

2017

Regímenes de historicidad y la presencia de los medios de comunicación en la ciudad de León. Cine, música y lo juvenil.

Hector Gomez

Follow this and additional works at: <https://rio.tamtu.edu/gmj>

Recommended Citation

Gomez, Hector (2017) "Regímenes de historicidad y la presencia de los medios de comunicación en la ciudad de León. Cine, música y lo juvenil.," *Global Media Journal México*: Vol. 14 : No. 26 , Article 4. Available at: <https://rio.tamtu.edu/gmj/vol14/iss26/4>

This Article is brought to you for free and open access by Research Information Online. It has been accepted for inclusion in Global Media Journal México by an authorized editor of Research Information Online. For more information, please contact benjamin.rawlins@tamtu.edu, eva.hernandez@tamtu.edu, jhatcher@tamtu.edu, rhinojosa@tamtu.edu.

REGÍMENES DE HISTORICIDAD Y LA PRESENCIA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LA CIUDAD DE LEÓN. CINE, MÚSICA Y LO JUVENIL.

Héctor Gómez Vargas

Universidad Iberoamericana León

Resumen

Este artículo presenta un ejercicio de exploración como resultado de un trabajo de campo en el archivo histórico de la ciudad de León, Guanajuato, en México, entre los años de 1952 y 1970. El objetivo principal ha sido incursionar en una propuesta de la historiografía contemporánea para investigar los regímenes de historicidad en el pasado de la ciudad a través la presencia de los materiales de los medios de comunicación a mediados del siglo XX. El procedimiento metodológico empleado ha sido un trabajo más de corte fenomenológico con los materiales provenientes de la prensa de los años de 1956 a 1962 para observar la emergencia de lo juvenil a través de la forma como el cine y la música dirigida a los jóvenes se hacen presente en la ciudad. En las conclusiones se menciona la importancia de trabajar con estos acercamientos al cine porque manifiesta parte de cómo se organiza la experiencia con los medios de comunicación en la actualidad.

Palabras clave: Cine, jóvenes, régimen de historicidad, cultura histórica, materiales de la comunicación.

Abstract

This article presents an exploratory exercise as a result of a field work in the historical archive of the city of León, Guanajuato, in Mexico, between the years of 1952 and 1970. The main objective has been to enter into a proposal of contemporary historiography to investigate the regimes of historicity in the past of the city through the presence of media materials in the mid twentieth century. The methodological procedure used has been a more phenomenological work with the materials coming from the press from the years 1956 to 1962, to observe the emergence of youth through the way the film and music directed at young people are made Present in the city. The conclusions mention the importance of working with these approaches to cinema because it shows part of how the experience is organized with the media today.

Key words: Cinema, young people, regime of historicity, historical culture, materials of communication.

I. El proyecto de investigación.

1. Breve apertura.

El presente trabajo es resultado de un programa de estudio que se ha venido realizando en la ciudad de León, Guanajuato, México, en el cual se ha transitado de entender las transformaciones culturales en la ciudad ante la presencia de los medios masivos de comunicación en el siglo XX hacia la manera como en los tiempos recientes se ha dado un cambio de régimen histórico y cultural debido a la presencia de un nuevo entorno comunicativo.

Lo que se presenta es un ejercicio de exploración de la presencia del cine a mediados del siglo pasado a partir de propuestas que provienen de la historiografía contemporánea que buscan dialogar con ciertos enfoques de estudio de la comunicación para observar las diversas formas humanas de estar en el tiempo y desde ahí contemplar la manera como se manifiesta en el presente. El ejercicio se desarrolla a partir de un proceso de investigación con material bibliográfico y hemerográfico que fue abriendo rutas de exploración para observar la presencia de los medios de comunicación, y el cine en particular, para encontrar los entornos de experiencia y los horizontes de expectativas de algunos grupos de personas en la ciudad a mediados del siglo pasado. En cierta forma el ejercicio es ver cómo la prensa produjo la presencia de una

realidad social e histórica desde donde se pueda encontrar pautas para entender al cine como parte de esa realidad, y la experiencia de grupos de personas en la ciudad (Gumbrecht, 2005).

Para hacer evidente la propuesta es necesario describir de manera breve las fases del programa de investigación que se ha desarrollado en tres etapas, mediante varios proyectos de investigación, a lo largo de varios años, y para ello es importante hacer un breve recorrido.

2. Las fases de la investigación.

La primera etapa se desarrolló a finales de la década de los noventa y los primeros años del siglo XX, mediante un trabajo de investigación doctoral (Gómez Vargas, 2004) que pretendió explorar las transformaciones culturales en la ciudad a través de la experiencia de asistir regularmente a las salas de cine por parte de un grupo de sus habitantes, desde finales de la década de los cincuenta hasta mediados de la década de los setenta. Ubicado dentro de discusiones académicas de fin de siglo y de milenio como era el caso de la globalización cultural (Jameson y Miyoghi, 1999), la modernidad (Giddens, 1993; Ortiz, 1996), las culturas híbridas (García, 1990), y ante una condición que se percibía como “desbocada” (Giddens, 2000) o “desbordada” (Appadurai, 2001), la investigación pretendía dirigirse al pasado y

desde ahí encontrar elementos para contemplar el presente cultural y comunicativo. Uno de los resultados importantes de la investigación llevó a considerar la importancia de la época como un momento de la historia de la ciudad donde era manifiesto el paso de una cultura tradicional a una de corte moderno, y en ello había tres fenómenos interrelacionados que manifiestan los inicios de una nueva fase mediológica: alteraciones y transformaciones en la ciudad, la emergencia y visualización del fenómeno sociocultural de los jóvenes y lo juvenil, los cambios en el sistema de medios de comunicación, junto con la producción de una nueva visualidad y semántica en sus productos, discursos y narrativas.

La segunda etapa se desarrolló a lo largo de la primera década del siglo XXI, y el énfasis fue explorar las transformaciones en el presente en la ciudad. En cercanía a varias discusiones académicas, la idea era ver qué se estaba construyendo bajo entornos como la mundialización de la cultura, lo que la globalización estaba creando en la cultura (Ortiz, 2005). Asumiendo lo que se había encontrado en la primera fase de la investigación, se buscó entender la relación cotidiana con los medios de comunicación en el paso de la década de los noventa hasta el cierre de la primera década del siglo XXI, y desde ahí explorar las alteraciones en la

ciudad, las culturas juveniles, el nuevo equipamiento tecnológico y comunicativo tanto en las hogares como en la vida de las personas (Gómez, 2007). Bajo propuestas como las de Livingstone (2002), se trabajó bajo la noción de “gente joven” con la intención de explorar la diversidad de cursos de vida y experiencias biográficas de varios grupos de jóvenes con los medios de comunicación. Dos cosas emergieron dentro de esta fase de investigación. Por un lado, que los tres elementos mediológicos que confluyeron a mediados de la década de los cincuenta seguían siendo un factor importante para entender las transformaciones culturales en la ciudad; pero algo se había acelerado y en esa aceleración las transformaciones estaban marcando una alteración diferente, algo que iba entre la emergencia de aspectos culturales inéditos, pero al mismo tiempo el retorno de otros elementos que pertenecían a distintos estratos del tiempo (Koselleck, 2001). Lo anterior fue visible en la sucesión de generaciones jóvenes que han estado presente en la ciudad a lo largo de más de medio siglo, por lo que parecía importante explorar lo que ha sido las diversas formas de crecer en una ciudad (Gómez, 2010). Si en la primera fase se buscaba encontrar la manera como un joven se constituía como un tipo de público de cine, entonces la idea fue encontrar la diversidad de procedimientos

para llegar a ser públicos de los medios de comunicación.

