

# **Carmín tropical: entre continuidades, transgresiones e inversiones al género**

Carmín Tropical:  
*Between Continuities, Transgressions  
and Reversals to Film Genre*

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ

mmaza@tec.mx

<https://orcid.org/0000-0002-0047-8915>

LUIS GERARDO FRÍAS

luisgerardofrias@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9363-1543>

*Tecnológico de  
Monterrey, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
octubre 22, 2020

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 25, 2021

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2021

[https://doi.org/10.32870/  
elajoquepiensa.v0i22.372](https://doi.org/10.32870/elajoquepiensa.v0i22.372)

RESUMEN / *Carmín tropical* (2014), de Rigoberto Perezcano, es un filme que ofrece una relectura posmoderna del cine negro, al reinterpretar algunos elementos narrativos y estilísticos propios de dicho género cinematográfico, en una historia que oscila entre continuidades y transgresiones vinculadas a la representación de los roles de género, particularmente la de la identidad *muxe*, reconocida como un tercer género dentro de la cultura zapoteca del estado de Oaxaca, México. Por una parte, la película admite la continuidad de convenciones narrativas, trazadas a partir de la articulación entre cine negro y melodrama, que contribuyen a reforzar estereotipos de género. Por otro lado, la introducción de un personaje *muxe* como investigadora de un crimen, que transgrede el arquetipo genérico del detective varón heterosexual, permite que la película cuestione las fronteras invisibles que existen entre la asimilación y aceptación de las personas transgénero y su vulnerabilidad y precariedad. Finalmente, al invertir las convenciones estilísticas del cine negro, particularmente la puesta en escena, *Carmín tropical* propone un nuevo conjunto de significantes a los significados tradicionales de un género cinematográfico que, como el cine negro, rompió e invirtió las prácticas cinematográficas convencionales de su época.

PALABRAS CLAVE / cine negro mexicano, melodrama negro mexicano, *muxe*, representación de género.

ABSTRACT / Rigoberto Perezcano's *Carmín tropical* (2014) is a film that offers a postmodern rereading of *film noir*, by reinterpreting some distinctive narrative and stylistic elements of this film genre, in a story that oscillates between continuities and transgressions linked to the representation of gender roles, particularly that of the *muxe* identity, recognized as a third gender within the Zapotec culture of the state of Oaxaca, Mexico. On the one hand, the film admits the continuity of narrative conventions, drawn from the articulation between *film noir* and melodrama, which contribute to reinforcing gender stereotypes. On the other hand, the introduction of a *muxe* character as a criminal investigator, that transgresses the generic archetype of the heterosexual male detective, allows the film to question the invisible boundaries that exist between the assimilation and acceptance of transgender people and their vulnerability and precariousness. Finally, by reversing the stylistic conventions of *film noir*, particularly those of staging, *Carmín tropical* proposes a new set of signifiers to the traditional meanings of a film genre like *film noir* that broke and reversed the conventional cinematographic practices of its time.

KEYWORDS / Mexican film noir, Mexican noir melodrama, *muxe*, gender representation.



Aunque breve, la obra filmica de Rigoberto Perezcano (*Zaachila*, Oaxaca, 1973) ha recibido amplio reconocimiento nacional e internacional, tal como lo prueban los numerosos premios obtenidos por su mediodocumental *XV en Zaachila* (2003) y sus dos largometrajes de ficción, *Norteado* (2009) y *Carmín tropical* (2014)<sup>1</sup>. Junto con Carlos Reygadas, Amat Escalante, Michel Franco y Alonso Ruizpalacios, Perezcano pertenece a una generación de directores mexicanos cuyas prácticas cinematográficas “rompen con los paradigmas establecidos o inauguran nuevos” (Sánchez Prado, 2014, p. 196). En el caso del cine de Pérezcano, es evidente su interés por experimentar con los géneros clásicos del cine mexicano y reinterpretarlos desde una visión muy personal.

Oaxaca, México y, más concretamente sus personajes, constituyen el epicentro de la filmografía de Rigoberto Perezcano, para quien *Norteado* y *Carmín tropical* integran, junto con un tercer proyecto aún no concluido, una “trilogía oaxaqueña”

<sup>1</sup>En conjunto, las películas de Perezcano han recibido dos premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y once galardones en los festivales de Bratislava, Bruselas, Friburgo, Marrakech, Morelia, Rotterdam, San Sebastián y Tesalónica.

(Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, 2015)<sup>2</sup>. Ambos filmes abordan las tensiones provocadas por la disyuntiva a la que se enfrentan sus protagonistas entre arraigarse o distanciarse, así como las contradicciones propias de una sociedad diversa y multicultural como la oaxaqueña, que posee “una idea de tradición, con sus nociones relacionadas de cultura, costumbre, conservadurismo, pasado y presente, transmisión, larga duración, etc.” (Segato, 1991, p. 84) pero que, como el resto del mundo, se encuentra inmersa en procesos que se perciben como amenazantes para sus tradiciones y costumbres.

***Carmín tropical*** narra la historia de Mabel (José Pescina), una<sup>3</sup> joven *muxe*<sup>4</sup> que regresa a su natal Juchitán, en Oaxaca, para investigar el asesinato de su amiga Daniela (Sharon Celeste Conde Villanueva), otra *muxe* a quien Mabel traicionó al fugarse con el hombre que la enamoraba. Inscrita dentro de la tradición del cine negro, que en México se articuló con el melodrama (Monsiváis, 2000; Fernández Reyes, 2005; Bonfil, 2016), la película admite continuidades narrativas que refuerzan algunos estereotipos de género, como el de que la mujer (y por extensión, la mujer transgénero) no posee autoridad para conducir una investigación criminal y que, si la lleva a cabo, es porque debe pagar “la redención de un pecado del que ella no es en realidad responsable pero cuyas consecuencias debe asumir” (Rodríguez, 2015, p. 67). Como señala Gates, “hay algo diferente en el *film noir* con protago-

nista femenina” (2009, p. 28) y, al menos en los melodramas negros del cine mexicano, lo diferente es que “*el mal* se llama todavía *pecado*” (Monsiváis, 2000, p. 38) [FIGURA 1].

Por otra parte, al reemplazar el arquetipo tradicional del detective varón heterosexual por una mujer transgénero, la película desafía el discurso sobre la masculinidad hegemónica enunciado desde los orígenes del género *noir* en la ficción policíaca y la novela negra. Esta transgresión permite a ***Carmín tropical*** abordar asuntos que habían sido ignorados o estereotipados por la cinematografía mexicana, como la vulnerabilidad y precariedad de las personas transgénero. En la película de Pérezcano, la *muxe* se representa como alguien que posee una identidad de género compleja, miembro de una cultura con raíces indígenas que “presenta visiones muy divergentes sobre las relaciones de género comparada con el resto de México o incluso de Latinoamérica” (Subero, 2013, p. 176) y que, a pesar de ser aceptada dentro de su comunidad, puede llegar a ser víctima de un crimen de odio.

Para enfatizar tales contradicciones, ***Carmín tropical*** recurre a la inversión de las técnicas de puesta en escena más características del cine negro. En la cinta, los escenarios urbanos nocturnos, iluminados con luz artificial de alto contraste y fotografiados desde ángulos de cámara inestables, se sustituyen por una ambientación semirural de espacios abiertos, bañada con luz natural y retratada con cámara nivelada, la cual ofrece a la vista una engañosa atmósfera de cotidianidad y seguridad. Si de acuerdo con Luhr, el cine negro se desvió “de las normas narrativas, de contenido, de construcción de personajes, tono, representación, cinematografía, y responsabilidad moral” (2012, p. 8) y desafió a las prácticas cinematográficas convencionales de su tiempo, ***Carmín tropical*** apuesta por otra ruptura estilística para ofrecer un nuevo conjunto de significantes a los significados comunes del género negro.

