

BLANCA ESTELA LÓPEZ PÉREZ*

Representación y construcción de personajes LGBTI+ en el *noir* mexicano

Representation and Construction of LGBTI + Characters in Mexican Noir

Resumen

El cine negro o *noir* ofrece algunas de las primeras representaciones cinematográficas de la homosexualidad en el siglo XX, sumando así a los estereotipos en Estados Unidos. A pesar de la distancia temporal entre las producciones mexicanas y los clásicos *noirs* y neo *noirs* norteamericanos, ambos muestran atributos similares de personajes y estilo, lo que permite que nuestras producciones nacionales muestren un enfoque diferente y sensible desde la perspectiva LGBTI+, atravesada por nuestra violencia nacional.

Palabras clave: *Film noir*, violencia, LGBT+, representación

Abstract

The film noir offers some of the first cinematographic representations of homosexuality in the XX Century, thus adding to stereotypes in the United States. Despite the temporal distance between the Mexican productions and the North American classic noirs and neo noirs, both show similar character and style attributes, allowing our national features to show a different and sensitive approach from the LGBTI+ perspective, imprinted by our national violence.

Key words: *Film noir*, violence, LGBT+, representation

Fuentes Humanísticas > Año 32 > Número 61 > II Semestre > julio-diciembre 2020 > pp. 35-49.

Fecha de recepción 10/08/2020 > Fecha de aceptación 27/01/2021

belp@azc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana.

Introducción

El cine negro o *noir* fue un estilo surgido en la cinematografía norteamericana de los años 30 a los 50 del siglo XX. Este tipo de producciones mostró un lado oscuro poco explorado por Hollywood hasta el 29 y la Gran Depresión, con el acento en historias de crimen y violencia que reflejaban el espíritu social de la época, así como la falta de presupuesto por parte de los grandes estudios. Se trata de una forma audiovisual difícil de definir ya que ofrece trabajos sobre temas que otros géneros ya trabajaban como el cine de gangsters y, en la dimensión del estilo visual, recupera características del expresionismo alemán como consecuencia de la migración de creadores producto del ascenso del nacionalsocialismo.

En vista de lo anterior, no resulta extraño que los relatos de estas producciones estuvieran impregnados de paranoia, miedo y desolación. Y que los personajes fueran en múltiples ocasiones sujetos social y económicamente marginados que se ven obligados a probar suerte por fuera de la ley, guiados por decisiones moralmente cuestionables hacia destinos trágicos las más de las veces. A pesar de las dificultades en cuanto a su definición, son identificables personajes como los detectives, maleantes de poca monta, o bien, poderosos gánsteres del bajo mundo, las icónicas *femme fatales* y, con frecuencia, personajes LGBTI+. Si bien estos personajes son producto de la modernidad de principios de siglo, también hacen evidente la tergiversación de las categorías de roles tradicionales de género, así como el desplazamiento de los núcleos de la heteronormatividad a principios del siglo pasado.

El *film noir* ha encontrado campo fértil también en las décadas de los 70 y 80, al incursionar en otros escenarios distintos de las grandes ciudades norteamericanas e incluso la exploración de otras épocas pero que mantienen la angustia y la incertidumbre social. En este sentido es posible observar características de estructura, temática y caracterización en producciones de otros países, y México no es la excepción. La complejidad cultural, así como distintos tipos de asimetrías heredadas del siglo XX, permiten a los cineastas mexicanos ofrecer producciones que comparten características con el *noir* pero que también atienden a la especificidad del contexto nacional. A manera de ejemplos se puede nombrar producciones como *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, o *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947) y *La noche avanza* (1952), las tres últimas dirigidas por Roberto Gavaldón, entre muchos títulos de la voz autorral de grandes directores mexicanos. Además de los elementos que persisten como la labor fallida de la ley, la presencia del crimen impune y la constante atmósfera de paranoia, se agrega un elemento diferenciador: algunas producciones se desplazan de la urbe centralizada a estados de la provincia donde es posible encontrar no sólo formas locales de delitos sino también formas de expresión de género distintas de las de la capital.

Con el objetivo de mostrar producciones que exponen las características del *noir* desde tres marginalidades distintas (la delincuencia, la expresión de la sexualidad y el género, y el contraste entre capital y provincia), se han elegido dos ejemplos sobre los que se trabajará la construcción de personajes desde una perspectiva principalmente psicoanalítica.

ca, marco que se ha usado en anteriores trabajos sobre el cine negro: el primer caso será *Puños rosas* (2005) del director Beto Gómez y *Carmín tropical* (2014) dirigida por Rigoberto Perezcano. Ambas producciones permiten explorar, desde la construcción de personajes fuera de la heteronorma, la violencia producto de sus actividades así como los abusos que sufren resultado de la triple marginación antes mencionada y que los encierra en un marco del que es muy difícil salir. No son los únicos ejemplos y tampoco se pretende agotar el tema en el presente espacio, pero permiten retratar las características que el análisis propuesto persigue.

El *film noir* y la modernidad urbana

Las producciones cinematográficas del *noir* no son las primeras representaciones de la homosexualidad en el cine hollywoodense. Estos personajes se encontraban ya en el cine del pre-código norteamericano a pesar de que, durante las primeras dos décadas del siglo xx, la homosexualidad era considerada una enfermedad o perversión sexual cuya representación en el cine se hacía merecedora de censura (Sánchez del Pulgar, 2017, p. 100). La representación giraba en torno a atributos femeninos que fueron heredados a las producciones del *noir* y el neo *noir* de la segunda mitad del siglo, como lo muestran los casos de personajes como los modales de Waldo en *Laura* (Preminger, 1944) o Lindsay con su perfume en *Farewell my Lovely* (Ricards, 1975). Pero fue la presencia del código Hays la que mostró de manera significa-

tiva que podían ser visibilizados en la pantalla grande y cómo debía hacerse.