La tercera fase está actualmente en desarrollo. Se centra en la idea de explorar lo que ha sido crecer en la ciudad desde finales de la década de los cincuenta del siglo pasado y hasta el momento. Trabajando la idea de la presencia de varias generaciones y de medios de comunicación a lo largo de varias décadas, se llegó a la necesidad de explorar de otra manera lo que ha sido ese periodo de tiempo y que permitiera mostrar lo que había cambiado, pero igualmente lo que se mantenía en el presente. Es por ello que en esta fase de investigación se abrieron dos rutas de exploración. Con la primera se ha trabajado con las experiencias con quienes iniciaron su adolescencia y su juventud en la segunda década del siglo XXI. Con la segunda, se ha explorado la manera como varias generaciones de personas crecieron en contacto con los medios de comunicación en la ciudad. El énfasis ha sido el hecho de crecer y llegar a tener experiencias con la cultura y con la comunicación en el tránsito de la infancia a la adolescencia, lo cual ha llevado a la pregunta sobre los diversos pasados de la ciudad y de la experiencia de crecer con los medios de comunicación.

A lo largo del tiempo, la ciudad ha llegado a ser un sistema emergente y autopoietico, es decir, ha generado las condiciones para una continua estructuración de su vida social

desde donde es posible la emergencia de nuevas y cambiantes formas de habitabilidad (Hernández y Niño, 2013). Por ello, una de las preguntas básicas ha sido qué le ha hecho la ciudad a los jóvenes al crecer, y la otra pregunta ha sido qué le han hecho los jóvenes a la ciudad mientras crecen. Para abordar ambas preguntas se decidió hacerlo a través de la música, es decir, las experiencias que se han dado cuando los jóvenes escuchan la música del rock and roll como un recurso de creación de una identidad personal y colectiva, un procedimiento desde donde se adquieren materiales para el diseño del yo ante lo social (Thompson, 1998).

El trabajo con la experiencia de crecer escuchando música de rock implicó en un primer momento avanzar mediante dos procedimientos: el primero con historias de vida temáticas de personas de distintas edades y géneros; el segundo con un trabajo bibliográfico, fotográfico y hemerográfico para contextualizar y ampliar la experiencia de las personas entrevistadas. Al avanzar, con el trabajo hemerográfico las cosas comenzaron a cambiar porque se fue encontrando algo distinto a la idea inicial. Fue un proceso de reflexividad desde el cual, y en términos de De Certeau (2007), el investigador se encuentra que los materiales revisados estaban mostrando que “hubo algo más” porque los hombres del pasado “salen de noche” y “se esboza un mundo con ellos”

(p. 103). Esto abrió una estrategia para explorar y pensar la cultura y la comunicación del pasado desde lo que se encontraba en libros, revistas, pero sobretodo en periódicos.

Después de tres años de trabajo de campo en el Archivo Histórico y Municipal de la Ciudad de León, se revisaron los ejemplares de los dos periódicos más importantes del momento, *El Sol de León* y *El Heraldo de León*, de un periodo de tiempo que comprendió entre 1952 a 1970, y conforme se revisaban los periódicos y se organizaba el material, emergieron dos ideas: primero, los inicios de la experiencia de crecer con música de rock en la ciudad no se puede entender sin la manera como estuvieron presentes otras manifestaciones sociales y culturales que fueron fundamentales para las maneras de ser joven y crecer, comenzar a ver televisión y reaccionar ante las primeras manifestaciones del rock and roll. Es decir, es entender el proceso desde el cual se fue construyendo una vida cotidiana conforme aparecían prácticas sociales y culturales como el hecho de ir al cine, escuchar la radio, música, leer revistas, exponerse a la televisión, y salir a buscar algo en los espacios de la ciudad, en tiempos cuando el mundo adquiriría una dimensión internacional, cosmopolita, actual y moderno, como parte de ese proceso histórico de la mundialización de la comunicación que propuso Mattelart (1998). Segundo,

igualmente es necesario remitirse a diversas manifestaciones del pasado para poder tener una imagen de lo que fue escuchar música de rock, y de cómo se fue desarrollando hasta el presente.

Los diversos materiales de la prensa (noticias, reportajes, publicidad, fotografías, editoriales, cartones y caricaturas, crónicas, etc.) son documentos que ofrecen diversos accesos al mundo porque son observaciones de la sociedad (Luhmann, 1996), y de la realidad misma de los medios de comunicación. La prensa es una operación de observación sobre sus propias observaciones, y ello constituye un trabajo de carácter histórico desde donde se puede acceder a la sociedad observándose a sí misma a través del tiempo (Mendiola, 2009). En el decir de Luhmann (2000) las observaciones de los medios de comunicación son una descripción de la sociedad porque provienen de la selección diaria de los materiales a difundir. Es decir, a lo que se accede con los materiales de la prensa es a la descripción que hace de la realidad, que resulta del proceso de producción social de la comunicación, y desde la cual los acontecimientos se tornan en acontecimientos públicos al aparecer y ser visibles como parte de los materiales de los medios (Martín, 1986).

A lo que se accede con los materiales de la prensa del pasado es al trabajo de selección para hacer real a la sociedad lo que difundía

como resultado del proceso de producción de información y de noticias porque diariamente debía resolver dos circunstancias básicas para su operación: las mediaciones estructurales, es decir, los procedimientos para anticipar la producción material del periódico, y las mediaciones cognitivas, es decir, las operaciones para lograr el acoplamiento con los valores, normas y conocimiento, es decir, “los modelos de representación” de la sociedad a la que le hace llegar sus materiales (Martin, 1986, p. 131). Es por ello que el trabajo con la prensa permite observar la manera como la sociedad en su conjunto era comunicada en el pasado, y sus comunicaciones son parte de aquello que era parte de la realidad social para los habitantes de la ciudad: los modos para observar, conocer, diferenciar lo que acontecía en y desde la ciudad. Era una forma de hacer la historia para quienes accedieran a sus materiales en distintos momentos del futuro.

A partir de la realidad social e histórica que se manifiesta con la prensa a lo largo de los años, la importancia de entender a los públicos de cine retornó porque se hizo evidente que fue una de las principales pautas para las experiencias de las personas en tiempos de cambios sociales y culturales, así como para entender la emergencia de los públicos de los medios de comunicación desde la segunda mitad del siglo XX. Es por ello que con la exploración hemerográfica se

dio un giro: encontrar aquellas situaciones y acontecimientos que permitieran observar la manera cómo se tensaba una cultura histórica y cedía lugar a otra manifestación cultural, y en esa nueva orientación creció la importancia de trabajar con algunas visiones de la historiografía reciente que han venido proponiendo una mirada contemporánea del pasado.

El giro hacia el trabajo hemerográfico implicaba pasar de entender las transformaciones culturales del pasado a explorar la manera como ha estado presente una cultura histórica en la ciudad, cómo han estado los medios de comunicación, su presencia material y los procedimientos para ofrecer sus materiales a sus públicos (Gumbrecht, 2005), y desde ahí ganar en sentido y en reflexividad sobre la manera como se ha transitado en la historia, en procesos de diferenciación social y cultural, por la acción de los medios de comunicación (Luhmann, 2007).

