

PASIONES MUXE EN PANTALLA: A PROPÓSITO DE *CARMÍN TROPICAL*

MUXE PASSION ON SCREEN: ABOUT *CARMÍN TROPICAL*

CARLOS LEAL REYES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-6303-8274>
carlosantro@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo pretende realizar una aproximación en clave *queer* a las representaciones de la película *Carmín Tropical* (2014) del director Rodrigo Perezcano donde se intersectan formulaciones sobre el cuerpo, el afecto y una especie de orden desidentitario que permite discutir sobre las resistencias *trans/muxe* ante las violencias asesinas en contextos heterocisnormativos con especificidad étnica. En este sentido, constituye una especie de oxímoron transgenérico; una intensa búsqueda entre identidades contrapuestas, narrativas disímbolas y tradiciones en tensión mediante una reflexión sobre los productos culturales como espacios para “trozar el alfabeto disponible” y hablar sobre la plasticidad de las realidades disidentes.

Palabras clave: transgeneridad, *muxeidad*, representaciones audiovisuales, metodologías *queer*.

Abstract

The present work aims to make an approach in a cuir/queer key to the representations of the film *Carmín Tropical* (2014) by director Rodrigo Perezcano where formulations about the body, affection and a kind of disidentity order intersect that allows discussion about resistance trans/muxe in the face of murderous violence in heterocisnormative contexts with ethnic specificity. In that sense, it constitutes a kind of transgeneric oxymoron, an intense search between opposing identities, dissimilar narratives and traditions in tension through a reflection on cultural products as spaces to “cut up the available alphabet” and speak the plasticity of dissident realities.

Keywords: transgenderism, muxeidad, audiovisual representations, queer methodologies.

Las tensiones transgeneridad/muxeidad

A partir del activismo trans reciente, las historias sobre mujeres trans han adquirido un espacio significativo en el escenario público del continente (Lind y Argüello, 2009) mediante la intervención de tecnologías como el cine, donde se ha construido un lazo entre la experiencia de los cuerpos y sus interacciones con la producción de “lo real” que pone en juego atributos que van a definir lo masculino, lo femenino, y lo verdadero (De Lauretis, 1989). Se parte de la idea de que el cine se erige como un instrumento de saber-poder donde se pone en juego la lucha por el significado. En este sentido, la creación cinematográfica, sea documental o ficcional, no parte de un acercamiento inocente sino de uno que se inscribe en saberes situados en cuadros sociales desde donde se estructura la acción, el lenguaje, y la forma de relacionarse con el mundo (Butler, 2007).

Por otra parte, las producciones fílmicas implican un trabajo de intervención en el que participan agentes sociales que permiten su funcionamiento, como instituciones estatales y privadas. La historia del cine latinoamericano ha estado ligado a dinámicas transnacionales de coproducción, de festivales, los centros de financiamiento y

de exhibición internacional (Campos, 2013) donde las mujeres trans son inventadas e interactúan con relatos y aspectos históricos como la colonialidad del poder (Quijano, 2014) y la colonialidad del género (Lugones, 2008).

En los últimos años, el cine latinoamericano ha experimentado un boom en la representación de las existencias trans. Películas como *Cheila, una casa pa Maíta* (2010), *Quebranto* (2013), *Reina de Corazones* (2014), *Vestido de Novia* (2014), *Made In Bangkok* (2015), *Translatina* (2015), *Laerte-Se* (2017), *Señorita María, la falda de la montaña* (2017), *Una mujer fantástica* (2017), han sido reconocidas por el público y la crítica a nivel internacional. Sin embargo, este auge tropieza con los altos índices de transfeminicidios, así como la reproducción de estereotipos nocivos en diversos productos culturales que espectacularizan a las personas trans al señalarlas como violentas, monstruosas y patéticas (García León, 2022) donde se da cuenta del funcionamiento de los medios audiovisuales como dispositivos de representación que hacen circular discursos imaginarios y sentidos mediante los cuales los actores sociales organizan contenidos, operaciones mentales e ideas con respecto a la cosa trans evidenciando los múltiples mecanismos de opresión que constriñen las vidas trans y se relacionan con entornos sociales más amplios.

Partiendo de ello, concebimos a la transgeneridad como una categoría que designa a un conjunto de discursos, prácticas, categorías identitarias y, en general, formas de vida condensadas en una concepción materialista y contingente del cuerpo donde la identidad, la expresión de sí, el género, así como experiencias vitales son configuradas en función de un rechazo compartido a la diferencia sexual como matriz natural y unívoca de subjetivación.

