo del Huracán Ramírez

(Joselito Rodríguez, 1965)

 El dengue del amor

(Roberto Rodríguez, 1965)

 Damiana y los hombres

(Julio Bracho, 1966)

 Estrategia de matrimonio

(Alberto Gout, 1966)

🎧 **Me quiero casar**

(Julián Soler, 1967)

🎧 **María Isabel**

(Federico Curiel, 1967)

🎧 **Cinco de chocolate y uno de fresa**

(Carlos Velo, 1967)

🎧 **La venganza de Huracán Ramírez**

(Joselito Rodríguez, 1967)

🎧 **Vestidas y alborotadas**

(Miguel Morayta, 1967)

🎧 **La princesa hippie**

(Miguel Morayta, 1969)

🎧 **Un Quijote sin mancha**

(Miguel M. Delgado, 1969)

🎧 **Alguien nos quiere matar**

(Carlos Velo, 1969)

GRUPOS DE ROCK & ROLL

Los grupos de rock and roll mexicanos de finales de los cincuenta y durante los sesenta no sólo renovaron la música popular: se convirtieron en parte del cine juvenil, aportando su participación en las películas, estética visual, actuaciones en pantalla y nuevas relaciones entre música e imagen. Sus apariciones reflejan el tránsito de la juventud tradicional a la juventud moderna, urbana y globalizada.

Los 4 Crickets

Banda influida por el rock instrumental y el surf. Su aportación al cine es el sonido energético usado en películas de acción ligera y juvenil.

🎧 **Las Bestias Jóvenes**

(José María Fernández Unsáin 1969)

Los Dominics

Grupo mexicano formado por las hermanas Olaya, Martha, Patricia y Seyden, Ernesto Fuentes Rubio (voz); Guillermo Tena (guitarra), Marco Polo Tena (bajo), José Luis “Pollo” de la Rosa (teclados), Manuel Gallagos (batería) y Velino M. Preza, cantante y responsable de los arreglos del grupo.

🎧 **El Hijo pródigo**

(Servando González 1968)

Los Dug Dug’s

Una de las agrupaciones fundamentales del rock mexicano surgidas durante la transición de la década de 1960 a la de 1970. Liderada por Armando Nava, la banda se caracterizó por una constante experimentación sonora y por la incorporación de elementos poco comunes en el rock nacional de su época, como la fusión con tradiciones musicales mexicanas, ejemplificada en su colaboración con el Mariachi Vargas de Tecalitlán.

El grupo tuvo sus antecedentes en la banda Xippos Rock y, tras adoptar el nombre Dug Dug’s, emprendió un proceso de movilidad geográfica que incluyó Durango, Tijuana y finalmente la Ciudad de México, donde consolidó su propuesta artística. Su música contribuyó a la construcción de referentes simbólicos, espaciales e identitarios para la juventud mexicana, especialmente en un contexto de contracultura y posterior represión al movimiento rockero durante la década de 1970.

Tras el Festival de Avándaro, Dug Dug’s continuó su actividad en espacios alternativos como cafés cantantes, *hoyos fonquis*, foros improvisados y medios de comunicación, manteniendo vigente el rock nacional en un periodo de censura y marginalización. Sus presentaciones se distinguieron por una

fuerte carga escénica y ritual, que reforzó su impacto cultural.

La agrupación alcanzó proyección internacional, llevando el rock mexicano a países como Holanda, Alemania, Bélgica, Japón y Estados Unidos. Su legado musical constituye una referencia clave para comprender la evolución del rock en México y su influencia en generaciones posteriores.

🎧 **El mundo loco de los jóvenes**

(José María Fernández Unsáin, 1966)

🎧 **Cinco de chocolate y uno de fresa**

(Carlos Velo, 1967)

Los Five Frenetics

Banda instrumental con fuertes influencias del surf y el twist; con sonido moderno para secuencias de tránsito, autos y dinamismo urbano.

🎧 **Adios cuñado**

(Rogelio A. González, 1966)

Los Gay Crooners

Grupo vocal masculino panameño con armonías cercanas a los crooners estadounidenses. Como grandes artistas populares, los panameños compartieron escenarios con estrellas de la talla de The Platters, Sammy Davis Jr., Frank Sinatra, Nat King Cole, Diana Washington, Tina Turner y BB King, entre otros, y años más tarde decidieron cambiar su nombre musical por el de “Los Explosivos Crooners”.

Su música fue utilizada en comedias románticas y en escenas de elegancia juvenil.

🎧 **Neutrón contra los asesinos**

del karate (Alfredo B. Crevenna, 1964)

🎧 **La princesa hippie**

(Miguel Morayta, 1968)

Los Hooligans

Grupo inicialmente formado por el hermano de César Costa, Ricardo Roel (Ricardo Roca) en la voz, Humberto Cisneros en la guitarra y su primo Luis Felipe en la batería, John Richards en el bajo, Jorge Vargas en la segunda guitarra y Javier de la Cueva, quien tocaba en Los Camisas Negras, en el piano. La banda adquirió notoriedad en noviembre de 1960 al resultar ganadora de un concurso organizado por Radio Éxitos y la compañía discográfica CBS Columbia, lo que les permitió grabar su primer disco sencillo y posicionarse rápidamente en el panorama musical juvenil.

Sus temas mas representativos fueron “Agujetas de color de rosa”, “Adiós a Jamaica”, “En medio de una isla”, “Al final”, así como adaptaciones de canciones popularizadas por Elvis Presley y Danny and the Juniors.

🎧 **Jóvenes y bellas**

(Fernando Cortés, 1961)

🎧 **Los falsos héroes**

(Carlos Toussaint, 1961)

🎧 **A ritmo de twist**

(Benito Alazraki, 1962)

🎧 **La edad de la violencia**

(Julián Soler 1963)

🎧 **La juventud se impone**

(Julián Soler, 1964)

🎧 **Los novios de mis hijas**

(Alfredo B. Crevenna, 1964)

🎧 **Nosotros los jóvenes**

(Roberto Rodríguez, 1966)

🎧 **Novias impacientes**

(Miguel M. Delgado, 1966)

🎧 **Dos pintores pintorescos**

(René Cardona, 1966)

🎧 **Los años verdes**

(Jaime Salvador, 1966)

🎧 **Amor a ritmo de go go**

(Miguel M. Delgado, 1966)

🎧 **María Isabel**

(Federico Curiel, 1967)

🎧 **El dengue del amor**

(Roberto Rodríguez, 1965)

Los Jockers / The Jokers (variantes)

Grupo fundado a principios de los años sesenta por jóvenes estudiantes originarios de la Colonia Álamos, en la Ciudad de México. Su formación original consta de Francisco Xavier Rodríguez en el requinto (sobrino del cineasta Ismael Rodríguez), Orlando Cárdenas en la batería, Luis Antonio Solís en la segunda guitarra, Felipe Ceballos como acompañamiento (permaneció poco tiempo en el grupo), Alejandro Ramos en el bajo y Miguel Ángel Medina como vocalista.