Es en este punto donde el trabajo de investigación pretende trabajar una mirada de lo que fue este periodo de tiempo a partir de la manera como la misma prensa manifestaba una realidad, no desde una mirada tradicional, sino desde algunas de las propuestas que provienen de lo que se ha denominado “el giro comunicativo” (Schützeichel, 2015, p. 14), para explorar la manera cómo se hace presente un pasado histórico de la ciudad y

observar aquello que estaba en tensión, en estado de transición, en emergencia, ante las “brechas del tiempo” en la cultura local (Hartog, 2007).

Lo que se presenta a continuación es un acercamiento de un trabajo en elaboración. Con ello solo se expone de manera breve una primera imagen de cómo se está organizando la información a partir de encontrar un acontecimiento como pauta para explorar a mayor profundidad una de las manifestaciones de un régimen de historicidad en la ciudad. Queda pendiente un armado a partir de la percepción de la experiencia desde los mismos sujetos que fueron actores y testigos del momento.

3. Orientaciones y puntos de partida.

Uno de los puntos de partida del presente trabajo se refiere a que en tiempos de la comunicación actual, el vínculo con el pasado se ha tornado borroso porque desde hace unas décadas se ha ingresado a una nueva cultura histórica.

A lo largo de gran parte de su obra, De Certeau (1996) manifestó la importancia del trabajo sistemático sobre la visión del pasado con el que se ha trabajado y construido una imagen contemporánea de la historia porque no “volvemos al pasado para entrar al presente”, sino que se procede de un presente que requiere de “un análisis que intenta discernir las decisiones implícitas y la fuerza

adormecida en la historia que llevamos con nosotros sin saberlo” (p. 13). El presente de lo social parece tener diversas manifestaciones, pero una de ellas involucra al tiempo de una manera peculiar y que parece manifestar uno de los rasgos del mundo actual: la sociedad ha ingresado en un mundo de la aceleración y su dinámica parece estar modificándose de continuo. Ante una condición tal, Rosa (2016) propone la aceleración como uno de los rasgos de la sociedad histórica moderna y de los principales entornos de lo contemporáneo.

Como parte de una reconsideración de la historiografía contemporánea alrededor de la pregunta sobre la importancia de seguir estudiando al pasado, historiadores tienden a señalar que la noción del “tiempo histórico” que emanó de la cultura histórica de la modernidad se basaba en una concepción donde el presente era un momento muy estrecho dentro de un movimiento que iba del pasado hacia el futuro, y dentro de ese transcurrir el pasado era el “espacio de experiencia” de colectivos y de los individuos, mientras que el futuro permanecía “como horizonte de expectativas” (Gumbrecht, 2005, p. 124). Lo que ha acontecido a partir de la posmodernidad, sobre todo con el cierre del siglo XX y las primeras décadas del XXI, es que se asoma una nueva cultura histórica debido a la tendencia de privilegiar al presente, la

sensación de permanecer en un “presente ancho” como espacio de vida porque el pasado no se deja atrás y el futuro permanece bloqueado, cerrado como horizonte de expectativas. Pero el asunto no es menor ni simple porque el pasado no se disuelve, más bien diseña el presente porque le da un orden y una orientación, como es el caso de los medios audiovisuales y el cine en concreto (Quintana, 2011; Font, 2012).

Esto es posible pensarlo a partir de tres propuestas de estudio de las transformaciones en el tiempo de la manera como se materializa un orden social y simbólico ante un cambio de época o de tecnología de comunicación.

Primero: son parte de los estudios de Walter Benjamin al reconocer el fin de un orden tradicional y la edificación de un nuevo régimen histórico que pone en riesgo al tradicional (Arendt, 2008: 200). Es un tanto el trabajo de Benjamin (2013), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, donde, entre otras cosas, señala el procedimiento de estudio que aplicó en varios de sus trabajos: “A grandes intervalos de la historia, al mismo tiempo que el modo de existencia de las sociedades humanas. Se transforma su modo de percepción” (p. 62). El procedimiento de Benjamín indica dos dimensiones metodológicas de indagación: la atención a un modo de existencia de un orden material presente en la vida social, y que

ordena una experiencia colectiva, y la atención al orden simbólico desde el cual las personas perciben y organizan sus experiencias. Esto es posible verlo en trabajos como “París, capital del siglo XIX” o los referidos al *París de Baudelaire* (Benjamín, 2012), donde señala que un orden social y colectivo es debido a la presencia de un “entorno objetual” organizado por una tecnología, que, al cambiar, se modifica la experiencia y la percepción (Gallegos, 2015, p. 28).

Segundo: al cierre del siglo XX Gitlin (2005) se preguntó cómo se llegó a una condición de saturación de medios de comunicación presentes en la vida cotidiana, y parte de tres principios: la idea errónea de que un medio de comunicación actúa en solitario, cuando en realidad han sido una constelación de medios que crean un entorno general; los medios no son objetos, sino presencias en la vida de las personas, y a lo largo de sus biografías, porque están ahí, y son factores para las dinámicas cotidianas, por lo que son “presencias envolventes”. Entender la saturación significa cómo se llegó a una dinámica social caracterizada por la velocidad, y eso es posible entendiendo el proceso histórico y social de la manera como los medios han estado presentes en los escenarios cotidianos y se han transformado junto con la vida social

Tercero: una de las vertientes de la historiografía contemporánea apuesta por abordar una perspectiva de estudio que permita entender, por un lado, la manera como el pasado puede hacerse presente en estos tiempos donde el vínculo con el pasado parece que se ha disuelto, y, por otro lado, explorar la tendencia de estar envueltos por múltiples objetos del pasado, bajo inmersión de varias realidades históricas y culturales. La propuesta es reconocer el pasado de la hermenéutica y todo su legado para comprender a las culturas desde los procesos simbólicos, pero igualmente es necesario reconocer el papel de las culturas de la presencia, es decir, los eventos y procesos desde los cuales los objetos o artefactos culturales intensifican un impacto con los cuerpos humanos, que impactan y crean experiencias sensibles y afectivas, a partir de las cuales se pueden contemplar los “efectos de sentido” (Gumbrecht, 2005, p. 18). Desde ahí, la visión se desarrolla para atender cómo es posible producir la presencia del pasado, es decir, la manera como los medios de comunicación y sus propios materiales estaban presentes en la vida de las personas, y más allá de los campos semánticos y los significados que implicaba acceder y dar cuenta de ellos, porque los “efectos de presencia” en sí mismos producían experiencias sensibles, sin llegar a ser

contenidos conscientemente incorporados e interpretados.

La presencia del pasado de los medios permite comprender la manera como se materializa la comunicación y con ello es posible atisbar parte del “ambiente” de la época, y explorar el subsuelo emocional que está en condiciones de latencia dentro del horizonte de expectativas de las personas, de una sociedad (Gumbrecht, 2005, p. 112).

4. Procedimientos.

La visión que emana de los trabajos de la historia contemporánea ante las “hondas fallas” del el tiempo histórico de la modernidad (Hartog, 2007), es una mirada para estudiar los diversos modos de ser en el tiempo. Esto es importante porque en esos esfuerzos hay un acercamiento importante y fundamental con lo cultural y lo comunicativo en dos direcciones: primero, su reconocimiento como base del trabajo historiográfico, como fue el paso de la oralidad a la escritura (De Certeau, 1993); segundo, porque se contempla en los tiempos recientes el valor de los medios audiovisuales como los constructores de las visiones del pasado en los tiempos contemporáneos (Gumbrecht, 2003).

