

Los caifanes, pensada desde el guion. A 50 años de su estreno

VIRGINIA MEDINA ÁVILA
*Universidad Nacional
Autónoma de México,
México*

RESUMEN / El 17 de agosto de 2017 se cumplieron 50 años del estreno de **Los caifanes**, escrita por Carlos Fuentes y su director Juan Ibáñez. Este hecho sirve de pretexto para hablar del filme, de sus antecedentes e influencias y de la importancia que tuvo en la cinematografía mexicana. En primer lugar, se esbozan algunos acontecimientos de la historia mundial que impactaron en el desarrollo del arte en general y del cine en particular: la efervescencia política y cultural de los años sesenta dio pie al nacimiento del cine de autor y, en México, al manifiesto del grupo Nuevo Cine y a los concursos de cine experimental propiciatorios de una forma distinta de producir. El artículo destaca pasajes relevantes del guion y algunas diferencias con el filme. Corre a través del argumento, de sus personajes, de los detalles de algunas escenas y revela a **Los caifanes** como una caja de resonancia de las dinámicas sociales y prácticas artísticas de la época. En medio de las dificultades tanto estéticas, como temáticas y de producción que enfrentaba nuestro cine surgió **Los caifanes** como valioso intento por romper un círculo vicioso que mantenía la industria.

PALABRAS CLAVE / cine mexicano, ciudad, guion cinematográfico.

ABSTRACT / On August 17, 2017 marked the 50th anniversary of the premiere of **Los caifanes**, written by Carlos Fuentes and his director Juan Ibáñez. This fact serves as a pretext to talk about the film, its background and influences and the importance it had in Mexican cinematography. Firstly, some events of world history are outlined that have an impact on the development of art in general and cinema in particular: the political and cultural effervescence of the sixties gave rise to the birth of auteur cinema and, in Mexico, to the manifesto of the Nuevo Cine group and the experimental film competitions propitiatory of a different way of producing. The article highlights relevant passages of the script and some differences with the film. It runs through the plot, its characters, the details of some scenes and reveals **Los caifanes** as a sounding board for the social dynamics and artistic practices of the time. In the midst of the aesthetic, thematic and production difficulties that our cinema faced, **Los caifanes** emerged as a valuable attempt to break a vicious circle that the industry maintained.

KEYWORDS / Mexican Cinema, city, film script.



Los caifanes
(Juan Ibáñez, 1967).

INTRODUCCIÓN

L*os caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), con guion de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, fue rodada entre los meses de diciembre de 1966 y enero de 1967 en los Estudios América por Cinematográfica Marte, S. A., y producida por Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Wallerstein. Llamada también *Fuera del mundo* en el guion original¹, localizado en el acervo de la Cineteca Nacional, la historia está dividida en tres partes: *Los caifanes*, *La suerte*, y *La muerte*; mientras en la película serán cinco episodios los que aparezcan en la pantalla: *Los caifanes*, *Las variedades de los caifanes*, *La suerte*, *Las camas de amor eterno* y *Se le perdió la paloma al marrascapache*. Pero, ¿cómo fue planeado el guion? Y finalmente, ¿cómo irrumpió en la pantalla?

El guion de *Los caifanes* se formuló como proyecto participante del primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos de 1966, convocado por

¹Las frases entrecomilladas que aparecerán en el texto, sin que tengan alguna cita directa, corresponden al guion de *Los caifanes* (1966), de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, localizado en el archivo de la Cineteca Nacional.

el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas.

A lo largo de este artículo destacaré partes del guion original, primero a través de la sinopsis de sus tres partes, acompañadas de comentarios, y finalmente, a través de una secuencia analizada directamente de la película.

Este filme se inscribe en una época de disidencias, donde los jóvenes en plena liberación sexual querían sobre todas las cosas ser *la Maga*: llevaban medias negras, fumaban Gitanes y empezaban a cocinar mal; además, portaban bajo el brazo, como una especie de amenaza, *Rayuela* de Julio Cortázar. Cuando la revolución como práctica abrigaba un deseo inconfesable de aventura y de heroísmo, donde los jóvenes intelectuales querían ser héroes como André Malraux o Lawrence de Arabia, vivir aventuras y tener un destino individual. Es el gran momento de la revolución del 68, la última epopeya occidental y el avatar postrero de los viejos sueños de heroísmo.

Los años sesenta se abrieron a una explosión de movimientos y escuelas renovadoras que, tarde o temprano, desembocarían en una dispersión singular en todas las esferas del arte. Y en ese parteaguas en el cine se dieron, en principio, varias opciones: la nueva ola francesa, el cine italiano posneorrealista, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni, principalmente; el *cinema novo* brasileño; el nuevo cine alemán nacido en Oberhausen y la escuela checa; el New American Cinema y el movimiento del Quebec libre; el nuevo cine japonés y las experiencias de cine africano, asiático o de países de América Latina. México no fue ajeno a estos movimientos, pues aun contra el esquema de producción de la industria cinematográfica nacional, una generación estaba en constante búsqueda.

Algunos de los sucesos determinantes que antecedieron a **Los caifanes** fueron: el Concurso de Cine Experimental del STPC de 1964; el grupo Nuevo Cine y su revista; la crítica revitalizada con otros parámetros por el conocimiento de las vanguardias; los cineclubes, los esfuerzos de difusión de la UNAM a través de la Dirección de Difusión Cultural, de la

Filmoteca y de la primera escuela de cine en nuestro país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Los caifanes es un filme que retrata la Ciudad de México y uno de sus habitantes más entrañables: el caifán. Juan Ibáñez cuenta sobre el origen de la historia que Carlos Fuentes tenía notas y experiencia en la cuestión de la expresión del mexicano desde *La región más transparente*. Además, explica qué es un caifán en entrevista con Beatriz Reyes Nevares, para *La Cultura en México*:

Caifán [explica el argumentista y director] es un sujeto que tiene cierta preeminencia entre sus prójimos. La palabra tiene muchas connotaciones, según el caso. Caifán es un *gigoló*, es un individuo apto, un abusado, un sujeto bien vestido, un jefe de palomilla. El caifán se produce en los barrios pero también en el mundo burgués. Es más frecuente sin embargo en los primeros. Me he ido formando la imagen de caifán mientras Ibáñez habla [dice la periodista]. Yo les he visto, en los toros, en las esquinas de Guerrero, las noches de sábado, y en las colas de los cines de segunda. Sujetos muy orgullosos de su prestigio local, amigos del relajo, dueños de un vocabulario incomprensible, como el que sorprendió en la película, a la pareja de jóvenes apretados (Reyes Nevares, 1996, p. XVI).