Es un grupo de corte rock—pop que trabajó en circuitos televisivos y juveniles, musicalizando secuencias cómicas y de jóvenes.

🎧 **Una joven de 16 años**

(Gilberto Martínez Solares, 1962)

Los Johnny Jets

Los Johnny Jets es una agrupación mexicana surgida a mediados de 1964 en Reynosa, Tamaulipas, en pleno auge del a go-go y el rock and roll. Integrado por jóvenes músicos influenciados por el rock estadounidense, el grupo desarrolló una propuesta musical que combinó ritmos bailables con baladas y boleros, lo que amplió su alcance más allá del circuito estrictamente rockero.

🎧 **Blue Demon destructor de espías**

(Emilio Gómez Muriel, 1967)

Los Locos del Ritmo

Los Locos del Ritmo son considerados uno de los primeros grupos de rock and roll en español y una de las agrupaciones pioneras del género en México. Fundados en 1957 en la Ciudad de México, surgieron en el entorno estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde José “Pepe” Negrete y Toño de la Villa conformaron una banda inicialmente conocida como Pepe y sus Locos, nombre que aludía a la aparente insensatez de interpretar rock and roll en un contexto dominado por otros ritmos populares.

En 1959 grabaron su primer disco para Discos Orfeón, ya bajo el nombre de Los Locos del Ritmo. Aunque el material fue registrado en una sola sesión nocturna, la demora en su publicación afectó su posicionamiento frente a otros grupos contemporáneos. No obstante, este álbum destacó por incluir no solo versiones de temas en inglés, sino también composiciones originales de Rafael Acosta y Jesús González, lo que los convirtió en pioneros del rock and roll mexicano con autoría propia.

🎧 **Limosneros con garrote**

(Jaime Salvador, 1960)

🎧 **Twist locura de la juventud**

(Miguel M. Delgado, 1962)

🎧 **Una joven de los 16 años**

(Gilberto Martínez Solares, 1962)

Los Monjes

Los Monjes fue un trío musical con una propuesta sonora inusual, que combina rock, jazz y música clásica. Liderado por el virtuoso tecladista Hesiquio Ramos, el grupo destacó desde 1966 por su capacidad para interpretar complejas piezas jazzísticas como “Take Five” y “Caravana”, obras clásicas

como “El Concierto de Varsovia”, así como composiciones propias y versiones de éxitos populares como “La Casa del sol naciente” y “Hanky Panky”.

La alineación se completó con el baterista Jorge Julio Bracho (†), hijo del reconocido director de cine Julio Bracho, y el bajista José Antonio Fernández de la Mora, quien, aunque no fue miembro fundador, permaneció más tiempo en la agrupación y participó en todas sus grabaciones, tanto en vivo —registradas en el Instituto Politécnico Nacional— como en estudio.

Gracias en parte a su vínculo con el cine mexicano, Los Monjes participaron en varias películas de mediados de los años sesenta, consolidando su carácter singular dentro del cruce entre música juvenil y cine de la época.

🎧 **Cuernavaca en Primavera**

(Julio Bracho 1965)

🎧 **La muerte es puntual**

(Sergio Véjar, 1965)

🎧 **Damiana y los hombres**

(Julio Bracho, 1966)

Los Rebeldes del Rock

Los Rebeldes del Rock son uno de los grupos pioneros del rock and roll mexicano, surgidos a finales de la década de 1950 en la Ciudad de México. Fundados originalmente como Los Reyes del Rock hacia 1957 por los hermanos Tena Américo en la guitarra y Waldo en el acompañamiento, junto con Francisco Domínguez “el Abuelo” en el piano y Chema Silva en la batería, el grupo consolidó su formación con la incorporación de Johnny Laboriel como vocalista y Marco Polo Tena en el bajo en 1959. A partir de la sugerencia del actor y empresario Jesús Martínez “Palillo”, adoptaron el nombre con el que pasarían a la historia. Tras una etapa

inicial con distintos cantantes, la llegada de Johnny Laboriel resultó decisiva para su proyección mediática, permitiéndoles realizar presentaciones radiofónicas, firmar un contrato discográfico y grabar su primer disco en 1960. En él se incluyó “La hiedra venenosa”, considerado el primer tema de rock and roll en español transmitido por la radio mexicana, hecho que marcó un parateguas en la aceptación del género entre el público juvenil y contribuyó al posterior éxito comercial de otras agrupaciones contemporáneas.

🎧 **A ritmo de twist**

(Benito Alazraki, 1962)

🎧 **Esta noche no**

(Rafael Baledón, 1965)

🎧 **Los signos del zodiaco**

(Sergio Véjar.1968) — música en secuencias

🎧 **La edad de la tentación**

(Alejandro Galindo,1963)

Los Rockin’ Devils

Los Rockin Devil’s fueron una de las primeras agrupaciones del rocanrol mexicano en utilizar las letras como una forma de expresión vinculada al espíritu revolucionario. El grupo se formó en Tijuana en 1962 con integrantes provenientes de distintas regiones del país, encabezados por Francisco Estrada y Jesús Olivas en la voz, y con una alineación amplia que incluía órgano, piano, requinto, sección rítmica y metales, además de las jóvenes cantantes Blanca e Irma Estrada.

Pioneros del sonido “garage sucio” en cine mexicano, de acuerdo al Sr. González fueron el típico grupo que tocaba en fiestas y conciertos locales de diversa índole**. Poco a poco se integraron a foros profesionales, tocando en centros nocturnos y en varias plazas de estados del norte. Posteriormente

realizaron giras por ciudades del norte de México, iniciando así su profesionalización dentro de la escena rockera nacional.

