El rostro en la película *Los caifanes*: fisonomía, espacio y clase social

*Rodrigo Martínez Martínez**
*Vicente Castellanos Cerda***

Resumen

Este artículo elabora un análisis formal del tratamiento extradiegético de la fisonomía en *Los caifanes* para identificar la manera en que este motivo contribuye a subvertir las convenciones del género cinematográfico. El hallazgo principal es que el abordaje que Juan Ibáñez dio al rostro brinda tres niveles de tipicidad: las clases sociales, el *gag* situado en el contexto de las *jaladas* (absurdos con sentido) y la fisonomía colectiva como una interpelación que trasciende al relato para evidenciar la imposición de la pobreza. Vinculamos la poética analítica del cine con el concepto de fisonomía para interpretar los hallazgos con base en categorías como género fílmico, cine moderno, tipo, apodo y clase social. Esto permitió distinguir la manera en que esta producción ejerce una *puesta en situación* a partir de la combinación de estilos no realistas y realistas.

Palabras clave: fisonomía, *gag*, clase social, género cinematográfico, tipo.

* Profesor por tiempo determinado del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Correo electrónico: [rmartinezm@cua.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0003-0322-3368].

** Profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Correo electrónico: [vcastell@cua.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0001-9176-4118].

tramas 62-3.indb 147 03/06/25 5:42 p.m.

Abstract

This paper undertakes a formal analysis of the extradiegetic treatment of physiognomy in *Los caifanes* to identify the way this motif subverts film genre conventions. The main finding is that the approach that Juan Ibáñez gives to the face results in three levels of typicality: the social class references, the gag located in the context of the "jaladas" (absurdities with meaning) and the collective physiognomy as an interpellation that transcends the plot to show the imposition of poverty. The work links the analytical poetics of cinema with the concept of physiognomy to argue the findings based on categories such as film genre, modern cinema, type, nickname and social class. This allowed us to distinguish the way in which this production exercises a situation based on the combination of non-realistic modes with realistic modes.

Keywords: physiognomy, gag, social class, film genre, type.

Los caifanes (1967) puede considerarse como una película de transición en el cine mexicano. Es evidente que posee diversos elementos de modernidad cinematográfica si partimos de las categorías propuestas por Miccichè (citado en Monterde y Rimbau, 1995). El filme de Juan Ibáñez desarrolla una *puesta en situación* antes que una narración convencional y otorga jerarquía a la cámara de modo que introduce variaciones al lenguaje común de su periodo. Podemos añadir la valoración de Jorge Ayala Blanco: un "desbordamiento de tendencias estéticas, un afán de búsqueda y un sentido del ritmo completamente inusitados en el cine nacional" (1968: 353).

La secuencia del cabaret Géminis es relevante para este análisis. Después de encontrarse de manera inesperada, los protagonistas del filme: cuatro mecánicos y una pareja joven, ingresan a un club nocturno. Uno de ellos provoca una trifulca y el conjunto huye para evitar a la policía. Se trata de la primera *jalada* de la noche. El cierre de este episodio despliega un rasgo del cine moderno: un inserto de montaje reflexivo que añade una cualidad sociológica a las fisonomías como motivos metonímicos del cuerpo según su clase social.

tramas 62-3.indb 148 03/06/25 5:42 p.m.

Algunas soluciones de estilo de esta secuencia son análogas a otra escena en la que los protagonistas deambulan en un auto. Ambas realizan relieves de caras en *close-up* en espacios cerrados, carecen de parlamentos e introducen una pieza musical para asilar sonoramente a los personajes. Proponemos un análisis formal porque podría aportar evidencias de que estos segmentos tienen una función estructuradora en el montaje, así como un carácter extradiegético que convierte la fisonomía en un motivo visual recurrente para contrastar las clases sociales referenciadas por la diégesis.

Nuestro objetivo es identificar qué funciones posee la fisonomía en el sistema estilístico específico de *Los caifanes* como medio para subvertir o actualizar convenciones del *road picture* al vincularlas con espacios de las clases sociales de la Ciudad de México. Una respuesta, a manera de conjetura, es que *Los caifanes* articula un primer nivel, de carácter diegético, en la narración cinematográfica que singulariza a los personajes en el contexto de la perpetración de una serie de *gags* (que llamaremos *jaladas* según el léxico del propio filme), al tiempo que introduce un segundo nivel, de carácter no diegético, mediante la inserción de secuencias de micromímica que operan como interpelaciones sobre la clase social. El filme no se sustenta en la convencionalidad de un género cinematográfico, sino que aporta ciertos tipos, mediante el tratamiento de los rostros, para desplazar la imagen hacia una mirada sociológica.

Partimos de la *poética analítica* (Bordwell, 2005) con el fin de identificar cuál es el tratamiento estilístico específico que el filme brinda a los rostros, entendidos como fisonomías, en aquellos insertos que carecen de función diegética o narrativa, ya que éstos parecen desbordar las configuraciones recurrentes de los géneros cinematográficos. Para sustentar el análisis, los siguientes apartados desarrollan una conceptualización de la fisonomía en el cine y de las categorías para describirla. Vinculamos esta caracterización con las nociones de género cinematográfico, *gag*, tipo y clase social. Ello permitirá situar la especificidad de la película en su contexto de producción, es decir, en el marco de la *poética histórica* (Bordwell, 2005).

tramas 62-3.indb 149 03/06/25 5:42 p.m.

Fisonomía y cine

La fisiognómica posiblemente se originó en la medicina. Se extendió a la antropología y a la psiquiatría porque la cuestión central que abordaba fue la comprensión de la persona interior a través de la exterior (Magli, 1991). Así, el rostro humano fue relacionado con animales, vegetales o minerales. Los antecedentes filosóficos se remontan a Aristóteles y a Battista della Porta. El estagirita distinguió entre cuerpo, como materia, y alma, como figura y forma. Propuso una vinculación entre ambos: toda pasión causa una modificación corporal. El italiano enfatizó la etimología del término para apuntar que la fisiognómica se refiere no sólo a la interpretación de la naturaleza, sino a una norma. Es por ello que Magli, quien tipifica a la antigua fisiognómica como una pseudociencia, retoma a La Bruyère para indicar que la fisonomía no constituye una regla que permita juzgar a las personas, sino que conforma una herramienta para interpretarlas.

La fisonomía constituye un objeto de estudio principalmente de la sociología y de la antropología. No es una disciplina. Bajo esa concepción, el estudio de las *técnicas del cuerpo* propuesto por Marcel Mauss, como sugiere Jean-Claude Smith, fue fundamental para comprender que gestos, actitudes y comportamientos son "experiencias sociales" adquiridas por "mimetismos voluntarios o inconscientes" que, si bien parecen naturales, resultan de una propiedad social y cultural que puede aprenderse por modelos educativos, códigos, normas o esquemas ideológicos (citado en Feher, 1991: 129). Por ello, Smith abordó la ética, la exegética y la normativa de la gestualidad. Su indagación recuperó la etimología de *gestus*, la cual se refiere a movimientos y actitudes de todo el cuerpo, para sustentar que este tipo de estudio no podría reducirse al rostro. De allí que varios abordajes de la fisonomía han sugerido que se trata de una construcción cultural y no de una cualidad natural (Magli, 1991).