“¡Déjame gozar mi idea!”, es la frase que los creadores del guion de *Fuera del mundo* / **Los caifanes** ponen en labios del personaje Paloma, interpretada por Julissa (Julia Isabel de Llano Macedo), y con ello definen el proceso de creación sobre la historia de un grupo de jóvenes pertenecientes a una generación delineada por la aventura. Carlos Fuentes y Juan Ibáñez hacen que los caifanes y sus opuestos recorran en “una noche de libertad” la Ciudad de México de norte a sur. Se trata del alma de una metrópoli que es personaje, la región más transparente del aire descrita por Carlos Fuentes una década atrás. Siete (originalmente en el guion), seis en la película, son los personajes principales, de ellos, cuatro, son los caifanes, herederos del pachuco “papá grande” —dice El Capitán Gato. Se desplazan por la ciudad en un automóvil tipo safari y, en otro momento, en una carroza mortuoria, acompañados de una pareja que encarna a sus opuestos,

los jóvenes ricos; pero todos socorridos por “una especie de liberación” en la que el sentido de aventura y lenguaje les definen: “¡Qué divino hablan! Hasta parece otra lengua” — dice Paloma—. A manera de *road movie* **Los caifanes** lleva al grupo de jóvenes a calles que atraviesan en juego la suerte y la muerte, donde sale al paso un esbozo sociológico del sentimiento de inferioridad de los marginados y una Paloma en busca de liberarse. Los escenarios repasan las contradicciones sociales, diálogos entre los caifanes y la pareja de clase alta, sincronizados por una pista sonora que parece guiarlos. El tema musical (interpretado por Al Suárez y Óscar Chávez, El Estilos) entraña el deseo que, por momentos, pretenden los personajes: estar “fuera del mundo”, aunque sea solo una noche.

DEL GUION, SINOPSIS DE LA PRIMERA PARTE: LOS CAIFANES

El guion describe la ciudad nocturna. Inicia con una fiesta en una casa de Las Lomas (la zona más lujosa de la Ciudad de México), donde el fotógrafo Héctor García explica espontáneamente las imágenes que salen de un proyector de diapositivas (*slides*) que muestran a México a través de su gente y escenarios, sus fiestas y entierros.

Paloma, joven de 20 años, comienza a revelar el sentido de la historia: “se debe vivir intensamente”. Sale de la fiesta con su novio, el joven arquitecto Jaime Landa (Enrique Álvarez Félix), en medio de la lluvia donde la pareja se divierte con su cortejo amoroso, interrumpido al intensificarse la lluvia y los lleva a guarecerse en un coche. Ahí conocerán a los caifanes: Capitán Gato (Sergio Jiménez), El Rostro (caifán finalmente conjuntado en El Estilos); El Estilos (Óscar Chávez), El Azteca (Ernesto Gómez Cruz) y El Masacote (Eduardo López Rojas), grupo de mecánicos ciudadanos que trabajan en Querétaro, y vuelven a la Ciudad de México en ese tiempo nocturno de aventura: “Te ordeno que me sigas hacia la negra noche”, dice Paloma a su novio.

Un “¡quiubo! ¿Qué jais de la baraña?” del Capitán Gato indica el encuentro con la pareja Paloma-Jaime, guarecida de

la lluvia en el carro-escenario —propiedad del Capitán Gato— donde convivirán con los caifanes. Estos singulares personajes invitan a sus nuevos conocidos a viajar en su auto que “tose y se sacude”. La odisea comienza. Los caifanes “han bebido, aunque no están borrachos”: comparten la botella. Emprenden la aventura cuando Paloma ha dicho “¡Sería padre ir!”. Llegan al cabaret El Géminis, “mezcla entre el expresionismo y el *pop art*”, donde los caifanes, en distintas actitudes integran a los invitados. Paloma se acicala al lado de prostitutas, juega e imita, sale más maquillada y con otro nombre: “Yo me llamo PALOMA, pero me dicen Sandra”, mientras Jaime (el novio de Paloma), a quien los caifanes le dicen Marrascapache, se anima a ver con más interés la variedad, hasta que El Masacote ocasiona el caos en el lugar al derramar vaselina sobre el escenario. Todos salen, todos corren “en una especie de liberación y alegría plenas”.

DEL GUION, SINOPSIS DE LA SEGUNDA PARTE: LA SUERTE

El guion narra los sueños de los jóvenes. Describe su llegada a la Plaza de la Santa Veracruz, donde el Capitán Gato echa al vuelo una moneda: “¿Águila o sol, mis cuatachos?” La moneda cae al piso y corre, mientras los caifanes sueñan su suerte. Se sugiere música de **La dolce vita** (Federico Fellini, 1960). El Capitán Gato sueña ser rico, salir del Hotel María Isabel (lujoso hotel del Paseo de la Reforma) con Paloma; El Masacote noquea a un boxeador en el ring; El Azteca está vestido de Moctezuma y El Rostro está recargado contra un muro quemado. Dejan de soñar, el Capitán Gato pisa y, después, recoge la moneda de plata. Mira a Paloma y le dice: “¿Quién escoge su suerte y el tiempo para exprimirla, mi *mamase!*?”

Con el soñar interrumpido, El Estilos camina hacia la tienda de coronas fúnebres de la plaza, roba una y se inician otra fuga. Paloma los sigue, aunque Jaime no desea continuar, pero tampoco desea dejarla sola, a lo que El Estilos interpela: “Y a nosotros, ¿quién nos cuida de ella? Dicho sea esto con

todo respeto, señorita: con usted de aguacate, yo cualquier guacamole”. Mientras, ella suplica a su novio Jaime seguir la fiesta: “¡Te juro que es solo por esta noche!”.

El viaje reinicia, el auto con una corona de muerto en el toldo. Llegan a una taquería; El Estilos canta un corrido de pie junto a los mariachis. El Capitán Gato alecciona al invitado, “también nosotros hacemos nuestra luchita, y nos gusta ser disparadores” y paga los tacos. Todos fraternizan, hablan de la mujer, de la amistad, se abrazan. Incluso Jaime, momentáneamente piensa: “Es gente buena y cordial”. Vuelven al automóvil, El Estilos toca una guitarra que robó a “uno de los mariachis cancioneros”. A Paloma y a Jaime les sigue sorprendiendo “el carácter ritual de la comunicación casi secreta de los caifanes”, quienes decidieron organizar otra aventura: “¡Al toque de Diana, me llevo a tu hermana!”. El Azteca sube a la estatua de la Diana Cazadora, “le ha puesto el portabustos, una falda de china poblana, corbata, una boina, un pañuelo alrededor de los ojos, casi la ha humanizado”.

“EL AZTECA besa los labios helados de la Cazadora, al tiempo se escuchan los pitazos de la policía”, inicia la persecución. Arrancan por Paseo de la Reforma rumbo a Las Lomas, retan a la autoridad, se burlan. Temor de Jaime “Vamos a salir en los periódicos”, mientras los caifanes sorprenden: “¡Más vale maña, que lana!”. El Azteca quita con disimulo la bujía de la motocicleta del policía.