** Sr. González. Ibidem. p. 182.

🎧 **Juventud sin ley (Rebeldes a go go), antes Delincuencia juvenil**

(Gilberto Martínez Solares, 1965)

🎧 **La alegría de vivir**

(Julián Soler, 1965)

🎧 **Amor a ritmo de go go**

(Miguel M. Delgado, 1966)

🎧 **Con licencia para amar**

(Rafael Baledón, 1967)

Los Sinners

Los Sinners fueron un grupo pionero del rock and roll mexicano surgido en la Ciudad de México a inicios de la década de 1960. Alcanzaron notoriedad temprana gracias a una serie de éxitos discográficos y a una intensa actividad en radio, televisión y presentaciones en vivo. Desde su primer LP, que incluyó temas como “Donna” y “La novia de mi mejor amigo”. Su trayectoria incluyó giras dentro y fuera de México, una etapa en Estados Unidos bajo el nombre de Los Tequilas y una participación emblemática en el cine mexicano con la película *Simón del desierto* de Luis Buñuel.

🎧 **El asesino invisible**

(René Cardona, 1964)

🎧 **El hijo del Huracán Ramírez**

(Joselito Rodríguez, 1965)

🎧 **Simón del desierto**

(Luis Buñuel, 1965)

Los Teen Tops

Los Teen Tops son una de las bandas más influyentes y exitosas del rock and roll mexicano; formados a finales de la década de 1950 en

la Ciudad de México y protagonistas centrales de la consolidación del rock en español a inicios de los años sesenta. Alcanzaron gran popularidad mediante adaptaciones al español de éxitos anglosajones, grabadas para el sello Columbia, que los posicionaron rápidamente en la radio y el mercado discográfico de México y Latinoamérica; con Enrique Guzmán como figura vocal emblemática, el grupo publicó varios LP fundamentales entre 1960 y 1962, consolidándose como referente generacional. Sin embargo, los cambios internos, la salida de su cantante principal y la irrupción de la ola inglesa a partir de 1963 provocaron un progresivo declive comercial. A pesar de ello, su legado se mantuvo vigente gracias a múltiples reediciones discográficas y a la continuidad intermitente del grupo durante décadas, reafirmando su papel pionero y canónico dentro de la historia del rock and roll mexicano.

🎧 **Pilotos de la muerte**

(Chano Urueta, 1962)

🎧 **Twist locura de la juventud**

(Miguel M. Delgado, 1962)

🎧 **A ritmo de twist**

(Benito Alazraki, 1962)

SOLISTAS

Los solistas fueron esenciales para la consolidación del cine musical juvenil mexicano. Muchos de ellos provenían de la radio, el teatro de revista o las primeras disqueras modernas (Orfeón, Musart, RCA). Sus voces dominaron la estética de la transición entre bolero, balada, rock and roll y twist, y varios se convirtieron también en actores icónicos de la época.

Alberto Vázquez

1940

Cantante y actor mexicano nacido en Guaymas, Sonora. Uno de los grandes baladistas del país, gracias a su imagen masculina fuerte y voz grave lo diferenciaron del estilo pop juvenil que lo hizo diferente a la de César Costa o Enrique Guzmán. Con un estilo balada rock, bolero moderno y twist, logró colocar éxitos como “16 toneladas”, “Significas todo para mí”, “El secreto” y “Maracas”.

🎧 **A ritmo de twist**

(Benito Alazraki, 1962)

🎧 **La edad de la violencia**

(Julián Soler, 1963)

🎧 **Serenata en noche de luna**

(Julián Soler, 1965)

🎧 **Me quiero casar**

(Julián Soler, 1967)

🎧 **Jóvenes de la Zona Rosa**

(Alfredo Zacarías, 1968)

Angélica María

1944

Nacida en Nueva Orleans, Estados Unidos es una de las figuras más queridas y emblemáticas del espectáculo mexicano. Inició su carrera desde niña en el cine y la radio, y en los años sesenta se consolidó como “La novia de México”, convirtiéndose en ídolo juvenil del rock and roll y la balada en español con canciones como “Eddy, Eddy”, “A dónde va nuestro amor” y “La felicidad”.

Gracias a su enorme presencia en cine juvenil desde los primeros sesenta, y a su estilo de balada, twist, pop—rock ligero, encarnó la versión mexicana de la *star* adolescente tipo Rocío Dúrcal, mostrando la transición del cine familiar al cine juvenil moderno.

En entrevista nos contó su anécdota en su primer concierto que fue al lado de Chubby Checker:

Sí, le abrí el show a Chubby Checker. Fue la primera presentación que hice en público con Eddie Eddy. Me estaba muriendo, no sé ni cómo me acordé de la letra porque estaba temblando, muerta de susto. Y todavía conocí a Chubby Cheker, me dio la mano y me dijo muchas gracias. Me dijo, very pretty, very nice. Thank you. Muy emocionante, pero con dos mugres canciones, Toco a tu puerta y Eddie Eddy. Pero bueno, le abrí el show a Chubby Checker y lo conocí.

🎧 **Muchachas que trabajan**

(Fernando Cortés, 1961)

🎧 **Mi vida es una canción**

(Miguel M. Delgado, 1962)

🎧 **Mi alma por un amor**

(Rafael Baledón, 1963)

🎧 **Mi héroe**

(Gilberto Martínez Solares, 1964)

🎧 **El Gangster**

(Luisa Alcoriza, 1964)

🎧 **Me quiero casar**

(Julián Soler, 1967)

🎧 **Cinco de chocolate y uno de fresa**

(Carlos Velo, 1967)

🎧 **Alguien nos quiere matar**

(Carlos Velo, 1969)

César Costa

1941

César Antero Roel Schreurs nació en la Ciudad de México y es uno de los principales ídolos del rock and roll mexicano de los años sesenta y una figura clave de la música juvenil en español. Inició su carrera con el grupo Los Black Jeans, y posteriormente como solista alcanzó gran popularidad con

canciones como “Mi pueblo”, “Besos por teléfono”, “La historia de Tommy” y “Diana”.

Figura central del rock and roll mexicano y uno de los primeros ídolos juveniles; su imagen limpia y su estilo de “chico bien” lo convirtieron en protagonista de numerosas películas teen, marcando el tránsito hacia narrativas sobre la clase media urbana, escuelas y fiestas juveniles. Su estilo es muy a la Paul Anka entre el rock and roll suave, balada, twist. Consolidó el modelo de “galán juvenil moderno” y rompió con la hegemonía ranchera del héroe masculino.