Al respecto, Hines considera que podemos comprender a las identidades trans a través de múltiples variables como el género, la sexualidad, la etnia y "raza", clase, edad, la temporalidad de las transiciones y las posiciones geográficas mediante los estudios trans que ofrecen la posibilidad del desarrollo de una teoría social de la diversidad de género

que sea capaz de explicar una variada gama de expresiones (trans) género y sus respectivas dinámicas en términos identitarios. Los estudios trans articulan la importancia de una teoría fundamentada en las experiencias vividas de múltiples posiciones subjetivas (2007) mediante sus propias herramientas teóricas y metodológicas que se sitúan en distintas locaciones disciplinarias (Camminga, 2017).

Trabajar en los estudios trans incluye teorizar las subjetividades trans, exploraciones etnográficas de las realidades de vida trans, lecturas críticas sobre el conocimiento existente de las personas trans y la excavación y reconstrucción de las historias trans. Como un campo interdisciplinario, los estudios trans se expanden en variadas locaciones disciplinarias: Historia, Antropología, Literatura, Estudios Políticos, Sociología, Estudios Legales, Estudios Culturales, Periodismo, por nombrar algunos (Bryant, 2009, 849). Esta ruta polisémica y multidisciplinaria promueve una instancia crítica en la cual se observan márgenes, normas y hegemonías de las zonas que se habitan real y simbólicamente desde la posibilidad de transgredir los espacios heteronormativos/binarios de la sexualidad, mediante una lectura crítica donde se habilite un corpus de saberes sobre otras existencias. Cabe señalar que las formas en las cuales la transgeneridad ha sido recibida y tematizada en la región Latinoamericana presenta dificultades en la adjetivación de los desafíos planteados por los sujetos, asociados a comunidades y movimientos transgenéricos como “novedosos”, “poco extendidos” o “minoritarios” y cuyo abordaje académico involucra niveles de lectura vinculados a dinámicas económicas, políticas y sociales concretas donde se configuran espacios de representación e identificación.

Cabral (2004) considera que la transgeneridad constituye un espacio por definición heterogéneo, en el cual conviven —en términos no sólo dispares, sino también enfrentados— un conjunto de narrativas de la carne, el cuerpo y la prótesis, el deseo y las prácticas sexuales, el viaje y el estar en casa, la identidad y la expresión de sí, la autenticidad y lo ficticio, el reconocimiento y la subversión, la diferencia sexual y el sentido,

la autonomía decisional y la biotecnología como instrumento que, a su vez, es campo de batalla posicionada frente a dinámicas heterosexistas que excluyen y desplazan formas de vida consideradas “anormales” en los marcos cognitivos sociohistóricamente determinados.

La comprensión de la transgeneridad como proceso histórico suele enfrentar una dificultad en términos de identificación, de esta forma, es constante y comúnmente indisociable aquella que hace corresponder la transexualidad con un orden autoevidente y estable de fenómenos agrupados y descriptos científicamente en la enunciación del discurso diagnóstico —llámese esta disforia de género, trastorno de la identidad de género, etc.— que se asume como dato. Este par de identificaciones puede ser considerado una suerte de fenómeno emergente contemporáneo muy significativo del proceso de construcción histórica de los y las transexuales como clasificación humana diferenciada —proceso iniciado a mediados del siglo XIX y continuado por los desarrollos psiquiátricos y biomédicos en las décadas de 1950 y 1960— (Maffia, 2003).

Por otra parte, una mirada a la transgeneridad como un elemento de interpelación de la lógica universalista impuesta por la heteronorma permite su comprensión como un destilado discursivo¹ donde se configuran elementos de asimilación subjetiva del proceso representacional. Los elementos que construyen las representaciones sobre la transgeneridad muestran distintos niveles de incidencia y juegan un papel diferenciado en el proceso de socializaciones de las formas de vida consideradas como “fuera de la norma”, donde el proceso de autoconstitución permite organizar el análisis y documentar los elementos discursivos que revelarán información sobre esta experiencia en diversos espacios de producción.

¹ Cabe señalar que la idea de “destilado discursivo” como elemento de análisis de la representación social, se retoma de los planteamientos de Teresa de Lauretis y de Abric, quienes consideran a esta como un tipo de conocimiento de sentido común que se encuentra en constante disputa. Aunque los autores no coinciden en la manera de entender la representación, ambos coinciden en el papel de la subjetividad como elemento central en su configuración.