Desde 1934 a 1967, el código Hays apoyado por la iglesia católica fue una fuerza censora de gran peso. Este código creado por la MPA (Asociación de productores Cinematográficos de Estados Unidos) y escrito por William H. Hays, un líder del partido Republicano, consistía en una serie de restricciones con carácter moral que dictaba lo que podía aparecer en pantalla y qué no. Sin embargo, antes del código ya existían instancias que regulaban incluso la vida privada de los actores con el objetivo de proteger la industria de mecanismos censores externos e insensibles a sus necesidades. Esto significó perseguir y ocultar cualquier comportamiento que pudiera inscribirse dentro de las perversiones sexuales, por las que se entendía “[...] tanto la homosexualidad como la ninfomanía, la promiscuidad y la prostitución” (Palencia, 2008, p. 21), temas recurrentes de las novelas *hard-boiled* en las que el *noir* está profundamente basado. De hecho, sería hasta 1961 con la película británica *Victim* del director Beasil Dearden cuando se mencionaría la palabra homosexual por primera vez en cine (Burton, 2010, p. 76). Las ficciones *hard-boiled* corresponden a una respuesta norteamericana a las historias de detectives clásicas inglesas (Conard, 2006, p. 16) y se encuentran impregnadas de escepticismo con respecto a la racionalidad científica representada en la novela moderna de detectives; en gran medida, también son consecuencia de los quiebres sociales y la delincuencia surgidos durante la Prohibición¹. De esta manera, las

¹ La Prohibición se refiere a la aplicación de la Ley Seca en Estados Unidos de 1920 a 1933. Promo-vida

ficciones del *hard-boiled* hacen evidente los límites del control racional estatal junto con los personajes marginados ya fuera por la ley o por la medicina psiquiátrica.

En este sentido, no debe sorprender que los personajes del film *noir* muestren una especie de desmoronamiento de los roles de género tradicionales. El quiebre del 29 y la Gran Depresión aniquilaron junto con el capital económico, uno de los núcleos del poder masculino heterosexual y, en muchos aspectos, también una de las defensas contra la angustia. Dice Sigmund Freud:

[...] se crea un reservorio de representaciones, nacido de la necesidad humana de hacer tolerable su indefensión, y construido a partir de los recuerdos de indefensión de su propia infancia y de la infancia del género humano (2009, p. 18).

Así el dinero, su circulación y los discursos modernos a su alrededor, devinieron en historias sobre hombres proveedores, no sólo económicos sino de seguridad y poder. En muchos sentidos, gran parte de la construcción de lo masculino heteronormado del siglo xx se gestó a partir de la investidura libidinal del dinero y por ello su falta redundó en la creación de personajes en apariencia fuertes e independientes, pero, en el fondo, sensibles y, a menudo, asustados y derrotados.

por la Liga Anticantinas y la liga Internacional contra el Alcoholismo, la Ley Seca fue impulsada también por grupos como el Ku Klux Klan en su movimiento antiinmigrantes pero, a la vez, también recibió apoyo de grupos nativistas, progresistas, sufragistas e, incluso, sindicatos, ya que la cultura protestante consideraba al alcohol como el origen de los comportamientos moralmente reprobables (Autrique, 2019).

La ciudad moderna, como producto y símbolo del poder económico, deja de ser una fortaleza de seguridad para mostrar los límites de la racionalidad económica: lo humano descarnado y, necesariamente, transgresor. Ante una masculinidad vulnerada no es extraña la aparición de personajes como la *femme fatale*, mujer sexualmente emancipada que resulta amenazante para el hombre que ha perdido su poder fálico, o bien, el homosexual exquisito inmune a las demandas femeninas, pero con acceso a las bondades culturales, siempre que su orientación sexual permaneciera velada. De esta manera, el protagonista del *noir*, desde sus defectos internos y externos, así como sus pasiones y ambiciones, enfrenta un entorno incierto y despiadado que lo golpea constantemente con absurdos y eventos ajenos a su comprensión (Lyons, 2000, p. 10). Al estar sujeto, ya sea por sus obsesiones o por su lujuria, el protagonista rara vez juega como un héroe; es más bien una figura infantil alienada y solitaria, de ahí la aversión que la mayor parte de los personajes femeninos le provocan.

El *noir* se presenta entonces como un *realitycheck* del sueño americano. Aunado a la condición económica, el periodo entre guerras ponía en entredicho las certidumbres de la vida cotidiana. Dice Mark T. Conard:

[...] nuestras viejas formas de entendernos a nosotros mismos y el mundo, y los valores que acompañaban a éstos, desaparecieron o fueron insostenibles. Perdimos nuestra orientación en el mundo, el significado y el sentido que nuestras vidas tenían, así como valores morales y límites bien definidos (2006, p. 19).