<sup>2</sup>El tercer filme, titulado tentativamente *Los amantes se despiden con la mirada* (antes *La vereda del chivo*), se encontraba en rodaje al inicio de la escritura de este artículo.

<sup>3</sup>Aunque distintos autores utilizan artículos gramaticales determinados e indeterminados masculinos para referirse a las *muxes*, en el presente artículo decidimos utilizar las variantes femeninas: la, las, una, unas, en concordancia con la expresión de género utilizada con mayor frecuencia por el personaje de Mabel en ***Carmín tropical***.

<sup>4</sup>Denominación zapoteca que, en términos contemporáneos, remite a una mujer transgénero. Miano Borruso afirma que “se trata de una homosexualidad masculina institucionalizada que algunos autores consideran como un ‘tercer sexo’ socialmente concebido y aceptado” (2012, p. 17).



## CONTINUIDADES: EL CINE NEGRO Y LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Bautizado en Francia durante la posguerra, a partir de la apreciación crítica de un conjunto de filmes hollywoodenses destacados por su pesimismo y transgresión moral<sup>5</sup>, el *film noir* se afianzó como un género cinematográfico de narrativas pesimistas, protagonizado por personajes de conductas ambivalentes, cuyos destinos casi siempre culminaban en un trágico final. En poco tiempo, las codificaciones que dieron forma al cine negro en Hollywood se trasladaron a otros países donde “el idioma del *noir* se utilizó para ofrecer reflexiones locales sobre el desarrollo desigual de la modernidad” (Fay y Nieland, 2010, p. 70). En México, el *film noir* se mezcló con el cine de cabareteras y el de arrabal, dos expresiones que abordaban los problemas derivados de la incipiente urbanización del país. Sin embargo, como observan Fernández Reyes (2005) y Bonfil (2016), el “poder de la censura y [el] peso de la tradición del melodrama” (Bonfil, 2016, p. 39), impidieron que el cine mexicano pudiese transmitir la sordidez y el desencanto social emanado de las películas del cine negro de Hollywood. Transformado en melodrama negro, el *film noir mexicain* se concibió como “una suerte de subgénero o movimiento estético que estiliza al máximo sus argumentos y su puesta en escena, explorando al límite sus conceptos de moralidad” (Aviña, 2017, p. 13). Un cine sobre lo inmoral, al servicio de una ideología moralizante, que trazó una marcada división entre el bien y el mal, privilegiando al sacrificio, la resignación y la bondad por encima de la astucia, el inconformismo y la ironía.

<sup>5</sup>Simsolo (2011) explica que “es usual señalar la primera aparición del término *film noir* en un artículo del número 61, de agosto de 1946, de *L'Écran Français*, bajo el título “Un nuevo género policíaco: la aventura criminal” (p. 19). En dicho artículo, el crítico Nino Frank calificaba como *films noirs* a algunas películas de Hollywood de los primeros años de la década de 1940, estrenadas tardíamente en Francia que, en su opinión, mostraban desde una perspectiva diferente la violencia física y los hechos delictivos.

La imbricación entre cine negro y melodrama no fue exclusiva del cine mexicano, pero sí muy significativa y con gran impacto en la representación de los roles de género. En su análisis sobre los roles femeninos en el cine negro de Hollywood, Tasker (2013) elabora una interesante relectura en la que sostiene que la sobredimensión adquirida por la mujer fatal impidió valorar adecuadamente a personajes como Mildred (Joan Crawford) de *El suplicio de una madre* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945), o Gilda (Rita Hayworth) de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), quienes se resistieron a la subordinación social ante el hombre y crearon sus propios códigos de feminidad. De manera semejante, dentro del contexto del melodrama negro mexicano, Fay y Nieland (2010) analizan al personaje de Elena Tejero (Ninón Sevilla) en *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) y observan que su capacidad subversiva proviene “de la forma en que sus excesos emocionales (...) difuminan la claridad de las distinciones morales y sociales” (p. 75). El abrupto y zigzagueante recorrido de Elena entre su hogar, el cabaret y la mansión familiar de su novio, provoca que ella tome conciencia de lo ambiguas que son las fronteras entre una vida doméstica sosegada y una vida pública hedonista, lo que la convierte en un personaje complejo y transgresor.

En general, al asumir una mayor variedad de roles, las mujeres atípicas del *noir* lograron rehuir a la bidimensionalidad impuesta por el estereotipo de la mujer fatal y apropiarse de la autoridad otorgada socialmente al hombre. Sin embargo, la cantidad de roles destinados a las mujeres en el cine negro siempre fue insuficiente. La investigadora criminal fue un papel escasamente interpretado por la mujer en el *film noir* de Hollywood. Gates (2009) señala que la detective o reportera, personaje frecuente en el cine y las series de clase B de la década de 1930, prácticamente desapareció de las pantallas en la década siguiente. Al analizar a las investigadoras criminales de tres filmes del cine negro, la autora observa que ninguna es representada como una mujer independiente “que antepone su carrera a las tradicionales

FIGURA 1. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



FIGURA 2. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



FIGURA 3. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



búsquedas femeninas del matrimonio y la familia” (p. 24). En *La dama fantasma* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944), la protagonista es una fiel y enamorada secretaria, dispuesta a comprobar la inocencia de su jefe, sospechoso de haber matado a su esposa. *Pasión diabólica* (*Black Angel*, Roy William Neill, 1946) relata la historia de un ama de casa que une fuerzas con un pianista alcohólico para aclarar el asesinato de la esposa de él, por el que ha sido acusado el esposo de ella. En *Amor que vuelve* (*Woman on the Run*, Norman Foster, 1950), una mujer es presionada por la policía para localizar a su marido, quien desapareció antes de rendir declaración como testigo de un intento de asesinato. En su análisis, Gates advierte que el sexo de la investigadora complica la narrativa tradicionalmente masculina del *noir* y provoca que se hibride con la típicamente femenina del melodrama. “La narrativa está impulsada tanto por los deseos personales de la protagonista (...) como por la investigación detectivesca en sí misma” (2009, p. 24). Asimismo, la independencia de la heroína en su papel de detective desafía la masculinidad de sus acompañantes, en el mismo sentido que lo hace la mujer fatal. La solución al dilema, señala Gates, consiste en que la protagonista sacrifique su libertad y demuestre devoción hacia el hombre amado, para que este vuelta a ocupar su lugar como cabeza de familia.

El análisis de Gates (2009) puede aplicarse a los escasos melodramas negros mexicanos en los que una mujer conduce una investigación criminal. En *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952), una joven organiza un complicado plan para llevar ante la justicia al malvado asesino de su novio. *La sospechosa* (Alberto Gout, 1955) relata el caso de una heredera que investiga la conspiración urdida por su padrastro para alejarla de su madre y de su fortuna. En ambas cintas, las heroínas emprenden la investigación por motivos personales y llevan a cabo las pesquisas bajo su propio riesgo, a pesar de que en todo momento son apoyadas por hombres ubicados del lado de la ley, con quienes entablan relaciones románticas. Una vez cumplida la misión y reestablecido el

orden, ambas sacrifican su independencia y devuelven el control social al hombre que las apoya [FIGURA 2].