Bajo este complejo panorama, el posicionamiento que yo tomo para la aproximación al estudio de lo trans se problematiza desde la interrelación que hay entre las corporalidades, el género, las identidades y el deseo (Fernández, 2019) lo cual constituye una especie de término paraguas que hace referencia a sujetos que han atravesado por distintas formas de transición de género, han encontrado una apuesta política y un núcleo de alianza y desobediencia a la normatividad cisheterosexual, el cual concede una aproximación a las dinámicas de vida trans mediante la comprensión de formas de subjetividad donde se intersecan discursos a partir de los cuales se apela a la memoria y las experiencias significativas que son narradas por medio de recursos que no se corresponden necesariamente con elementos puramente teórico-epistemológicos, sino más bien, con representaciones o creencias respecto a situaciones o procesos que permiten el uso de herramientas para la organización del registro y análisis de los elementos de representación más visibles y significativos de la cotidianidad.

Desde esta óptica, la muxeidad tiene cabida como una expresión trans que puede dar cuenta de la complejidad de relaciones sociales donde se evidencia una clasificación con significados múltiples, donde el modelo heterosexual es incapaz de encasillar las diferentes formas de “transgresión”. La tecnología genérica “muxe” conforma una relación de inclusión y exclusión entre géneros, así como operaciones de fijación que naturalizan prácticas sexuales coincidentes con la flexible (hetero)norma. Así, podemos decir que el cuerpo es una arquitectura política y económica que significa en función de elementos materiales de reproducción cultural.

Las implicaciones de este sistema sexual, centrado más allá de límites dicotómicos, abre camino a la presencia de una serie de asignaciones socioculturales donde el poder en espacios o campos sociales específicos —ámbitos de acción y representación— se expresa mediante la articulación de una serie de significados provenientes del lenguaje como constructor de realidades. En este sentido, el sistema de organización genérica no se desarrolla en plano simbólico de lo

femenino y lo masculino, el ser hombre, mujer o muxe, sino más bien a partir de la acentuación de roles y relaciones de poder en diversos contextos de interacción —ámbito doméstico, política, sistema festivo etc.—, privilegiando la normativa de espacios sociales definidos en los cuales cada género ejerce una presencia hegemónica y que encuentran su reificación y simbolización en lugares concretos: casa, mercado, calles, Palacio Municipal, Casa de la Cultura, cantinas, entre otros. Es decir, la identidad genérica se constituye mediante el lenguaje y se reproduce en los diversos espacios sociales.

Performativamente, las estructuras sexo genéricas se desdibujan mediante una categorización sumamente compleja que guarda el patrón de las relaciones anteriormente descritas en Juchitán, revelan la ausencia de significados dentro de las articulaciones identidad sexual-actividad económica.

Es decir, la identidad genérica se constituye mediante el lenguaje y se reproduce en los diversos espacios sociales. Desde una dimensión performativa, las estructuras sexogenéricas se desdibujan mediante una categorización sumamente compleja que guarda el patrón de las relaciones socioculturales. Lukas Avendaño lo ilustra de la siguiente manera:

Resulta difícil emitir una respuesta con un sí y/o un no respecto a lo muxe como un tercer género. Recordemos que lo muxe existe en la medida en que es un “hecho social total”. Por ello, no conviene hablar de lo muxe, sino de la muxeidad. Habría que considerar muchas otras variables que no sólo incumben a lo muxe, sino también a las masculinidades, a la feminidad y al rito de paso del “desvirgamiento”, al erotismo, y a la sensualidad por la vida en el sentido más amplio”. (Avendaño, 2019)

Esta lectura permite dar cuenta de los significados atribuidos a las funciones que los individuos juega al interior de la comunidad. La construcción de identidades sexo genéricas se presenta en relación con un sistema de percepciones y pertenencias socioculturales diversas.

Las formas de comunicación de cada uno de estos estados revelan un conjunto de esquemas de socialización donde se negocian constantemente distintos referentes de identidad vinculados a un conjunto de imaginarios que ponen al límite las nociones tradicionales de hombre y mujer, a través de priorizar posibilidades de ser y estar en el mundo partiendo de los nombres otorgados y/o asumidos de forma individual.