Esta disolución de límites es representada en las ciudades del *noir* en tanto ya no son espacios de asombro sino una especie de laberintos en los que los protagonistas se pierden y encuentran, persiguen e investigan, pero también son cazados. El uso de las imágenes de la urbe funciona para sostener la idea de que hay algo por ser resuelto en una ciudad hacinada (Farish, 2005, p. 98), y en donde la ley no alcanza a todos los habitantes; pero a la vez, construye un escenario que hace visibles a todos aquellos marginados por la capa manifiesta del “deber ser” de la ciudad como proyecto moderno y que son precisamente aquellos etiquetados como “perversos”: prostitutas, homosexuales, delincuentes, autoridades corruptas, minorías étnicas, entre muchos otros. En consecuencia, bares, prostíbulos, moteles, barrios pobres y ciudades perdidas, así como muelles y mercados populares, son escenarios frecuentes de las narraciones del *noir*; difíciles de mapear y, en muchos sentidos, ajenos a los temas “oficiales” de investigaciones urbanas, estos lugares suelen ser representados como todo aquello que la ciudadanía prefiere ignorar pero que no deja de latir en las entrañas de las ciudades.

Desde producciones como la adaptación de la novela de Raymond Chandler, *Farewell my Lovely* de 1940, *Murder, my Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), hasta el *future noir Blade Runner* (Ridley Scott, 1983), las ciudades norteamericanas como Los Ángeles son retratadas como dos ciudades diferentes: la rica y visible, normalmente en la capa superior del espacio urbano; en contraste con la pobre e invisible cubierta por la primera, junto con sus distintos sistemas. En este senti-

do, la cinematografía mexicana de los 40 también hace varios señalamientos a esta doble cara de las ciudades modernas. Cineastas como Morayta Martínez con su obra *Vagabunda* de 1950 muestran las siguientes líneas en el guion:

En todas las grandes capitales del mundo, los contrastes se producen con una viveza y fuerza sorprendentes. Junto al bienestar, van casi de la mano la más absoluta pobreza, la desdicha y la lucha por la vida en su forma más cruel y descarnada. En la Ciudad de México hay una barriada que todos denominan Zona Roja, que es la más pobre, miserable y mezquina de todas. Inimaginable hacinamiento de covachas y tugurios, donde habitan seres que miran con indiferencia cómo se consume la vida, agobiados por un solo problema que ocupa totalmente sus mentes: el tener qué comer (Narrador en *Vagabunda*, 1950).

Esta descripción de la Ciudad de México junto con otras propuestas como las de Luis Buñuel en *Los olvidados* (1950) y *Trotacalles* (1951) de la directora Matilde Landeta, muestran el contraste entre la nueva imagen de la ciudad del proyecto del sexenio de Adolfo Ruíz Cortínez (Lopez en Ramos, 2014, p. 95), y la realidad de las calles de la capital mexicana. La atmósfera de inseguridad y desesperación no escapa a la sensibilidad de los cineastas mexicanos que alcanzan a apreciar las contradicciones de los proyectos de modernización nacionales, ya que van de la mano de la exclusión de gran parte de la sociedad mexicana. De manera particular, en los casos de *Vagabunda* y *Trotacalles*, se observa un discurso que castiga a las

mujeres que transgreden su posición sumisa ante el hombre de posición acomodada, y son condenadas a la prostitución sin posibilidad de redención.

Sin embargo, el contraste entre dos ciudades y dos morales no es el único. En el caso mexicano, la década de los 40 habrá de acentuar las diferencias entre la ciudad y el México rural; a pesar de que la migración a la ciudad no era un fenómeno nuevo, la diferencia económica, cultural y simbólica entre el adentro y afuera del espacio urbano tendrá consecuencias más allá de la segunda mitad del siglo xx. A diferencia del *noir* norteamericano, en las producciones mexicanas la marginalidad con respecto a la ley escapa a la centralización de la capital para alcanzar lugares que, dadas sus condiciones de poca o nula urbanización, se convierten en ideales para albergar historias de crímenes, delincuentes y otros personajes marginales.

La producción de 2014 del director Rigoberto Perezcano, *Carmín tropical*, muestra como protagonista a Mabel, una muxe que ha regresado a su natal Oaxaca para indagar sobre el asesinato de su amiga Daniela. El director lleva a la audiencia de la mano de Mabel a través de distintos lugares de clima tropical en los que es evidente que la ley no existe y que el asesinato de una mujer puede quedar impune a falta de investigación y presupuesto estatal. Se recuperan los escenarios del *noir* como los bares, hoteles de paso y viviendas humildes, en los que Mabel se encontrará con amigos, por un lado, y con autoridades indiferentes, por otro. Sin tratarse de una ciudad, el escenario ofrece un acertijo a ser resuelto contra reloj, comenzando con la vida privada de su amiga y culminando en las

aspiraciones y decepciones personales de la protagonista.

Por su parte, la producción *Puños rosas* (2004) del director Beto Gómez cuenta la historia de Jimmy Morales, un boxeador que trabaja en la funeraria familiar en la frontera con Estados Unidos. Se trata de un lugar controlado por el crimen organizado frente a los ojos de las autoridades que también reciben su tajada, o bien, se hacen de la vista gorda. La frontera norte del país ha sido documentada de manera vasta en la ficción tanto por los escritores como por los cineastas, en muchas ocasiones redundando en un espacio simbólico que conecta dos naciones, pero, a la vez, invisibilizado junto con sus conflictos sociales, económicos y políticos. Es:

[...] un espacio de confluencia y memoria compartida, tendente a transformaciones sociales a partir por lo menos de la puesta en evidencia de lo que sucede en ese contexto, pero al mismo tiempo es un espacio de divergencias en el modo de entender el mundo y, por tanto, de escribir la realidad en español, en inglés, [...] (Pardo, 2013, p. 159).