Bajo esas dos consideraciones el presente trabajo se abre ante la pregunta sobre el pasado de los medios de comunicación, la manera como su presencia a finales de la

década de los cincuenta e inicios de la de los sesenta en la ciudad de León, Guanajuato, fue una pauta para determinados trazados de la experiencia de sus habitantes, un periodo de amplias y radicales transformaciones culturales a nivel mundial y nacional en donde se manifestó el tránsito tardío a una cultura histórica de la modernidad en el país, y en la ciudad (Gómez y Vera, 2013). La propuesta de este trabajo es que la pauta para ingresar al pasado de los medios de comunicación a lo largo del siglo XX es la pregunta sobre la presencia del cine en la ciudad en tiempos de cambios y mutaciones en la cultura, donde la emergencia de la cultura masiva y la cultura adolescente fue una de sus principales manifestaciones, al igual que las alteraciones por la visualidad que provenía de la televisión y de las renovación del cine, tanto internacional como nacional (Stäheli, 2011).

Pero el siglo XX ha concluido y con ello el proyecto artístico del cine ha ingresado a una singularidad como manifestación artística (Lipovetsky y Serroy, 2009; Rosenbaum y Martin, 2010). Lo anterior significa que la relación posible que se puede hacer con el pasado a través del cine que proviene de lo digital ha alterado la representación y uso del pasado, de la mirada histórica alrededor del cine. Es un tanto como la tendencia de la historiografía contemporánea de volver a pensar y a imaginar la presencia del pasado

bajo entornos contemporáneos de una manera divergente a la del tiempo histórico de la modernidad, porque permanece a través de una “red” o un “campo” de “realidades que conformaron fuertemente las conductas e interacciones” y que emergen con otras manifestaciones en diversos entornos y de diversas maneras en el presente, como acontece con el cine bajo los entornos digitales que tienen un rasgo peculiar: el retorno del pasado (Gumbrecht, 2004, p. 13).

La pregunta sobre qué fue el cine en el siglo XX busca remitir a otras preguntas que devienen de lo que fue en el pasado a partir de cuestionamientos que conciernen a cierta urgencia de pensar el presente comunicativo, y específicamente sobre el presente comunicativo de los jóvenes. La presencia del cine y de los medios en la ciudad ha cambiado sustancialmente porque ha cambiado el entorno objetual del hombre contemporáneo y con ello sus condiciones expresivas y materiales, es decir, no solamente se ha modificado el campo semántico de la sociedad sino el sistema de objetos, tecnologías y comunicaciones que están distribuidas y presentes en la vida cotidiana y que implica un campo de percepción, un proceso de cambio cultural y social que aconteció a mediados del siglo pasado.

Al prestar atención a lo acontecido a lo largo de la década de los cincuenta del siglo XX se

puede observar una dinámica de transformación generalizada como parte de la renovación de la vida sociocultural del país (Greaves, 2010), e igualmente se puede observar en la producción del cine mexicano, la manera como se disuelve lentamente lo creado en los cuarenta para dar paso a una visualidad que atiende a un mundo urbano y en emergencia (Cabañas, 2014; Ayala, 1993). Fue ahí donde apareció el fenómeno de lo juvenil debido al giro de las industrias de la cultura del momento al promover los productos dirigidos a los jóvenes, como fue el caso del cine, la música y la televisión. En esa misma etapa, en la ciudad de León, Guanajuato se puede observar una relación cercana en las transformaciones urbanas y el equipamiento de ofertas para varias prácticas culturales, como las salas de cine, junto con algunas modificaciones en la oferta de medios de comunicación, como la llegada de la televisión, y la emergencia del fenómeno juvenil, que se torna parte de la vida social y los entornos cotidianos de la ciudad (Gómez, 2007). Las alteraciones en la ciudad y su entorno objetual, de los nuevos materiales de los medios de comunicación, modificaron los horizontes de expectativas de grupos de jóvenes porque con lo que encontraban parecía que se daba un enriquecimiento en su experiencia, y con ello, como lo expresaba Benjamín (2007) sobre el surrealismo, parecía que hubo un “aflojamiento del yo” y

el deseo de romper con los límites de lo conocido. Los materiales del cine, de la música y de la televisión parecían ampliar la experiencia de los jóvenes de cómo ser jóvenes del momento, y en ello, para algunos, había algo de lo señalado por Benjamín, una especie de “iluminación profana” (p. 303), y alrededor de ello había un cambio en la percepción de la corporalidad y del sistema visual del momento.

Lo que interesa desarrollar en la segunda mitad de este trabajo es encontrar ese mundo de experiencia que encontraron algunos jóvenes alrededor de las alteraciones en el sistema de medios y en sus materiales, esbozar una imagen de la manera como esas alteraciones permitió ampliar su experiencia y con ello alteró los “límites de lo conocido”. Como se indicó en el primer apartado, este trabajo se realiza a través de la revisión bibliográfica pero principalmente desde los materiales que proporciona la prensa de la ciudad de esos años. El trabajo con materiales bibliográficos y hemerográficos significa que se debe reconocer que se trabaja con materiales previamente seleccionados y que de ello emergen observaciones sobre la vida social e histórica. Es decir, se torna visible la descripción de una realidad.

Lo que interesa es recuperar algo de esa misma realidad que expresaba la prensa, principalmente, porque en parte era el mundo social en el que se movían las

transformaciones y desde ahí el margen de acción de algunos jóvenes para buscar experiencias de ser jóvenes en la ciudad. Para tener una idea de lo anterior es importante esbozar dos elementos del entorno de experiencia de los jóvenes a finales de la década de los cincuenta: en primer lugar, la emergencia mediática de lo juvenil que se manifiesta desde las transformaciones en la producción cinematográfica nacional, con películas sobre problemáticas juveniles y asuntos de jóvenes; la presencia de un acontecimiento que permita observar las tensiones de las observaciones de la sociedad, a través del trabajo de la prensa, y a partir de ello, el entorno mediático y juvenil del momento.

II. La presencia del pasado.

Asistir a las salas de cine ha sido parte de un proceso histórico por el cual los habitantes acceden a un espacio de inmersión desde el cual se realizan ajustes a la ruptura entre las experiencias de lo cotidiano y los horizontes de sentido y de expectativa de los espectadores (Gumbrecht, 2004, p. 185). Retomando la propuesta de la sociología de Luhmann y de la historiografía contemporánea de que todo relato es un recurso de conocimiento y de exploración personal (Gumbrecht, 2009), al igual que un procedimiento de observación y de conocimiento de lo social (Farías y Ossadón,

2011), el cine ha sido estar presente en un espacio social dentro del entorno urbano, y un dispositivo para desarrollar un imaginario social sobre el presente de las personas que han asistido, y que con el tiempo fue parte de su experiencia de vida. Como sucedió con el cine a nivel internacional que pronto “el mundo del film se transforma en un medio prominente para la autorreferencia de la sociedad contemporánea” (Gumbrecht, 2004: 185), porque algo ocurría con quienes asistían a las salas a ver cine, debido a que sus materiales les mostraban algo de su realidad, les hacía contemplar de alguna manera su vínculo con el pasado, removía escombros y sembraba imaginarios por hacer cuerpo y mirada.