En todas las películas mencionadas, el cabaret y la vida nocturna constituyen el espacio-tiempo narrativo y simbólico donde la heroína es libre de representar un espectro más amplio de roles de género, antes de regresar al hogar o al espacio laboral diurno, donde tal libertad posee límites más estrictos. Ortiz (2018) afirma que las protagonistas de *La dama fantasma* y *Pasión diabólica*<sup>6</sup> abandonan “su posición respetable (secretaria, ama de casa) y asumen una identidad falsa (mujer fácil, cantante de club nocturno) para entrar en el submundo criminal y encontrar las pruebas necesarias para salvar a su galán” (p. 73). En *Amor que vuelve* y *La sospechosa*, las heroínas acuden al cabaret para obtener pistas que les permitan desentrañar los misterios que investigan.

Si la representación de la identidad femenina posee formas complejas y ambivalentes en el cine negro, su retrato de la diversidad sexual resulta altamente confuso. Pese a que los estudios de género señalan que los personajes *queer* forman parte intrínseca del universo *noir*, la realidad es que en el cine negro ofrece poca certeza y está abierto a distintas interpretaciones sobre la orientación sexual de algunos de sus personajes. Dyer (2002, p. 90) advierte que la “negrura” de este género cinematográfico contribuye a acentuar una incertidumbre que es mitigada e intensificada simultáneamente por los estereotipos. Por un lado, los estereotipos suelen encubrir la homosexualidad de algunos personajes masculinos que son caracterizados como malvados, egoístas, criminales, o con estilos de vida decadentes. En sentido inverso, los estereotipos envían “señales” sobre la orientación sexual de esos personajes, presentándolos como “fastidiosos, cuidadosos con su atuendo, peinado, manicura y perfume, de habla refinada e ingenio malévolo,

<sup>6</sup>Ortiz (2018) también destaca que tanto las estadounidenses *La dama fantasma* y *Pasión diabólica*, como la mexicana *La huella de unos labios*, son adaptaciones de relatos escritos por Cornell Woolrich.

amantes del arte, las antigüedades, las joyas y la cocina” (2002, p. 96). Personajes como Joel Cairo de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), Waldo Lydeker de *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944) y Lindsay Marriott de *El enigma del collar* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944), coinciden fácilmente con tales descripciones.

La ambigüedad e incertidumbre asociadas con el cine negro también impactan al estudio de los melodramas negros mexicanos protagonizados por personajes de sexualidad ambivalente. En el libro colectivo *Miradas al cine mexicano*, González Marín (2016) analiza los personajes interpretados por Arturo de Córdova en *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) y *Él* (Luis Buñuel, 1953) y concluye que ambas interpretaciones del actor proyectan masculinidades exacerbadas. En el segundo volumen de la misma publicación, De la Mora (2016) realiza una lectura en clave *queer* de los personajes interpretados por el actor en *El hombre sin rostro* (Juan Bustillo Oro, 1950) y en *Él*, en la que no solo destaca la ambigüedad sexual de ambos personajes, sino la del propio actor. Lecturas tan contradictorias, especialmente las que son hechas sobre un mismo personaje, demuestran que las “señales” esconden tanto como lo que revelan.

Hasta aquí, los filmes discutidos y la representación que en ellos se hace de los roles de género sientan las bases para contextualizar la reciente y notable representación de personajes transgénero y transexuales en cintas influidas por el cine negro. *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) amplía un relato esbozado en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), sobre una mujer transgénero que investiga el paradero del sacerdote que abusó de ella en su infancia. En 2014, al igual que *Carmín tropical*, se estrenó la película coreana *Tacones altos* (*Hai-hil*, Jin Jang) sobre un brutal detective que esconde en secreto su verdadera identidad de género. Más recientemente, la cinta chilena *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) evoca al cine negro en un melodrama romántico protagonizado por la actriz transgénero Daniela Vega. De este brevísimo corpus destaca que,

nuevamente, el espacio del cabaret o centro nocturno juega un papel importante en la historia. Asimismo, de acuerdo con los convencionalismos asociados con el cine negro, todas estas cintas poseen finales ambiguos, sombríos, e incluso trágicos.

## TRANSGRESIONES: LA MUXE COMO PROTAGONISTA DEL MELODRAMA NEGRO

Aunque estrictamente *Carmín tropical* no es “la única película en el mundo del cine en la que un ‘travesti’ investiga un crimen” (Smith, 2017, p. 101), su protagonista constituye, al mismo tiempo, un factor de continuidad con la tradición narrativa del cine negro y un elemento transgresor para dicha tradición. En la cinta, un asesinato conduce a una investigación que se ve obstaculizada por la indolencia de las autoridades. La investigadora es motivada por la culpa de haber traicionado a la víctima en el pasado. Encuentra pistas, pero no suficientes. Un personaje incidental se convierte en su interés amoroso y la distrae del objetivo de su indagatoria. Existe, además, un cabaret en donde la protagonista solía interpretar canciones románticas y que será escenario de la traición y de su conducción hacia un destino fatal. Hasta aquí, la cinta reproduce una fórmula genérica, recurrente en el melodrama negro mexicano clásico protagonizado por mujeres, aunque escasamente abordada por el cine nacional contemporáneo<sup>7</sup>.

Por otro lado, la estructura narrativa de *Carmín tropical* la vincula directamente con los melodramas negros protagonizados por mujeres y perpetúa el estereotipo de que el

<sup>7</sup>La trama y ambientación de *Carmín tropical* guardan semejanzas interesantes con *Danzón* (1991) de María Novaro. En ambas, la protagonista emprende un viaje a una ciudad costera en busca de un ser querido que ha desaparecido. Durante la búsqueda, la protagonista conoce a un hombre joven con quien sostiene un breve romance. Sin embargo, en la tradición del melodrama romántico, la protagonista de *Danzón* acepta regresar al orden hegemónico impuesto por la sociedad (hogar, hija, trabajo, amigas) y, a cambio, recupera al ser amado. María Novaro, directora de *Danzón*, fue asesora del guion de *Carmín tropical*.



protagonismo femenino constituye una amenaza para la masculinidad hegemónica. Dicho estereotipo se refuerza e intensifica a partir de que la heroína de la historia no es una mujer, sino una *muxe*. La naturaleza transgresora del personaje de Mabel se acentúa por su resistencia a asumir el papel que la comunidad zapoteca del istmo de Tehuantepec ha asignado a las *muxes*, quienes reciben reconocimiento y prestigio social a cambio de desempeñar funciones que favorecen la conservación de las tradiciones familiares, públicas y comunitarias, “desde el sistema festivo hasta la representatividad política y la reproducción de algunos elementos culturales importantes para la transmisión de la identidad del grupo” (Miano Borruso, 2012, p. 163).

Exiliada y desarraigada, Mabel no solo no corresponde al modelo de *muxe* que la sociedad de Juchitán acepta, sino que no tiene planes concretos de convertirse en una *muxe* tradicional y conservadora. Su resistencia a regresar y asimilarse dentro de la comunidad, la convierte en alguien cuya indisciplina debe ser sancionada. Como señala Foucault (2003), “la disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio (...) A cada individuo su lugar; y en cada emplazamiento un individuo” (pp. 130-131). La independencia adquirida por Mabel durante el tiempo vivido lejos de Juchitán, escenificada en la película a través de sus constantes desplazamientos solitarios por el pueblo, le impide darse cuenta de que los límites trazados por la sociedad local para las personas transgénero son estrictos.