Y es ese espacio el que permite la presencia no sólo de actividades al margen de la ley, sino también el surgimiento de vínculos fuera de la heteronormatividad, a condición de que ambos "delitos" no sean evidentes. En caso de romper con su condición de invisibilidad, la producción de Gómez señala las penalizaciones, así como los verdugos que las han de ejecutar.

Las historias del *noir* marcan el límite de las promesas de los aparatos económicos modernos de la primera mitad del siglo xx en Norteamérica. A la vez, esa

forma de narración rebasa los escenarios tradicionales del género para volver a señalar el mismo tipo de fallas en contextos donde los proyectos de modernización estatales no fueron logrados. En consecuencia, las ficciones cinematográficas mexicanas retratan las condiciones precarias de estos contextos lejos de la centralidad al ofrecer narraciones cargadas de violencia, crimen e impunidad, con pequeños instantes de esperanza e, incluso amor. De ahí que se pueda afirmar que, si bien el *noir* como estilo se sujeta muchas veces al escenario urbano, parte de lo central deviene de la complejidad de los conflictos narrativos así como de la construcción de los personajes y su capacidad para retratar el fracaso de los grandes relatos culturales modernos.

Diversidad sexual y marginalidad

Para finales del siglo XIX y principios del XX, las ciencias positivas comenzaron a desplazar a los preceptos religiosos de la reglamentación legal de la vida sexual (Roudinesco, 2010, p. 88-89). Dos de los productos de este movimiento fueron las ciencias de la sexología y la criminalística, que no dejaron de tener un atravesamiento moral; por ello, la nueva división sano/patológico habría de permear no sólo los campos de lo médico y lo legal sino también los ámbitos artísticos y de producción de medios en forma de reglamentos o de censura.

El Hollywood del pre-código no mostró mayor preocupación en retratar personajes LGBTI+, a pesar de la estereotipación y la explotación de los mismos fuera común. Después de la instauración del código Hays, la imagen de la homo-

sexualidad quedó prohibida ya que se trataba de vínculos considerados dentro de las perversiones sexuales y, además, tipificados como enfermedades mentales.

La homosexualidad era una lacra, una amenaza para el resto de la sociedad, el homosexual es culpable de su propia sexualidad y debía ser castigado, debía pagar por su culpa, expiar sus pecados, la mayoría de las veces lo hacía con su propia muerte. En el Hollywood de los años 30 y 40, donde el *happy ending* es una norma, los buenos deben llevarse a la chica y el gay, el malo, debe morir (Martínez, 2009, p. 1).

No en vano el cine sujeto a este código forma parte del caldo de cultivo para fenómenos como la homofobia y la transfobia ya que los medios de comunicación juegan un papel importante en la construcción de la opinión pública. Sin embargo, es menester reconocer que géneros como el *noir* logran generar una propuesta alternativa a pesar de que, las más de las veces, la muestren velada.

La norma legitimada, en este caso la heterosexualidad, no sólo delimitaría la apariencia de los cuerpos sexuados sino los usos adecuados de los mismos (Butler, 2002, p. 18). Parte de la materialización de la norma se sostiene en las representaciones mediáticas y la manera en que éstas son eco del sistema de creencias de las audiencias. En este sentido, la prosperidad económica y las ideas alrededor del *self-made man* que alimentaron las primeras décadas del XX, también abonaron a la construcción de expectativas sociales sobre mujeres y hombres; de ahí que el relato narcisista donde la hombría se sostenía en el dinero arrebatado al

padre-sistema, resultara tan frágil con el golpe del 29. Si bien el dinero no es una fantasía del niño, siguiendo a Freud en su Carta N° 573 (82) del 16 de enero de 1898 (Caparrós, 1995, pp. 309-310), lo cierto es que se traslapa con la dimensión simbólica donde el padre es considerado fálico, no por sí mismo, sino por ser el dueño de la fuente de ese poder y del deseo de la madre que puede tener muchas formas, a saber, el dinero en el caso particular.

Este quiebre económico del que el *noir* es producto, se ve reflejado en la construcción de personajes como los detectives privados, sujetos que habrían trabajado para la fuerza policíaca pero que renunciaron o fueron despedidos por negarse a participar en un aparato corrupto. Es común que estos personajes se muestren disminuidos ya que fueron "privados" de los privilegios y la inmunidad que el estar en la fuerza les garantizaba. Por ello, no sorprende la frecuencia con la que otro personaje, ahora empoderado, es presentado como antagonista: la *femme fatale*, fuente de saberes oscuros, atractivo sexual, pero, también, guía del protagonista en su descenso hacia un destino trágico. Para Alan Woolfolk, desde su lectura de Freud, el vínculo entre el protagonista y la mujer fatal implica que impulsos contradictorios convivan y guíen las decisiones tomadas (Conard, 2006, p. 120); por un lado, el hombre vulnerado en su posición viril teme a la mujer devoradora y totémica, pero, por otro lado, la desea y no puede dejar de escuchar sus consejos a pesar de saber el peligro o las intenciones implicadas. Otra posibilidad que se presenta es la de la mujer como objeto desaparecido que el detective es contratado para buscar y que, en tanto mujer ideal, se vuelve