🎵 Jóvenes y rebeldes

(Julián Soler, 1961)

🎵 A ritmo de twist

(Benito Alazraki, 1962)

🎵 El cielo y la tierra

(Alfonso Corona Blake, 1962)

🎵 La edad de la violencia

(Julián Soler, 1963)

🎵 Dile que la quiero

(Fernando Cortés, 1963)

🎵 La juventud se impone

(Julián Soler, 1964)

🎵 El mundo loco de los jóvenes

(José María Fernández Unsáin, 1966)

🎵 Adios cuñado

(Rogelio A. González, 1966)

Ella Laboriel

1949

Cantante mexicana, figura destacada del rock and roll mexicano de los años sesenta. Hermana del legendario cantante Johnny Laboriel, formó parte de la escena juvenil que adaptó el rock anglosajón al español, aportando una voz al twist y el R&B con fuerte personalidad escénica, siendo una digna representante de la juventud afrodescendiente urbana.

🎵 Blue Demon destructor de espías

(Emilio Gómez Muriel, 1967)

Enrique Guzmán

1943

Nació en Caracas, Venezuela, y se crió en la Ciudad de México. Es uno de los pioneros del rock and roll en México, alcanzando la fama a finales de los años cincuenta como vocalista del grupo Los Teen Tops, con quienes grabó versiones en español de grandes éxitos del rock estadounidense como “La plaga”, “Popotitos” y “Buen rock esta noche”.

Figura carismática que introdujo una masculinidad juvenil confiada, performativa y ligada al *star system* televisivo.

🎵 Baila mi amor

(Arturo Martínez, 1962)

🎵 Twist locura de la juventud

(Miguel M. Delgado, 1962)

🎵 Mi vida es una canción

(Miguel M. Delgado, 1962)

🎵 Vivir de sueños

(Rafael Baledón, 1963)

🎵 Mi alma por un amor

(Rafael Baledón, 1963)

🎵 La juventud se impone

(Julián Soler, 1964)

🎵 Canta mi corazón

(Emilio Gómez Muriel, 1965)

🎵 Sor Yeye

(Tito Fernández, 1967)

🎵 Romeo contra Julieta

(1968)

🎵 La princesa hippie

(Miguel Morayta, 1969)

Gloria Ríos

1928 — 2002

Cantante mexicana—americana, considerada como figura pionera del jazz y del rock and

roll en México, destacando desde los años cuarenta y cincuenta por su potente voz y su versatilidad interpretativa, introdujo el jitterbug y el boogie-woogie, abriendo la puerta a la representación femenina moderna post rumberas.

🎵 Juventud desenfrenada

(José Díaz Morales, 1956)

🎵 La locura del rock’n roll

(Fernando Méndez, 1956)

🎵 Los chiflados del rock’n roll

(José Díaz Morales, 1956)

Johnny Laboriel

1942 — 2013

Fue uno de los máximos exponentes del rock and roll mexicano, conocido principalmente como vocalista del grupo Los Rebeldes del Rock. Con una voz potente y una presencia escénica carismática, Johnny Laboriel alcanzó gran popularidad con temas como “Hiedra venenosa”, “Rock del angelito”, “La bamba” y “Melodía de amor”; además de su carrera musical, participó en cine y televisión. Su estilo irreverente y su energía lo convirtieron en un ícono juvenil de los años sesenta y en una figura clave en la historia del rock en México.

🎵 Juventud desenfrenada

(José Díaz Morales, 1956)

Julissa

1944

Julia Isabel de Llano Macedo nació en la Ciudad de México. Es una destacada cantante, actriz y productora, figura clave del rock and roll mexicano de los años sesenta, su estética es clave para comprender la evolución del rol femenino juvenil.

Inició su carrera como vocalista de su hermano Luis de Llano, los Spitfires; poste-

riormente se convirtió el solista con éxitos como *La favorita del profesor*, *Es Lupe* y *Estoy enamorada*; su estilo musical varía del rock pop, balada juvenil, al beat. Encarnó a la joven independiente y cosmopolita; vinculada al circuito del teatro musical.

🎵 La edad de la violencia

(Julián Soler, 1963)

🎵 Los novios de mis hijas

(Alfredo B. Crevenna, 1964)

🎵 Tirando a gol

(Ícaro Cisneros, 1965)

🎵 Nosotros los jóvenes

(Roberto Rodríguez, 1966)

🎵 El mundo loco de los jóvenes

(José María Fernández Unsáin, 1966)

🎵 Despedida de casada

(Juan de Orduña, 1966)

🎵 Los caifanes

(Juan Ibáñez, 1967)

Manolo Muñoz

1941 — 2011

Es recordado como una de las voces más elegantes del rock and roll y la balada romántica en México durante los años sesenta, destacando por su estilo sobrio y una interpretación refinada que lo distinguió dentro del movimiento juvenil; alcanzó gran popularidad con versiones en español de éxitos internacionales como “Speedy Gonzales”, “Loco por ti” y “El último beso”. Su estilo marcó la transición entre una estética rocker y el estilo dramático de la balada.

🎵 Los chiflados del rock’n roll

(José Díaz Morales, 1956)

🎵 La edad de la violencia

(Julián Soler, 1963)

🎵 Mi alma por un amor

(Rafael Baledón, 1963)

🎧 **Juventud sin ley (Rebeldes a go go), antes Delincuencia juvenil**

(Gilberto Martínez Solares, 1965)

🎧 **Los perversos (A go go)**

(Gilberto Martínez Solares, 1965)

María Eugenia Rubio

1933 — 2013

Cantante y actriz mexicana, figura representativa del rock and roll y la balada juvenil en México durante los años sesenta. Formó parte de la generación de intérpretes que adaptaron al español los ritmos del rock estadounidense, participando activamente en la escena musical y cinematográfica dirigida al público joven.

🎧 **A ritmo de twist**

(Benito Alazraki, 1962)

🎧 **Canta mi corazón**

(1965)

Oscar Madrigal

1944

Formó parte del movimiento del rock and roll y la balada juvenil en México durante los años sesenta. Destacó como intérprete dentro de la escena musical que adaptó al español los ritmos y estilos del rock estadounidense, compartiendo época con figuras como César Costa, Alberto Vázquez y Enrique Guzmán.