Lxs muxes transgreden el “orden” sexual y demuestran, con su simple existencia, que las “normas de la naturaleza” —o la heterosexualidad como “naturaleza social”— no son tan “naturales” y obvias como el sentido común promovido por la modernidad supone; ser excluyentemente hombre o mujer puede ser una ficción, y que la realidad también contempla el “desorden”, por lo que la discontinuidad leída desde una óptica trans puede ofrecer nuevas perspectivas sobre la producción de la normatividad de género relacionadas a aquellas personas que se “desvían” del género en un contexto cultural determinado (Stryker, 2006), dado que manifiesta una tensión que habilita una posibilidad de aproximación metodológica a las articulaciones entre sexo, género, cuerpo y sexualidad en diversas producciones culturales representadas mediante imágenes, discursos, interacciones y dinámicas que se escapan de las hegemonías heteronormativas.

Cabe señalar que las formas de subjetivación trans se encarnan tomando imágenes que potencializan la imagen de hombres y mujeres, lo cual nos revela el funcionamiento de los estándares de identidad como un lenguaje que incorpora de forma destacada signos visuales (Soley-Beltrán, 77) y que busca inscribirse en el imaginario de los sujetos por medio de contenidos políticos, económicos e ideológicos presentes en las prácticas de la vida cotidiana y que se patentizan en diversos espacios como los del cine y otros medios de comunicación.

En este sentido, aunque las personas trans reproduzcan el sistema binario, se encuentran en una ambivalencia atribuida a una construcción de género contraria al sexo, pero al conservar lo masculino y lo femenino en un solo cuerpo logran transgredir el sistema heterosexual. Lo complejo de una coexistencia femenina y masculina en una

sola persona, deviene en la reafirmación de “el orden preestablecido al tiempo que lo desequilibra y fractura; por ello, probablemente causa mayor impacto que otros sujetos sociales” (Camacho, 2007, 43).

Como política de resistencia ante el esencialismo corporal, Braidotti propone pensarnos como cuerpos incardinados, es decir, como múltiples cuerpos reconociéndonos como sujetos situados que tienen interacciones espacio-temporales de forma discontinua. La autora afirma que “desde el momento en que la generación postestructuralista intentó repensar un yo incardinado y desencializado, deberíamos habernos acostumbrado a la pérdida de la seguridad ontológica que acompaña la caída del paradigma naturalista” (2004, 13).

Esta búsqueda sigue estando dominada por la política de la mirada que define los parámetros estéticos, a partir del acto de ver. Entonces resulta interesante la propuesta de Haraway (citada por Braidotti, 2004, 112) de una “redefinición incardinada y por tanto responsable del acto de ver como una forma de conectarse con el objeto de la visión, a la cual define en términos de <<indiferencia apasionada>>”. En este contexto y siguiendo a Missé (2013) se puede decir que el error no está en el cuerpo de la persona trans, sino que está en la mirada que juzga el cuerpo, lo encasilla, ordena, clasifica y normaliza.

Bajo este esquema, podemos pensar a la subjetividad muxe como una expresión de identidad transgénero donde los cuerpos se ubican en una lógica de permanente fragilidad que trasciende las convenciones de la configuración sexogenérica heterocisnormativa transgreden el “orden” sexual y demuestran, con su simple existencia, que las “normas de la naturaleza” —o la heterosexualidad como “naturaleza social”— no son tan “naturales” y obvias como el sentido común promovido por la modernidad supone, que ser excluyentemente hombre o mujer puede ser una ficción, y que la realidad también contempla el “desorden” y la discontinuidad.

La complejidad de las experiencia trans del cuerpo, así como la sexualidad, la expresión de género y la identidad se ponen de manifiesto en las narrativas autobiográficas trans particular que no pueden

ser reducida, en su diversidad, a un único modelo experiencial interpretado en función de alcances normativos, por lo cual las formas de vida de sujetos excéntricos se describen por fuera de los límites establecidos por los discursos biomédicos explicados en la especificidad de las representaciones culturales disponibles.