Una de las teorías cinematográficas pioneras de la fisonomía fue propuesta por Bela Balázs. Él recuperó a Lavater, quien fue una referencia canónica del tema, a través de la lectura de Goethe para

tramas 62-3.indb 150 03/06/25 5:42 p.m.

proponer que el "gesto visible" era la materia expresiva elemental del cine (Balázs, 1978: 37). Esta concepción partía de la dualidad exterioridad-interioridad que ya estaba presente en estudios previos sobre el rostro. En *El hombre visible o la cultura del cine*, el cual fue la primera versión de su estudio, Balázs afirmó que "en el cine todo lo interior se reconoce como algo exterior, también se reconoce *en todo lo exterior un interior*" (2013: 46). En *El film* afirmó que "no sólo el entorno influye sobre el hombre, sino que éste influye sobre él" (1978: 71). Ambas expresiones aluden a una cualidad dialéctica que es especialmente potencial en el cine por las variaciones formales que ofrece.

Balázs propuso categorías pertinentes para el análisis: la micromímica y la microdramática. La micromímica es un procedimiento formal que consiste en el aislamiento del rostro, es decir, el tratamiento del gesto en la duración del plano. La microdramática consiste en la progresión emocional a partir de la micromímica, o bien el desarrollo del gesto en la secuencia. Por lo tanto, la micromímica se desenvuelve en los primeros planos y es autónoma. Esta condición es semejante a lo que Magli, desde la antropología, explica como un proceso de "individuación" que actúa por aislamiento del rostro (citado en Feher, 1991: 90). En cambio, la microdramática es una sucesión en la que, además del rostro como base, pueden intercalarse con otros elementos en el corte a corte, o en los movimientos propios de la secuencia.

También son pertinentes categorías como *identificación anímica* y *mundo antropomórfico*. El primer término se refiere a la afinidad que experimenta el espectador con el personaje y con su situación a partir del gesto visible. Hay dos fisonomías: aquella objetivada por la imagen de manera independiente al espectador y otra que se origina en la perspectiva de éste. Balázs se aproximó significativamente a la idea de identificación que sería desarrollada por la teoría psicoanalítica. Su concepto se vincula con lo que podemos denominar como *identificación secundaria*, el cual alude a la asimilación que la audiencia ejerce tanto con los personajes como con la situación ficcional (Journot, 2011: 66).

tramas 62-3.indb 151 03/06/25 5:42 p.m.

El *mundo antropomórfico* es una "realidad humanizada". Balázs afirma que: "Todo lo que el hombre ve tiene una fisonomía" (1978: 70). Es un procedimiento de humanización o antropomorfización del espacio. Las cosas o los seres actúan como la proyección de un "efecto emotivo" que puede causar gusto o disgusto, entre otras impresiones. Lo ideal era que todo elemento del encuadre dispusiera de esta capacidad de expresión y que se transformara en gesto. No obstante, nuestro interés en el concepto no es la preceptiva, sino el énfasis en las correlaciones en la imagen como resultado de la humanización.

Los caifanes: el observable, los antecedentes y la crítica

Paloma y Jaime se apartan de una fiesta nocturna realizada por personas de su entorno. Caminan por la calle, comienza un chubasco y se resguardan en un auto ajeno. Coquetean al interior del vehículo sin imaginar que conocerán al propietario y a sus acompañantes: Capitán Gato, Estilos, Azteca y Mazacote. La pareja acepta recorrer la ciudad durante la noche con el grupo de mecánicos autonombrado como "los caifanes". Después de atestiguar la primera *jalada* en el cabaret Géminis, la pareja de "jóvenes bien" participa en otros disparates hasta que el contingente debe dispersarse para evadir a la policía por irrumpir en un servicio funerario.

El origen de *Los caifanes* fue un guion de Juan Ibáñez y Carlos Fuentes, intitulado *Fuera del mundo*, que ganó el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos en 1965. El rótulo aludía a la canción homónima de Al Suárez que aparece en el filme en dos versiones: al principio, en voz de su propio autor, y hacia el cierre, en la versión de Óscar Chávez, quien interpretó al Estilos. En una entrevista publicada por Sergio Raúl López (2020) en *La Jornada*, el cantautor recuerda que varios integrantes del reparto habían realizado teatro universitario y cabaret político con Ibáñez antes del rodaje. En el guion original había un quinto caifán: el Rostro. Para Chávez, el protagonista principal de la película era la Ciudad de México.

tramas 62-3.indb 152 03/06/25 5:42 p.m.

Los caifanes fue el primer proyecto de Cinematográfica Marte e introdujo el trabajo de creadores reunidos en torno de la Zona Rosa, como Jorge Fons, Mauricio Wallerstein o Manuel Michel (Sánchez, 2002). También fue parte de una renovación de las generaciones de actrices y actores que, en el caso concreto de esta producción, provenían del teatro universitario (García Riera, 1998). El reparto principal contó con Julissa de Llano Macedo y Enrique Álvarez Félix en los papeles de Paloma y Jaime. Por su parte, Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas realizaron respectivamente los personajes el Capitán Gato, el Azteca y el Mazacote.

El asunto de la película está dividido en cinco segmentos: "Los caifanes", "Las variedades de los caifanes", "Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla", "Las camas de amor eterno" y "Se le perdió la paloma al marrascapache". En "La afrenta", Jorge Ayala Blanco señaló que es una película de episodios que es "todo lo contrario a una película realista" al presentar "las caretas de un ser nacional" (1968: 353-364). Para el crítico, *Los caifanes* es "una meditación sobre la incompatibilidad definitiva de dos mundos" con registros pesimista y humorístico.

Rafael Aviña (2004) clasificó a *Los caifanes* como una de las producciones que aborda la Ciudad de México como personaje. También como un ejemplo de lo que denominó cine de culto popular porque propició arraigo colectivo, sobre todo mediante la nostalgia. Calificó el filme como un "alucine intelectual de una esnobista mentalidad 'zonarrosera'" (Aviña, 2004: 182). En un estudio posterior, consideró que la película recrea un entorno de contracultura y protesta especialmente por medio del léxico de los personajes y por la escena en la cual el Capitán Gato confronta a Jaime ante un soldado al hacerle ver las desventajas de clase (Aviña, 2020).

En el blog editado por Observatorio Centro de Estudios Cinematográficos de Tijuana, Rodrigo Cabrera (2022) sugirió que *Los caifanes* es una "especie de *road movie*" que no representa a México en su totalidad, sino la percepción de cualquier urbe a partir del Distrito Federal de finales de la década de 1960. Argumenta que la película sigue vigente porque sugiere la intemporalidad que carac-

tramas 62-3.indb 153 03/06/25 5:42 p.m.

teriza a la estratificación al abordar la "marginalidad urbana" como conveniente para el Estado y como una condición que imposibilita "la movilidad social ascendente".

Los márgenes de un género

Los caifanes posee una base narrativa. No obstante, recurre a ésta para emprender exploraciones formales antes que un relato unitario. Su narrativa es laxa en el sentido que Goliot-Lété y Vanoye (2008) asignan al término cuando describen la poética fílmica de la década de 1960. El punto de vista del relato no es estable. Fluctúa, primordialmente, entre la mirada de Paloma y la de Capitán Gato. Es por ello que la subjetividad predominante corresponde con la pareja de los "chavos bien". Esto da lugar a una narrativa anecdótica en la que el foco de atención son los disparates o, como las llaman los mecánicos, las *jaladas*.