En la etnia zapoteca de Juchitán, las *muxes* constituyen un grupo social ligado a una identidad de género fluida cuya presencia se remonta a varios siglos atrás. Junto con otros grupos, las *muxes* han transitado por numerosos procesos históricos y políticos hasta llegar a nuestros días. Palabra zapoteca derivada del vocablo español *mujer*, *muxe* es el término utilizado para identificar a un hombre que construye una identidad femenina a través de su vestuario y atuendo, así como “mediante una *reiteración estilizada de actos*” (Butler, 2018b, p. 273). Al adoptar características femeninas

y combinarlas con rasgos masculinos, las *muxes* se autoidentifican y son aceptadas como un modelo alternativo al binarismo hombre-mujer (Subero, 2013, p. 178). Entrevistada por Urbiola Solís, Vázquez García y Cázares Garrido (2017), una *muxe* resume el concepto desde su experiencia: “Somos *muxe*, no somos mujeres, no somos hombres. Tenemos algo de femenino, pero no somos mujeres. Soy el que está en medio de los dos y desde este espacio es que aquí luchamos como *muxe*” (p. 516).

Desde la perspectiva antropológica y de los estudios de género, la identidad de género *muxe* ha sido abordada por autoras y autores como Miano Borruso (1998, 2012), Subero (2013), Mirandé (2016) y Urbiola Solís, Vázquez García y Cázares Garrido (2017), quienes han contribuido a construir una compleja descripción académica del grupo *muxe*. Sus investigaciones expresan el consenso de que la categoría *muxe* se distingue de otras, como *gay* u homosexual, por la intersección de tres factores: su performatividad de género (a diferencia de muchos varones homosexuales cisgénero, un número importante de *muxes* prefieren utilizar, cotidiana o esporádicamente, indumentaria femenina); la forma en que resuelven su orientación sexual (las *muxes* no aspiran a estar con otra *muxe* ni con un *gay*, sino con un hombre que se autoidentifique como heterosexual); y su condición de clase (las *muxes* pertenecen y se identifican con las clases populares y no son aceptadas por las personas de clase alta). Asimismo, en términos étnicos, las *muxes* suelen distinguirse por el orgullo y reafirmación de su identidad zapoteca al conservar y reproducir su lengua y tradiciones, aunque la importancia de este factor de identificación ha disminuido en los últimos años.

La representación de las *muxes* en ***Carmín tropical*** coincide con la anterior descripción en cuanto a los distintos grados de feminización de sus atuendos y su manifiesta atracción hacia hombres que se autodescriben como heterosexuales, como Rubén Jiménez *El Muñeco* (Marco Antonio Argueta), el exnovio de Daniela acusado de su asesinato, o cuya expresión de género se ajusta a las ideas que la sociedad



considera propias del género masculino, como Modesto (Luis Alberti), el taxista que enamora a Mabel y quien resulta ser el verdadero asesino. Por su parte, la condición de clase no parece ser un factor importante, en la medida en que no se perciben condiciones de precariedad asociadas con la clase socioeconómica media a la que pertenecen Mabel, Daniela y las demás *muxes* de la película.

En cuanto a los factores étnicos, en la película no se hacen referencias verbales a la identidad zapoteca, con excepción de la palabra *muxe*. Tampoco se mencionan ni se representan las velas, fiestas del pueblo que tienen “el fin de festejar a sus santos, sus actividades, sus productos y sus nombres” (Miano Borruso, 2012, p. 131) en las que las *muxes* tienen una participación importante<sup>8</sup>, ni otras expresiones culturales que apunten claramente hacia una identidad étnica particular. En ***Carmín tropical***, las alusiones a la identidad étnica se localizan principalmente en la indumentaria, aunque los huipiles bordados y demás vestimenta autóctona solo son visibles en el contexto que rodea a Mabel y no forman parte de su expresión de género, ni de las de sus amigas, Daniela, Darina (Juan Carlos Medellín) y Faraona (Everardo Trejo).

En ***Carmín tropical***, solo Mabel se define explícitamente como *muxe* y la identidad *muxe* de Daniela se reconstruye a partir de las conversaciones entre Mabel, sus familiares y amistades. El contexto permite deducir que tanto Darina, como Faraona y otros personajes incidentales representan variantes de dicha identidad de género. Miano Borruso (1998) clasifica a las *muxes* en las que se identifican y se comportan como mujeres y los que se identifican como hombres, pero prefieren sexualmente a otros hombres. Sin embargo, entre los dos polos existe un amplio rango de posibilidades y expresiones. Mirandé (2016, p. 397) afirma que las *muxes* que usan vestimenta femenina se conocen como *vestidas* y que a las que se maquillan, usan cabello largo o joyería, pero

no visten ropas femeninas, se les llama *pintadas*. Por su parte, Subero (2013, pp. 182-184) propone el término *muxeninity* (muxeninidad) como una denominación de identidad de género que incorpora, al menos, tres categorías de *muxes*: las tradicionales, depositarias de los ritos y costumbres del patrimonio cultural regional; las que se ven a sí mismas más como personas transgénero, poco o nada relacionadas con la cultura *muxe* tradicional; y los hombres afeminados que rechazan abiertamente manifestar su identidad de género a través del travestismo. Ninguna de las categorías de *muxe* incluye explícitamente a las personas transexuales (aquellas que se han sometido a una cirugía de confirmación de sexo) ni a las intersexuales (quienes nacieron con características sexuales de ambos sexos). Aunque Mirandé (2016) afirma que las *muxes* “no son transexuales ni buscan convertirse en mujeres” (p. 385), la realidad es que la mayoría de ellas viven alejadas de cualquier posibilidad de recibir tratamientos hormonales o someterse a cirugías de confirmación de género por los costos elevados que representan. En general, como observa Smith (2017), la *muxe* se ha vuelto tan reconocida en Oaxaca y, más recientemente, en México y el resto del mundo, que su identidad de género se da por sentado, por lo que ninguno de los personajes de ***Carmín tropical*** se cuestiona sobre la misma, ni discute sus características, similitudes o diferencias.

A partir de este espectro de identidades, se puede interpretar la muxeninidad de Mabel desde diferentes ángulos. Por un lado, al asumir con naturalidad los códigos de vestir y arreglo corporal asociados con la feminidad, tanto en su vida pública como en su intimidad, Mabel representa a una *vestida*. Sin embargo, esos códigos no son suficientes para definirla por completo como *muxe*, ya que “mientras que la mayoría de las *muxes* se travisten y se les llama *vestidas*, algunas solo se visten para las fiestas, por lo que no existe necesariamente una relación entre ser *muxe* y el travestismo” (Mirandé, 2015, p. 389). Lo que define a Mabel como *muxe*

<sup>8</sup>Desde 1980 las *muxes*, agrupadas como Las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro, celebran una de las velas más importantes durante el mes de noviembre (Chaca, 2018).

es su autodenominación y el grado de aceptación que tiene dicha designación en su entorno social.

Cuando Mabel acude a la cárcel a visitar al Muñeco, el guardia le pregunta su nombre completo, a quién visita y su sexo, a lo que ella responde “Mabel Díaz López”, “a Rubén Jiménez”, y “*Muxe*” sin que el vigilante muestre ninguna reacción (*Carmín*, 2014, 39:12-39:34). Posteriormente, es una mujer policía y no un hombre quien lleva a cabo la revisión de su bolso y el registro corporal antes de permitirle ingresar a la zona de celdas. Ambas escenas corroboran la afirmación de Miano Borruso (1998) de que “Juchitán aparece como una sociedad que se articula en torno a tres elementos: las mujeres, los hombres y los *muxes*” (p. 187). Por otra parte, el que Mabel se autodefinía como *muxe*, a pesar de no practicar las costumbres tradicionales<sup>9</sup>, la ubica entre las que se perciben a sí mismas como personas transgénero, una variante de la muxenidad que Subero (2013) califica como “un fenómeno relativamente nuevo en Juchitán, que se ha vuelto más común en los últimos veinte años” (p. 183).