una trampa fantasmagórica en la que terminará atrapado. De la misma manera en que encontramos a las mujeres fálicas, en el *noir* también se muestran otros personajes que quebrantan la heteronorma, particularmente en los neo *noir* ya que el código Hays había perdido vigencia para finales de los 60: hombres homosexuales y lesbianas. En el caso de las segundas el director de arte Mark Stephenson declara que la mujer fatal es, siempre, lesbiana. De esta forma, las representaciones de personajes LGBTI+ quedaron cargadas de atribuciones negativas como son la estafa, el delito y el odio a los hombres heterosexuales, como lo muestran producciones como las ya mencionadas *Laura*, con el personaje de Waldo Lydecker, y *Farewell my Lovely*, con el de Lindsay Marriot en las versiones del 44, con el título de *Murder, my Sweet*, y 76, y el de Frances Amthor en la del 76.

La *femme fatale* juega un papel dual ya que permite al protagonista avanzar en su búsqueda y recibe de ella cierta protección, a la vez que aquello que se devela le acerca cada vez más a su destino. Al final del camino, normalmente la mujer fatal se descubre como el artífice del engaño y, evidentemente, como la genuina antagonista de la historia. Este desdoblamiento pone en juego dos posiciones de la mujer percibidas desde la perspectiva infantil del protagonista (masculino y no, a la vez): la mujer que ayuda como un avatar materno que cohabita con la mujer deseante y peligrosa. Pero esta dualidad se presenta también en el hombre homosexual, recordemos una vez más a Waldo Lydecker que juega como un padre y mentor de Laura Hunter, pero que, en el momento en que ella ya no se posiciona como "su niña" y de-

cide casarse con Shelby Carpenter (interpretado por Vincent Price), Waldo decide matarla a sangre fría tratando de culpar al pretendiente. Ambas figuras entonces, la mujer fatal y el homosexual, quedan retratadas en un marco ambiguo que es amenazador tanto para el hombre como para la mujer heteronormados, pero que son padres protectores para las figuras infantilizadas.

La figura de la madre fálica entra en la pantalla de *Puños rosas* con el personaje de La Güera, interpretada por la actriz Isela Vega, quien es la cabeza de una banda de ladrones de autos. Para La Güera, los que trabajan para ella son tratados como niños incapaces de tomar decisiones y cuyos conflictos son resueltos por la voluntad de mamá; ella dicta las acciones a tomar no sólo en el “negocio” sino también en la vida personal, lo que no representa un problema para su yerno, en principio. Germán Corona, interpretado por José Yenque, es el yerno de La Güera y su lugarteniente en la organización delictiva. Sin embargo, la complejidad de Germán permite albergar una función propia del sistema narrativo del *noir* pero con una encarnación poco común: el *homme fatale* que atrae al protagonista, Jimmy, jugándose en un papel dual: por un lado, le ofrece apoyo y confianza, además de regalos caros, pero por el otro lo hunde en su mundo delictivo y en la prisión.

Germán le frece a Jimmy lo que su padre le niega, como un padre protector. Sin embargo, se trata de un espejismo dado que, al igual que el padre del boxeador, Germán es un transgresor de la ley al ser un capo del robo de autos y, a la vez de la heteronorma, un hombre homosexual a puerta cerrada. A diferencia de los personajes heterosexuales del neo *noir*, este

hombre fatal no necesita alternar entre el padre y el hombre seductor de acuerdo con el género de otros personajes; para Jimmy, él es ambos y a eso se debe la voluntad con la que se permite ser atrapado. No resulta sorprendente que Jimmy no sea el primer personaje que Germán hiere, con o sin intención, ya que esta doble función también se muestra en su vínculo con su abogado, Álvaro, quien le permite jugar como “damisela en desgracia” para acudir a su rescate una y otra vez. La refrenda del vínculo homoerótico es una característica marcada en los vínculos del *homme fatale* (Cohen, 1993, p. 116), y permite observar que, entre los personajes de la mujer y el hombre fatales, las funciones no son muy distintas: ambos son padre-madre y hombre-mujer, aunque en ambas funciones predomina una inscripción más cercana al registro imaginario que hacia el simbólico de la ley psíquica.

Para Jason Holt, la mujer fatal tiene un carácter distinto en el *noir* clásico que en el neo *noir* (Holt en Conard, 2006, p. 28); mientras que al final el personaje suele morir o ser castigado, su contra parte logra prosperar en el clásico, y, en contraste, en el segundo caso la *femme fatale* logra sobrevivir y salirse con la suya, un cambio producto tanto de la posguerra como de la incursión de las mujeres en los ámbitos laborales y los logros de las luchas sociales. En este sentido, podemos identificar en Germán a un hombre fatal clásico que, a pesar de que su amor por Jimmy es genuino, no podrá sobrevivir a su condición de maleante ni a la de hombre homosexual, ya que Álvaro al verse desplazado por Jimmy lo traiciona y provoca su divorcio de Alicia. Al quedar fuera de la protección de La Güera, Germán no tiene más que tratar de defenderse con

sus propios medios para terminar traicionado, una vez más, tanto por su familia como por sus secuaces.