Paloma propone: “¡Otra jalada! ¡Por favor, vamos planeando otra jalada!”. A Jaime le dice: “¡Déjame gozar mi idea!”, cuando los caifanes descienden con la corona fúnebre llevada a la funeraria para un viejo avaro. Don Enrique Ibar-güengoitia, se lee en la entrada.

DEL GUION, SINOPSIS DE LA TERCERA PARTE: LA MUERTE

En la agencia funeraria, juegan a morirse un rato, en tanta “cama de amor eterno”. Todos pasan en fila india, precedidos por el Capitán Gato y Paloma. Jaime se resiste pero debe continuar.

Entran por una puerta de empleados a lo largo de un garaje silencioso lleno de carrozas fúnebres, descienden por un corredor larguísimo hasta penetrar un enorme salón de féretros. [EXTRACTO DEL GUION ORIGINAL 1]

En el guion, Fuentes e Ibáñez visitan los interiores de sus personajes, proponen atmósferas. Los sueños sublevan a los caifanes: son inconformistas.

DE LA PELÍCULA: LAS CAMAS DE AMOR ETERNO Y SE LE PERDIÓ LA PALOMA AL MARRASCAPACHE

En la película se elimina la representación de los sueños de los caifanes pero prevalece el juego de la muerte: Capitán Gato, cuando enciende la luz, dice: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar.. que es el morir..”.

Luego unos gritos ahogados los asustan. El Azteca no aparece. Desesperados todos buscan la caja. Al encontrarla la levantan y la dejan caer. Sale al fin El Azteca: “¡De mamey la negra noche! ¡Ya sabía que no me tocaba!”. Todos corren, otra vez la fuga. Ahora escapan en una carroza que dejarán en la noche fría del Zócalo, con “El Fantasma del correo”, una vieja prostituta pintada (Tamara Garina) de blanco y morado, que levantaron en su escape, y que El Azteca reconoce: “¡No es señora... Es la novia del CAPITÁN GATO!”.

La música toca a ritmos distintos el tema de la película *Fuera del mundo*, desbandados corren en distintos grupos. Jaime junto al Capitán Gato por la calle de Tacuba, El Masacote y El Estilos por 20 de Noviembre, El Azteca va solo por Madero. Paloma y El Estilos, por la calle de El Salvador.

Caminan entre palacios coloniales convertidos en viviendas humildes. El Estilos se siente animado por un instante con Paloma, sin que ella lo escuche bien, dice: “el frío que de noche sientes, es por andar desperdiciada”, pero al fin, El Estilos sentencia: “¡Pa que’s más que la verdá! Esa cosa de las diferencias sociales, no lo dejan a uno atreverse”. Paloma descubre un mundo que desconocía, a punto de besarse con El

Extracto del guion original 1
Tercera parte: "La muerte".

320 al 370 INTERIOR-AGENCIA FÚNEBRE-NOCHE

Tono de rock fúnebre de la música tema. Todos pasan en fila india, precedidos por CAPITAN GATO y PALOMA. JAIME se resiste.

Entran por una puerta de empleados a lo largo de un garaje silencioso lleno de carrozas fúnebres, desciende por un corredor larguísimo hasta penetrar un enorme salón de féretros.

EL AZTECA se detiene deslumbrado.

AZTECA. —¡Cuánta cama de amor eterno.

La escena, hierática, estilizada, formal, se organiza con el CAPITAN GATO como un Caronte que destina a los demás personajes a sus féretros particulares.

CAPITAN GATO: —¡A cada quien su pelona! ¡Cierra la puerta, MASACOTE! ¡Fuera caretas!

JAIME: —¿Qué va a hacer?

El CAPITAN GATO apaga la luz. Sólo se ven pequeños reflejos que iluminan las caras y los féretros.

CAPITAN GATO: —¡Tú, MASACOTE, en la caja de San Serafín Cordero!

EL MASACOTE aparece recostado en un enorme féretro negro.
DEL C.U. DEL MASACOTE, a:

EL MASACOTE despierta en un campo plácido. Hacia él corren muchos niños con calaveras de azúcar en las manos. Rodean al MASACOTE, bailando, ofreciendo las calaveras. Los niños las acarician, les inscriben nombres en las frentes, las coronan de flores, por fin las comen.

EL MASACOTE, torpemente, trata de imitarlos.

Una niña le ofrece una máscara de calavera. EL MASACOTE se la coloca. Empieza a jugar con los niños, los corretea sin poderlos ver por la máscara, los niños corren alrededor de él, primero jugueteando, luego, cada vez más violentos, le hacen cosquillas, lo pellizcan, le ponen burro y lo hacen rodar por tierra; por fin como a una enorme piñata, empiezan a apalearlo con garrotes; los niños tienen los ojos vendados.

EL MASACOTE, desesperado, intenta quitarse la careta de la muerte, no puede, hunde las uñas en la máscara, al fin la arranca sólo para revelar una segunda máscara de calavera, que arranca para revelar una tercera, mientras los niños se alejan, y lo dejan solo quitándose las máscaras.

EL MASACOTE permanece rodeado de las figuras colgantes de los judas del Sábado de Gloria.

Estilos “es incapaz de romper sus propios límites”. Caminan tomados de la mano en la primera luz de la madrugada. Todos se encuentran en La Alameda, donde a Paloma le espera un Jaime desesperado, con ganas de irse, pero se detiene cuando Paloma invita a desayunar, ya “dentro de un rato saldrá el sol”. Toman carretera hacia Cuernavaca, desayunan en Tres Marías. El desencuentro entre los caifanes y Jaime es mayor. Paloma ha sido humillada por Jaime, mientras los caifanes lo retan: “cualquiera de nosotros tiene con que volarte a tu vieja”. Regresan, el auto corre rápidamente de regreso a la Ciudad de México. Paloma calla, los caifanes se burlan de Jaime al dejarlo correr detrás del auto, él les echa en cara su complejo de inferioridad. Paloma dice resignada: “¡Se acabó la buena vida!”. El Estilos canta “Marchita el alma, triste pensamiento”. En las calles de la ciudad reinician las actividades. El auto sale de Insurgentes, a la altura del monumento a Obregón. Ahora se escuchan “Las golondrinas”, Jaime y Paloma bajan y caminan en silencio a San Ángel. El Estilos alcanza a Paloma, le entrega su bolsa (en la película es un caballito). “Los dedos de Paloma y El Estilos se separan lentamente”. Jaime detiene un taxi y Paloma sube y cierra la puerta violentamente. Jaime se queda solo en la avenida. FIN.

EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y PROCESO DE CREACIÓN

Los caifanes se instala en la búsqueda de opciones para la producción de un cine casi artesanal, que supere en idea cinematográfica al cine industrial, como sucedió con la nueva ola francesa:

Antes de ser un estilo o una moral es un sistema de producción artesano, en decorados naturales, sin ‘vedettes’, con equipo mínimo, con película ultrarrápida, sin anticipo de distribución, sin autorización oficial, sin obligación ni servidumbre algunas (...) el punto de escape de ese asfixiante cerco de la industria pesada, de los presupuestos inauditos y del escalafón sin fin (Siclier, 1962, p. 15).

Sin embargo, en el caso de *Los caifanes*, la realidad de producción limitó aún más lo planeado en el guion. Ayala Blanco recuerda que la película se había filmado “en condiciones que salen fuera de lo que se considera normal dentro de la producción filmica mexicana” (1968, p. 354). Eso nos muestra que la película se convirtió en tributaria del contexto de producción, como señala Francis Vanoye:

Desde las dudas de Chaplin hasta los complejos *scripts* surtidos de *storyboards* de Hitchcock —que, según decía, podrían rodarse sin él—, desde los equipos de guionistas hollywoodenses hasta el solitario Jean Eustache, pasando por todas las combinaciones posibles (como los célebres *tándems* del cine: Aurenche y Bost, Prévert y Carné, Spaak y Feyder), la escritura del guion, su forma y su función, siguen siendo tributarias de los contextos de producción, de las condiciones específicas de cada rodaje o de las personalidades comprometidas en la elaboración del filme en proyecto [o en curso de realización] (1996, p. 18).

Desde principios de 1946, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPCRM) detentaba el control de los largometrajes, mientras el Sindicato de Técnicos de la Industria Cinematográfica (STIC) atendía las producciones de cortometrajes y filmes en episodios, como fue el caso de *Los caifanes*.

Cuando decimos que en esta película se enfrentan dos mundos, no solo es por el hecho del encuentro entre clases sociales, sino por la propuesta de un cine de calidad estética confrontada con el anquilosado esquema de producción industrial.

Con *Los caifanes* se dio la irrupción de nuevos talentos. Desde la participación de Juan Ibáñez, sus asistentes egresados del CUEC, Pepe Estrada y Jorge Fons; hasta recurrir para la interpretación, para cuatro de los seis protagonistas, a estudiantes de la Compañía de Teatro Universitario y del Instituto Nacional de Bellas Artes. Por esto y otras características, esta película fue un reto. Sorteó el contexto de producción, que modificó en parte la propuesta de los autores del guion, pues en la realización se dejan de lado, por cuestión de recursos económicos más no de creación, personajes y episodios

que la hacían una obra de mayor alcance expresivo. En el filme, el personaje de El Rostro desaparece; sus parlamentos son agregados en su mayoría al El Estilos; los pasajes de los sueños en la Plaza de Santo Domingo y en la funeraria son eliminados. Además de otros integrados, como el Santa Claus caracterizado por Carlos Monsiváis, en el pasaje del primer convite, cuando El Estilos recita, con guitarra en mano, “El brindis del bohemio”.

EN MEDIO DE TODO, LA CIUDAD

En *Los caifanes*, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez recuperan la Ciudad de México de mediados de los años sesenta, animada por una generación de jóvenes en continua búsqueda de libertad. Por su parte, José de la Colina habla sobre el trabajo de aprehensión de la vida citadina que hacen los escritores del guion:

Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, los autores del film, no han querido caer en las tentaciones del ‘mensaje’ o de la crítica social (...) Siguiendo las fórmulas probadas de Fellini, han preferido hacer cine poético, persiguiendo lo insólito y lo pintoresco hasta sus más escondidas madrigueras, o inventándolo allí donde no lo encontraban. Nadie ignora que un payaso en un cabaret es por sí solo poético, pero si el payaso es asesinado, si su enharinado rostro se ve surcado de sangre, y si una serie de prostitutas pintarrajeadas guardan un conmovido silencio en torno suyo, la poesía alcanza entonces su *desiderátum*. En la misma línea, basta hacer llegar un coche de pompas fúnebres a la Plaza de la Constitución y hacer pasear por ella a una vieja prostituta “ojerosa y pintada”, para que el film se cargue de una prestigiosa simbología. (1967, p. 13).

De esta manera, los escritores pretendieron crear un cine poético, en que existiera un control magistral del tono. *Los caifanes* revela varias preocupaciones clave ya observadas en la cinematografía de Fellini: el tono agrídulce, los personajes marginales e itinerantes y los interludios musicales.

El guion está permeado por premisas *fellinescas* que atienden a la observación de ambientes y a los personajes, como

Los inútiles (*I vitelloni*, Federico Fellini, 1953), niños crecidos que eluden la responsabilidad y la realidad. Los caifanes se abandonan a la suerte, al igual que los artistas de *Luces de variedad* (*Luci del varietà*, Federico Fellini, 1950), que sueñan con huir de las provincias y marchar a la gran ciudad. Aunque en *Los caifanes*, a manera de un *road movie* que recorre el norte y el sur de la Ciudad de México, no deja de recrear un ánimo de fuga de los personajes, estar “fuera del mundo”. *Los caifanes* recupera la influencia de la generación *beat*, la idea de que “la carretera es la vida”, como afirma el protagonista de *On the Road* (Kerouac, 1957). La travesía por la Ciudad de México que tanto fascinó a Carlos Fuentes está impregnada en su narrativa, como un personaje:

Mi relación con la ciudad [afirma Fuentes] es definitivamente afectiva. Es una relación de memoria. No es necesario haber vivido siempre en una ciudad para quererla. Yo quiero a muchas ciudades del mundo, pero ésta es mi ciudad, porque a ella le he dedicado más de mi imaginación y de mi afecto (Piemonte, 1992, p. 37).

En la ciudad de *Los caifanes*, coexisten diferentes esferas sociales. El inicio del guion describe a una de esas esferas, la de los ricos. Ese momento de la cinta recuerda el texto de la fotonovela *Lo que La Mafia se llevó*, que reseña una fiesta en la casa del matrimonio Carlos Fuentes y Rita Macedo, y que Armando Bartra retoma en un artículo para *Luna Córnea* (2003, pp. 210-211).

Los caifanes exigen para sí la mayoría de edad urbana, a la que apela Bartra para la Ciudad de México. Un recorrido de aventuras donde se manifiesta la crisis de los valores que el Desarrollo Estabilizador había ensalzado. Los personajes gritan la ruptura radical con el conformismo. Además, *Los caifanes* anuncia otro viaje espiritual tal como en *La dulce vita*, una estructura picaresca y trágica que permite a sus héroes itinerantes observar modos de vida alternativos y distintos sistemas de valores a través de encuentros y desencuentros.