La poética de *Los caifanes* unifica características del cine anterior a su década con otras propias de su periodo. Allí subyace lo que Benet (2004), al abordar lo moderno, considera como un cine que recibe influencias del modelo de representación industrial convencional al tiempo que lo ataca. Hay otras características: no persigue una rigurosa verosimilitud, presenta personajes ambiguos (Paloma, Jaime y Capitán Gato, sobre todo) y pasivos (Mazacote), o procura que la cámara, como ocurre en el cabaret, se autonomice de la acción dramática, lo cual es un rasgo que ha sido útil para el cuestionamiento de las fórmulas del cine dominante y para incorporar efectos de distanciamiento (Goliot-Lété y Vanoye, 2008).

El tratamiento que la película brinda al género cinematográfico está condicionado por las características previas. *Los caifanes* no puede definirse como una *road movie*, con la cual la crítica la asocia, sino que en su configuración es posible reconocer convenciones de ésta. El género no está en la base del filme, sino que éste se sitúa en los márgenes. Para acercarnos a esta condición, partimos de dos aspectos de los géneros que son relevantes para el análisis:

tramas 62-3.indb 154 03/06/25 5:42 p.m.

1) Los géneros fílmicos, desde la poética histórica, pueden definirse como conjuntos de convenciones narrativas, temáticas e iconográficas por los cuales podemos reconocerlos, antes que definirlos, ya que dan lugar a esquemas más o menos fijos, así como estructuras e imaginarios familiares (Altman, 2008; Bordwell y Thomspon, 2008).
2) Los géneros fílmicos tienen una cualidad transhistórica que implica, simultáneamente, permanencia y cambio (Altman, 2008). Estas mutaciones operan sobre todo en la función social que emprenden.

Según Vincent Pinel (2009), los temas del *road movie* son las contestaciones de la juventud y la deambulación en espacios abiertos. Éstos pueden desarrollarse como búsqueda o como descubrimiento. Es también un "recorrido iniciático" o un viaje interior (Pinel, 2009: 268). Puede sugerir estados de crisis social o de valores. Por lo tanto, la iconografía del género tiene la carretera o el camino como un elemento central.

David Laderman (2002) enfatiza el papel del automóvil, en contraste con otros vehículos, como un motivo fundamental de la iconografía del género, toda vez que implica mayor individualidad y aporta un espacio interior que incrementa las posibilidades dramáticas de las interacciones entre personajes. Estos espacios, a lo largo del camino, interactúan con horizontes amplios y abiertos.

En el aspecto iconográfico, así como en su estilística, el *road movie* recurre a planos que incorporan los parabrisas y los retrovisores de los autos para expresar el punto de vista, para proyectar a uno u otro personaje en el auto o para indicar autoexploración (Laderman, 2002). Por lo tanto, el espacio exterior (carretera, horizonte, etcétera) y el espacio interior (auto, etcétera) son condicionantes activos de las decisiones, los pensamientos y los propósitos de los protagonistas, de modo tal que hay un vínculo entre viaje y conciencia (Frasca, 2001).

En el caso del *road movie* en América Latina, Nadia Lie (2023) ha señalado que se trata de un género con un carácter moderno. Dis-

tramas 62-3.indb 155 03/06/25 5:42 p.m.

tingue entre el modelo estadounidense, con casos como *Easy Rider*, y el latinoamericano, como *Diarios de motocicleta*. El primero enfatiza la individualidad del protagonista, muestra la carretera como libertad y celebra el progreso tecnológico. La segunda subraya el carácter comunitario, muestra el encuentro con la alteridad y presenta obstáculos al progreso.

Los caifanes ostenta algunas convenciones, sobre todo iconográficas, del *road movie*. El automóvil como espacio dramático, las miradas y fisonomías en el retrovisor, la deambulación y las iniciaciones. A su vez ofrece algunas variaciones que brindan especificidad a su visualidad:

a) Locaciones exteriores y nocturnas: en la puesta en escena predominan las calles como un motivo en vez de la carretera, pero la situación ocurre en "una noche de libertad". No obstante, hay deambulaciones entre los inmuebles donde los protagonistas perpetran disparates. Hay recorridos como en el *road movie*, sólo que están interconectados con planos que muestran el interior de otros inmuebles.
b) Subversión del hilo conductor: Paloma y Jaime no viajan hacia el exterior de la ciudad, sino dentro de ella y, sobre todo, dentro de colonias e inmuebles característicos de otra clase social: el cabaret, la taquería y la vecindad. Los mecánicos viajan de Querétaro (espacio abierto) hacia el Distrito Federal (espacio cerrado), pero su traslado no aparece en el campo visual. Es inferido.
c) Contraste entre grupos diferentes: los protagonistas pueden dividirse entre aquellos con nombre y aquellos sin nombre. Por ello, el tema recurrente de los jóvenes contestatarios es dilemático en este caso. Los protagonistas representan experiencias distintas de la juventud. Más que una contestación que los unifique, entre ellos hay incomunicación.
d) Iniciación de Paloma-Jaime: el tema de la introspección no es central. Paloma y Jaime no viajan al interior de sí mismos, más bien deambulan para interiorizarse en la otredad. Realizan un recorrido iniciático para inmiscuirse en las *jaladas*, es decir, las

tramas 62-3.indb 156 03/06/25 5:42 p.m.

maneras en que otro grupo social expresa su inconformidad. Es significativo, al respecto, que el recorrido de los "jóvenes bien" inicie en el Cabaret con ambos juntos y cierre con Paloma en una vecindad del centro.

Estas características sugieren que el tratamiento está subordinado a los significados implícitos que busca antes que a las expectativas del género. Los motivos recrean la idea de un recorrido hacia el interior de una clase social. Esto es especialmente visible en el cabaret Géminis. Por ello, *Los caifanes* tipifica lo que Walter Moser denomina como películas que *se vinculan* con el *road movie* y no con aquellas que pertenecen al mismo (Lie, 2023). Además, es un filme más próximo al modelo latinoamericano, pues enfatiza las incompatibilidades entre grupos sociales y muestra las desigualdades como obstáculos para su integración.

Al analizar el espacio en el *road movie* estadounidense, Giampiero Frasca (2001) argumenta que éste no es solamente el escenario de una búsqueda, sino un universo en el cual las caracterizaciones y las situaciones manifiestas son fundamentales en las interacciones entre la voluntad, las aspiraciones o las ilusiones de los protagonistas. Consideramos que el vocablo universo se refiere al aspecto diegético del filme y afirmamos que, en el caso de *Los caifanes*, los anhelos del grupo están objetivados en Paloma, especialmente mediante el Estilos. Ahora bien, también hay una voluntad de autonomía identitaria en el Capitán Gato, quien confronta más severamente a Jaime.

Tipo, clase social y apodo

Esta caracterización de *Los caifanes* está orientada a desarrollar un análisis de las articulaciones entre las secuencias que constituyen una función de *interpelación sociológica* mediante las fisonomías. Para ello, es necesario comprender el papel del apodo en contextos sociales más allá del filme y determinar cómo es tratado, sobre todo, en los distintos niveles de tipicidad presentes en los personajes.

tramas 62-3.indb 157 03/06/25 5:42 p.m.