Como se ha mencionado, un segundo factor distintivo de la categoría *muxe* lo constituye la forma en que resuelven su orientación sexual. Mirandé (2016) explica que “los hombres que regularmente tienen sexo con *muxes* se conocen como mayates (...) y generalmente son despreciados por la comunidad”<sup>10</sup> (p. 395). Existe una distinción entre el mayate *comprado*, que tiene sexo a cambio de dinero o regalos, y el *marido*<sup>11</sup>, cuya relación es más permanente y trasciende lo

<sup>9</sup>La única ocasión en que Mabel lleva a cabo una actividad tradicional de las *muxes* sucede en casa de Darina, donde ayuda a confeccionar un vestido tradicional. La creación de la prenda se reparte entre Darina, que cose a máquina; su madre, que cose la falda con hilo y aguja; Mabel, que coloca los listones en una prenda de encaje y una *muxe* madura que diseña el dibujo del bordado.

<sup>10</sup>Aunque ninguno de las y los autores consultados explica las razones de la discriminación social del mayate, parte de la respuesta parece localizarse en el rechazo a que la *muxe* entable una relación de pareja que la aleje de su compromiso con el cuidado de la familia, en particular de los niños y los ancianos.

<sup>11</sup>Mabel afirma haberse casado con Galdino, la anterior pareja de Daniela, a pesar de que el matrimonio igualitario fue legalizado en Oaxaca hasta el 28

estrictamente sexual. En ambos casos, los mayates suelen ser discriminados por la población heterosexual y la autoaceptación de su preferencia sexual no es frecuente entre ellos, mucho menos la proclamación abierta de dicha preferencia. En *Carmín tropical*, los mayates son del tipo *marido* y están representados por Galdino<sup>12</sup>, El Muñeco y, en menor grado, por Modesto.

En cuanto a la vulnerabilidad de las personas transgénero, al observar que la viabilidad del ser individual depende del conjunto de normas sociales que rigen la vida de las personas y que estas se constituyen en seres sociales a través del reconocimiento, Butler reflexiona que “en ocasiones, los mismos términos que confieren la cualidad de ‘humano’ a ciertos individuos son aquellos que privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus” (2018a, p. 14) lo cual conlleva a que el género es capaz de ser deshecho por las normas sociales. Para la autora, quien atenta contra las personas que no se definen en términos del binarismo de género niega los cuerpos no disciplinados, a través de “un vano y violento esfuerzo de restaurar el orden, de renovar el mundo social sobre la base de un género inteligible” (2018a, p. 59). Desde esta perspectiva, al experimentar una crisis en la que su constructo de masculinidad se percibe amenazado por la existencia de las *muxes*, Modesto decide deshacer el género que lo amenaza.

Asimismo, mientras que la performatividad se refiere a la agencia o al poder de actuar, la precariedad se centra en las condiciones que amenazan la vida y la imposibilidad de controlarla. “La precariedad, por supuesto, está directamente relacionada con las normas de género, pues sabemos que quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia” (Butler, 2009, p. 323). En *Carmín tropical*, la precariedad de Mabel se relaciona

de agosto de 2019 y aún no es legal en Veracruz, hacia donde huyó con él.

<sup>12</sup>Galdino pertenece a la tradición de los personajes del cine negro cuyas acciones poseen un gran impacto en la historia, a pesar de que nunca aparecen en la película. Su aparición solo tiene lugar en las fotografías que Mabel le muestra a Modesto.

directamente con su rechazo hacia el arraigo impuesto por la comunidad de Juchitán a las *muxes*. Si el arraigo comunitario es un factor que coadyuva para garantizar la performatividad de género de las *muxes*, el exilio autoimpuesto y la conducta independiente de Mabel actúan en sentido contrario y contribuyen a su vulnerabilidad y precariedad. Para Miano Borruso (2012, p. 172), las *muxes* viven conscientes de esta situación, ya que “se perciben como reto al mundo, sujetos y objetos de peligro, pues, a pesar de su situación peculiar, no dejan de ser parte de la condición de marginación que se vive en el país” [FIGURA 3].

De todas las *muxes* que aparecen en la película, Mabel es la única que ha vivido fuera del entorno de la comunidad que la acepta plenamente. La cinta no explica cómo vivió Mabel su identidad de género en Veracruz, adonde huyó con Galdino, ni cómo la vive en la ciudad donde radica, al norte del país. Tampoco problematiza la resistencia de Mabel a asumir el papel tradicional de la *muxe* que “se queda [en Juchitán], incluso cuando se junta por temporadas con un compañero” (Miano Borruso, 1998, p. 204), actitud que contradice el comentario de una *muxe* entrevistada por Mirandé: “Ser *muxe* no es algo que te pongas y te quites como un vestido. Es una forma de ser que no solo incluye vestirse como una Teca tradicional, sino también mantener, incorporar, y respetar la lengua, costumbres y tradiciones zapotecas” (2016, p. 398).

El comentario anterior no cierra la discusión acerca de la identidad *muxe*, que es más compleja que el respeto por el lenguaje, costumbres y tradiciones zapotecas. Miano Borruso (2012) apunta hacia la interseccionalidad entre género y clase social como una clave para distinguir las distintas acepciones de lo que significa ser *muxe*: “La otra diferenciación, igualmente somera y *grosso modo*, tiene que ver con la estratificación social que coincide con una separación de espacios territoriales y sociales” (p. 159). Sin embargo, como ya comentamos, en ***Carmín tropical***, la clase socioeconómica no constituye un elemento que comprometa la seguridad de las *muxes*, por lo que las señales apuntan hacia otros

factores. Asimismo, conforme los estilos de vida contemporáneos han llegado a impactar a Juchitán, como a casi todas las regiones del mundo, estos aspectos también tienden a complejizarse: “En las últimas décadas, debido a la influencia de los procesos de migración *queer*, de ida y regreso de Juchitán, la identidad *muxe* se ha vuelto algo más sincrético en la forma en que funciona como una identidad de género aparte” (Subero, 2013, p. 181).

## INVERSIONES: LUCES Y SOMBRAS EN *CARMÍN TROPICAL*

***Carmín tropical*** refuerza su propuesta transgresora al invertir y poner en tensión la continuidad estilística del cine negro, un género cinematográfico caracterizado por presentar medios ambientes “evasivos”, numerosos cambios de dirección entre el principio y el final de la acción, callejones sin salida y situaciones finales ambiguas, abiertas o sorpresivas. Para Dyer (2002, pp. 90-91), tanto la incertidumbre como la ambivalencia se enfatizan mediante la desorientación de tiempo (*flashbacks*, sueños, narración en *voice-over*) e inestabilidad de espacio (decorados laberínticos, espejos, claroscuros, *travellings*, encuadres inclinados). En cambio, en el melodrama, las formas de representación espacial son más variadas, aunque por lo general dicho género se asocia con lo que Martín-Barbero (2003) denomina efectismo de la puesta en escena o “la prioridad que tiene el espectáculo sobre la representación misma” (p. 154). En el mismo sentido, Haralovich (1990) afirma que “en el melodrama, las bases ideológicas de la vida social se dan a través de la estructura narrativa y mediante la expresión cinematográfica, especialmente en los detalles de la puesta en escena” (p. 57). En Hollywood, la estilización visual del melodrama alcanzó su punto culminante durante las décadas de 1940 y 1950, particularmente en la obra filmica de directores como George Cukor, Vincente Minnelli, Douglas Sirk y William Wyler.