Sobre el filme y sus representaciones

El análisis que a continuación se presenta contempla la representación como un entrecruzamiento de posibilidades donde lo trans/muxe coexisten mediante rupturas y negociaciones de estilos, formas, discursos y posibilidades narrativas donde se revelan las fisuras del sistema normativo y se activan espacios simbólicos de reivindicación en una lectura que puede concebirse como *queer* en cuanto que manifiesta cierta deslealtad academicista y habla de aquello que no es pero puede llegar a ser. Al respecto, Muñoz (2020) señala que:

lo queer es un modo estructurante e inteligente de desear que nos permite ver más allá del atolladero del presente...es un anhelo que nos mueve hacia adelante, más allá de los romances de lo negativo y las dificultades del presente... Es eso que nos permite sentir que este mundo no es suficiente, que de hecho hay algo que falta... en el mundo de la estética. (Muñoz, 30)

En este tenor, las representaciones pueden ser interpretadas mediante los anclajes que estas presentan en las relaciones sociales cotidianas y cumplen funciones identitarias que guían comportamientos y prácticas, así como justifican la definición de posiciones y conocimientos. Por ello, constituye un elemento que da cuenta de los comportamientos de los grupos sociales. La idea de representación permite una aproximación a las formas en las cuales se entiende a lo trans/muxe, a partir de referentes socialmente disponibles y reproducidos.

Es así como el segundo filme de Rigoberto Perezcano, *Carmín Tropical*, constituye un ejercicio revisionista de algunos elementos esti-

lísticos y narrativos del cine negro, mediante una historia que oscila entre continuidades y transgresiones tanto a los roles/estereotipos de género como a las posibilidades afectivas vinculadas a las representaciones de lo muxe donde se desbordan los límites convencionales de la norma heterocisnormativa tanto en forma como en fondo.

En primera instancia, la trama está ambientada en Juchitán, que como se sabe es una región excéntrica mostrada como un pueblo costero, fértil pero triste, con avenidas yermas, donde la forma de paliar al calor es beber cerveza como agua, donde los pobladores pasan los días balanceándose en hamacas, hablando sin prisa mediante frases copadas de silencios, de noche salen a cantar y divertirse en cantinas con canciones lánguidas, risas intermitentes donde interactúan no solo los sujetos, sino también las posibilidades de encuentros en los que las muxes se desenvuelven con relativa naturalidad. Este primer emplazamiento, funciona como puerta de entrada a un ambiente enrarecido, volcado hacia espacios excéntricos en la narrativa cinematográfica mexicana.

La película narra la historia de Mabel quien regresa al idílico pueblo al enterarse el asesinato de su amiga Daniela. En este proceso, la mujer se reencuentra con sus viejas amistades, la familia de Daniela, a la cual considera como suya, así como el personal del bar “King Kong”, lugar donde solía cantar. Así, la protagonista comienza a seguir las pistas que podrían conducirla al esclarecimiento del homicidio. Pero será durante esta búsqueda que no solo se acercará al asesino, sino que volverá a toparse con emociones y sentimientos románticos provenientes de una figura tan improbable como extraña, que le devolverá un poco de esa esperanza antes perdida. Estas representaciones revelan una primera torsión con respecto a los entornos donde se revela el argumento: una anécdota llena de sordidez que contrasta con un clima cálido y la travesía por escenarios sombríos y a la vez amenos donde se exaltan las posibilidades dramáticas reveladas. Muestra de ello se presenta durante la secuencia inicial donde mediante una serie de fotos, un niño que al paso de las imágenes revela no solo su edad,

sino su transición (**Figura 1**). Asistimos al cambio de la identidad de Daniela, quien posteriormente y mediante el mismo ejercicio habilita la intriga que después se nos revela a medias: ella ha sido encontrada asesinada con 27 puñaladas en la espalda.



Figura 1. Carmín tropical (Rigoberto Perezcano, 2014).

En términos formales, la propuesta se encuentra inscrita dentro de la tradición del cine negro, que en México se vincula con el melodrama (Monsiváis, 2000; Fernández Reyes, 2005; Bonfil, 2016), admitiendo continuidades narrativas donde se refuerzan algunos estereotipos de género, como el de considerar que la mujer —en esta situación, la mujer transgénero— no posee autoridad para conducir una investigación criminal y, en caso de llevarla a cabo, debe pagar “la redención de un pecado del que ella no es necesariamente responsable, pero cuyas consecuencias debe asumir” (Rodríguez, 2000). Como Gates señala, “hay algo diferente en el film noir con protagonista femenina” (23) y, al menos en las historias negras del cine mexicano, lo diferente es que “el mal se llama todavía pecado” (Monsiváis, 2000, 13).