Al estudiar el pasado del cine en la ciudad, es posible ver que muchas de las experiencias de las personas les permitían sentir y darle nombre a algo que les era nuevo, pero que era lo que esperaban y deseaban. No todos los acontecimientos lo permiten, pero hubo algunos donde se gestaban “brechas del tiempo” (Hartog, 2007, p. 15) donde las nociones del tiempo parecen ser borrosos, entrar en crisis, porque aquello que vinculaba el pasado con el presente y el futuro, entran en confusión, no son obvias, donde la autoridad de una tradición parece desvanecerse y se deben encontrar “nuevas formas de tratar con el pasado” (Arendt, 2008, p. 200).

Algo así sucedió en la ciudad y con el cine a finales de los cincuenta y a principios de los sesenta, un movimiento de aguas que parecía correr en sentido contrario para la sociedad porque había algo que se estaba manifestando como “hondas fallas” debido a que aparecía un nuevo “subsuelo emocional” (Jameson, 1995, p. 21) a través de los materiales que tornaban presentes los medios de comunicación, algo que estaba en el aire y que parecía expresar un ambiente afectivo entre grupos de jóvenes de la ciudad. El mundo juvenil que llegaba a través de la música, pero que se hizo presente por el cine, fue tornando visible a un tipo de jóvenes que, como lo expresaba Baudelaire sobre el dandy, aparece en tiempos de transiciones (Gallegos, 2015, p. 33). El entorno objetual que emergía en la ciudad y los materiales de los medios de comunicación creaban las condiciones expresivas para una transformación en la experiencia en las maneras de ser joven en la ciudad. Y la ciudad reaccionaba, se resistía.

El 27 de diciembre de 1961 la prensa local dio la noticia del hallazgo del cadáver de una mujer joven abandonado en una casa en construcción de las nuevas zonas residenciales de la ciudad. La noticia hubiera sido una más de los múltiples asesinatos o suicidios de la época, pero en ese caso se trataba de algo distinto: una mujer de 21 años de edad que por las mañanas trabajaba como secretaria y en la noches se reunía con sus

amigos en lugares donde algunos jóvenes que acudían a divertirse escuchando y bailando música nueva, tomando refrescos y cervezas, paseaban en motocicletas por los alrededores de la ciudad.

A partir de la noticia de su muerte, la mujer fue conocida como Mary Chessman, apodo que empleaba entre su grupo de amigos y que refería a Carly Chessman, un asesino y violador norteamericano que fue ejecutado en la cámara de gas el 2 de mayo de 1960. Con este suceso la ciudad pudo dar nombre a varias cosas que habían estado presentes años atrás, un ambiente de incomodidad para gran parte de los adultos y que a partir de entonces reaccionó porque encontró la evidencia contundente de algo que sucedía: la presencia de los rebeldes sin causa.

La muerte de Mary Chessman hace visibles una serie de procesos con dimensiones internacionales, nacionales y locales del momento y que definían una zona de demarcación cultural, social y generacional en la ciudad, y donde el cine fue una de las pautas claves en la transición. Al mismo tiempo su muerte coincide con el inicio de una etapa de comercialización en el país de una cultura juvenil que se manifestaba con la música del rock and roll que llegaba a la ciudad a través de películas, programas de televisión, música en la radio, espectáculos musicales, y, desde entonces fue parte de la vida cotidiana de muchos jóvenes.

5. Cine, música y jóvenes en la ciudad.

Se considera que la primera película que incluyó una pieza de rock and roll fue *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, 1955), donde Bill Haley y sus Cometas interpretaban al inicio “Rock al Compás del Reloj”. Con la inclusión de esta canción en la película, su sonido no solo alcanzó un impacto internacional sino que hizo presente la vitalidad con la que se identificaron jóvenes de todo el mundo. El antecedente obligado es la película con Marlon Brando, *El Salvaje* (*The Wild One*, 1953) y el punto culminante fue la película interpretada por James Dean, *Rebelde sin Causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955).

En el periodo entre esas películas muchas cosas pasaban en el mundo y en el país, pero para grupos de jóvenes representaba algo que parecía que estaban esperando, algo que les acercaba a un mundo diferente y que les tocaban en lo afectivo, Y la clave eran los actores de estas películas y los personajes encarnados porque eran parte de la “explosiva modernidad” que provenía de Estados Unidos y su capacidad de exportar un modelo de jóvenes, de extenderlo como un modelo universal, “con todo y sus vicios y valores”, y que en el México urbano de ese entonces “muchos jóvenes, principalmente de clase media y en las ciudades, más allá de emular a Brando y a Dean, copiaban una moda, con lo

cual parecían que se hacían consecuentemente modernos, lo que también implicaba que empezaran a escuchar y bailar rock and roll” (Palacios, 2004, p. 332).

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

Si tomamos la periodización junto con la clasificación de las áreas temáticas del cine mexicano con problemáticas juveniles que propone Viñas (1987), y lo complementamos con lo esbozado por Ayala (1993), se puede

tener una imagen de algunas de las películas presentes en el país.

CUADRO 1
CINE MEXICANO JUVENIL 1951-1958

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

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

Las tres temáticas tuvieron relación con otra tendencia del cine mexicano de mediados de los cincuenta: el paso del cine de la prostituta a cabaretera hasta llegar al cine del “desnudo artístico” (Cabañas, 2014), porque abrieron la rendija a la inquietud sexual de los adolescentes, con la consiguiente aparición de los dramas juveniles; pero igualmente con las películas de cabaret se manifestó uno de los lugares desde el cual la vida festiva y nocturna de la ciudad se encontró con la música como espacio para difundir lo consagrado en el gusto del público del

momento, y donde se experimentan nuevas tendencias musicales.

Espacios de espectáculos musicales nocturnos fue el lugar donde se comenzó a escuchar música de rock, y las películas alusivas a esas temáticas son consideradas como el primer medio masivo donde la gente supo y conoció el rock and roll en el interior del país. Fue parte del punto de encuentro entre el cine y la música de rock, y no es gratuito que en su estudio sobre el rock en México, Paredes y Blanc (2010, pp. 395-396) señalen como sus antecedentes a músicos adultos que entre

1955 y 1957 tocaban en centros nocturnos, carpas, cabarets, y donde se comenzó a tocar, y a bailar música del rock. Gloria Ríos, Pablo Beltrán Ruíz, Venus Rey, Chilo Moran, Agustín Lara, fueron algunos de los músicos con los que se vincula la interpretación musical en cabarets y en algunas de las primeras películas alusivas al rock and roll.

Tres movimientos claves se pueden percibir como los momentos de la primera manifestación del rock and roll en la capital del país y su extensión hacia todo el territorio nacional (Paredes y Blanc, 2010). El primero que va de 1957 a 1958, y es el momento que coincide con parte de la periodización de películas con el tema de los jóvenes que señala Viñas, donde jóvenes comenzaban a acudir a lugares donde se podía escuchar en rocolas la música del rock and roll que llegaba de Estados Unidos, como neverías, cafeterías, fiestas privadas, y comenzaron a formar los primeros grupos como fue el caso de Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes, Los Sonámbulos, Los Black Jeans, Los Crazy Boys, Los Boppers, Los Hermanos Carrión y varios más (Palacios, 2004, pp. 336).