Definimos *tipo* como un personaje representativo de una sociedad o un ambiente específicos, es decir, un "emblema" que se origina en un lugar y tiempo muy concretos (Marchese y Forradellas, 2013: 404). Es similar al estereotipo porque produce un efecto de reconocimiento al implementar rasgos físicos, morales o psicológicos familiares para la audiencia. No obstante, el tipo se distingue porque se inserta entre los estereotipos para enfatizar las contradicciones presentes en una sociedad. Los imaginarios de los géneros tienen configuraciones idóneas para desarrollar la tipicidad. Algunos ejemplos son el protagonista del *western*, el samurái del *chanbara* o el cantante de la comedia ranchera.

Balázs también se aproximó al problema de la tipicidad y la clase cuando analizó la fisonómica. Argumentó que el cine creó una tipología del rostro y la distinguió de lo que denominó como "tipos esquematizados" como el aristócrata "fino" o el campesino "rudo" (1978: 63). En otras palabras, separó los tipos de los estereotipos. Además, sostuvo que la filmografía soviética, por ejemplo, aportó una amplia gama de fisonomías de clase. Esto se debe a que la mostración del rostro individual suele resaltar tanto los "signos exteriores estilizados" como los rasgos impersonales de clase (1978: 63). Incluso, la fisonomía fílmica enfatiza más los rasgos de clase que los propios de la etnia o la nacionalidad.

En *Los caifanes*, el léxico singulariza a los personajes y al filme. Esta función aporta tipicidad a la diégesis al tiempo que evidencia que los personajes de la clase más desfavorecida podrían constituir un tipo colectivo. Las expresiones de Paloma y Jaime desempeñan una distinción entre la posición del estereotipo y la posición del tipo, y evidencian distintos mecanismos de socialización. Para el arquitecto, los mecánicos son "mugrosos sin nombre". En cambio, para el Capitán Gato, los otros son los "jóvenes bien". Éstos se llaman a sí mismos con sus nombres propios y dialogan en español, o usan el inglés cuando quieren secretear. En cambio, "los que las pueden todas" nunca mencionan nombres propios: al interior de su grupo emplean apodos y se refieren a Jaime como "el Pitiflorito" y a Paloma como "la Palomita".

tramas 62-3.indb 158 03/06/25 5:42 p.m.

En la sociología, el apodo ha sido caracterizado por algunas de las funciones que desempeña en la socialización. Morera (1991) sugiere las siguientes: los apodos recurren a defectos corporales o refieren circunstancias específicas; atribuyen cualidades negativas; son marginales y no pueden oficializarse; son un mecanismo de denominación (irónico, burlón) del grupo humano; finalmente, son un medio para cohesionar y autonomizar a un grupo. A la primera de estas funciones podemos añadir que el apodo implica un correlato fisonómico, pues remite a la apariencia de la persona.

Los diálogos de Jaime emplean apodos que, principalmente, atribuyen cualidades corporales y sociales negativas al tiempo que suscriben el rol marginal. Los caifanes también usan apodos con intención despectiva ("nene de miércoles") en los momentos de tensión. Entre los mecánicos, los apodos enfatizan aspectos físicos, pero su función es denominativa de su propio grupo y lo cohesiona y singulariza; son "los que las pueden todas". De esta forma, el apodo de la pareja privilegiada opera como mecanismo de distanciación entre clases sociales, mientras que el de los marginalizados es un mecanismo de cohesión dentro de su propia clase social (figura 1).

Figura 1. Apodos y léxico como distanciación o cohesión

Paloma y Jaime de Landa	Capitán Gato, Estilos, Azteca y Mazacote
"Los que no tienen nada que perder" "Mugrosos sin nombre" "Otra jalada; vamos a hacer otra jalada"	"Jóvenes bien" "La Palomita" "El Pitiflorito" "Nene de miércoles"
Mecanismo de distanciación (Entre clases sociales diferentes) ⟷	**Mecanismo de cohesión** (Dentro de la clase social)

Fuente: Elaboración propia.

En la muestra analítica veremos que la disposición de los planos y de los movimientos de cámara también articulan otra distinción, ya que un grupo es mostrado como colectividad (a pesar de su singularidad) y el otro como individualidades (a pesar de su colectividad).

tramas 62-3.indb 159 03/06/25 5:42 p.m.

Consideramos que esto constituye una evidencia visual de la dimensión *extradiegética* del filme y posibilita profundizar en los niveles de tipicidad presentes en el filme.

Dos niveles para segmentar el filme: secuencias disparatadas y secuencias fisonómicas

El guion de *Los caifanes* divide el asunto en cinco episodios en los que, siguiendo el esquema de Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996), se desenvuelve una narración mixta debido a que fluctúa entre los puntos de vista de Paloma y de Jaime. Incluso, hay elementos formales, hacia el final, que sugieren que el punto de vista podría pertenecer al de una vecindad; o bien al de los caifanes mediante un uso metonímico de las acciones del Estilos cuando se extravía con Paloma entre las calles del centro de la ciudad. La profundidad del relato también es mixta, pues establece el paso de una subjetividad a otra que puede esquematizarse a través de la forma en que se articulan los episodios.

"Los caifanes" y "Variedades de los caifanes", títulos de los primeros dos episodios, refieren principalmente el punto de vista de Paloma. Estos segmentos concentran las acciones en que la pareja comienza a involucrarse con los mecánicos. Objetivan una mirada desde la individualidad, por lo que el rango de información que ofrecen es restringido. En cambio, "Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla", "Las camas de amor eterno" y, sobre todo, "Se le perdió la paloma al marrascapache" sugieren un tránsito de la subjetividad de Paloma hacia una intersubjetividad implícita, debida al léxico, pues se refiere al momento en que Jaime (o el "marrascapache") se separa de su prometida después de la huida iniciada en la funeraria.

La narrativa no sólo está subordinada a la mentalidad representada por el giro que el léxico confiere al punto de vista; también está bifurcada por la disposición de las motivaciones causales, siguiendo otro concepto de Bordwell (1996), que se desprenden de las acciones de Jaime y Paloma. De esta manera, el punto de vista del primer

tramas 62-3.indb 160 03/06/25 5:42 p.m.

personaje justifica el modelo común de narración toda vez que está siempre en conflicto explícito o implícito con los mecánicos, particularmente, con el Capitán Gato. El esquema de situación inicial: perturbación, lucha, eliminación de la perturbación y nueva situación, es, hasta cierto punto, válido para dicho personaje:

a) *Situación inicial*: Jaime y Paloma participan en una velada de su clase hasta que se separan del grupo para merodear.
b) *Perturbación*: la pareja entra a un auto ajeno para resguardarse de la lluvia y, repentinamente, el rostro de Capitán Gato aparece entre las ventanas empañadas.
c) *Lucha*: Jaime, en contraste con Paloma, intenta constantemente separarse de los caifanes o aislarse de sus acciones: en la gasolinera, al recuperar el auto tras salir del cabaret, en la víspera de la última *jalada* en la funeraria, en las miradas recelosas a el Capitán Gato mientras esperan que Paloma y el Estilos reaparezcan, finalmente, en la confrontación en la carretera.
d) *Eliminación*: Capitán Gato detiene una riña física entre Jaime y el Estilos que transcurre mientras el grupo desayunaba. La interrupción introduce un diálogo en que el líder de los caifanes evidencia la conciencia que tienen de las diferencias de clase y hace que Jaime tome conciencia de ello.
e) *Nueva situación*: los caifanes llevan a la pareja de regreso y el Estilos entrega a la joven una piñata con forma de caballito que le regaló en el Zócalo antes de extraviarse en las vecindades por la noche. Paloma rechaza a Jaime.