FIGURA 4. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



FIGURA 5. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



***Carmín tropical*** inicia con una serie de imágenes fotográficas que sintetizan la vida y muerte de Daniela. La secuencia establece el tema principal de la película, abre la discusión sobre el grado de aceptación social que tiene la comunidad *muxe* en su región y plantea la visión estética del filme, la cual se aleja de la estilización del cine negro tradicional. Smith cita una entrevista realizada al director Perezcano en la que destaca la naturaleza transgénerica de su película: “***Carmín tropical*** comienza como un documental, continúa como un drama (“ficción”) y termina como un *thriller* o *film noir*” (2017, p. 101). Una vez establecido el *leitmotiv* de la película, la acción se traslada abruptamente a una fábrica, en un lugar impreciso del norte de México, donde Mabel trabaja como obrera. Ahí recibe una llamada telefónica que la impulsa a emprender un viaje. Durante el trayecto en autobús se escucha la primera narración en *voice-over* de la cinta: “Dicen que tus actos y el pasado siempre regresan de la mano” (***Carmín***, 2014, 04:41-04:44). Expresada a manera de sentencia, la afirmación se extiende como una sombra que acompaña el recorrido de Mabel a lo largo del filme.

En cuanto al ambiente físico y social que rodean la acción de la película, ***Carmín tropical*** recurre a una estrategia de representación naturalista, de analogía casi absoluta, que presta atención a detalles precisos y se enfoca “hacia la reconocibilidad de la realidad filmada” (Casetti y Di Chio, 2007, p. 147). La estrategia no es del todo ajena al género negro, ya que filmes como ***Obsesión*** (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943), ***La ciudad desnuda*** (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948) y ***El beso del asesino*** (*Killer's Kiss*, Stanley Kubrick, 1955) son “claramente anti-*noir* en sus estrategias visuales y temas, emplean un aspecto semidocumental muy iluminado y representan problemas sociales cotidianos en lugar del tormento psicológico individual” (Luhr, 2012, p. 11). La puesta en escena naturalista es visible desde la presentación de Mabel, en la fábrica donde trabaja. A pesar de que dicha locación no vuelve a aparecer en pantalla, la secuencia está construida minuciosamente, con base en una concatenación de planos

abiertos y cerrados que muestran el funcionamiento de la maquinaria fabril. Una estrategia similar se despliega más adelante, cuando Mabel visita al hermano de Daniela. Una serie de insertos, que culmina con una fotografía de Daniela ubicada en el centro de un altar, aspectualiza la habitación mientras se escucha el relato del reconocimiento del cuerpo de la víctima. Aunque los recursos visuales utilizados en ambas escenas son opuestos, el resultado es el mismo: enfatizar que la acción sucede en entornos reconocibles y realistas.

Conforme avanza la historia, los momentos de analogía se acumulan hasta bordear la antinarración. La acción se ralentiza para mostrar la vida diaria de Mabel y sus amigas. La abundancia y frecuencia de los “tiempos muertos” subrayan la desaceleración de la investigación de Mabel y su desvío de la ruta programada, tras conocer a Modesto. Asimismo, el énfasis en mostrar actividades cotidianas y situaciones de inactividad ofrece al espectador una falsa atmósfera de seguridad, opuesta a los ambientes tradicionalmente enrarecidos del cine negro. Junto con los elementos visuales que aspectualizan la ambientación realista de la película, la ralentización de la acción constituye uno de los principales significantes que, en su conjunto, propone ***Carmín tropical*** para comunicar los significados tradicionalmente adheridos al cine negro, como la inestabilidad y la desorientación [FIGURA 4].

El naturalismo de la puesta en escena también contribuye a promover la articulación propuesta por Perezcano entre el *film noir* y el documental, dos géneros cinematográficos que coinciden en su orientación hacia la investigación, pero distintos en sus convenciones de estilo. Las fotografías incluidas en el filme contribuyen a articular ambos géneros. En primer lugar, las imágenes del lugar del crimen tomadas por la policía conectan al filme con los documentales de nota roja. Las fotos infantiles, juveniles y familiares de Daniela y Mabel y las fotografías que guarda Modesto, actúan como medios de memoria que permiten reconstruir las relaciones entre ambas amigas y entre Modesto y su madre, como en los

documentales biográficos. Finalmente, las fotografías ocultas en el oso de peluche de Daniela, que la muestran como parte de un juego sadomasoquista con quien pudo ser su asesino, remiten al documental de misterios por resolver. Por otro lado, las imágenes fotográficas terminan por construir su propia versión de los acontecimientos y alejan a Mabel del descubrimiento de la verdad. Como señala Erlil (2011), medios como la fotografía “no son simplemente portadores neutrales de información sobre el pasado. Lo que parecen codificar (versiones de personas y eventos pasados, valores y normas culturales, conceptos de identidad colectiva), de hecho, lo están creando” (p. 114). En ***Carmín tropical***, el análisis de las imágenes fotográficas termina por convertirse en un ejercicio fútil y engañoso.

Además de articularse con el documental, ***Carmín tropical*** dialoga abiertamente con una tradición realista asociada con el melodrama latinoamericano. En sentido opuesto a las posturas de Haralovich (1990) y Martín-Barbero (2003), Chanan (1998) considera que en Latinoamérica el melodrama es uno de los géneros realistas por excelencia, ya que la región está marcada “por una cinematografía que conlleva un sentimiento especial por el espacio social real” (p. 116). El autor señala que el uso de locaciones exteriores, luz natural y sonido directo constituyen características fundamentales del modo de representación espacial del cine latinoamericano de cualquier género, incluyendo al melodrama. Para Chanan, más que el estilo de interpretación actoral o el origen del relato en la vida cotidiana, es el modo de representación espacial lo que define el realismo en el cine latinoamericano, particularmente en el melodrama.

En contraste, la estrategia de analogía casi absoluta utilizada por Rigoberto Perezcano en ***Carmín tropical*** es impugnada mediante el uso de *flashbacks*, *travellings* y narración en *voice-over*, tres recursos estilísticos típicos del cine negro. Los primeros muestran a Daniela, Mabel y otras personas celebrando en una fiesta nocturna al aire libre. Su estilo visual difiere del resto del filme e incluyen imágenes inestables,

desenfocadas, filmadas muy cerca de las personas u objetos e iluminadas con múltiples fuentes de luz artificial. A diferencia de su uso en el cine negro, en el que avanzan la acción sin casi comentarla, los *flashbacks* de ***Carmín tropical*** poseen una función más expresiva que narrativa y concentran su atención en un único momento del pasado en el que Mabel y Daniela fueron felices [FIGURA 5].

Los *travellings* cumplen una doble función en ***Carmín tropical***. En primera instancia, constituyen un recurso narrativo realista y poco intrusivo para seguir los traslados de Mabel por Juchitán, mientras busca las pistas que ayuden aclarar el asesinato de Daniela. Por otro lado, la relación cinética entre la cámara y el personaje en movimiento construye un espacio dinámico expresivo en el que “es la cámara, y no el personaje con su desplazamiento o el eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver” (Casetti y Di Chio, 2007, p. 129). Es a partir de dicha construcción espacial que los *travellings* se convierten en metáforas ambulantes de la amenaza que se ciñe sobre Mabel, cuyo destino culmina trágicamente justo después de presentarse el último de estos movimientos de cámara [FIGURA 6].

Por su parte, la narración en *voice-over* expresa los remordimientos de Mabel sobre sus acciones pasadas y su necesidad de redimirse ante el recuerdo de Daniela. También revela la tensión entre su personalidad y las expectativas sociales proyectadas hacia la comunidad *muxe*: “Y lo digo porque no es mi prioridad el tener que volver y dar explicaciones de lo que alguna vez hice” (***Carmín***, 2014, 04:47-04:52). La musicalización extradiegética ambienta la narración y subraya la vinculación del filme con el melodrama. La *voice-over*, por su parte, puntúa los cambios de dirección entre el principio y el final de la historia, los cuales son escasos pero significativos. La última intervención de la *voice-over* revela que Mabel ha “traicionado” nuevamente a Daniela al enamorarse de Modesto y dejar de pensar en ella: “Pero sobre todo no se puede dejar de pensar en el otro y desear que ese otro esté justo en este momento también pensando en ti” (***Carmín***,



2014, 01:04:45-01:04:54). Al final, el deseo expresado por Mabel en esos pensamientos se cumple, de una manera trágica y cruel.