El segundo momento, entre 1959 y 1961, fue cuando la industria de la música prestó atención a las agrupaciones musicales y grabaron los primeros discos para ser puestos a la venta y a su difusión por la radio, a partir de 1960, y, un año después, los primeros programas de televisión a nivel nacional.

Fueron los momentos en que los grupos comenzaban a ser conocidos en gran parte del país, ya sea por la radio o la televisión, pero igualmente por giras artísticas que se realizaban por distintas regiones de México. El tercer momento se gestó entre 1960 y 1961 cuando los cantantes de los principales grupos musicales se separaron e iniciaron sus carreras musicales como solistas, como fue el caso de Manolo Muñoz, Cesar Costa, Julissa, Enrique Guzmán, y su presencia como solistas fue significativa tanto en cine como en la televisión, la radio y las giras artísticas por todo el país.

Los antecedentes y el primer momento del rock mexicano llevan a considerar dos cosas claves: el impulso al rock mexicano fue importante para que el rock and roll pudiera generalizarse en el país, y ese impulso fue a través de la industria del entretenimiento y los medios de comunicación. Pero a partir de los últimos años de los cincuenta el cine mexicano se encuentra en una crisis continua porque, a diferencia de la década previa, no había películas importantes porque los temas importantes habían declinado. Uno de los temas emergentes, y hasta mediados de los sesentas, fue el de los jóvenes, que, siguiendo nuevamente la clasificación de áreas temáticas de Viñas (1987, p. 208), se desarrolló a través de nuevos melodramas familiares, los melodramas juveniles y las comedias musicales que incluían la música

moderna, algunas con inspiración de las películas de espías a la manera de James Bond.

Si tomamos algunas de las películas señaladas por Viñas (1987), y la completamos

con lo indicado por Ayala (1993), y reducimos la etapa entre los años de 1959 y 1967, se puede presentar un panorama como el siguiente:

CUADRO 2

CINE MEXICANO JUVENIL 1959-1967

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

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

Esta segunda fase del cine mexicano de jóvenes coincide con el segundo y el tercer momento de los inicios del rock and roll en el país. Si bien no en todas las películas se introdujo el tema o la música de rock, si es posible ver que algo en los jóvenes cambia y lo hace en parte por lo que se iba creando alrededor de la música de rock. Igualmente es importante la observación de que por el cine de jóvenes, la música de rock se constituyó como parte de la vida de los jóvenes en el país, porque en un primer momento había una actitud de rechazo por su carácter provocador y rebelde, pero cuando aparecieron nuevos

ritmos juveniles que apelaban más a lo lúdico que a lo sensual, como sucedió cuando el rock and roll se transformó en twist en el país, las cosas cambiaron. Palacios (2004) expresa algo que es clave y fundamental:

El twist fue el baile que permitió realmente a todo mundo ser “joven”. Con el twist, la música de los jóvenes había dejado de ser territorio exclusivo de éstos, y acabó de perder su carácter de resistencia, o la poca que le quedaba, dando paso a su integración como parte de la cultura popular en general (pp. 342).

La afirmación de Palacios es la pauta para entender lo que sucedió en la ciudad de León ante la muerte de Mary Chessman: todo aquello que remitía a lo juvenil por referencia a la música de rock era un peligro, pero cuando el twist llegó a la ciudad en 1962, la ciudad misma adoptó una actitud y fisonomía juvenil.

6. Cine juvenil en la ciudad.

Al día siguiente que se publicó la noticia sobre la muerte de Mary Chessman, la sala de cine Américas tenía una cartelera que incluía dos películas: *Que nadie escriba mi epitafio* (1960), película norteamericana dirigida por Philip Leacock sobre el drama de una mujer y su hijo joven y cuyas vidas quedan alteradas por la muerte del esposo/padre al ser ejecutado en la silla eléctrica; y *La joven* (1960) un drama psicológico dirigida por Luis Buñuel, una producción entre México y Estados Unidos donde un hombre mayor cuida a una adolescente huérfana en una isla desierta hasta que llega un músico negro acusado de violación. El punto a llamar la atención es que para ese entonces la presencia de películas con temáticas juveniles era más habitual en la cartelera de cine de la ciudad, y que de alguna manera en esas películas que se proyectaron, por lo menos desde 1956, tenían

algo que decirle a distintos grupos de jóvenes de la ciudad.

Para entender el vínculo del cine en la ciudad, las películas de temáticas o problemáticas juveniles, y el impacto en algunos grupos de jóvenes es necesario considerar dos elementos: la etapa del cine en la ciudad y algunos cambios en la cartelera cinematográfica de películas juveniles.

Primero. En la ciudad de León, Guanajuato, el cine ha estado presente a través de salas cinematográficas, desde los inicios del siglo XX y hasta la fecha (Gómez, 2001). Pero no ha estado presente de la misma manera pues se han dado fases en las cuales la oferta cultural del cine dentro del entorno urbano ha tenido modificaciones y algunas diferencias.

La vida en la ciudad tuvo un cambio importante al finalizar la década de los cincuenta y en los primeros años de los setenta, algo que coincide con el equipamiento de salas cinematográficas en esas décadas. En un esfuerzo de síntesis que se realizó para cartografiar las salas de cine en la ciudad de León desde principios hasta finales del siglo XX (Gómez, 2004a), y tomando en cuenta la propuesta de García (1997) para entender la evolución de las ciudades en el país durante el siglo pasado (Cruces, 2012), es posible esbozar las etapas del cine en la ciudad de León a lo largo del siglo XX de la siguiente manera:

CUADRO 3

ETAPAS DEL CINE EN LA CIUDAD DE LEÓN SIGLO XX

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

Fuente: elaboración propia a partir de García 1997.

El cuadro con las etapas del cine en la ciudad a lo largo del siglo XX cumple la función de proporcionar rasgos generales de lo que acontecía en la ciudad y en el tipo de equipamientos de salas de cine en cada etapa o a lo largo de distintas etapas. A partir de ello es posible atisbar que la llegada de la década de los sesenta estuvo precedida por una fuerte presencia de la ciudad industrial y los primeros trazos de una ciudad de la comunicación. Las salas a finales de los cincuenta se debatían en aquellas que tenían un aspecto similar a la de un teatro tradicional y aquellas que se remodelaban o se inauguraban con una arquitectura y concepción moderna para la época, buscando

ser un referente monumental para llegar a ser un lugar de encuentro y recreación para una sociedad que crecía y se diversificaba. La experiencia de ver cine a finales de los cincuenta y principios de los sesenta tiene otro rasgo igualmente significativo porque fue el último periodo donde había una importante diversidad de oferta en la cartelera en lo cotidiano y a lo largo de los meses y los años. Es decir, a principios de los sesenta, una persona tenía como opción una amplia diversidad de películas, lo cual implicaba una asistencia al cine más como una rutina de la vida social en la ciudad.

Segundo. Como parte de las películas a las cuales se podía acceder en esa época, los asistentes a la ciudad comenzaron a ver

algunas comedias y dramas donde se introducían asuntos de jóvenes y adolescentes. Entre 1956 y 1960 los jóvenes en la ciudad pudieron ver algunas películas extranjeras como *Al compás del rock and roll*, *Rebelde ternura*, *Melodía inmortal*, *Desenfreno juvenil*, *Juventud Rebelde*, *Generación rebelde*, *Maratón de Baile*, *Bamboleo frenético*, *rock, rock, rock*, o películas mexicanas como *La rebelión de los adolescentes*, *Juventud desenfrenada*, *Los chiflados del rock and roll*, *Peligros de juventud*, *El caso de una adolescente*, *Señoritas*.