Sucede en **Los caifanes** la revisión anatómica de la Ciudad de México, su interior, poblado de personajes. Incluso en su mera dimensión física y geográfica, los lugares dicen mucho más de lo que muestran. No son solamente contenedores de la narración, son también actores privilegiados.

Los autores del guion ponen en voz de El Azteca: “¡México es una laguna, y mi corazón echando clavados!”. La Ciudad de México sale al paso: Calle 2 de abril, Plaza de la Santa Veracruz, Iglesia de la Santa Veracruz, Hotel María Isabel, Avenida Hidalgo, Cine Chapultepec, Paseo de la Reforma rumbo a Las Lomas, Estadio de Ciudad Universitaria, Plaza de San Fernando, Bellas Artes y Monumento a la Madre. Autopista a Cuernavaca, Tres Marías. Ciudad de México, de regreso: “cuando amaneció, la ciudad estaba allí”. Insurgentes, monumento a Obregón, San Ángel, Avenida Universidad.

Uno de sus puntos álgidos es la travesura en la fuente de la Diana Cazadora, los caifanes ascienden al monumento en acto irreverente, juegan “Al toque de Diana...” en un símbolo de la ciudad que recorren, cuyo monumento desnudo enfrentó, por un momento, a las buenas conciencias de la sociedad capitalina. Ahora los jóvenes lo sellan con el beso del Azteca a los labios fríos de la cazadora, solo apurado por el pitazo del policía, que los lleva a otra de sus fugas.

Los hombres que marchan en sus aventuras y el espacio urbano de la Ciudad de México son dos entidades fuertemente estructuradas en el guion, cuya transcripción filmica acaba por configurar un programa narrativo condensado. Como apunta André Gardies: “Entre personaje y espacio —movimientos, miradas, esperar, percepciones interiores— se establece una verdadera topografía del relato” (Gardies, 1993, p. 108).

Los caifanes es una frenética marcha, a manera de un *road movie*, donde el grupo ríe de sus aventuras, mientras repasan la anatomía de la Ciudad de México. Después de otra de sus fugas, los caifanes llegan en carroza al ombligo de la Ciudad de México, el Zócalo, seguidos de la música-tema “Fuera del mundo”.

Los autores del guion someten a los caifanes a la puertas abismales de la separación temporal, en una especie de

ruptura de cordón umbilical entre ellos, pues será en ese lugar donde partirán por distintos rumbos, a través de un encadenamiento de imágenes, toparán con sus sentimientos y una arquitectura del centro de la ciudad que parece distinta, pero que será testigo del descubrimiento del íntimo sentir entre un caifán pobre y la dama, donde antes resalta la liturgia del silencio encarnada con las imágenes de la prostituta, novia del Capitán Gato, abandonada en un zócalo vacío.

LOS ACTORES Y SUS PERSONAJES

Los intérpretes de **Los caifanes** son jóvenes egresados de la Compañía de Teatro Universitario: Sergio Jiménez (como el Capitán Gato) y Óscar Chávez (como El Estilos); o del Instituto Nacional de Bellas Artes: Ernesto Gómez Cruz (que desempeña el papel de El Azteca), y Eduardo López Rojas (como El Masacote). Del grupo de estos caifanes se subraya la conciencia de grupo por la necesidad, aparente, de un líder, condición otorgada al Capitán Gato. Si **Los caifanes** lo consideran su “líder espiritual”, abrigan también aspiraciones románticas: fue su cara, el gesto y la seguridad lo que le valió el papel. En el guion, Ibáñez y Fuentes confieren a Capitán Gato la calidad de presentador de sus compañeros, además de que en sus diálogos y gestos, todos definirán al gran personaje de la historia: el caifán, “una imagen hierática y siniestra”, como la de El Masacote; “el que las puede todas” de El Azteca; “reinstruido” como El Estilos, y todos miran al Capitán Gato, “como si esperaran instrucciones” del jefe.

La lección de Fellini de que los rostros eran el paisaje humano de las películas, se puede aplicar a Ernesto Gómez Cruz, quien interpreta a El Azteca, pues su rostro le valió el papel, como lo cuenta para la serie documental *Los que hicieron nuestro cine*:

Terminé mis estudios y lógicamente hice amigos. Uno de ellos era Sergio Jiménez, él me conocía, sabía de lo poquito que había participado en obras de la escuela y conocía lo que sabía

hacer. Fue él quien me recomendó con Juan Ibáñez para hacer una prueba. ...tuve tanta suerte que hasta las fotos feas que yo había hecho, feas porque era tan pobre, entonces no tenía para comprar los líquidos de revelado (...) y me quedé con el papel de El Azteca, gracias, afortunadamente, a la buena suerte y gracias a esas fotos (Pelayo, 1984).

El acudir a estudiantes de teatro, como lo hicieron Zavattini y Fellini, para llevar a cabo el proyecto de **Los caifanes**, no solo respondía a un criterio del contexto del presupuesto, sino a esa búsqueda de un estilo, que dominó el reparto y dio un tono distinto a sus personajes, condición llevada al extremo, en la medida que Juan Ibáñez se apoya en técnicas teatrales. En la misma serie documental de *Los que hicieron nuestro cine*, Jorge Fons, asistente de director, habla sobre el proceso de recreación del guion: “La misma formación de teatro de Juan traía la costumbre de ensayar muy largamente, con anticipación del rodaje, [**Los caifanes**] es una obra muy ensayada” (Pelayo, 1984).

Por su parte, Sergio Jiménez cuenta que los ensayos tenían lugar en el Teatro Caracol, información ampliada por Eduardo López Rojas:

Nos llevó a montar escenas en el escenario como si las fuera a filmar, sobre todo las que para él eran claves, que de alguna manera iban a plantear las características principales de cómo eran los personajes, cómo actuaban los personajes y cómo se relacionaban los personajes en contra de los otros personajes. El gran acierto fue la seguridad, que en determinado momento teníamos todos (Pelayo, 1984).

“¡QUÉ DIVINO HABLAN! HASTA PARECE OTRA LENGUA”

Los coguionistas extreman el énfasis en la comunicación entre los personajes, como una expresión definida por una frontera social, pues se topan con la incompreensión de los otros, al grado de confrontar al personaje de Jaime, quien se siente agredido por el carácter ritual de la comunicación privada de los caifanes e intenta contrarestar, sin lograrlo, cuando se dirige a Paloma en inglés.