Por otra parte, al sustituir el arquetipo del detective varón heterosexual por una mujer transgénero, la película desarrolla un emplaza-

miento al discurso de la masculinidad hegemónica enunciado desde los orígenes del cine negro, la ficción policíaca y la novela negra. Esta transgresión permite que la película aborde temas ignorados o estereotipados por la cinematografía mexicana, como la vulnerabilidad y precarización de las vidas transgénero. En la obra de Pérezcano, la figura de la muxe se representa como alguien que habita una identidad sexogenérica compleja inserta en 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 178) y que, a pesar de ser reconocida y hasta cierto punto aceptada dentro de su comunidad, puede convertirse en víctima de crímenes de odio.

Para hacer énfasis sobre tales contradicciones, *Carmín tropical* recurre a una estrategia de inversión de algunas de las técnicas convencionales 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 inestables, son sustituidos por una ambientación semirural de espacios abiertos, bañada con luz natural y retratada con una cámara nivelada que ofrece al espectador una engañosa sensación de cotidianidad y seguridad (**Figura 2**). 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” (11) desafiando las prácticas cinematográficas convencionales de su época. En este tenor, la película apuesta por una ruptura estilística que ofrece un conjunto de significantes alternos a los significados comunes del cine negro.



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

Muxeidad en pantalla: Transgresiones y continuidades

Aunque en sentido estricto, *Carmín tropical* no es “la única película del cine la que un ‘travesti’ investiga un crimen” (Smith, 101), su protagonista encarna, de manera simultánea, una continuidad de la tradición narrativa del cine negro así como elemento transgresor para dicha tradición. En el argumento de la cinta, un asesinato violento conduce a una investigación obstaculizada por la indolencia de las autoridades policiacas. La protagonista, convertida en investigadora, es motivada por la culpa de la traición a la víctima en el pasado. Logra articular algunas pistas, pero no las suficientes. Por otro lado, personaje incidental se torna en su interés amoroso y la distrae del objetivo central de su indagatoria. Además, existe un cabaret en donde la protagonista solía trabajar interpretando canciones románticas y será escenario de la traición, así como de su conducción hacia un destino fatal. Hasta este punto, la cinta reproduce una fórmula genérica, recurrente en el melodrama negro mexicano protagonizado por mujeres, aunque abordado escasamente por el cine nacional reciente.

Por otra parte, la estructura narrativa de la película vincula al personaje de Mabel con los melodramas negros protagonizados por mujeres al mantener el estereotipo del protagonismo femenino como una amenaza para la masculinidad hegemónica. Dicho estereotipo se tuerce, pero a su vez se intensifica a partir del hecho de que la “heroína” de la historia no es una mujer, sino una muxe. En ese sentido, la naturaleza transgresora del personaje de Mabel se manifiesta en su resistencia de asumir el tradicional papel que la comunidad zapoteca del istmo de Tehuantepec otorga a las muxes, quienes reciben reconocimiento y prestigio social a cambio de la realización de funciones que favorecen la conservación de las estructuras 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, 2012, 172).

Autoexiliada y desarraigada, Mabel no se corresponde al modelo muxe socialmente aceptado, ya que no tiene planes concretos de jugar los roles de cuidado practicados en lo cotidiano sino que además expresa y visibiliza su resistencia por regresar a la comunidad, lo cual la convierte en alguien cuya indisciplina debe ser sancionada de alguna manera. Como señala Foucault “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” (2003,130). La independencia de Mabel, construida durante el tiempo vivido lejos de su entorno de origen, se escenifica en la película a través de sus desplazamientos solitarios por el pueblo, que le impiden visibilizar los límites trazados por la sociedad hacia las personas transgénero. En *Carmín tropical*, solo la protagonista se enuncia explícitamente como muxe ya que la identidad de Daniela se reconstruye a partir de conversaciones entre Mabel, sus familiares y amistades. Este contexto permite deducir que tanto Darina, como Faraona y otros personajes incidentales representan variantes de dicha identidad y expresión de género.

A partir de la muestra de este conjunto de manifestaciones identitarias, se puede dar cuenta de la “muxeidad” de Mabel desde distintos

ángulos. Por una parte, la de asumir con naturalidad los códigos de vestimenta y arreglo corporal vinculados con la feminidad, tanto en su vida pública como privada, representando las experiencias de “una vestida”. Sin embargo, estos códigos son insuficientes para definir lo 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, 201). Lo que define a Mabel es su autodenominación, así como el grado de aceptación de dicha designación en el entorno social.