En contraste con Germán, *Carmín tropical* ofrece otra versión del hombre fatal que se corresponde con la función de la femme fatale del neo *noir*. Mabel en su investigación sobre el asesinato de Daniela, conoce a Modesto, un taxista local que la lleva a diferentes lugares en Oaxaca que van desde la estación de policía, un presidio, bares, hasta el lugar donde el cadáver fue hallado. Poco a poco, Modesto comienza a ganarse la confianza de Mabel y de sus amigos, con lo que inicia un romance que promete algo de la seguridad y certezas buscadas. Ante esta posibilidad romántica y la probable recuperación de su carrera como cantante, Mabel encuentra en esta fantasía mucho más de lo que buscaba y, sin darse cuenta, este desbordamiento la atrapa en un "reino viscoso y perverso" (Zizek, 2009, p. 34) del que no podrá salir; la identificación de Mabel con Daniela, permite la búsqueda de la mujer ideal y su encuentro es con un cadáver. Perezcano comienza a revelar algo que la audiencia ya intuye y que Mabel ignora: Modesto es el asesino de Daniela y, en breve, será el suyo. Pero no sólo eso, logrará salir impune como probablemente lo ha hecho ya varias veces y ante los ojos cómplices del comandante Rómulo. Así, el personaje de Modesto muestra las aristas del padre protector, el hombre seductor y el monstruo fuera de la ley simbólica, pero que refrenda la ley del machismo heteronormado: la mujer y cualquiera que ostente los signos de femineidad, debe morir y su ejecutor puede caminar impune.

Aquí es necesario señalar una diferencia entre los papeles de las mujeres y

los hombres fatales en los neo *noirs*: mientras la mujer fatal que logra salirse con la suya es, desde algunas lecturas, un producto del poder social adquirido por las mujeres, en el caso de los hombres fatales es diferente. El hombre fatal en tanto avatar del padre fálico y por encima de la ley, refrenda las relaciones asimétricas entre los géneros así como las categorías culturales que sostienen la heterosexualidad como única posibilidad de construcción de género. Sin embargo, en este mismo sentido es necesario reconocer que la exacerbación de la mujer fatal también implica una falta de sometimiento a la ley simbólica y aleja a esta figura de una representación de la mujer emancipada para mostrar a una madre gozadora capaz de cometer los mismos delitos que su contraparte el padre totémico y gozador.

Violencia, representación e invisibilidad?

La historia de la cinematografía ha estado impregnada de representaciones de distintas formas de violencia desde el inicio. Dependiendo de las normas vigentes en cada momento, distintas formas de censura han permitido o impedido la mostración de aquello que pudiera perturbar a las audiencias obligando a los cineastas a desarrollar formas de representación audiovisual que permitieran entender la violencia contenida en las historias de *gangsters* sin romper la normativa. Sin embargo, junto con la reglamentación cinematográfica, las pantallas como soporte de la representación también se encuentran sujetas a los sistemas de creencias en los contextos sociales, de tal suerte que no sólo se trata de lo que es mostrado y

lo que no, sino también el cómo se presenta. De ahí que tal vez sea arriesgado considerar que la comunidad LGBTI+ ha sido invisibilizada cuando las representaciones están presentes; sin embargo, la manera de construir esas representaciones ha sido sesgada y contribuyó a la estereotipación e, incluso, a la antipatía y, en consecuencia, es menester señalar estos mecanismos.

Como se explicó en el primer apartado, la homosexualidad a principios del xx fue considerada dentro de las perversiones sexuales y, por lo tanto, debía ser omitida en la cinematografía. A pesar de esto, el cine de Hollywood no careció de estos personajes y optó por caracterizaciones veladas. Si bien es cierto que el *noir* muestra una mirada poco halagadora sobre la vida norteamericana (Schrader, 1971), este estilo se vio en la necesidad de recurrir a detalles sutiles para construcción de personajes LGBTI+ junto con otro tipo de cortes como la omisión de imágenes explícitas de golpes y muertes por armas de fuego. Sin embargo, esta censura no implica una reducción en la violencia del contexto como tampoco la exagera, ya que la discriminación contra distintos grupos dentro de un aparato social atiende más a relaciones sistémicas que a la obediencia explicada por teorías como la aguja hipodérmica. La segregación en función de la representación es expresada y “se da en proporción directa con los cambios estructurales que se presentan en la sociedad y en relación directa con el grado de tolerancia que manifieste y a su nivel de violencia” (Cano en Lamas, 2016, p. 242). De esta manera, la violencia delictiva es representada como inherente a los grupos marginales de la sociedad, así como ejercida por y sobre los trans-

gresores de la ley señalados por el código: prostitutas, homosexuales y pervertidos sexuales; posteriormente los adúlteros. En el caso de los neo *noirs*, tanto la orientación sexual como la violencia delictiva son mostradas con mayor detalle, cosa que también se observa en otros géneros narrativos del cine posteriores al código Hays.

Como se observó en Laura, *Farewell my Lovely* y *Murder, my Darling*, las muertes del homosexual y la mujer fatal son consistentes tanto con las directrices morales del código Hays como con los lugares comunes del cine de explotación. Este tipo de recurso ha tenido eco también en los géneros del *thriller* y del horror como lo muestran producciones posteriores como son *Vestida para matar* (1980) dirigida por Brian de Palma e, incluso más recientes, como *Pesadilla en el infierno* (Incident in Ghostland) de Pascal Laugnier en 2018. En la primera se muestra a un travesti como un asesino serial y, en la segunda, uno de los perpetradores es un transexual. A pesar de que parte de la crítica consideró “difícil” la representación de la diversidad sexual en la propuesta de Laugnier, lo cierto es que es necesario rebasar la dicotomía de bueno-malo junto con la de hombre-mujer, para generar personajes tridimensionales de mayor complejidad y así evitar representaciones maniqueas que podrían corresponder a los ideales del código Hays.