🎧 **Dile que la quiero**

(Fernando Cortés, 1963)

🎧 **La edad de la violencia**

(Julián Soler, 1963)

Roberto Jordán

1945

Roberto Jordán Hernández fue uno de los ídolos juveniles del rock and roll mexicano

en los años sesenta, reconocido por su imagen fresca y su voz potente, que lo colocaron rápidamente en el gusto del público joven.

Figura clave de la explosión de la balada rock y el go-go en la segunda mitad de los años sesenta; también, uno de los protagonistas del relevo generacional posterior al twist.

🎧 **A ritmo de twist**

(Benito Alazraki, 1962)

Referencias Bibliográficas

AGUSTÍN, José. *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks...* México: Grijalbo, 1996. p. 344.

AGUSTÍN, José. *La nueva música clásica*. México: Siglo XXI, 1971. p. 416.

AMADOR, Ayala. *Cartelera Cinematográfica 1950–1959*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Textos de Humanidades, 1985. p. 606.

ARANA, Federico. *El rock en el cine mexicano. Desde los chiflados del rock and roll hasta Bikinis y Rock*. México: María Enea, 2025. p. 159.

ARANA, Federico. *Guaraches de ante azul*. México: María Enea, 2002. p. 213.

ÁVILA, Jaqueline. *Cinesonidos*. Reino Unido: Oxford University, 2019. p. 274.

BARONA, Fausto. “Debut de un nuevo director”. *Cinelandia*. núm. 127 (1960): 64.

BLOCH, Catherine. “Sindicatos en la industria Cinematográfica (1913 – 2004)”. *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano España, Portugal y América* (2012). <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/ensayos/sindicalismo-en-mexico-1913-2004/>.

CASTELAZO, X “El Klan: representante de México,” *Cine Avance*. núm. 179 (1968): 47.

CASTELLANOS, Rosario. *Sobre la cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 230.

CASTREJÓN, María. “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. Logroño, 2004. https://www.google.com/search?q=Mujeres+y+cine.+Las+fuentes+cinematogr%C3%A1ficas+para+el+avance+de+la+historia+de+las+mujeres%E2%80%9D&rlz=1C1MIZP_enMX1164MX1164&oq=Mujeres+y+cine.+Las+fuentes+cinematogr%C3%A1ficas+para+el+avance+de+la+historia+de+las+mujeres%E2%80%9D&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIHCAEQIRiPAjIHCAIQIRiPAiI-BBzUwM2owajmoAgawAgHxBUh4ZT2bQFgm&sourceid=chrome&ie=UTF-8f

CHICHARRO, María del Mar. “Jóvenes en la gran pantalla. Algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español”. *Área abierta*, No. 11, julio 2005. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/download/ARA-B0505230004A/4186/5113>.

ESTRADA, Tere. *Sirenas al ataque*. México: Océano, 2008. p. 425.

FEIN, Seth. “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, *Historia y Grafía*, núm. 4, México: Universidad Iberoamericana, 1995, p. 139.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. 10 vols. México: Universidad de Guadalajara; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992 – 1997.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del Cine mexicano*. Primer siglo 1897 – 1997. México: IMCINE, 1998. p. 465.

GONZÁLEZ. *60 años de rock mexicano*. Estados Unidos. Sr. González Producciones, 2025. p. 491.

HERRERA SALGADO, Antonio “Entrevista a Javier Bátiz,” *Revista Cine Avance*, núm. 180 (1968): 44.

LARA, Hugo. *Y se hizo la ley (1950 – 1958)*. Correcamara.com (11 dic 2006). <https://correcamara.com/y-se-hizo-la-ley-1950-1958-2/>

MANZANO, Valeria “Ha llegado la nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956 – 1966” https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/manzano_ha_llegado_la_nueva_ola.pdf

MERCADER, Yolanda. “La juventud en el discurso cinematográfico nacional”. *Revista tramas*. Núm. 40 (2013): pp. 215 – 234. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/issue/view/38>

ORTEGA ARAGÓN, Andrés. “La Explosión Española,” *Cinelandia* (1968): 22.

PEÑA, Flor. “Yo No Soy Un Rebelde Sin Causa...Ni Tampoco Un Desenfrenado!” La Construcción De La Idea De Joven Vista Desde Los Cafés Cantantes De La Ciudad De México 1955 – 1968” (tesis de licenciatura, UNAM, 2017), p. 246. <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2017/mayo/0759355/Index.html>

RUBLI KAISER, Federico. *Estremécete y rueda: Loco por el rock & roll. Un relato acerca de la historia del rock en México*. México: Casa Veerkamp, 2007. p. 616.

S/A. “Cómo se divierte nuestra juventud”. *Revista Cine Avance*, núm. 178 (1968): 10

S/A, “Los Yaki. Colocados a una altura en que no admiten competidores”. *Revista Cine Avance*, núm. 189 (1968): 49

SALAS, Julio. *Modernidad y blanquitud en los inicios del rocanrol mexicano: 1956 – 1963. Uno, dos. One, two, tres, cuatro ¡Bule, bule! Los Rockin Devils. Taller de la historia*. Pp. 35 https://www.academia.edu/105266650/Modernidad_y_blanquitud_en_los_inicios_del_rocanrol_mexicano_1956_1963

SCHMELZ, Itala. *El futuro más acá*. México: UNAM, 2006. pp. 270

SERRALDE RUIZ, José María. “Música, músicos y cine en México: Miradas hacia una historia posible.” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), p. 244. <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptb2011/enero/0665737/Index.html>

SIN AUTOR CONSIGNADO. *Los Sinners*. Wikipedia (octubre 16, 2025). https://es.wikipedia.org/wiki/Simón_del_desierto

TUÑÓN, Julia. *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano, La construcción de una imagen (1939—1952)*. IMCINE. p. 290.

VÉLEZ, Anabel. *Mujeres del rock su historia. Crónica de las grandes protagonistas del rock*. España: Redbook Ediciones, 2018. p. 399.

ZOLOV, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press, 1999.

FILMOGRAFÍA

ALAZRAKI, Benito. *A ritmo de twist*. México: Cinematográfica Calderón 1962. 79 min.

ALCORIZA, Luis. *El Gángster*. México: STPC 1964. 90 min.

BALEDÓN, Rafael. *Cazadores de espías*. México: Películas Mundiales 1968. 85 min.

BALEDÓN, Rafael. *Con licencia para matar*. México: Películas Mundiales 1967. 80 min.

BALEDÓN, Rafael. *Esta noche no*. México: Cinematográfica Jalisco 1965. 85 min.

