

MIGUEL CANE

Los Caifanes: evangelio laico de la noche mexicana

GÉNESIS: EL PROFETA Y SU DESEO DE LUZ

En la mitología secreta del cine mexicano, hay una figura que quiso ser director con la misma obstinación con la que otros quieren ser santos. Carlos Fuentes, sumo pontífice de la novela moderna, era también cinéfilo voraz, nutrido por los sacramentos del *cinéma* europeo y los rigores del norteamericano. En el altar de su credo particular adoraba a Truffaut, Godard, Ford, Polanski y Rossen, y en esa homilía íntima ardía una llama perniciosa que exigía cámara, iluminación y cortes, no sólo frases ceremoniosas en papel Biblia.

Pero la industria local, regida por el sindicato, lo confinó a la liturgia del guion a las órdenes de Manuel Barbachano. De esa frustración —que en otros se vuelve resignación— emergió en Fuentes una fiebre mística: la necesidad de convertir verbo en imagen. Los medimetrajes que escribió en 1965, *Las dos Elenas*

y *Un alma pura* —basados a su vez en relatos de *Cantar de ciegos* (1964)—, son minievangelios apócrifos de un credo en pos de cuerpo; ejercicios de 16 mm, realizados para el Primer Concurso de Cine Experimental, que anunciaban renovación pero carecían de la transustanciación necesaria que los hubiera convertido en películas plenas.

Entonces ocurrió la aparición, no de un productor convencido de su talento, sino de un visionario teatral con vocación de exorcista: Juan Ibáñez. Halló Fuentes al cómplice ideal y lo que siguió fue una alianza cuya autoría todavía inspira disputas como si se tratara de concilios medievales: ¿quién escribió realmente *Los Caifanes*? ¿Fue la pluma barroca del novelista la que fijó el verbo o fue Ibáñez quien insufló la voz de la calle, el ritmo nocturno, la herejía que venía a prender fuego al sacrosanto melodrama mexicano de la Época de Oro, que el mismo Fuentes, se dice, llamaba “nuestra leche materna”? Conviene aceptar el misterio: la obra nace de la crisis y la colaboración de ambos y esa ambivalencia la vuelve fecunda.

En medio de esos designios superiores se encontraba Julissa como virgen de la anunciación: hijastra de Fuentes, hija de la formidable Rita Macedo, atrapada entre la cortesía social y la violencia silente del medio artístico. Su imagen pública era la de niña bien —la Mónica de Molnar que paralizó a la ciudad con la primera versión de *Corazón salvaje* (1966)— pero debajo del corsé aristocrático ardía el deseo de romper con el imaginario casto que la asfixiaba. A través de Paloma, creada para ella, obtuvo al fin la iniciación en el inframundo de la ciudad, donde la noche es madre y, a la vez, rito de pasaje.

El guion ganó en 1966 el Concurso Nacional de Argumentos convocado por el Banco Nacional Cinematográfico y el



Reprografía de fotogramas y cartel de la película *Los Caifanes*, 1967. Cortesía de la FILmoteca UNAM.

gremio de productores. Con ese triunfo, el anhelo de la dupla creativa obtuvo la legitimación institucional que todo milagro necesita antes de alcanzar culto. Ésta no fue una bendición menor: filmada a fines de ese mismo año, *Los Caifanes* inauguró un rito distinto. A la liturgia del sindicato se opuso el evangelio de la ciudad viva: donde había solemnidad, brilló neón barato; donde había artificio, callejón y risotada. En el proceso, ungió a Ibáñez como director capaz de hablar en lengua popular sin sacrificar la mística. Es una tristeza que, después de esta película, nada de lo que hizo en cine —principalmente trabajos de serie B por encargo, con un agónico Boris Karloff en los Estudios Churubusco— tuviera la misma relevancia, por lo que buscó (y encontró) el éxito como anfitrión y dueño de El Perro Andaluz, un restaurante que mantuvo durante más de dos décadas en la Zona Rosa.

ENCARNACIÓN: LA NOCHE COMO CUERPO, LA CIUDAD COMO SANTUARIO

Si el génesis nació en papel mecanografiado y un ardiente deseo de contar la noche, la película fue su encarnación: ahí funciona como viacrucis secular. Paloma, ataviada con un minivestido rosa estilo Pierre Cardin (creado con primor por la mismísima Rita, que para la confección tenía manos de hada), se aparta de su esfera —la fiesta de intelectuales— y, con el novio pesado como collar de papayas, interpretado con precisión por Enrique Álvarez Félix (que trataba de sacudirse la sombra de su santa madre y ser tomado en serio), se une a la procesión de sus guías paganos: El Capitán Gato (Sergio Jiménez), El Azteca (Ernesto Gómez Cruz), El Mazacote (Eduardo López Rojas) y el irresistible Óscar Chávez como El Estilos (que en las primeras versiones del guion, entonces titulado *Fuera del mundo*, tenía el mote de El Rostro), cuarteto de apóstoles de la periferia que administran sacramentos terrenales.