El habla, el albur, la jerga, recuperados en otro momento por la narrativa de Fuentes en *La región más transparente*, son recreados en el guion como una esgrima dialógica en la que las palabras preparan el toque encendido de la gracia. Ibáñez habla sobre el rescate del albur en la obra cinematográfica:

Hemos querido desenterrar todo ese mundo riquísimo de formas de expresión. El albur, por ejemplo, no es un juego absurdo de palabras. Cuando alguien dice un albur trata de manifestar un especial estado de ánimo, una emoción o una reacción. Y eso que trata de manifestar es tan propio, tan de nuestro pueblo, tan de ese sujeto que inventa el albur en cualquier conversación de cervecería, que no existe cliché de ninguna especie que pueda servir. Para una emoción nueva es preciso contar con fórmulas inéditas. El universo del albur está siempre en formación, siempre naciendo del subsuelo de los personajes de nuestra picaresca (Reyes Navares, 1996, p. XVI).

Por su parte, Ayala Blanco abunda en torno al tema del albur en **Los caifanes**:

La dinámica del albur no se neutraliza en el insulto. Es una afrenta *boomerang* que se añade, metalenguaje cotidiano, mariposeo semántico, estructura gangrenada de la comunicación; el albur es una corriente alterna. Los caifanes viven aislados haciendo uso de un lenguaje engañoso que quizá sea lo único que les pertenece realmente, una expresión propia que los desgasta, los excita y que agota, en un juego de artificio miserable, toda su rebeldía (Ayala Blanco, 1968, pp. 364-365).

Pero en **Los caifanes**, la jerga y el albur no se agotan con los personajes principales, sino que está presente en una especie de coro, las voces *ad libitum* que Fuentes e Ibáñez hacen expresar en el cabaret Géminis a los caifanes, los invitados ricos y la concurrencia, lo constatan. [EXTRACTO DEL GUION 2]

La palabra no se inserta en la imagen como un componente realista, aunque sea pronunciada realmente por un personaje porque, como señala Bazin, “los momentos más conmovedores del filme son justamente aquéllos en los que el texto parece decir lo mismo que la imagen, pero lo dice de manera distinta” (1990, p. 146). [EXTRACTO DEL GUION 3]

Extracto del guion original 2
Primera parte: "Los caifanes".

Los caifanes se meten al relajo.
Algunos clientes intentan jalar a las exóticas.
VOCES AD LIBITUM: -¡Pasen las viejas!
-¡Pasajeros a Culiacán!
-¡Ya te la rompieron, papacito!
-¡No te la acabes, déjame la mitad!
Algunos clientes borrachos entran a la pista a patinar.
PALOMA ríe locamente.
Otros clientes se golpean.
Uno de los changos cae dentro del piano y hace un ruido espantoso.
VOCES AD LIBITUM: -¡Agarren al chango!
-¡Me prestas, arroooz!

Extracto del guion original 3
Primera parte: "Los caifanes".

JAIME y PALOMA llegan a la puerta del tocador.
PALOMA entra y JAIME permanece solo, frente a la puerta.
Al girar la cabeza, ve a una mujer chimuela acompañada de un CAIFAN.
Ambos miran agresivamente a JAIME:
MUJER II: -¿Y qué le cuidas, mi viejo? Ni que lo tuviera de oro y se lo fuera a robar.
CAIFAN: -A lo mejor es como las chinas...
MUJER II: -¿Cómo?
JAIME los oye sin entender.
CAIFAN: -¡Tú siéntate!
MUJER II: -Mejor te entierro en el panteón.
CAIFAN: -Me das miedo...
MUJER II: -Mejor te doy un dedo.
El CAIFAN, riendo, la pellizca.
JAIME los oye sin entender.
MUJER II: -¡Ay!
CAIFAN: -¿Hasta ahí?

LA CONFRONTACIÓN SOCIAL

En la aventura llamada **Los caifanes**, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez se adentran en el interior del ser mexicano: examinan mitos relativos a la vida del mexicano, el amor, la soledad, el sentimiento de inferioridad, la afrenta, la suerte y la muerte. Acuden a las categorías que estudia Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Es el caso de muestras del enamoramiento entre el caifán y la doncella: El Rostro (en la película es El Estilos) y Paloma. En defensa del caifán, dice el Capitán Gato: “¡Nadie le quita nada a una vieja, si ella no quiere darlo!”. Opina El Masacote: “Ya le dije: va bien acompañada. El Rostro sabe ocuparse de las viejas”. La unión de esos personajes revela a dos seres opuestos que se comunican con el mínimo de palabras, para dialogar a través de una gestualidad íntima y silenciosa. Paloma y El Rostro (El Estilos), revelador momento para pensarlo con Balló:

en el que el reconocimiento sentimental puede reunir seres que difícilmente se comunicarían de no ser a través de esta composición gestual. La intimidad y la ternura hacen funcionar el motivo en argumentos que tratan relaciones entre seres marginales, sea por su disposición monstruosa o por su diferencia de clase (2000, p. 57).

Así como lo dice El Rostro: “¡Hasta ahora había creído que para todo hay modo...! Pero con usted...”, mientras Paloma es incapaz de “romper sus propios límites”, se da una especie de “crueldad social”, la imposibilidad de entregarse, que se acentuará al final, cuando la pareja se despida, y sus dedos se despeguen con lentitud.

Los autores del guion vuelven a alimentarse de las enseñanzas de Federico Fellini y construyen una estructura picaresca de una minoría marginada, que permite a sus héroes ser itinerantes en una ciudad, para observar modos de vida alternativos y distintos sistemas de valores, a través de encuentros y desencuentros, valiéndose en mucho de su lenguaje para defenderse de un ambiente que, en momentos, les parece hostil.

“Este obstinado de querer ser distinto”, como dice Octavio Paz, choca con un complejo de inferioridad, herencia histórica del mexicano. La contradicción entre los caifanes y los jóvenes ricos, es acentuada por el personaje de Jaime: “¡Pobres infelices! ¡Solo satisfacen su complejo de inferioridad humillando a los demás! ¡Mugrosos! ¡Me dan asco sus olores, sus palabras, sus miradas! ¡Nunca saldrán del hoyo! ¡Ahí se morirán donde nacieron!”.

LA NOVIA DEL CAPITÁN GATO

La conjugación del guion con el contexto de producción dio como resultado el filme estrenado en agosto de 1967. Directamente del filme elegí una parte que considero de gran lirismo poético y servirá también para ilustrar este artículo homenaje. Los comentarios, como hasta el momento, serán enriquecidos con partes del guion original presentados entrecomillados.

El filme **Los caifanes** tiene una duración de 1 hora y 35 minutos. Las imágenes elegidas corresponden al episodio titulado “Las camas de amor eterno”. Inician a la hora, 13 minutos y 28 segundos y terminan a la hora, 18 minutos y 6 segundos. Cabe aclarar que de las secuencias seleccionadas solo presento algunos tomas, donde se pueden encontrar muchas ideas por plano, como gustaba decir François Truffaut.