Dicha tensión se hace presente cuando Mabel acude a la cárcel a visitar al “Muñeco”, donde el guardia le pregunta su nombre, a quién visita y su sexo, a lo que responde “Mabel Díaz López”, “a Rubén Jiménez” y “Muxe” sin que el vigilante muestre reacción alguna. Posteriormente, una mujer policía es quien lleva a cabo la revisión de su bolso y registro corporal antes de permitirle el ingreso a la zona de celdas. En ambas escenas se corrobora la afirmación de Miano Borruso de que:

Juchitán aparece como una sociedad que se articula en torno a tres elementos: las mujeres, los hombres y los muxes. Por otra parte, el hecho de que Mabel se autodenomine como muxe, a pesar de no practicar las costumbres, permite definirla como una persona autopercebida como transgénero, siendo una variante de la muxeidad que Subero (2013) califica como “un fenómeno relativamente nuevo en Juchitán, que se ha vuelto más común en los últimos veinte años”. (Miano, 2012, 187)

Otro factor distintivo de la muxeidad se presenta en la forma en que resuelve la orientación sexual. Autores como Mirandé explican que “los hombres que regularmente tienen sexo con muxes se conocen como mayates (...) y generalmente son despreciados por la comunidad” (2015, 389). En este sentido, existe una distinción entre el “mayate comprado” que tiene sexo a cambio de dinero o regalos y “el marido”, cuya relación suele ser más permanente y trasciende de lo sexual. En ambos casos, los mayates suelen ser discriminados por la población hetero-

sexual y la autoaceptación de su orientación sexual no es frecuente entre ellos. En *Carmín tropical*, los mayates mostrados son del tipo marido y están representados por Galdino, “El Muñeco” y, en menor grado, por Modesto (Figura 3).



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

Con respecto 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, 147).

En cuanto al lenguaje cinematográfico, la puesta en escena naturalista se manifiesta desde la presentación de Mabel, en la fábrica donde trabaja. Una secuencia construida mediante una concatenación de planos abiertos y cerrados donde se enfatiza el funcionamiento de la maquinaria fabril. Una estrategia similar es desplegada más adelante cuando Mabel visita al hermano de Daniela, donde varios insertos culminan con una fotografía de Daniela en el centro de un altar, a la par de que se caracteriza la habitación y escuchamos el relato de reconocimiento del cuerpo de la víctima. Aunque los recursos visuales

en estas escenas son opuestos, el efecto es el mismo: desarrollar una acción en entornos reconocibles y realistas.

Conforme avanza la trama, las analogías se acumulan hasta bordear la antinarración. La acción ralentizada que muestra la vida diaria de Mabel y sus amigas, así como la frecuencia de los “tiempos muertos” enfatizan la desaceleración de la investigación de la protagonista y su desvío en la ruta programada, tras conocer a Modesto. Asimismo, enfatizar la mirada en actividades cotidianas y situaciones lúdicas o de aparente calma desarrolla una falsa sensación de seguridad, opuesta a los ambientes enrarecidos del cine negro.

El naturalismo de la puesta en escena también promueve una articulación entre el film cine negro y el documental, géneros cinematográficos que coinciden en su aproximación a la investigación mediante diversas rutas. Las fotografías incluidas en la trama contribuyen a consolidar la articulación de ambos géneros. En primer lugar, las imágenes del lugar del crimen tomadas por la policía marcan una cercanía con documentales de nota roja. Por otra parte, las fotografías infantiles, juveniles y familiares de las protagonistas, así como las que guarda Modesto, actúan como mecanismos de reproducción de la memoria que reconstruyen las relaciones entre las amigas y Modesto, su madre, estableciendo una especie de símil con los documentales biográficos (**Figura 4**). Finalmente, las fotografías ocultas en el oso de peluche de Daniela, donde se muestra como parte de juegos sadomasoquistas con quien pudo ser su asesino, hacen referencia al documental de misterios por resolver.



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

La estrategia argumentativa de la analogía es utilizada por Perezcano en *Carmín* mediante el uso de *flashbacks*, *travellings* y narración en *voice-over*; recursos estilísticos típicos del cine negro. Los primeros dos muestran a Daniela, Mabel y otros personajes celebrando en una fiesta nocturna al aire libre, lo que difiere con el estilo visual del resto de la cinta, incluyendo imágenes inestables, desenfocadas, muy cerca de personas u objetos iluminados con múltiples fuentes de luz artificial, a diferencia de su uso en el cine negro, donde se avanza en 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.