## CONCLUSIONES

Las continuidades, transgresiones e inversiones al género en *Carmín tropical* nos revelan que la reinterpretación que el filme hace de elementos narrativos y estilísticos del cine negro y su articulación con el melodrama contribuye a visibilizar una serie de situaciones relacionadas con los estereotipos de género y, especialmente, con la vulnerabilidad y la precariedad de las personas transgénero, que resulta indispensable problematizar y discutir. En primer lugar, la continuidad narrativa trazada entre el cine negro de Hollywood, el melodrama negro mexicano y la película de Rigoberto Perezcano, confirma la presencia constante a través del tiempo de estereotipos de género, especialmente aquellos que perpetúan la idea de que la conducción de una investigación criminal es asunto exclusivo de los hombres cisgénero heterosexuales. Con base en los estudios llevados a cabo por Gates (2009), Fay y Nieland (2010) y Tasker (2013) sobre el papel de la mujer como protagonista del cine negro de Hollywood y del melodrama negro mexicano, podemos afirmar que la escasa presencia de mujeres en papeles protagónicos y la manera en que fueron representadas en películas donde asumían la función de investigadoras criminales, contribuyeron a crear un estereotipo de la mujer detective como inadecuada para asumir tales funciones. El que dichos roles fueron protagonizados por mujeres con mayor frecuencia durante la década anterior al surgimiento y auge del cine negro en Hollywood, contribuye a confirmar que la construcción del estereotipo fue posterior al surgimiento del personaje en las pantallas cinematográficas.

Por su parte, el traslado del estereotipo al melodrama negro protagonizado por mujeres transgénero añade un grado de prejuicio del cual consideramos necesario llamar la atención. Aunque escasos, los melodramas negros protagonizados por

mujeres transgénero como detectives o investigadoras presentan una tendencia a victimar a la protagonista o, en el mejor de los casos, a representar su fracaso en las pesquisas. Si se parte de las afirmaciones de Dyer (2002) y De la Mora (2016) de que los personajes *queer* del cine negro y del melodrama negro solían ser representados de forma ambivalente y, en varios casos, como villanos o criminales, se puede suponer que la influencia de dichas representaciones continúa vigente en nuestros días. Como en el caso de la mujer detective, que tuvo que esperar varias décadas para ser representada de formas menos esquemáticas, es de esperarse que los personajes transgénero pudiesen transitar por caminos semejantes y dejar de ser representados como víctimas.

Una de las razones para la prevalencia de los estereotipos de género radica en la escasa representación de un cierto tipo de personajes en las pantallas. En general, el protagonismo de los personajes transgénero continúa siendo escaso en el cine mundial. El propio director de *Carmín tropical* así lo destaca al anunciar su película como la primera en la que un travesti investiga un asesinato (Smith, 2017, p. 101). En ese sentido, es muy importante que la representación de las personas transgénero deje de considerarse como una transgresión a los convencionalismos de género y pase a formar parte de la amplia gama de caracterizaciones que estos personajes pueden representar.

Por otra parte, el análisis de las transgresiones al género resulta sumamente revelador de la compleja naturaleza del universo *muxe* y de su importancia para la construcción de un nuevo imaginario sobre la identidad de género en México y en el mundo contemporáneo. La muy reciente popularidad internacional de estos personajes, que las ha convertido en protagonistas de las portadas de revistas de moda (González Ulloa, 18 de noviembre de 2019), disimula una realidad mucho más adversa. En este sentido, y a pesar de que resulte contradictorio con las conclusiones previas, consideramos que uno de los principales aciertos de *Carmín tropical* es su advertencia de que, bajo la apariencia de una aceptación

generalizada y la promesa de una vida sin contratiempos, aún se esconden los prejuicios de género que pueden llegar a conducir a algunas personas a un estado de vulnerabilidad y precariedad que pone en riesgo sus vidas.

Finalmente, dentro del campo de lo estrictamente cinematográfico, las inversiones que se llevan a cabo a las convenciones estilísticas del cine negro en ***Carmín tropical*** representan una apuesta interesante por renovar el conjunto de significantes del que disponen géneros sumamente codificados como lo

son el cine negro y el melodrama negro. Asimismo, el análisis de dichas inversiones permite apreciar las estrategias de vinculación que el filme lleva a cabo, tanto con el documental como con el melodrama latinoamericano de estilo visual realista. Tal hibridación intergenérica del filme contribuye a ampliar la variedad de formas de representación en el cine mexicano contemporáneo, de la misma manera que contar una historia desde la perspectiva de una *muxe* abre la puerta a una mayor diversidad de temas, historias y personajes. 🍷

FIGURA 6. ***Carmín tropical***  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



# Bibliografía

- AVIÑA, R. (2017). *Mex Noir, cine mexicano policiaco*. Ciudad de México, México: Cineteca Nacional.
- BONFIL, C. (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Ciudad de México, México: Secretaría de Cultura.
- BUTLER, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/view/32682>
- BUTLER, J. (2018a). *Deshacer el género*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- BUTLER, J. (2018b). *El género en disputa*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- CASETTI, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- CHACA, R. (18 de noviembre de 2018). La vela de los muxes, de la clandestinidad a imponer respeto. *El Universal Oaxaca*. Recuperado de <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/18-11-2018/la-vela-de-los-muxes-de-la-clandestinidad-imponer-respeto>
- CHANAN, M. (1998). Latin American Cinema in the 90s. Representational Space in Recent Latin American Cinema. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 9(1), 112-119. Recuperado de <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1097>
- DE LA MORA, S. (2016). Lo queer en el cine clásico mexicano de Arturo de Córdova. En A. de los Reyes (Coord.), *Miradas al cine mexicano Vol. 2* (pp. 41-59). Ciudad de México, México: IMCINE.
- DYER, R. (2002). Queer Noir. En R. Dyer, *The Culture of Queers* (pp. 90-115). Londres, Reino Unido: Routledge.
- ERLL, A. (2011). *Memory in Culture*. Nueva York, EE.UU.: Palgrave Macmillan. doi: doi.org/10.1057/9780230321670
- FAY, J. y Nieland, J. (2010). *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- FERNÁNDEZ Reyes, Á. (2005). Criminología del cine: Las causas del crimen en el cine mexicano de la “Época de Oro”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 9(21), 105-136.
- FOUCAULT, M. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- GATES, P. (2009). The Maritorious Melodrama: Film Noir with a Female Detective. *Journal of Film and Video*, 61(3), 24-39. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20688632>
- GONZÁLEZ Marín, J. D. (2016). “¿Es que no sabes que eres un hombre?” Star System y masculinidades en cinco actores del cine mexicano. En A. de los Reyes (Coord.), *Miradas al cine mexicano Vol. 1* (pp. 369-396). Ciudad de México, México: IMCINE.