Duración: 5 minutos, 18 segundos. Con emplazamientos de cámara ligados entre sí por corte directo, esta unidad dramática muestra desde el robo de la carroza fúnebre y el escape en ella, pasando por el encuentro con “el fantasma del correo” o, más concretamente, “la novia del Capitán Gato”, hasta el abandono del vehículo en la plancha del Zócalo, en el centro de la Ciudad de México con la enigmática mujer a bordo, quien desciende sola y se pierde en medio de la noche. [FIGURA 1] [EXTRACTO DEL GUION 4]

La ventana es una débil protección contra las inclemencias del exterior, pero significa que detrás de la ventana existe una

FIGURA 1. Encuentro con “El fantasma del correo” a través de la ventana.



Extracto del guion original 4
Encuentro con El fantasma del correo en
el episodio: “Las camas de amor eterno”.

EL CAPITAN GATO maneja con gran habilidad la carroza fúnebre.

Desde el punto de vista del CONDUCTOR, se acerca a la Plaza de San Fernando, y, de lejos, una extraordinaria figura recargada contra las rejas de un viejo cementerio.

EL CAPITAN GATO sonríe alegremente. La figura se acerca... Es una vieja prostituta pintada de blanco y morado que hace su ronda: EL FANTASMA DEL CORREO.

EL CAPITAN GATO detiene la carroza y le ofrece la mano.

Extracto del guion original 5
Encuentro del Capitán Gato con su novia.

CAPITÁN GATO: ¡Vente güera, vamos a dar un volteón en el coche de la negra!

La PROSTITUTA ríe, como si reconociera al CAPITÁN GATO y sube al auto, PALOMA la ve de cerca y se queda intrigadísima con la apariencia de la PROSTITUTA.



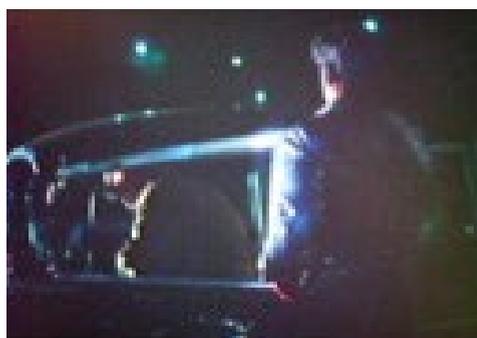


FIGURA 2. El Capitán Gato con su novia.

misteriosa realidad. 1) El Capitán Gato primero —desde la perspectiva de Jaime; 2) El Capitán Gato y Jaime después, y 3) Paloma, miran a través de la ventana a la misteriosa mujer. Paloma observa a través de la ventana de la carroza fúnebre cómo el Capitán Gato se acerca a “El Fantasma del correo”. Esa misteriosa mujer que permanece recargada en una añosa pared de un cementerio, en la noche, completamente sola; como si el espectro, el esperpento, hubiera salido de su tumba para dar un paseo por la ciudad. [EXTRACTO DEL GUION 5]

El Capitán Gato baja de la carroza y se aproxima a la delgada y madura mujer. Ella (Tamira Garina) está parada, recargada en una pared del cementerio. Oye la radio. Es una radionovela: “El vicio de quererte” en su capítulo 9034 (clara parodia). Lo ve aproximarse, lo ha reconocido, son y han sido cómplices. El Capitán Gato no le teme a la muerte. Cuando está cerca, ella le ofrece el radio para que él escuche. El Capitán Gato complacido se lleva el aparato más cerca del oído. Se lo regresa y la invita a subir. Lentamente los dos caminan hacia el vehículo y él cortésmente abre la puerta para que la mujer suba. El rostro de ella con una ligera mueca sonriente, entre melancólica y triste. Su mirada descubre a Jaime que viene en el asiento delantero. Detrás de ella, el Capitán Gato sube para que todos a bordo continúen con la aventura.

Es el encuentro con este personaje *fellinesco*, grotesco y bello al mismo tiempo, la mejor expresión del lirismo de toda la película. Espíritu poético propuesto por los escritores a lo largo del guion -sobre todo en las escenas de los sueños, mismas que no se incluyeron en el filme-, es en este pasaje de la película en donde finalmente se logra.

Es Fellini, sin duda, el cineasta que mejor tradujo el concepto de lo grotesco con ristra de demonios y fantasmas. Es el encuentro con “la novia del Capitán Gato”, La Catrina de José Guadalupe Posada reinventada.

Aquí prevalece el silencio de los personajes. El silencio convertido en verdadera liturgia, en situación de contrapunto con las imágenes.

Después de esa escena, ambos suben al vehículo. Para Paloma y Jaime la presencia de la misteriosa mujer causa extrañeza y admiración, y pasan el tiempo observándola, ahora con asombro, ahora con desconfianza.

Cuando llegan a su próximo destino (el zócalo de la Ciudad de México) todos bajan corriendo en distintas direcciones, menos la prostituta. La enigmática novia del Capitán Gato, en una secuencia posterior, baja del vehículo para perderse en la noche. [FIGURA 2]

REFLEXIONES FINALES

La historia de *Los caifanes* atendía a la premisa de la novela *On the Road*: “Todos estábamos encantados. Cumplíamos nuestra única función, movernos” (Kerouac, 1957). El viaje indefinido de *Los caifanes* al horizonte tiene un final. Llegan a orillas de la Ciudad Universitaria, a la altura del monumento a Obregón, lugar donde irrumpe la soledad del adiós por la separación, “héroes ambulantes” que se topan con un obstáculo final que cierra el paso a la huida sin fin. Los caifanes se separan de los ricos, El Rostro (El Estilos) de Paloma, y los ricos se separan a su vez: Paloma de Jaime.

Es preciso un obstáculo final que impida un recorrido tranquilizador hacia el horizonte, “que no convierta a los héroes rebeldes en nuevas versiones del final de Blancanieves y su príncipe, dirigiéndose, alegres, hacia la línea horizontal del mundo feliz” (Balló, 2000, p. 195).

El auto les ha servido de burbuja que los aísla hasta el final; de protección contra el mundo y el adiós. Paloma y Jaime bajan, lo hacen para subirse a otro auto, ella se lo impide, el cristal del taxi los separa: “PALOMA los mira con mezcla de ternura y desencanto finales”, a través de un cristal ambulante y frágil que sirve de refugio delante de cualquier forma de interrogación.

A *Los caifanes*, esos “héroes ambulantes” les queda lo sugerido por Jean Baudrillard: “Circular es una forma espectacular de amnesia. Todo por descubrir, todo por borrar”

(1987, p. 43). En un viaje de iniciación, ritual donde nada, después, va a ser igual. El final de **Los caifanes** condensa los sentimientos de soledad y decepción. El rasgurar de “Las golondrinas”; la despedida de Paloma y El Estilos; la mirada de Paloma, mezclada de ternura; y al final también, Jaime queda como imagen solitaria en la avenida.