En 1957 se proyectó *Rebelde sin causa* y en 1958 y *Semilla de maldad*. De acuerdo con testimonios de personas presentes en sendas proyecciones los dramas familiares y juveniles de las películas fueron vistos con un gran realismo, tanto porque hablaban de la desintegración de la familia como por la actitud desenfrenada de jóvenes y adolescentes. Debido a ello algunas de las películas que se proyectaron tuvieron la intención de prevención, como *Quinceañera*, *Con quién andan nuestras hijas*, *Ellas también son rebeldes*, y otras llamaban a los adultos a la precaución, sobre todo con las mujeres jóvenes, como *La edad de la tentación*, *La rebelión de los adolescentes*, *Los jóvenes*, *El caso de una adolescente*, *Señoritas*.

7. Cine y música: la presencia de lo juvenil en la ciudad.

Difícil saber lo que tenían de real impacto las películas de tema juvenil en la ciudad, sobre todo las mexicanas. Además, hay otros indicios que señalan que el entretenimiento no estaba cercano al mundo juvenil que provenía a partir del movimiento del rock and roll, los jóvenes debían de divertirse con lo que estaba presente para las familias de esos momentos. Pero había algo en el ambiente, algo que se movía entre ciertos grupos de jóvenes.

En su famoso ensayo sobre el posmodernismo, Jameson (1995) hace la observación de que este nuevo periodo de la cultura a partir de finales de los cincuenta del siglo XX fue “un subsuelo emocional totalmente nuevo”, dentro del cual se gestó, entre otras cosas una alteración del vínculo con la historia ante el “debilitamiento de la historicidad”, en gran parte por la presencia de “una nueva cultura de la imagen o del simulacro” (p. 21). Momentos en los cuales el cine moderno está replanteando las pautas de producción del cine clásico (Choi, 2009), el cine de la época proponía una experiencia sensible y cognitiva con el presente de los jóvenes, que para muchos era una experiencia nueva, más que un discurso alrededor de una tradición que los nombraba y contemplaba como jóvenes, y lo cual debían ajustarse.

En los tiempos de la muerte de Mary Chessman, diciembre de 1961, algo estaba sucediendo en la ciudad cuando la prensa local anunció que el 18 de noviembre de ese año estaba programado para presentarse Bill Haley dentro de la cartelera del espectáculo organizado por la Caravana Corona, y eso parece que fue un cambio en la dirección del viento: por un lado, desde 1959 hay evidencias de la presencia del rock mexicano tanto con las primeras producciones discográficas, en programas de televisión y en el cine mexicano; por otro lado, la emergencia del twist a principios de 1962 como una forma de calmar las ansias propiciadas por el rock and roll, y de convertirlo en una moda juvenil, una vía para hacer juvenil a la sociedad y la cultura.

Entre 1962 y 1963 se proyectaron películas con tema de jóvenes, y varias de ellas vinculados con la música, como una estrategia comercial de aprovechar el momento de “locura” de la juventud. Por ejemplo, películas mexicanas que se produjeron a finales de los cincuenta se vuelven a programar así como las nuevas que tienen el impulso del twist y de los grupos musicales juveniles, y sus solistas, como, *Mañana serán hombres*, *Las jóvenes*, *Pilotos de la muerte (Locos del twist)*; *Twist Locura de juventud*, *Ellas también son rebeldes*, *Una joven de 16 años*, *Cuando los hijos se pierden*, *Matrimonios juveniles*, *A ritmo de*

twist, *La edad de la tentación*, *La rebelión de los adolescentes*, *La sombra en defensa de la juventud*. En cuanto a las películas norteamericanas: *Frenesí de primavera* y *El sueño que yo viví*, *Noche de carnaval*, *Al compás del Twist*, *Chubby*, *La nave del jazz*, *Juventud de noche*, *Porque son jóvenes*, *Hechizo Hawaiano*, donde aparecían en algunas de ellas Pat Boone, Chubby Checker y Elvis Presley.

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

la Caravana Corona o a espectáculos más específicos, Los Teen Tops, Los Rogers, Enrique Guzmán, Los Rebeldes del Rock, Manolo Muñoz, Los Sleepers, Los Tribunos, Cesar Costa, Los Hooligans, Los Continentals, María Eugenia Rubio.

El ambiente juvenil que despertaba en estos momentos fue visto por varios de los jóvenes del momento como un asunto que se tornaba

ambiental, un referente cultural que estaba flotado en el ambiente y al que se comienza a acceder por rutina y de manera generalizada, más que por un acto de encuentro y hallazgo personal. La moda y los referentes de una vida moderna juvenil fuerib a partir de entonces una pauta de diferenciación con el pasado, con los adultos y con las formas de ser joven.

III Cierre. Jóvenes en el cine y la vida flotante.

En el curso de este trabajo, vimos surgir a los cristianos del siglo XVII como se ve surgir una isla en el mar. Apareció un terreno diferente, ahí donde menos me lo esperaba. Esto fue sorprendente, ya que el destino del trabajo está necesariamente ligado a los sitios de donde se parte, a lo que uno es.

Michel de Certeau, *Historia y Psicoanálisis*.

El trabajo con los materiales con los materiales de la prensa del pasado ha sido un tanto como lo expresado por De Certeau (2007) porque ha permitido encontrar algo diferente a cuando comenzó la investigación, pues la realidad que manifiestan sus materiales ha sido como contemplar una realidad social “como se ve surgir una isla en el mar” (p. 101), y eso ha llevado a incursionar en una reflexividad tanto de lo que uno es como sujeto de conocimiento, como del punto constructivo desde dónde se partió. Como se dijo en el apartado del inicio, no se trata de ir al pasado para aprender del presente, sino de cómo el presente es

organizado por el pasado, y en este punto el trabajo de la historiografía contemporánea puede ser importante para los estudios de los medios de comunicación porque, por un lado, manifiestan la importancia de un trabajo como lo que hace Luhmann con la sociología: pensarlo manera histórica, y, por otro lado, porque con los materiales contemporáneos de la comunicación se hace presente el pasado que se incorpora y discurre en las prácticas y cosmovisiones cotidianas, y además porque son los materiales para comprender lo que hoy es la presencia de lo cultural por lo comunicativo.

A mediados de la década de los cincuenta Hoggart (1990) describía a la “generación de la rocola”, jóvenes ingleses que acudían a las cafeterías que mostraban “una ruptura completa con la decoración tradicional” y a las que acudían hombres y mujeres adolescentes “vestidos a la moda con ropa estrafalaria y con un andar que imita a los héroes de las nuevas películas norteamericanas” (pp. 209-210). Mary Chessman era de esa generación, de la “generación de la rocola”, y su muerte es un punto de partida para observar un régimen de historicidad donde se localiza una “brecha” en el pasado, la sensación de estar en dos mundos, y el acercamiento al entorno objetivo de su época a través de los materiales de la prensa ha permitido observar la reacción de la sociedad ante un mundo que se abría y de un grupo de jóvenes que encontraban con el cine y con la música materiales para ampliar su experiencia, y en ello parece que uno se encuentra con algunos de los momentos iniciales de la posmodernidad en la ciudad, ese periodo de cambios de pautas culturales que señala Jameson (1995), donde se rompe el vínculo con el pasado de la modernidad y se gesta “un subsuelo emocional totalmente nuevo”.