El modelo canónico tipificaría con los hechos del filme, si el punto de vista estuviera subordinado solamente al personaje de Jaime. No obstante, en el segmento C, las motivaciones de Paloma son distintas. Su mirada introduce otro nivel de conflicto, pues entre los "jóvenes bien" hay un desacuerdo latente: acompañar o no a los mecánicos. Al mismo tiempo, es Paloma quien, luego de huir de una taquería, se apropia de un vocablo de los caifanes y expresa, hilarante, "otra *jalada*, vamos a hacer otra *jalada*".

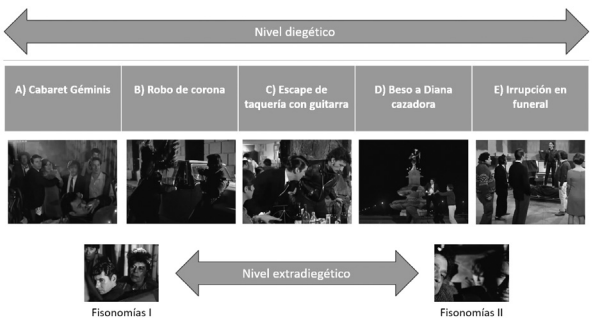
tramas 62-3.indb 161 03/06/25 5:42 p.m.

Del repertorio de modelos de desarrollo tipificado por Bordwell (1996), *Los caifanes* se desenvuelve más bien en dos tipos: el argumento con base en cambios en el conocimiento y el argumento subordinado a un espacio. En el caso del primero, cada incursión (cabaret, taquería, vecindario, etcétera) incrementa la comprensión que Paloma adquiere de la otra clase social. A su vez, cada uno de estos inmuebles y lugares opera como metonimia del conjunto más amplio que conforma el espacio.

La descripción de la estructura narrativa desde el modelo canónico evidencia que la puesta en escena de *Los caifanes* corresponde con una puesta en situación, así como en el propósito de establecer lo que Micciche (en Monterde y Rimbau, 1995) denominó como una *vivencia fenoménica*. No estamos ante un relato riguroso, más bien, el montaje articula lo extradiegético a partir de la diégesis. El filme pone a una clase social en una situación de otredad.

Consideramos que una segmentación con fines analíticos sería más apropiada si partimos del tipo de vivencia compartida por el grupo recién conformado y que corresponde con los disparates encabezados por los mecánicos. A su vez, reconocemos que existe cierta simetría entre el plano posterior a los incidentes del cabaret y el plano anterior a la irrupción en la funeraria. Las cinco *jaladas* corresponden con lo diegético. En cambio, lo extradiegético irrumpe en los relieves de fisonomías de los dos insertos simétricos (figura 2).

Figura 2. Segmentación analítica de Los caifanes



Fuente: Elaboración propia.

tramas 62-3.indb 162 03/06/25 5:42 p.m.

De las jaladas como *gags*

La segmentación propuesta para analizar el papel del rostro como una fisonomía colectiva parte de la distinción entre lo que consideramos como el *contexto sociolingüístico* del vocablo *jalada* frente al que es producido por el *contexto cinematográfico* de *Los caifanes*. Esto permite realizar una vinculación entre una palabra recuperada del idiolecto para el guion y su adaptación como motivo cinematográfico.

El *Diccionario de americanismos* define la "jalada" como mentira, necedad o tontería, o como un dicho o hecho inoportuno o malvado. El *Diccionario del español de México* le atribuye un sentido de origen popular: "Idea loca, exagerada o disparatada". Esta acepción es muy característica de las acciones que comenten los caifanes en contraste con las definiciones que brinda el *Diccionario de mexicanismos* y que van de los sinónimos "jalón" o "tirón" a otros vocablos como "mentira" y "exageración". En síntesis, la jalada es un "disparate".

Proponemos que la *jalada* sea caracterizada como un tipo de *gag*, inherente al contexto representado, que se desenvuelve como aquellas fechorías colectivas, actos verbales (albures) e incidentes corporales que remiten a géneros como el *slapstick comedy*. Aunque pueden tomar la forma de diálogos o palabras, las jaladas son fundamentalmente acciones emprendidas por o desde el cuerpo, lo cual incluye los gestos. Recordemos que el *gag* es un recurso del subgénero burlesco de la comedia fílmica. Es "un efecto cómico que surge por sorpresa" (Mitry, citado en Bonet, 2006: 16). Tiene un carácter irreal y se refiere a efectos hilarantes e inesperados que dan lugar a situaciones absurdas (Pinel, 2009).

Las aproximaciones al *gag* abarcan géneros o aspectos que tienen al absurdo y la comicidad como elementos en común. El término puede referirse a gestos, palabras, situaciones o caracterizaciones al tiempo que puede clasificarse según un género fílmico como la película policiaca o por un registro como lo trágico (Bonet, 2006). En el caso de *Los caifanes*, consideramos que esta conceptualización es vinculable con la idea de *mundo antropomórfico*, puesto que las *jaladas* son un tipo de *gag* compuesto en el que convergen gestos,

tramas 62-3.indb 163 03/06/25 5:42 p.m.

atuendos, léxicos y lugares hasta articular una *puesta en situación* absurda. Esta disposición marca una actitud de confrontación ante el *statu quo* mediante la constante rebeldía de los personajes y de lo que llamaremos *absurdos con sentido*. De allí que el comportamiento del grupo en el filme sea solemne en el cabaret y descarado en la funeraria.

Las *jaladas* también cumplen una tarea estructuradora porque articulan las secuencias. Realizan una función referencial y caracterizan a "los que las pueden todas". Identifican a los *tipos cinematográficos*, es decir, son efectos cómicos, fundados en las cualidades específicas de los personajes, que solamente son posibles en dicho contexto. Sostenemos que la idea que subyace a la *jalada* es lo que llamaremos un *absurdo con sentido*,[1] pues estos *gags* constituyen el espacio de vinculación entre dos grupos sociales. Resulta absurda la relación entre ambas al tiempo que tiene sentido que prevalezca la incomunicación.

Muestra analítica: micromímica y microdramática

La segmentación propuesta permite focalizar esta muestra analítica en las secuencias que consideramos como extradiegéticas en tanto que no son necesarias para articular el eje de continuidad, que corresponde más o menos con una lógica narrativa, de los disparates. Un punto de partida fundamental es la secuencia inicial, ya que ésta remite a los personajes que conforman la realidad humanizada del Géminis.