BALEDÓN, Rafael. *Mi alma por un amor*. México: Técnicos y Manuales A. en P. 1963. 90 min.

BALEDÓN, Rafael. *Vivir de sueños*. México: Técnicos y Manuales A. en P. 1963. 87 min.

BRACHO, Julio. *Andante*. México: Uranio Films 1969. 115 min.

BRACHO, Julio. *Damiana y los hombres*. México: Uranio Films 1966. 95 min.

BUÑUEL, Luis. *Simón del Desierto*. México: STPC 1965. 45 min

CARDONA JR, René. *SOS conspiración bikini*. Ecuador: Filmadora Panamericana 1966. 90 min.

CARDONA, René. *Dos pintores pintorescos*. México: Producciones Zacarías 1966. 87 min.

CARDONA, René. *El asesino invisible*. México: Filmadora Panamericana 1964. 85 min.

CARDONA, René. *La mujer murciélago*. México: Cinematográfica Calderón 1967. 80 min.

CISNEROS, Ícaro. *El día comenzó ayer (Opus 65)*. México: Vanguardi Films 1964. 90 min.

CISNEROS, Ícaro. *Tirando a gol*. México: Productora de Técnicos Cinematográficos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica 1965. 85 min.

CORONA BLAKE, Alfonso. *El cielo y la tierra*. México: Producciones Brooks 1962. 108 min.

CORTÉS, Fernando. *Dile que la quiero*. México: Cinematográfica Grovas 1963. 90 min.

CORTÉS, Fernando. *El campeón ciclista*. México: Mier y Brooks 1956. 75 min.

CORTÉS, Fernando. *Jóvenes y bellas*. México: Alameda Films 1961. 87 min.

CORTÉS, Fernando. *Locos peligrosos*. México: Producciones Sotomayor 1957. 120 min.

CORTÉS, Fernando. *Muchachas que trabajan*. México: Diana Films 1961. 75 min.

CREVENNA, Alfredo B. *Échenme al vampiro*. México: Estudios América 1961. 100 min.

CREVENNA, Alfredo B. *La casa de los espantos*. México: Estudios América 1961. 86 min.

CREVENNA, Alfredo B. *La mano que aprieta*. México: Estudios América 1964. 85 min.

CREVENNA, Alfredo B. *Los novios de mis hijas*. México: Producciones Rosas Priego 1964. 93 min.

CREVENNA, Alfredo B. *Rostro infernal*. México: Estudios América 1962. 86 min.

CREVENNA, Alfredo B. *Santo contra la invasión de los marcianos*. México: Producciones cinematográficas 1966. 92 min.

CREVENNA, Alfredo B. *Neutrón contra los asesinos del karate*. México: Estudios América y Producciones Corsa 1964. 85 min.

CURIEL, Federico. *La sombra del murciélago*. México: Filmica Vergara 1966. 90 min.

CURIEL, Federico. *Las aventuras de las hermanas x*. México: Estudios América 1962. 87 min.

CURIEL, Federico. *María Isabel*. México: Productoras Películas Rodríguez y Producciones Guillermo de la Parra 1967. 116 min.

DAVIDSON, Tito. *Música de siempre*. México: Anda y Alianza Cinematográfica Mexicana 1956. 80 min.

DE FUENTES, Fernando. *Allá en el rancho grande*. México: Bustamante y Fuentes 1936. 95 min.

DE FUENTES, Fernando. *La sombra del otro*. México: Producciones Diana 1957. 80 min.

DE ORDUÑA, Juan. *Despedida de casada*. México: Diana Films 1966. 88 min.

DELGADO, Miguel M. *Amor a ritmo de go go*. México: Películas Mundiales 1966. 95 min.

DELGADO, Miguel M. *El señor doctor*. México: Posa Films 1965. 113 min.

DELGADO, Miguel M. *Novias impacientes*. México: Películas Mundiales y TV Producciones 1966. 85 min.

DELGADO, Miguel M. *Twist locura de la juventud*. México: Cinematográfica ABSA 1962. 85 min.

DELGADO, Miguel M. *Un Quijote sin mancha*. México: Posa Films 1969. 100 min.

DELGADO, Miguel M. *Mi vida es una canción*. México: Cinematográfica ABSA 1962. 90 min.

DÍAZ MORALES, José. *Al compás del rock'n roll*. México: Filmadora Panamericana 1956. 77 min.

DÍAZ MORALES, José. *Juventud desenfrenada*. México: Calderón Films 1956. 87 min.

DÍAZ MORALES, José. *Los chiflados del rock'n roll*. México: Cinematográfica Calderón 1956. 80 min.

DÍAZ MORALES, José. *Mundo, demonio y carne*. México: Cinematográfica Calderón 1958. 80 min.

FERNÁNDEZ BUSTAMANTE, Adolfo. *Asesinos S.A.* México: Doubleday Productions 1956. 102 min.

FERNÁNDEZ UNSÁIN, José María. *El mundo loco de los jóvenes*. México: Tauro Films 1966. 85 min.

FERNÁNDEZ UNSÁIN, José María. *Las bestias jóvenes*. México: Artistas Mexicanos Asociados 1970. 85 min.

FERNÁNDEZ, Emilio “el Indio”. *Enamorada*. México: Panamerican Films 1946. 99 min.

FERNÁNDEZ, Emilio. *Salón México*. México: Clasa Films Mundiales 1949. 95 min.

FERNÁNDEZ, Emilio. *Víctimas del pecado*. México: Cinematográfica Calderón 1951. 90 min.

FERNÁNDEZ, Tito. *Sor Yeye*. México: Filmex y Aspa Producciones 1967. 103 min.

GALINDO, Alejandro. *México nunca duerme*. México: Filmadora Independiente 1958. 80 min.

GÓMEZ MURIEL, Emilio. *Blue Demon destructor de espías*. México: Estudios América 1967. 85 min.

GÓMEZ MURIEL, Emilio. *La cama*. México: Cima Films 1968. 88 min.

GÓMEZ ZACARÍAS. *Siguiendo pistas*. México: Delta films 1959. 80 min.

GONZÁLEZ, Rogelio A. *Adiós cuñado*. México: Costa Films 1966. 90 min.

GONZÁLEZ, Servando. *El hijo pródigo*. México: Cima Films 1968. 102 min.

GOUT, Alberto. *Aventurera*. México: Cinematográfica Calderón 1950. 101 min.