Las producciones mexicanas también muestran representaciones de violencia delictiva y de género en distintos momentos de la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi. Casos como la adaptación cinematográfica de la novela de José Donoso, *El lugar sin límites*, dirigida por Arturo Ripstein y estrenada en México en 1978, donde el asesinato de

La Manuela, un travesti, queda impune, o *Atroz* (2015) de Lex Ortega que muestra la tortura y muerte explícitas de una mujer transexual, replican el lugar que ocupan las marginalidades sexuales, a pesar de que la compasión e, incluso, la indignación, comienzan a ser reacciones más frecuentes en las audiencias. Además, en ambos casos la violencia ejercida sobre los personajes no cisgénero, no es muy diferente a la que reciben los heteronormados, haciendo evidente que la impotencia y abuso de la ley golpea a todo el sistema social, aunque en intensidades diferentes.

Lo anterior genera la textura de tensión en *Carmín tropical*. Ante el asesinato de Daniela, Mabel comienza una búsqueda para tratar de averiguar quién la mató, pero parece que su camino ha sido pavimentado con personajes corruptos, indiferencia y callejones sin salida, ya que poco logra encontrar sobre su amiga y su misterioso novio. La búsqueda de la mujer perdida es un tema frecuente del estilo *noir* pero en el caso de Mabel hay algo más: no se trata sólo del esclarecimiento de un crimen sino también de una búsqueda especular mucho más profunda. No sólo busca una mujer ideal que está ausente sino una con quién construirse a ella misma. Daniela es el espejo en el que Mabel desea encontrarse, el encontrar y sostener una identidad consistente en un contexto lleno de engaño y trampas se convierte en uno de los logros del protagonista del *noir* (Woolfolk en Conard, 2006, p. 108); pero en esta identificación, que es también una identificación con la muerta, Mabel avanza en dirección a su propia muerte de manera muy semejante a como títulos de horror psicológico lo han trabajado como es el caso de *El inquilino* (1976) de Roman Polanski.

Es necesario señalar el peso que tiene la propuesta de Perezcano al trabajar esta búsqueda personal de la protagonista desde un lugar complejo para entender desde la dicotomía hombre-mujer. Mabel y Daniela son muxes, un tercer género con distintas atribuciones culturales propio de la región de Juchitlán; no se trata de una categoría que encuentre su sentido desde las perspectivas occidentales del género y, por lo tanto, la construcción identitaria enmarcada en los roles de género tradicionales se ve trastocada por la búsqueda de un personaje como Mabel. Busca a una muerta, pero no es una mujer, sino otra muxe, y el asesino, Modesto, quien no pertenece a la región, está matando la posibilidad tercera del género que parece encontrarse tanto en la mujer seductora como en la ruptura de la centralidad de la heterosexualidad. Ha jugado con ella desde que supo a quién buscaba y, a través de la focalización, Modesto también juega con la audiencia al mostrarse como el asesino de Daniela y, próximamente, también de Mabel sin que ella lo sospeche siquiera.

La visión oscura del cine negro no permite la posibilidad de un momento de negación inequívoco para definir el carácter porque está ambientado en un mundo tan desencantado que ninguna ética de resistencia puede sostenerse. No hay símbolo convincente que pueda definir este horizonte cultural. No hay vocación o práctica social que asegure suficiente disciplina para la formación del carácter del personaje (Woolfolk en Conard, 2006, p. 109).

Esta representación del hombre fatal con-
juga tanto al padre como al hombre se-

ductor, pero incrementa la letalidad ofrecida por el neo *noir* norteamericano en tanto no sólo puede destruir con toda impunidad hombres y mujeres sino también cualquier otra posibilidad de género que la cultura ofrezca y, probablemente, con la bendición de una ley corrupta. Sin embargo, consistente con el estilo *noir*, la protagonista Mabel se deja seducir como lo habría indicado el camino seguido por Daniela (que cabe la posibilidad de considerar la *idea* de Daniela como una de las fuerzas fatales que actúan sobre Mabel), y así paga caro su incapacidad para liberarse del espejo de su amiga.

Conclusiones

Las producciones cinematográficas norteamericanas de la primera mitad del siglo XX mostraron formas de construcción de personajes LGBTI+ profundamente impregnadas de preceptos morales y psiquiátricos. Esto redundó en mecanismos de representación y estereotipación que han contribuido en gran medida a la formación de fenómenos de opinión pública negativos. Sin embargo, se identifica en los estilos como el cine negro o *noir* la demarcación de un límite a los discursos sobre la estabilidad y certidumbre del *American Way of Life* sustentado en la prosperidad económica.

Se observa también que son los contextos de depresión económica que abonan a la vulneración de las ideas de masculinidad y roles de género, los que permiten la aparición de personajes LGBTI+, en funciones de delincuentes, como se mostró con los casos de producciones *noir* clásicas, y de víctimas en producciones del neo *noir* y contemporáneas. Y dadas las

características del estilo como un límite de la eficiencia de los aparatos legales, económicos y de la heteronormatividad, los personajes del *noir* mexicano se construyen partiendo de esas tres marginalidades, quedando al margen de la ley y la justicia. Es este sistema de marginalidades el que permite ejercer distintas formas de violencia sobre los personajes LGBTI+, que van desde castigos por su supuesta "perversión" hasta impunidad de los crímenes de los que puedan ser víctimas.