[1] El *absurdo con sentido* podría estar conectado con el *performance*, ya que apunta al "cuerpo no institucional" o que carece de utilidad (Salcido, 2018: 125). Es un agenciamiento del cuerpo y del espacio que procura cuestionar lo establecido. Los disparates de los caifanes, antes que vandálicos, son transgresores, sobre todo, de la moral. La *jalada* en la fuente de la Diana Cazadora es un ejemplo notable de ello. Allí actúa la agencia entendida como la capacidad de acción o negociación que las minorías ejercen ante las estructuras de dominación social con el fin de producir reivindicaciones o cambios (Vidiella, 2019).

tramas 62-3.indb 164 03/06/25 5:42 p.m.

Primeras secuencias: dos grupos sociales

El primer plano de la película está dedicado a los créditos, pero también funciona como una prolepsis, pues está situada en el cabaret después de la primera *jalada*. La cámara operada por Fernando Colín y Javier Cruz parte del rostro de una mujer adulta que mira hacia fuera de campo y realiza un paneo de derecha a izquierda para incluir en el campo visual a Cirila, apodada la Elota. Este personaje tiene el rostro cubierto de maquillaje diluido en sus mejillas. Remite al momento en que culmina la trifulca en el cabaret. También se trata del personaje que dialoga con Paloma mientras entran al tocador del lugar.

La solución formal de la secuencia introductoria constituye un motivo estilístico en tanto que el tipo de cortes y de movimientos de cámara son similares a la segunda aparición de dicha locación. Se trata de un *close up* sobre rostros de variadas personas. Algunos planos mueven la cámara de un rostro a otro para formar relieves; otros emplean el corte directo para introducir más fisonomías. La secuencia establece una microdramática con una pieza musical intitulada "El Géminis (un cabaret a todo dar)", de Óscar Chávez. Un aspecto clave es que los movimientos de cámara y las miradas al fuera de campo no tienen una dirección fija. Apuntan indistintamente hacia cuatro espacios del fuera de campo: izquierda, derecha, abajo o detrás de la cámara.

Un fundido separa la secuencia de créditos de la escena subsecuente: en un plano americano, Jaime irrumpe en la estancia de una residencia durante una velada. Recorre el espacio de izquierda a derecha, y la cámara lo acompaña con un *travelling*. La mayoría de los planos muestran grupos de personas, pero su composición destaca tres rostros: Jaime, una joven casi en primer plano y Paloma. A semejanza de los personajes del cabaret en la secuencia previa, los grupos representados en la fiesta miran hacia fuera de campo; pero, a diferencia de la gente del cabaret, las miradas tienen un punto de referencia: Paloma.

La relación entre las primeras dos secuencias del filme plantea varios contrastes: rostros melancólicos ante rostros sonrientes; rostros en primer plano ante rostros en planos americanos; rostros co-

tramas 62-3.indb 165 03/06/25 5:42 p.m.

nectados por movimientos de cámara ante rostros unificados por su postura en el plano; miradas al fuera de campo sin referencia ante miradas con referencia. La oposición más relevante remite a dos grupos distintos de personas. Destaca que la primera aparición del cabaret plantea una secuencia seriada de micromímicas que aísla a las fisonomías en el plano, aunque las asocia mediante movimientos de cámara. En la fiesta de la residencia, no hay micromímica ni microdramática, sino planos americanos que presentan a los personajes como un conjunto (figura 3).

Figura 3. Arriba: secuencia inicial en Géminis. Abajo: segunda secuencia o la reunión de ambiente social de Jaime y Paloma

Fuente: Elaboración propia.

Figura 4. Géminis y auto

Fuente: Elaboración propia.

tramas 62-3.indb 166 03/06/25 5:42 p.m.

Fisonomías I y fisonomías II

En la figura 2 hemos destacado dos secuencias que consideramos como segmentos conformantes del nivel extradiegético del filme. Esto se debe a dos razones: primero, se trata de insertos con un tratamiento formal específico y similar que añaden contenido innecesario para el relato; en segundo lugar, tienen una solución estilística similar que enfatiza la atención en las fisonomías. Según la figura 4, tipificaremos estos segmentos como *A) Géminis* y *B) Auto*.[2]

El segmento *Géminis* culmina con la riña. Los caifanes y sus acompañantes se instalan en una mesa. Paloma entra al tocador mientras Jaime espera afuera antes del comienzo de un espectáculo. Ella conoce a Magda y a la Elota. Entretanto, el Mazacote entra a un baño y roba una botella de jabón líquido para derramarlo en el suelo del escenario. Un parroquiano resbala encimándose con otro. Comienza una trifulca. Jaime desea salir del inmueble, pero Paloma quiere ver qué sucede. Observan peleas y, sobre todo, grupos de hombres que tratan de tocar a las bailarinas. Capitán Gato advierte los riesgos, roba algunas botellas y convoca al grupo a abandonar el inmueble. Llega la policía. Suena por segunda vez el danzón "El Géminis". El tratamiento del plano a plano dentro de la secuencia presenta tres variaciones:

a) Una pauta campo-contracampo con cortes directos antes del espectáculo.
b) Una pauta de cámara en mano sin orquestación de la dirección y con cortes directos durante la riña.
c) Una pauta de movimientos asociativos de la cámara de rostro a rostro con cortes que indican cambio de dirección.

[2] Se delimita el análisis a estas secuencias por sus paralelismos y porque allí se encuentra la dimensión no diegética o interpelación sociológica. No obstante, es oportuno señalar que el segmento *Auto* da cuenta de la condición deambulante de los protagonistas que, por supuesto, tiene correspondencia con el conjunto de personajes, también fisonómicos, que vagabundean la calle: el vendedor de coronas fúnebres, el trovador ciego, el soldado y, especialmente, la trabajadora sexual, ya que tiene un vínculo incierto con Capitán Gato.

tramas 62-3.indb 167 03/06/25 5:42 p.m.

La tercera de estas pautas, como señalamos antes, conecta con la estrategia formal de la secuencia de créditos, pues introduce el danzón que produce un aislamiento sonoro de los personajes, una combinación de movimientos y cortes que hacen relieves de rostros, y miradas al fuera de campo. Sólo que, en contraste con la referencia inicial, este segmento muestra varios rostros que miran directamente a la cámara como ilustra la figura 5.

Figura 5. Micromímica en Géminis

Fuente: Elaboración propia.

El segmento *Géminis* trata la fisonomía mediante el procedimiento de la micromímica. Con excepción de Magda y la Elota, quienes aparecen en el tercer plano de esta serie de rostros, los personajes representados no están singularizados ni disponen de un relato. Es un segmento seriado de caras sin progresión dramática. Son rostros homologados. Es una colectividad homogeneizada. Además, no se trata de personajes protagónicos. Destaca que varias de las miradas apuntan directamente a la cámara en una función que denominamos como interpelación. Se trata de la evidencia más significativa de ruptura moderna de la diégesis.

Un par de elementos ofrecen paralelismos entre el segmento *Géminis* y el segmento *Auto*: ambos presentan una canción que acompaña el aislamiento sonoro de los rostros y ambos contienen miradas al fuera de campo. No obstante, el segmento del vehículo (figura 6) parte de un conflicto. El grupo huye de la policía luego de que el Azteca colocó ropa a la escultura de la Diana Cazadora. Jaime riñe con Paloma preocupado porque una detención afecte su reputación. El Estilos comienza a cantar "La vida infausta". El resto guarda silencio.

tramas 62-3.indb 168 03/06/25 5:42 p.m.