GOUT, Alberto. *Estrategia de matrimonio*. México: Constelación 1966. 118 min.

IBÁÑEZ, Juan. *Los caifanes*. México: Cinematográfica Marte y Estudios América 1967. 95 min.

JODOROWSKI, Alejandro. *Fando y Lis*. México: Producciones Panicas 1968. 93 min.

MARISCAL, Alberto. *Matrimonio y sexo*. México: Cinematográfica Leo y Filmica Vergara 1969. 90 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto. *Joven de 16 años*. México: Cinematográfica Filmex S.A. 1962. 99 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto. *Juventud sin ley (Rebeldes a go go)*. México: Distribuidor Sotomayor 1965. 90 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto. *Las sicodélicas*. Perú: Filmadora Peruana y Cinematográfica Rodriguez 1968. 95 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto. *Los perversos (A go go)*. México: Atenea Films y Producciones Sotomayor 1965. 85 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto. *Mi héroe*. México: Producciones Matouk 1964. 85 min.

MARTINEZ SOLARES, Gilberto. *Ojos tapatíos*. México: Producciones Brooks 1960. 90min.

MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto. *Paso a la juventud*. México: Diana films 1957. 90 min.

MARTÍNEZ SOLARES, Guillermo. *El misterio de los hongos alucinantes*. México: Producciones Enríquez 1969. 90 min.

MARTÍNEZ, Arturo. *Baila mi amor*. México: Radeant Films 1962. 88 min.

MÉNDEZ, Fernando. *La locura del rock’n roll*. México: Producciones Rodríguez Hermanos 1956. 86 min.

MICHEL, Manuel. *Patsy mi amor*. México: Cinematográfica Marte 1968. 94 min.

MICHEL, Manuel. *Viento distante*. México: Jacobo Nicolayewsky y Robert Margolin 1964. 90 min.

MORAYTA, Miguel. *La princesa hippie*. México: Películas Rodríguez 1969. 96 min.

MORAYTA, Miguel. *Siempre hay un mañana o Juventud sin dios*. México: Tele Talla films 1962. 100 min.

MORAYTA, Miguel. *Vestidas y alborotadas*. México: Cesáreo González, Producciones Cinematográficas, Filmadora Chapultepec 1967. 109 min.

ORTEGA, Juan José. *Cuentan de una mujer*. México: Compañía Cinematográfica Mexicana 1958. 85 min.

PEREDA, Rampon. *Flor de Canela*. México: Pereda Films 1957. 82 min.

RODRÍGUEZ, Ismael. *Cuernos debajo de la cama*. México: Películas Rodríguez 1968. 80 min.

RODRÍGUEZ, Ismael. *Nosotros los pobres*. México: Producciones Rodríguez Hermanos 1948. 128 min.

RODRÍGUEZ, Joselito. *El hijo de Huracán Ramírez*. México: Cinematográfica Romá 1965. 97 min.

RODRÍGUEZ, Joselito. *El misterio del Huracán Ramírez*. México: Cinematográfica Romá 1962. 86 min.

RODRÍGUEZ, Joselito. *La venganza de Huracán Ramírez*. México: Cinematográfica Romá: 1967. 95 min.

RODRÍGUEZ, Roberto. *El dengue del amor*. México: Películas Rodríguez 1965. 90 min.

RODRÍGUEZ, Roberto. *Nosotros los jóvenes*. México: Películas Rodriguez 1966. 95 min.

SALVADOR, Jaime. *Ay Calypso no te rajes*. México: Internacional Cinematográfica 1957. 75 min.

SALVADOR, Jaime. *Barridos y regados*. México: Filmadora Chapultepec 1961. 87 min.

SALVADOR, Jaime. *El lobo blanco*. México: Cinematográfica Grovas 1962. 85 min.

SALVADOR, Jaime. *Limosneros con garrote*. México: Filmadora Chapultepec 1960. 95 min.

SALVADOR, Jaime. *Los años verdes*. México: Películas Mundiales y TV Producciones. 1966. 90 min.

SÁNCHEZ, Ángel. *Antidimax*. México: Estudios Churubusco Azteca S.A. 1969. 80 min.

SOLER, Julián. *Jóvenes y rebeldes*. México: Producciones Sotomayor 1961. 90 min.

SOLER, Julián. *La edad de la violencia*. México: Producciones Sotomayor 1963. 90 min.

SOLER, Julián. *La juventud se impone*. México: Cinematográfica Grovas 1964. 113 min.

SOLER, Julián. *Me quiero casar*. México: Filmadora Chapultepec 1967. 85 min.

SOLER, Julián. *Serenata en noche de luna*. México: Filmadora Chapultepec 1965. 87 min.

TOUSSAINT, Carlos. *Los falsos héroes*. México: Producciones Delta 1961. 87 min.

URUETA, Chano. *Pilotos de la muerte*. México: Producciones Sotomayor 1962. 88 min.

URUETA, Chano. *Blue Demon contra cerebros infernales*. México: Cinematográfica RA — Estudios América 1968. 85 min.

URUETA, Chano. *Blue Demon contra el poder satánico*. México: Cinecomisiones – Filmica Vergara 1964. 75 min.

URUETA, Chano. *Blue Demon contra las diabólicas*. México: Cinematográfica RA – Estudios América 1967. 87 min.

URUETA, Chano. *Guantes de oro*. México: Producciones Matouk 1959. 93 min.

VÉJAR, Sergio. *La muerte es puntual*. México: Alameda Films 1965. 93 min.

VELO, Carlos. *Alguien nos quiere matar*. México: AM Libra 1969. 85 min.

VELO, Carlos. *Cinco de chocolate y uno de fresa*. México: AM Libra 1967. 91 min.

ZACARÍAS, Alfredo. *Jóvenes de la Zona Rosa*. México: Producciones Zacarías 1968. 95 min.