- GONZÁLEZ Ulloa, K. (18 de noviembre de 2019). Muxes: el tercer género que vive en México desde tiempos inmemoriales. *Vogue México*. Recuperado de <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/muxes-en-oaxaca-fotografiados-por-tim-walker>
- HARALOVICH, M. B. (1990). *All that Heaven Allows: Color, Narrative Space and Melodrama*. En P. Lehman (Ed.), *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism* (pp. 57-72). Tallahassee, EE.UU.: Florida State University Press.
- LUHR, W. (2012). *Film Noir*. West Sussex, Reino Unido: Wiley-Blackwell. doi: [doi.org/10.1002/9781444355956](https://doi.org/10.1002/9781444355956)
- MARTÍN-BARBERO, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- MIANO Borruso, M. (1998). Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades. *Debate feminista*, (18), 186-236. Recuperado de [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/view/521/441](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/521/441)
- MIANO Borruso, M. (2012). *Hombre, mujer y muxe' en el Istmo de Tehuantepec*. México: Plaza y Valdés, CONACULTA, INAH.
- MIRANDÉ, A. (2015). Hombres Mujeres: An Indigenous Third Gender. *Men and Masculinities*, 19(4), 384-409. doi: <https://doi.org/10.1177/1097184X15602746>
- MONSIVÁIS, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, España: Anagrama.
- ORTIZ, R. C. (2018). La estrella del melodrama como heroína noir: **La huella de unos labios** (1952). *Balajú Revista de Cultura y Comunicación*, 8(5), 70-89. doi: <https://doi.org/10.25009/blj.v0i8.2552>
- RODRÍGUEZ, A. (2015). Los estereotipos de género en el melodrama mexicano. *La Palabra y el Hombre*, (32), 65-70.
- SÁNCHEZ Prado, I. M. (2014). *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville, EE.UU.: Vanderbilt University Press.
- SEGATO, R. L. (1991). A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. *Anuário Antropológico*, (84), 81-94. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6411>
- SIMSOLO, N. (2011). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid, España: Alianza.
- SMITH, P. J. (2017). *Queer Mexico: Cinema and Television Since 2000*. Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- SUBERO, G. (2013). Muxeninity and the Institutionalization of a Third Gender Identity in Alejandra Islas's **Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras de peligró**. *Hispanic Research Journal*, 14(2), 175-193. doi: <https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000022>

- TASKER, Y. (2013). Women in Film Noir. En A. Spicer y H. Hanson (Eds.), *A Companion to Film Noir* (pp. 353-368). West Sussex, Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd. doi: <https://doi.org/10.1002/9781118523728.ch21>
- URBIOLA Solís, A. E, Vázquez García, Á, W. y Cázares Garrido, I. V. (2017). Expresión y trabajo de los Muxe' del Istmo de Tehuantepec, en Juchitán de Zaragoza, México. *Novo Scientia*, 9(2), 502-527. doi: <https://doi.org/10.21640/ns.v9i19.867>

## Filmografía

- ALMODÓVAR, P. (Director) y Almodóvar, A. & Pérez Campos, M. A. (Productores). (1987). **La ley del deseo**. España: El Deseo, Laurenfilm.
- ALMODÓVAR, P. (Director) y Almodóvar, A. & Posner, E. (Productores). (2004). **La mala educación**. España: Canal+ España, El Deseo, Televisión Española.
- BUÑUEL, L. (Director) y Dancigers, Ó. (Productor). (1953). **Él**. México: Producciones Tepeyac.
- BUSTILLO Oro, J. (Director & Productor) & Elvira, G. (Productor). (1950). **El hombre sin rostro**. México: Oro Films.
- BUSTILLO Oro, J. (Director) & Grovas, J. (Productor). (1952). **La huella de unos labios**. México: Cinematográfica Grovas.
- CURTIZ, M. (Director) & Wald, J. (Productor). (1945). **El suplicio de una madre** [*Mildred Pierce*]. EE.UU.: Warner Bros.
- DASSIN, J. (Director) & Hellinger, M. (Productor). (1948). **La ciudad desnuda** [*The Naked City*]. EE.UU.: Hellinger Productions, Universal International Pictures (UI).
- DMYTRYK, E. (Director) & Scott, A. (Productor). (1944). **El enigma del collar** [*Murder, My Sweet*]. EE.UU.: RKO Radio Pictures.
- FOSTER, N. (Director) & Welsch, H. (Productor). (1950). **Amor que vuelve** [*Woman on the Run*]. EE.UU.: Fidelity Pictures Corporation.
- FUNDACIÓN ALFREDO HARP HELÚ OAXACA. (28 de mayo de 2015). *Entrevistas FAHHO Rigoberto Perezcano* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=EgW3Q\\_m1kCo](https://www.youtube.com/watch?v=EgW3Q_m1kCo)
- GAVALDÓN, R. (Director) & Wagner, J. (Productor). (1947). **La diosa arrodillada**. México: Panamerican Films, S. A.
- GOUT, A. (Director) & Calderón, G. y Calderón, P. (Productores). (1950). **Aventurera**. México: Cinematográfica Calderón.
- GOUT, A. (Director & Productor). (1955). **La sospechosa**. México: Constelación.

- HUSTON, J. (Director) & Blanke, H. y Wallis, H. B. (Productores). (1941). **El halcón maltés** [*The Maltese Falcon*]. EE.UU.: Warner Bros.
- JANG, J. (Director y Productor) & Lee, E. (Productor). (2014). **Tacones altos** [*Hai-hil*]. Corea del Sur: Lotte Entertainment.
- KUBRICK, S. (Director y Productor) & Bousel, M. (Productor). (1955). **El beso del asesino** [*Killer's Kiss*]. EE.UU.: Minotaur Productions.
- LELIO, S. (Director y Productor) & Larraín, J. y Larraín, P. (Productores). (2017). **Una mujer fantástica**. Chile: Fábula.
- NEILL, R. W. (Director) & McKnight, T. y Neill, R. W. (Productores). (1946). **Pasión diabólica** [*Black Angel*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- PEREZCANO, R. (Director) & Sanjuan, E. (Productor). (2010). **Norteados**. México, España: Film Tank, IMCINE, Mediapro, Tiburón Films.
- PEREZCANO, R. (Director) & Ramos, J. B., Valdelièvre, C. y Velasco, C. (Productores). (2014). **Carmín tropical**. México: IMCINE, Tiburón Films.
- PREMINGER, O. (Director & Productor). (1944). **Laura**. EE.UU.: 20th Century Fox.
- SIODMAK, R. (Director) & Harrison, J. (Productora). (1944). **La dama fantasma** [*Phantom Lady*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- VIDOR, C. (Director) & Van Upp, V. (Productora). (1946). **Gilda**. EE.UU.: Columbia Pictures Corporation.
- VISCONTI, L. (Director) & Solaroli, L. (Productor). (1943). **Obsesión** [*Ossessione*]. Italia: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI).



MAXIMILIANO MAZA PÉREZ (México) es Doctor en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey y profesor asociado en la misma institución. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1. Sus líneas de investigación se vinculan con el cine mexicano, el cine fronterizo, así como la relación entre memoria, identidad y cultura audiovisual. Publicación más reciente: Maza-Pérez, M. (2021). Stages for an Assassination: Roles of Cinematic Landscape in Jorge Fons' *El atentado* (2010) and Carlos Bolado's *Colosio: el asesinato* (2012). En M. Haddu & N. Thornton (Eds.), *Legacies of the Past. Memory and Trauma in Mexican Visual and Screen Culture* (pp. 79-93). Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press.

LUIS GERARDO FRÍAS (México) es Doctor en Estudios Humanísticos en el Tecnológico de Monterrey, en la línea de investigación de Comunicación y medios. Es Maestro en Diseño Gráfico con orientación en Dirección Creativa por parte de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Ha colaborado en el Laboratorio de Comunicación Política de la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la UANL. Su línea de investigación se centra en los estudios fílmicos, en particular la representación de las masculinidades en el cine mexicano.