Figura 6. Microdramática en el auto

Fuente: Elaboración propia.

El segmento *Auto* es parte de la diégesis. El desenvolvimiento de los rostros es dramático. La música está presente en el mismo espacio y proyecta el estado de ánimo del grupo, pero el aislamiento de los rostros en *close-up* singulariza a cada personaje. Destaca un aspecto más: la cámara hace un paneo de izquierda a derecha del rostro del Mazacote hasta llegar al del Capitán Gato de modo que sus fisonomías están enfocadas. En cambio, las caras de Jaime y Paloma van perdiendo nitidez.

A pesar del parecido audiovisual entre los segmentos *Géminis* y *Auto*, estas variaciones vuelven a acentuar las diferencias presentes en las secuencias de créditos y separan a los grupos: uno es una fisonomía colectiva conformada por las clases menos favorecidas; el otro, un grupo más bien de individualidades cuyas fisonomías son también singulares.

Otros paralelismos

Los paralelismos con variaciones son significativos en el entramado formal de *Los caifanes*. El análisis de estos patrones visuales permitió reconocer tres casos más de semejanzas con variaciones en un nivel de las motivaciones narrativas y otro por la disposición del montaje:

a) *Narrativo. La seducción fallida de Jaime es equivalente a la seducción fallida del Estilos.* La segunda secuencia muestra la motivación narrativa de Jaime; desea intimar con Paloma y ello desata que abandonen a su círculo y que salgan a la calle. El suceso ocurre en una calle residencial (espacio exterior de noche). Des-

tramas 62-3.indb 169 03/06/25 5:42 p.m.

pués del último disparate, Paloma y Estilos deambulan calles del centro. El segundo intenta besar a la mujer, pero ella lo rechaza. La acción ocurre en la calle de un vecindario (espacio exterior de noche). Ambas escenas contrastan porque la primera ofrece certidumbre, mientras que la segunda introduce una elipsis que plantea una ambigüedad sobre lo sucedido entre Paloma y Estilos. Esta equivalencia fue identificada por Ayala Blanco (1968: 353-364) cuando afirmó que el lance de Paloma con Estilos es para "mimetizar la escena inicial de escarceos eróticos", por lo que su actitud de muchacha "encantadora y delicada" y de "objeto erótico fluctuante" buscaba que ella constituyera el personaje que "da sentido ideológico a la cinta". Reafirmamos esta proposición. Paloma es una mujer autónoma y compleja. Deviene una presencia incómoda y disruptiva en un mundo de machos que, sin importar su clase, son atraídos por la fisonomía de la joven. En las miradas de Azteca y Mazacote subyacen amenazas, pero éstas no lo son para ella. Una clase de macho, parafraseando de nuevo al crítico mexicano, queda amansada; la otra, humillada.

b) Montaje. El caos del cabaret y el caos del funeral están articulados con una combinación de montaje rítmico (cortes) y montaje tonal (duración y movimiento). Tanto los incidentes de El Géminis como los de la funeraria parten de una situación inalterada a una perturbación que desata el caos. No obstante, hay una variación entre estos segmentos equivalente a la ya analizada: en el primer caso, lo caótico continua con el inserto ya analizado de micromímica; en el segundo caso, lo caótico cierra en un nuevo inserto de microdramática.

Hallazgos: del *gag* no realista a la interpelación realista

Entre las afirmaciones de las críticas de *Los caifanes* destaca el estilo no realista. El análisis permite sostener que la configuración moderna resulta en una combinatoria de estilos distintos que ofrece razones para pensar que el relato es predominantemente tragicómico y

tramas 62-3.indb 170 03/06/25 5:42 p.m.

su fundamento está en la equivalencia *gag-jalada*. Adicionalmente, hay una dimensión no narrativa que explora, con una intención más realista, las fisonomías de las clases sociales.

Identificamos que las incidencias del *gag* tragicómico pueden interpretarse como absurdos con sentido. La lógica detrás del aparente sinsentido es la tensión dramática presente en la cohesión-distanciación entre clases. Lo anterior tiene su base formal en que las descripciones de la cámara son simultáneamente micromímicas y microdramáticas. Sólo que la micromímica ejecuta el tratamiento realista que hemos denominado como sociológico. En cambio, la microdramática tiene un tratamiento subordinado a la narrativa: menos realista.

Advertimos que los primeros planos no diegéticos, sino micromímicos, construyen cinematográficamente una fisonomía colectiva, en la cual la clase social irrumpe en los rostros y los condiciona más allá de su singularidad identitaria. Los dos recursos previos dan relieve sociológico al filme. *Los caifanes* no se subordina a la convencionalidad del *road movie*. Es un filme moderno, ya que la narrativa está orientada a establecer una *puesta en situación.*

Notamos que las caracterizaciones están contextualizadas y singularizadas de acuerdo con distintos modos de tipificación. Los protagonistas principales están singularizados en función del marco del disparate prolongado a partir del cabaret. En contraste, los protagonistas secundarios están tipificados en función de una interpelación realista.

Conclusión: niveles de tipicidad en *Los caifanes*

La indagación central de este análisis fue reconocer qué funciones poseía el tratamiento de la fisonomía, en tanto lenguaje y representación del cuerpo, en la subversión de las convenciones fílmicas con que puede relacionarse a *Los caifanes* en su contexto de producción. Nuestra principal conclusión es que el filme recurre a la fisonomía, el *gag*, el apodo y al lenguaje fílmico moderno para articular *tipos* de las clases sociales que, a su vez, constituyen otros dos niveles de

tramas 62-3.indb 171 03/06/25 5:42 p.m.

tipicidad inherentes a la cultura cinematográfica elaborada desde la propia película (figura 7).

Figura 7. Niveles de tipicidad en Los caifanes

I	Los dos grupos personajes: "los mugrosos sin nombre" y "los jóvenes bien"	Inherente al contexto representado
II	Las *jaladas* como un tipo de *gag* inherente a su contexto que se desenvuelve como un absurdo con sentido.	Inherente al género fílmico situado
III	La fisonomía individual como un colectivo.	Inherente a la modernidad fílmica

Fuente: Elaboración propia.

Identificamos un primer nivel de tipicidad que es relativo al contexto y que consiste en la distinción entre las dos clases sociales referenciadas. Estos tipos articulan, como vimos, un absurdo narrativo y no realista: la convivencia de las clases en los espacios representativos de una de ellas. A su vez, permiten establecer un contraste para expresar su incompatibilidad mediante insertos fisonómicos más realistas. Este nivel corresponde con una gama diversa de fisonomías de clase que abarca a los personajes singularizados, es decir, tanto los protagonistas como los secundarios singularizados (la Elota, por ejemplo).

El segundo nivel de tipicidad corresponde con el género fílmico. Se refiere a la actualización del *gag*, en tanto motivo cinematográfico, a través de su incorporación a un contexto específico de referencia. Encontramos que las *jaladas* constituyen una codificación del cuerpo específica y única del tratamiento que el filme de Ibáñez le confiere con base en los elementos referenciales de las clases sociales que interpreta. Este nivel no diversifica, sino que unifica mediante el absurdo y los signos más estables por codificados. Bordea el estereotipo porque se trata, fundamentalmente, de un *gag* tipificado: la *jalada*.