La ciudad, en ese tránsito, es una catedral iluminada con el fulgor de los ritos menores. Siendo vísperas de Navidad, Ibáñez la muestra cual estaciones de la pasión: la residencia bohemia (Galeana 19, *chez* Fuentes-Macedo) como bautisterio; el cabaret de rompe y rasga como tabernáculo; la agencia fúnebre como capilla ardiente; la calle como universidad y la taquería de barrio como confesionario colectivo. El lenguaje —lo dice la fascinada Paloma al cada vez más irritado Jaime de Landa: “¡Qué divino hablan, hasta parece otra lengua!”— no se limita al diálogo: se vuelve teofanía. La jerga popular y el albur operan como lengua del Espíritu; vehículo mediante el cual la modernidad mexicana se asumió mestiza, insolente y sensual. Fue en

esa lengua donde el país tomó conciencia de sí mismo sin solemnidad: una revelación más importante que cualquier tesis universitaria.

Óscar Chávez, cuya voz operó como salmo y comentario marginal, añadió al rito la capa musical. Sus intervenciones son al mismo tiempo crónica y elegía, canción de juglar y testimonio histórico y sitúan al filme dentro de un linaje cultural que no venía del cine, sino de la bohemia estudiantil, el teatro universitario, el cabaret inteligente y el antifaz militante del 68 que se gestaba en silencio. *Los Caifanes* olía a cigarro —“Comunícame tu ardor”, Paloma *dixit*—, a cuero y a epifanía, pero también a la inminencia política de un país que aún no había pronunciado su queja formal ni asumido su mayoría de edad (si es que acaso llegó a hacerlo después).

La operación del filme fue doble: por un lado, desacralizó al mundo burgués sin destruirlo; por otro, reveló la dignidad secreta de la calle. Paloma no es despojada: es devuelta. Y en ese regreso se produce el milagro mayor: la comunión entre clases, imposible en el discurso político pero alcanzable en las salas oscuras del alma. Jaime —símbolo del orden, el apellido y el patrimonio— acaba solo y desconcertado; Paloma, en cambio, ya ha probado la hostia profana y no puede quedar intacta.

DOGMA Y DISCÍPULOS: EL ESCÁNDALO COMO SACRAMENTO

El filme, lo más cercano que tuvo el cine nacional a la *nouvelle vague* (que para entonces era *passé*), se rodó estilo guerrilla, tirándole al kamikaze: treparse a la Diana a colgarle calzones; tomar por asalto Gayosso en Sullivan; sacudirse la constricción de la decencia para acabar de madrugada en Tres Marías. Libre al fin de ser la consentida del profesor —su

PROMOVIDO POR EL
BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA
Y ASOCIACION DE PRODUCTORES DE
PELICULAS MEXICANAS

LOS HIPPIES



ESTUDIOS AMERICA, S. A. y CINEMATOGRAFICA MARTE, S. A. presentan una producción de
J. FERNANDO PEREZ GAVILAN y MAURICIO VALERSTEIN D.

los caifanes

A COLORES

**JULISSA - ENRIQUE ALVAREZ FELIX
SERGIO JIMENEZ - OSCAR CHAVEZ
ERNESTO G. CRUZ - EDUARDO LOPEZ R.**

arg. y adap.: CARLOS FUENTES y JUAN IBAÑEZ
música: MARIANO BALLESTE y FERNANDO VILCHES

Fotografía: FERNANDO COLIN

Director: JUAN IBAÑEZ

ARS
UNA



mayor trauma (confeso)—, Julissa demostró ser no sólo vivaz y sensacional, sino poseedora del *métier* necesario para ser antiheroína. Porque, si bien el título refiere al cuarteto de aventureros, ésta es su historia: ella no sólo es transformada por ellos, sino que los toma como discípulos y los altera para siempre.

Más allá de esto, el estreno demostró que el escándalo es el verdadero sacramento de la modernidad. *Los Caifanes* irrumpe en 1967 ante un público estupefacto que aún suponía que el cine nacional debía ser tradicional, moralista y, sobre todo, obediente a la jerarquía de clases: el rico taimado, el pobre bueno; ambos conformes con su destino hasta recibir la recompensa o castigo en el desenlace, cuando apareciera la palabra “FIN”. En ese contexto, ver a una señorita lanzarse a conquistar la noche plebeya equivalía a presenciar la profanación en vivo: el altar del buen gusto quedaba mancillado por gargajazos de albur y el incienso de la decencia se mezclaba con el humor del proletariado.

La crítica de la época —custodia de las buenas costumbres y la idiosincrasia esnobista— no supo si elogiar o denunciar. Los más sensatos se limitaron a admitir que algo importante había ocurrido; los más obtusos, ofendidos por lo que consideraban frivolidad indecorosa,

se escandalizaron ante la osadía (ecos de las reacciones provocadas por *Los olvidados* o *El ángel exterminador*).