VIDEO

GUTIÉRREZ, Carlos. “Simón del desierto (Luis Buñuel) – Entrevista a Silvia Pinal” Fracción de entrevista. Abril 7, 2014. 6:39 min.
<https://www.youtube.com/watch?v=6vYI4TPiAok>

CASTAÑEDA, Mara Patricia. “César Costa. No era feliz con mi vida”. Agosto 30, 2023. 1:03:47
https://www.youtube.com/watch?v=7EHlg9_p7tM&t=2024s

FRANCO, René. La Taquilla. Luis Gerardo Méndez confesó en entrevista que él “creó el cine musical en México”. En eso me pasa por la cabeza Javi Noble en una nube. Lo soñó, lo hizo y lo cantó. Pero... ¿será? Eso sí, se le agradece por revivir el género con estilo millennial. #ReneFranco #LuisGerardoMendez #LaTaquilla. 17 junio 2025. 00:20 seg.
https://www.tiktok.com/@lataquilla/video/7517034844312849669?is_from_webapp=1&sender_device=pc

AUDIO

ADAD, Óscar. “Música Maldita: ¿Puede la música cambiar la vida de la gente? Ep. 2: Francisco Téllez.” 8 de abril de 2025. *Malaria Sonora*, producido por Daniel Sánchez y Mónica García, podcast, 40:08
<https://malariasonora.com/musica-maldita-puede-la-musica-cambiar-la-vida-de-la-gente-ep-2-francisco-tellez/>

PALACIOS FRANCO, Julia Emilia, “La música como signo de una época”, Ciclo de conferencias El historiador frente a la historia 2018. Los sesentas, más que una década (Ciclo en memoria del 2 de octubre de 1968), audio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 16 de mayo de 2018. Disponible en <http://hdl.handle.net/20.500.12525/350>.

ENTREVISTAS

Angélica María, en conversación con los autores, agosto de 2025.

Javier de la Cueva, en conversación con los autores, agosto de 2025.

Jesús Martínez “El Tuti” – Teen Tops, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

Julia Palacios, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

Pepe Negrete – Los locos del ritmo, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

Pepe Rojo – Los Beatniks, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

Alberto Vázquez, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

Federico Rubli, en conversación con los autores, septiembre de 2025.

Héctor Orozco, en conversación con los autores, octubre de 2025.

Moisés García, en conversación con los autores, noviembre de 2025.

Eduardo de la Vega, en conversación con los autores, noviembre de 2025.

Agradecimientos

A todo el equipo de PROCINE por su inigualable apoyo.

A quienes generosa y amorosamente nos ayudaron a construir este proyecto:

Alberto Vázquez • Angélica María • Angélica Vale • Berenice Andrade • Brandon Vallejo Pelcastre • Carlos Muñoz Piña • Duani Casteló • Eduardo de la Vega • Elisa Lozano • Federico Rubli • Ezekiel Velázquez y Hugo Covarrubias – Producciones Pernoctando fuera de casa • A todo el equipo de Documentación de la Filmoteca de la UNAM por su enorme paciencia • Héctor Orozco • Hugo Lara • Jocabeth Espinosa – Hotel Casino Morelia • Jackie Gómez • Javier de la Cueva • Jesús Martínez “El Tuti” – Teen Tops • Julia Palacios • Julián Huerta “Basuritas” – Ricos Discos • Marisol Rivera Planter • Carlos Muñoz Piña • Moisés García – Chez Nobody Records • Pedro Barrios • Pepe Negrete – Los Locos del ritmo • Pepe Rojo – Los Beatniks • Regina Chávez • Armando Nava – Los Dug Dug’s • Spin That Sh!t Crew.

A nuestros queridos amigos:

Javier Méndez • Emilia Cervera • Marivel Yáñez • Nadia Ortíz • Beto Xoco • Manu Guerrero • Lariza Melo • Edgar Dominguez • Yamilet García • Mariana Sanson • Xicoténcatl Santana • Nidia de la Vega • Ángel Villegas • Delia Martínez • Lourdes Gil • Paola Miranda • Doraly Romero • Victor García • Margarita Fink • Rossana Barro • Marcela Encinas • Antonia Rojas • Pat Cid • Dozer Girl • Carlos Planter • Dr. Alderete • Carlos Galicia “Roma” “craziness is like heaven” J.H. • Mariana Palacios

Agradecimientos Adriana García

A Ernesto (Guapi) por abrirme las puertas de la música, por creer que todo es posible y lanzarte sin temor a cualquier aventura conmigo.

A mi mamá, Mari Delta, por regalarme la colección de discos de Reader's Digest de Lo mejor de los 60's.

A mi papá, Sebastián García, por impulsarme a ir más lejos. Ver que te emocionas con cada paso que doy es el mejor regalo de la vida.

A Yoyis por enseñarme a bailar con Rock Around The Clock y guiarme por el camino del cine.

A Borre, Paty, Sebas y Dany por ser quienes le ponen el beat a la vida.

A Toñita por siempre apoyarme y dejarme amor en cada sopita que me prepara.

A mis amigos que siempre están rocanroleando conmigo: Ariadna Cruz, Alejandra Contreras, Alejandro Cervantes, Berenice Tapia, Edith García, Ernesto Escobedo, Esmeralda Ibarra, Itzel Rodríguez, Iván Figueroa, Jorge Noricumbo, Leticia Carrillo, Martha Hernández, Nohemi Felt, Osvaldo Gómez, Salvador Sánchez y a la familia García Conde.

Al último pero no menos importante, gracias Humberto por subirme al barco, siempre y en todas las circunstancias.

Agradecimientos Ernesto Rivera

A mi Chatina por ser el mejor equipo en la vida y con la única que pude tener este increíble viaje musical cinematográfico.

Mi mamá, Marisol Planter por el amor infinito y su apoyo.

Mi papá, Ing. Francisco Rivera por enseñarme un mundo en los libros y llevarme al cine.

Mi hermana, Marisol Rivera por compartir su aprendizaje y el apoyo incondicional.

A Tai Pan, Malena Gaytán, Carlos Muñoz, las mijas, el *Oso Lira*, Alfredo Álvarez, Omar Garza, Chesare Patrón, Armando De la Cruz... por todo el rock vivido. Al rock and roll, los conciertos y el cine mexicano por inspirar siempre, la radio por enseñarme la música, el Jazz, los Stones, Beatles, The Who, Kinks, Sonics, Fellini, Lynch, Jarmusch, Tom Waits, Iggy, The Clash, Bowie, PJ, Pixies, SY, Fugazi, Velvet Underground... etc. por servir de soundtrack en esta vida, y a todos los amigos de las tiendas de discos, las librerías y el cine.

**Y como dice
Kerouac en
on the road:
a toda esa gente
loca por vivir,
loca por hablar,
loca por salvarse,
con ganas de todo
al mismo tiempo,
la gente que
nunca bosteza
ni habla de
lugares comunes,
sino que arde,
arde como
fabulosos
cohetes...**