En el trabajo se intentó no generar interpretaciones, solo mostrar algo que estaba presente en la prensa del momento y cuyos materiales manifestaban algunos “efectos de presencia” en la ciudad y desde los cuales se puede observar algunas reacciones de jóvenes que estaban atentos y cercanos a ellas. Asimismo la presencia del cine juvenil en la ciudad permite observar esos cambios que organizaban la manera como se manifestaba lo simbólico, y en este punto la presencia de la música y las nuevas condiciones de la visualidad permiten atisbar no solamente detalles que pasan desapercibidos desde una percepción y concepción del presente, sino la intensidad, la complejidad y la energía social y simbólica que se desplegó a lo largo de los años, del “subsuelo emocional” que emergió entonces, y que de una o de otra manera sigue por ahí, como una latencia que aparece de continuo en diversos momentos en aquellos de alteraciones en la ciudad, los medios de comunicación y los jóvenes, sobre todo a partir de entornos como la globalización cultural y la comunicación digital, interactiva y móvil, donde es muy claro que ver cine no es necesariamente ir a salas de cine, sino un espacio desde donde se comparte y se interactúa.

Referencias.

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce: Fondo de Cultura Económica.
- Arendt, H. (2008). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Ayala, J. (1993). *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Grijalbo.
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrourtu.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamín, W. (2007). El surrealismo. *Obras, libro II, Vol. 1* (300-316). Madrid: Abada.
- Cabañas, J. A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano: Representación y narrativas corporales 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- Choi, D. (2009). *Transiciones del cine: De la modernidad a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Cruces, F. (2012). Hacia Cosmópolis. En E. Nivón (Ed.), *Voces Híbridas: Reflexiones en torno a la obra de García Canclini* (97-114). México: Siglo XX.
- De Certeau, M. (2007). *Historia y Psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana: ITESO.
- De Certeau, M. (1996). El mito de los orígenes. *Historia y Grafía*, (7), 11-29
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Farías, I. y Ossadón, J. (2011). Introducción: ¿Luhmann para qué? En I. Farías y J. Ossadón (Eds.), *Comunicaciones, semánticas y redes: Usos y desviaciones de la sociología de Niklas Luhmann* (11-36). México: Universidad Iberoamericana.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*. Madrid, Galaxia Gutenberg.
- Gallegos, E. (2015). Walter Benjamín y el ciframiento político de la estética en Baudelaire. En F. Naishtar, E. Gallegos y Z. Yébenes (Eds.), *Ráfagas de dirección múltiple: Abordajes de Walter Benjamín* (23-50). México: Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa.
- García, N. (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo: CONACULTA.
- Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado: Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.

- Gitlin, T. (2005). *Enfermos de información: De cómo el torrente mediático está saturando nuestras vidas*. Barcelona: Paidós.
- Gómez, H. (2010). *Jóvenes, mundos mediáticos y ambientes culturales: Los tiempos del tiempo: la ciudad, biografías mediáticas y entornos familiares*. León: México: Universidad Iberoamericana León: IPLANEG.
- Gómez, H. (2007). *Paisajes y Pasajes: Sendas de mediología, comunicación y jóvenes en la vida contemporánea*. México: Universidad Iberoamericana León.
- Gómez, H. (2004). *Todas las mañanas del mundo: Transformaciones en la cultura local y en medios de comunicación; La experiencia de las mujeres en el cine de la ciudad de León (1955-1975)*. Tesis de Doctorado. México: Universidad de Colima.
- Gómez, H. (2004a). Hacia un mundo abierto. Cine y transformaciones culturales en León, Guanajuato. En P. Moctezuma, J. C. Ruiz y J. Uzeta, *Guanajuato: Aportaciones recientes para su estudio* (457-503) San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis, Universidad de Guanajuato.
- Gómez, H. (2001). *Cartografías urbanas y el equipamiento cultural de León*. México: Universidad Iberoamericana León.
- Gómez, H. y Vera, A. (2013). *La invención de la cultura: Patrimonio histórico y cultural de la ciudad de León, Guanajuato*. México: Universidad Iberoamericana León.
- Greaves, C. (2010). El México contemporáneo (1940-1980). En P. Escalante y Et. Al, *La vida cotidiana en México* (241-278). México: El Colegio de México.
- Gumbrecht, H. (2009). El papel de la narración en los géneros discursivos. *Historia y Grafía*, (32), 61-90
- Gumbrecht, H. (2005). *Producción de la presencia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gumbrecht, H. (2004). *En 1926: Viviendo al borde del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gumbrecht, H. U. (2003). Sobre la desintegración de la historia y la vida del pasado. *Historia y Grafía*, (21), 73-102
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hernández, I. y Niño, R. (Eds.) (2013). *Estética y sistemas abiertos: Procesos de no equilibrio entre el arte, la ciencia y la ciudad*. Bogotá: Colombia: Universidad Javeriana.
- Hogart, R. (1990). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Global Media Journal México, Volumen 14, Numero 26 Pp. 64-89.

- Jameson, F. y Miyoshi, M (eds.) (1999). *The cultures of globalization*. Durham: London: Duke University Press.
- Koselleck, R. (2001). *Los estratos del tiempo: Estudios sobre la historia*. Barcelona, Paidós.
- Lipovetswky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Livingstone. S. (2002). *Young People and New Media*. London: SAGE.
- Luhmann, N. (2007). *La sociedad de la sociedad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. México: Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (1996). *La Ciencia de la Sociedad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Martín Serrano, M. (1986). *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza.
- Mattelart, A. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mendiola, A. (2009). Los géneros discursivos como constructores de realidad. Un acercamiento mediante la teoría de Niklas Luhmann. *Historia y Grafía*, (32), 21-60
- Ortiz, R. (2005). *Mundialización: Saberes y creencias*. Buenos Aires: Gedisa.
- Ortiz, R. (1996). *Otro territorio: Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Palacios, J. (2004). Yo no soy un rebelde sin causa... O de cómo el rock and roll llegó a México. En J. A. Pérez y M. Urteaga (Coords.), *Historias de los Jóvenes en México: Su presencia en el siglo XX* (321-348). México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Paredes, J. L. y Blanc, E. (2010). Rock mexicano, breve recuento del siglo XX. En A. Tello (Coord.), *La música en México: Panorama del siglo XX* (395-485). México: Fondo de Cultura Económica.
- Quintana, Á. (2011). *Después del cine: Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Península.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz.
- Rosenbaum, J. y Martin, A. (coords.) (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- Schützeichel, R. (2015). *Teorías sociológicas de la comunicación*. México: Universidad Iberoamericana.
- Stäheli, U. (2011). La visibilidad de los sistemas sociales: sobre la visualidad de las auto y las heterodescripciones. En I. Farías y J. Ossadón (Eds.), *Comunicaciones, semánticas y redes: Usos y desviaciones de la sociología de Niklas Luhmann* (205-2024). México: Universidad Iberoamericana.

Thompson, J. (1998). *Los medios y la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Viñas, M. (1987). *Historia del cine Mexicano*. México: UNAM: UNESCO.