Lo anterior implica que la comunidad LGBTI+ ha tenido representación en este tipo de estilo cinematográfico; sin embargo, la forma de visibilidad adquirida es poco positiva a pesar de que, en casos como *Carmín tropical* y *Puños rosas*, se apela a la empatía y la compasión ante el destino de los personajes. En este sentido, una posibilidad de lograr representaciones tridimensionales en cinematografía trascendería la representación de los personajes en pantalla para abrir espacio a voces de creadores y directores con miradas no heteronormadas, de tal suerte que se ofrezcan otras visiones sobre el contexto nacional y la complejidad de los conflictos que éste alberga.

Bibliografía

- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Conard, Mark T. (2006). *The Philosophy of Film Noir*. Estados Unidos de Norteamérica: The University Press of Kentucky.
- Caparrós Sánchez, Nicolás (comp.). (1995). *Edición Crítica de la Correspondencia de Freud*. Madrid: Quipú.

- Freud, Sigmund. (2009). *Obras Completas. Tomo XXI*. El porvenir de una ilusión. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lamas Marta. (2016). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo xx*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para las Artes.
- Lyon, Arthur. (2000). *Death on the Cheap. The Lost B Movies of Film Noir*. Estados Unidos de Norte América: Da Capo Press.
- Palencia, L. (2008). *Hollywood Queer*. Madrid: T&B.
- Ramos W. E. (2014). *La Revolución Silenciosa. El diseño en la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo xx Análisis y prospectiva*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Roudinesco, Élizabéth. (2010). *Nuestro lado oscuro*. Barcelona: Anagrama.
- Zizek, Slavoj. (2009). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.
- Man, *Cultural Critique*, núm. 23 (Winter, 1992-1993).
- Farish, Mathew. (2005). Cities in shade: urban geography and the uses of noir, *Environment and Planning D: Society and Space 2005*, volume 23.
- Martínez, M. (2009). El personaje homosexual en el cine negro, *Revista Digital Sociedad de la Información*. Recuperado el 20 de julio 2020 <http://www.sociedadelainformacion.com/15/cinenegro.pdf>
- Pardo Fernández, R. (2013) La ficción narrativa de la frontera: El río Bravo en tres novelas mexicanas, *Frontera Norte*, vol. 25, núm. 49, enero-junio.
- Sánchez del Pulgar Legido, Rosa Ma. (2017). Homosexualidad latente en el cine del siglo xx, *Femeris*, Vol. 2, núm. 2, doi: <https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3760> <http://www.uc3m.es/femeris>
- Schrader, Paul. (1971). Notas sobre el Film Noir, *Film Comment*, volumen 8, núm. 1, primavera de 1972.

Hemerografía

- Atrique Escobar, Cecilia. (2019). Los orígenes de los movimientos prohibicionistas del alcohol y las drogas. El caso de México (1917-1928). *Historia y grafía*, núm. 53. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. Recuperado: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/589/58961435006/html/index.html>
- Burton, Alan. (2010). Victim (1961): Text and Context, *AAA Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* Volume 35, Issue 1.
- Cohen, Margaret. (1993) The "Homme Fatal", the Phallic Father, and the New

Filmografía

- Bonilla, A. (productora) y Ortega, L. (director). (2015) *Atroz* [película]. México: Cinenauta, LSD Audio, Zebra Studios, Grotesque, rABYa Producciones.
- Brooks, J. y Mier, F. (productores) y Morayta, M. (director). (1950) *Vagabunda* [película]. México: Mier y Brooks.
- Braunsberg, A. (productor) y Polanski, R. (director). (1976) *El inquilino* [película]. Francia: Marianne Productions.
- Bruckheimer, J. y Pappas, G. (productores) y Ricards, D. (director). (1975) *Farewell my Lovely* [película]. Estados Unidos: EK e ITC Films.

- Danzinger, O. (productor) y Buñuel, L. (director). (1950) en *Los olvidados* [película]. México: Ultramar Films.
- Del Villar, F. (productor) y Riptstein, A. (director). (1978) *El lugar sin límites* [película]. México: Conacite 2.
- Didermann, I. (productor) y Laugnier, P. (director). (2018) *Pesadilla en el infierno* (Incident in Ghostland) [película]. Francia: Mars Films.
- Litto, G. (productor) y De Palma, B. (director). (1980) *Vestida para matar* [película]. Estados Unidos: Filmways Pictures, Inc.
- Perezcano, R. (productor) y Perezcano, R. (director). (2014) *Carmín tropical* [película]. México: Cinepantera | Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) | Tiburón Filmes.
- Preminger, O. (productor) y Preminger, O. (director). (1944) *Laura* [película]. Estados Unidos: Twentieth Century-Fox.
- Relph, M. (productor) y Dearden, B. (director). (1961) *Victim* [película]. Reino Unido: Allied Film Makers (AFM).
- Scott, A. (productor) y Dmytryk, E. (director). (1944) *Murder, my Sweet* [película]. Estados Unidos: RKO pictures.
- Soto Landeta, E. (productor) y Landeta, M. (directora). (1951) *Trotacalles* [película]. México: Film Affinity.
- Von Damm, E. (productor) y Gómez, B. (director). (2004) *Puños rosas* [película]. México: Videocine, Plural Entertainment, Catan Films, Dejarne DisfrutarFilms, IMCINE, Televicine s.A. de c.v.