El tercer nivel de tipicidad es inherente al cine moderno. Está conformado por el conjunto de insertos fisonómicos, realistas y no narrativos que producen la idea visual de un gesto individual como un gesto colectivo. Esta tipicidad podría incluso aislarse del filme y sugerir por sí misma, como lo hizo Balázs en su aproximación a la fisonómica, una construcción de rostros de una clase social al tiempo que a una fisonomía colectiva. Este nivel recuerda la idea de que:

tramas 62-3.indb 172 03/06/25 5:42 p.m.

"Los rostros revelan la clase inmanente a las fisonomías de cada uno. No al hombre en su clase social, sino la clase social en el hombre" (Balázs, 1978: 64). En *Los caifanes*, la pobreza se cuela en los rostros. La fisonomía es así el signo de la clase social en los personajes.

Observamos que este tercer nivel de tipicidad también está relacionado con los apodos como mecanismo dramático-sociológico. Éstos manifiestan un doble juego sociológico que se observa en su uso como *mecanismos de distinción* o como *mecanismos de cohesión*. Adicionalmente, éstos disponen de relación formal con los niveles diegético y no diegético.

Los tres niveles de tipicidad de *Los caifanes* pueden generalizarse a la película misma, ya que singularizan la ciudad y le asignan una fisonomía. Esto implica que opera como una metonimia, exclusivamente, de ese espacio urbano. Por lo tanto, en relación con los antecedentes citados, el filme no aporta evidencias formales de un abordaje del "ser nacional", como sugirió Ayala Blanco, sino que construye a la ciudad como personaje y, a su vez, como un espacio diseñado para separar e incomunicar a las clases sociales como seres, en tanto fisonomías, colectivos.

Lo relevante del tratamiento moderno no sólo es su poética novedosa y estilísticamente diversa, sino que apropia el motivo de la ciudad mediante su repertorio fílmico no convencional, el cual implica una *actitud* fílmica de confrontación a las formas establecidas (y análoga a la de los protagonistas), para evidenciar que es un mecanismo de marginalización que alimenta la incompatibilidad entre clases (Ayala Blanco, 1968) y que restringe la movilidad social (Cabrera, 2022).

Finalmente, los niveles previamente mencionados tienen implicaciones en el tratamiento del género cinematográfico. Como señalamos a partir de Altman, los géneros son *transhistóricos*. Aunque preservan alguna base mínima, cambian especialmente en el nivel de su *función social*. Ésta suele afianzar un estatuto de las cosas. *Los caifanes* es un caso de mutación de la *función social* debido a una reflexividad autoconsciente, que es propia de la autoría en la modernidad cinematográfica con orientación sociológica. Así, brinda una *función ideológica* específica a los elementos base del *road movie* mediante el

tramas 62-3.indb 173 03/06/25 5:42 p.m.

tratamiento realista de la fisonomía para desplegarla como una clase de interpelación sociológica.

La modernidad de *Los caifanes* no es sólo formal, trabaja con ciertos signos fijos de las convenciones estilísticas, temáticas e iconográficas del *road movie*, pero rechaza los signos fijos en el nivel de la caracterización de los personajes. Da lugar a *tipos* en vez de *estereotipos*. Su especificidad radica justamente en que construye los tres niveles de tipicidad ya mencionados mediante la articulación de apodos, *gags* y fisonomías. En otras palabras, su modernidad resulta de su manera de configurar al cuerpo y sus codificaciones para revelar que la clase es una impostura del orden social y no una propiedad de la persona.

Referencias

Academia Mexicana de la Lengua (2024), *Diccionario de mexicanismos*.

Altman, Robert (2008), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2024), *Diccionario de americanismos.*

Aviña, Rafael (2004), *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Océano, México.

Aviña, Rafael (2020), *Con d de deseo… destape, erotismo y sexo en el cine mexicano*, Palabra de Clío, México.

Ayala Blanco, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México.

Balázs, Béla (1978), *El film. Evolución y esencia de una arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona.

Balázs, Béla (2013), *El hombre visible o la cultura del cine*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.

Benet, Vicente (2004), *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós, Barcelona.

Bonet, Lluis (2006), *El cine cómico mudo*, T&B Editores, España.

Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.

tramas 62-3.indb 174 03/06/25 5:42 p.m.

Bordwell, David (2005), *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles.
Bordwell, David y Thompson, Kristin (2008), *Arte cinematográfico*, McGraw Hill, México.
Cabrera, Rodrigo (2022), "*Los caifanes*: el inicio de una nueva generación de cine mexicano", Observatorio Centro de Estudios Cinematográficos (blog), México, [https://ocec.edu.mx/blog/los-caifanes-el-inicio-de-una-nueva-generacion-de-cine-mexicano].
El Colegio de México (El Colmex) (2024), *Diccionario del español de México* (DEM).
Eisenstein, Sergei (2002), *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid.
Feher, Michel (ed.) (1991), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. *Parte segunda*, Taurus, Madrid.
Frasca, Gampiero (2001), *Road movie. Imaginario, genesi, struttura e forma de cinema americano on the road*, UTET Universitá, Italia.
García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo: 1897-1997*, Conaculta/Imcine, México.
Goliot-Lété, Anne y Vanoye, Francis (2008), *Principios de análisis cinematográfico*, Abada, Madrid.
Journot, Marie-Thérèse (2011), *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, París.
Laderman, David (2002), *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Universidad de Texas, Austin.
Lie, Nadia (2023), *La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente*, Bonilla Artiga Editores, México.
López, Sergio (2020), "En el guion original, *Los caifanes* eran 5, no 4, contó Óscar Chávez", *La Jornada*, México, [https://www.jornada.com.mx/2020/05/02/espectaculos/a05n1esp].
Magli, Patrizia (1991), "El rostro y el alma", en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda* (pp. 87-128), Taurus, Madrid.
Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2013), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.

tramas 62-3.indb 175 03/06/25 5:42 p.m.

Micciche, Lino (1971), "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", en José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (coords.), *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (Años 60)*, Cátedra, Barcelona, 1995.

Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (1995), *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, vol. XI, Cátedra, Madrid, pp. 15-40.

Morera, Marcial (1991), *Diminutivos, apodos, hipocorísticos, nombres de parentesco y nombres de edad en el sistema de tratamientos populares de Fuerteventura*, Cabildo de Fuerteventura, Fuerteventura.

Pinel, Vincent (2009), *Lo géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Ediciones Robinbook, Barcelona.

Referencias IMDb. *Los caifanes*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0060201/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_los%2520caifa]; *Easy Rider*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0064276/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_7_nm_1_in_0_q_easy%2520r]; *Diarios de motocicleta*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0318462/?ref_=nv_sr_srsg_1_tt_7_nm_0_in_0_q_diarios%2520de%2520mo]

Salcido, Miroslava (2018), *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Sánchez, Francisco (2002), *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano, 1896-2002*, Conaculta, México.

Schmitt, Jean-Claude (1991), "La moral de los gestos", en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda* (pp. 129-148), Taurus, Madrid.

Vidiella, Judir (2019), *Prácticas encarnadas y espacio*, Unibersitat Obert de Catalunya, Barcelona.

Fecha de recepción: 30/04/24
Fecha de aceptación: 19/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462147-176

tramas 62-3.indb 176 03/06/25 5:42 p.m.