Mientras los custodios del orden redactaban homilías de reprobación, los estudiantes universitarios —esa grey que nunca se ha dejado catequizar del todo— reconocieron en la película una señal. La ciudad que les negaba tribuna encontraba voz en la pantalla. El cinismo se volvió clave hermenéutica; el lenguaje, código secreto; y la noche, archivo histórico. No es exagerado afirmar que, en ciertos círculos, adquirió rango de testamento: antes de la protesta formal, del mitin, del manifiesto y del contramanifiesto, *Los Caifanes* ofreció una liturgia civil donde el disenso se insinuaba con elegancia. Su ausencia de moralina —ese ateísmo narrativo— permitió que la obra trascendiera el anecdotario social para convertirse en dogma cultural. El filme empezó a circular como objeto de culto, y este no era devoción pasiva, sino praxis nocturna.

CANONIZACIÓN Y CULTO: LA RELIQUIA VIVA DE LA CIUDAD

La canonización no ocurre en la taquilla ni en el palmarés: ocurre en el tiempo. Un filme se convierte en santo cuando sobrevive a los exorcismos ideológicos de la crítica, a las modas industriales y a los caprichos de la restauración cultural. *Los Caifanes* lo logró sin pedir indulgencias: mientras otros títulos quedaron como cápsulas de época (véase *Cinco de chocolate* y *uno de fresa*, estrenada en 1968, o la malograda *Patsy, mi amor*, de 1969, pese a haber sido escritas por José Agustín y García Márquez), éste se volvió reliquia activa que pasa de mano en mano, contaminando la respiración del presente.

La televisión la transmitió poco y mal, como si temiera el contagio. Duran-





te años circuló en formatos que parecían diseñados para disuadir al espectador, amén de que el lenguaje estaba censurado. Esa precariedad sólo acrecentó su mito: toda reliquia auténtica exige esfuerzo al peregrino. Para cuando los cineclubes decidieron adoptarla como parte de su catecismo, *Los Caifanes* ya era objeto iniciático: quien la conocía se iluminaba; quien no, simulaba reconocer sus diálogos.

La restauración, a cargo de la Cineteca Nacional, llegó tarde pero llegó —su reestreno ocurrió en febrero de 2024—, y con ella el reconocimiento institucional que décadas atrás se le escamoteó. Vista con la nitidez que la tecnología otorga y con todas sus secuencias restauradas, *Los Caifanes* revela que no envejece: profetiza. La noche, de algún modo, es la misma; los diálogos chispean; el clasismo sigue vigente en sus dos direcciones; la ciudad continúa dividida entre el deseo y el pudor; y el país —con su vocación para el autoengaño, en la antesala de Tlatelolco y del narcoestado por venir— persiste en la costumbre de pintarse la boca, igual que Paloma entre las putas, para no reconocer su propio rostro en el espejo.

El culto actual no es sólo cinéfilo: es urbano. *Los Caifanes* forma parte del

archivo sentimental de la Ciudad de México. Así como a través de pasajes de *La región más transparente* (1958) Fuentes enseñó a una generación a leerla; con este filme enseñó a otra a verla. La película en sí no pide nostalgia. No reclama ser “como antes”; socava el argumento —tan cómodo— de que todo tiempo pasado fue mejor. Su liturgia consiste en comprender que la ciudad vive cuando las clases se tocan, cuando el lenguaje se ensucia, cuando la noche deja de ser amenaza para convertirse en paraíso.

Por eso es reliquia operativa: una admonición disfrazada de comedia ácida. Quien la ve hoy reconoce que la democracia social no se construye si la izquierda o la derecha polarizan, sino con roce; que la identidad no se redacta, se baila; que el deseo no se legisla desde una curul, sino desde el cuerpo. Ningún decreto oficial ha tenido la audacia que tuvo Juan Ibáñez al permitir que Paloma bajara del coche y caminara —con medias claras y pudor intacto, cargando un caballito de papel maché— hacia un futuro incierto.

A seis décadas de distancia, es evidente que la cinta precedió al 68 sin necesidad de consignas. No propuso revolución, mas la insinuó; no denunció represión, pero la olió; no redactó manifiestos, pero enseñó al país a imaginarse distinto. Ese fue su milagro civil: la modernidad antes de la política, el disenso antes de la consigna, la última cargada antes del grito. Allí está la Ciudad de México —*as herself*, fatigada y radiante— esperando al próximo peregrino para repetir el rito. Y ese, al final, es el mayor elogio que puede ofrecer la crítica: no que la película sea clásica, sino que siga viva. En un país tan devoto, no hay mayor canonización que el culto espontáneo sostenido por quienes, sin instrucción eclesiástica, saben reconocer un milagro cuando lo ven. **AM**