La influencia de Fellini sobre la obra de Fuentes e Ibañez no es de sorprender. Hay un hecho. Detrás de cada nueva ola de los sesenta existía una plataforma crítica que la amparaba y definía. De modo que, dimensionar la fuerza de la crítica sin seguir al pie de la letra sus acrobacias, orientaciones pontificias y ajustes, permitió sincronizar el cine con un movimiento mucho más vasto en el seno de la historia de las ideas.

El logro particular de los creadores de **Los caifanes** consiste en un control magistral del tono, crean una historia cómica y, a la vez, conmovedora e, incluso, trágica; que deja a la cinematografía mexicana un personaje: el caifán, que aún sirve de sobrenombre al cantante Óscar Chávez, El Estilos.

Fue así como Carlos Fuentes y Juan Ibañez hilvanaron una trama mágica del viaje de los caifanes con sus opuestos, e irrumpieron por distintos ámbitos de la Ciudad de México. **Los caifanes**, señera obra filmica de búsqueda y propuesta en el cine mexicano de los sesenta, recordada aquí como homenaje en su 50º Aniversario. 🎬

Cartel de **Los caifanes** (Ars-Una Publicitas, 94 x 69 cm, 1966). En: Felix Romandía C.F., y Larson Guerra, J. (1987).

El cartel cinematográfico mexicano. México: Cineteca Nacional, p. 61.



Bibliografía

- AYALA Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano: 1931-1967*. México: Ediciones Era.
- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- BARTRA, A. (2003). Lo que la mafia se llevó. *Luna Córnea* (26), 210-211.
- BAUDRILLARD, J. (1987). *América*. Barcelona, España: Anagrama.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp.
- DE LA COLINA, J. (3 de septiembre de 1967). I Caiffanni. De cómo el espíritu feliiniano desciende sobre Los caifanes. *El Heraldo Cultural*, p. 13.
- DELEUZE, G. (1987). *Foucault*. Barcelona, España: Paidós.
- FANON, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. Nueva York, EE.UU.: New Grove Press.
- FÉLIX Romandía, C. F. y Larson Guerra, J. (1987). *El cartel cinematográfico mexicano*. México: Cineteca Nacional.
- FELLINI, F. (1996). *Fellini on Fellini*. Nueva York, EE.UU.: Penguin.
- FONT, D. (2000). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona, España: Paidós.
- FUENTES, C. (2004). *La región más transparente*. México: Planeta de Angostini.
- FUENTES, C. y Ibáñez, J. (1966). *Guion de Los caifanes*. Colección Cineteca Nacional.
- GARCÍA Espinosa, J. (1976). *Por un cine imperfecto (Vol. 2)*. Madrid, España: Castellote.
- GARDIES, A. (1993). *L'espace au cinéma*. París, Francia: Klincksieck.
- GETINO, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, Vol. 1* (pp. 29-62). México: Fundación Mexicana de Cineastas.
- GONZÁLEZ Casanova, M. (1961). *¿Qué es un cine club?* México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Imprenta Universitaria.
- KEROUAC, J. (1957). *On the Road*. Nueva York, EE.UU.: Penguin.
- METZ, C. (1974). *Language and cinema*. La Haya, Países Bajos: Walter de Gruyter.
- PAZ, O. (1972). *El signo y el garabato*. Barcelona, España: Seix Barral.
- PAZ, O. (1993). *El laberinto de la soledad* (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- PIEMONTE, N. (12 de marzo de 1992). Dos charlas con Carlos Fuentes. *Macrópolis*, (1), 37.
- REYES Nevares, B. (1996). Juan Ibáñez habla de Los caifanes. *Siempre!*, (251), XVI.
- ROCHA, G. (1965). La estética del hambre. *Arte en Revista: años 60*, 15-17.
- Manifiesto del Grupo Nuevo Cine (1988). *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, Vol. II* (pp. 33-35). México: Fundación Mexicana de Cineastas.
- SICLIER, J. (1962). *La nueva ola*. Madrid, España: Rialp.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, España: Paidós.

Filmografía

- TRUFFAUT, F. (1998). Una cierta tendencia del cine francés. *Nickel Odeon*, (12), 17-27.
- VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- WHITMAN, W. (1969). *Hojas de hierba*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- FELLINI, F. (Director) y Lattuada A. (Productor). (1951). ***Luces de variedad*** [*Luci del varietà*]. Italia: Capitolium.
- FELLINI, F. (Director) y Bar J., De Vecchi, M. & Pegoraro, L. (Productores). (1953). ***Los inútiles*** [*I vitelloni*]. Italia: Cité Films & Peg-Films.
- FELLINI, F. (Director) y Amato, G., Magli, F. & Rizzoli, A. (Productores). (1960). ***La dolce vita***. Italia: Riama Film, Cinecittà & Pathé Consortium Cinéma.
- GODARD, J. L. (Director) y Beauregard, G. (Productor). (1960). ***Sin aliento*** [*À bout de souffle*]. Francia: Les Films Impéria, Les Productions George de Beauregard & Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).
- GUERRERO, J. (Director) y Guerrero, J. (Productor). (1967). ***Mariana***. México: STPCRM, Estudios San Angel Inn.
- IBÁÑEZ, J. (Director) y Pérez Gavilán, J. F. & Walerstein, M. (Productores). (1967). ***Los caifanes***. México: Cinematográfica Marte S.A. y Estudios América.
- PELAYO, A. (Director) y Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECA) (Productora). (1984). *Los que hicieron nuestro cine (segunda parte): 1964. Primer Concurso de Cine Experimental* [Serie de televisión]. México: Secretaría de Educación Pública, Televisión Educativa.
- RESNAIS, A. (Director) y Dauman A. & Halfon, S. (Productores). (1959). ***Hiroshima, mi amor*** [*Hiroshima, mon amour*]. Francia: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment & Pathe Overseas Productions.
- TRUFFAUT, F. (Director y Productor) (1959). ***Los cuatrocientos golpes*** [*Les quatre cents coups*]. Francia: Les Films du Carrosse & Sédif Productions.v

VIRGINIA MEDINA ÁVILA (México) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Profesora e Investigadora Titular de la FES Acatlán UNAM. Principales líneas de investigación: Cine, Cine y Literatura, Comunicación Política y Espacio Público; y Análisis del fenómeno radiofónico. Sus publicaciones más recientes son: *Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta* (2018), *Homo Audiens II* (2017), *La magia del inalámbrico. Historia e imágenes de la radio en México* (2016), y el artículo académico “Radio y buen humor. Dos experiencias en la radio latinoamericana: *La Luciérnaga* en Colombia y *El Weso* en México” (2017). CONTACTO: virginiamedinaavila9@gmail.com.