Por otra parte, los *travellings* cumplen una doble función estilística: en primera instancia, un recurso narrativo realista y poco intrusivo para dar seguimiento a los traslados de Mabel por Juchitán, mientras busca pistas que aclararen el asesinato de su amiga. Por otro lado, la relación entre la cámara y personaje permite accionar un espacio dinámico expresivo donde “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, 129). A partir de dicha construcción, los *travellings*

se convierten en metáforas de la amenaza que se ciñe sobre Mabel y cuyo destino culmina trágicamente justo después de presentarse el último de estos movimientos de cámara.

Por último, la narración en *voice-over* da cuenta de los remordimientos de Mabel sobre sus acciones pasadas así como de su necesidad de redimirse ante el recuerdo de Daniela. También revela la tensión entre su personalidad y las expectativas sociales dirigidas 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, 47-52). Adicional a ello la música extradiegética ambienta la narración y subraya los vínculos del filme con el melodrama. La *voice-over* puntúa los cambios de dirección entre principio y final de la historia, que son escasos, pero significativos. La última intervención de la *voice-over* revela que Mabel ha traicionado nuevamente a Daniela enamorándose 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, 54). Al final, el deseo de Mabel se cumple, de una manera trágica y cruel.

A manera de conclusión

Lo *queer* como una forma de aproximarnos a las sexualidades periféricas en diversos espacios de producción cultural, se hace patente en algunos discursos a través de los cuales se concibe a los cuerpos como espacios disruptivos de la lógica sexogenérica tradicional. Estas formulaciones en la práctica posibilitan el desarrollo de una serie de posicionamientos sobre el problema de las identidades; espacios que son renegociados constantemente a través de relaciones mediante las cuales el sujeto puede posicionarse críticamente desde las representaciones en productos culturales como el cine.

La construcción de un cuerpo “diferente” desde una lectura *queer* se presenta a partir de la negación de la dicotomía sexual, así como de los esquemas convencionales de la política pública en los que se reconocen condiciones de vida mediante una concepción normali-

zante que niega la diferencia y la pluralidad humana. Este reconocimiento se da partir de actos lingüísticos que en tanto producciones de sentido, operan como performativos que presentan y representan las sexualidades “válidas” que inspiran la separación de grupos cuyas prácticas fragmentan la participación ciudadana en los diferentes espacios culturales y de acción cotidiana

En *Carmín Tropical* (2014) los significados sobre el cuerpo desde una clave muxe se encuentran relacionados con los significantes valorados como propios y válidos en la comprensión semántica de contextos específicos, en el que las diferencias colindan con las interpretaciones comunes que se le adjudican a este en la producción discursiva y generan una ambigua comprensión sobre los límites de la ciudadanía. Esta descomposición de los significados es promovida por la interacción de marcos legales, políticos, ideológicos y pragmáticos que atraviesan diversas formas de organización colectiva tanto institucional como disidente que reflexiona sobre la diferencia sexual representada en el cine.

En medio de esta configuración de nuevas luchas y necesidades colectivas, surge un marco de interpretación que permite la entrada de lo *queer* como una forma de entender a ciertos sujetos políticos que configuran su acción por subjetivación y que articula discursos transnacionales con elementos históricos locales. La apertura hacia un pensamiento *queer* en ciertos sectores, como pauta metodológica en este caso, permite la producción y reproducción de discursos y prácticas sobre la validez de lo humano, así como de ciertos conceptos sobre la universalidad de los derechos y las demandas de reconocimiento de las diferencias sexuales vividas desde y por el cuerpo.

Los cuerpos se convierten en depositarios de signos culturales transformados en un tipo de interpelación regulada por los marcos biopolíticos productores de sujetos de ley que tensionan las formas de la democracia liberal sustentada en la producción de excepcionalidades corporales, a partir de las cuales se posibilita la acción de sujetos di-

sidentes de la norma heterosexual, por la cual se pretende reinscribir algunas identidades segregadas en el espacio público.

La ficción presentada en el cine produce un efecto sobre las posibilidades de actuación de los colectivos y los individuos que se reconocen como fuera de esta estructura y desarrollan una concepción sobre sus límites y posibilidades en la esfera pública. Las formas en las que se interpretan estos mensajes dependen directamente de estructuras morales, éticas, ideológicas, discursivas y retóricas, a través de la cual “los excluidos” pueden vivir una alternativa a las dinámicas heteronormativas, a partir de lo que parece ser una “nueva normatividad”.

Una lectura *queer* de las experiencias sobre cinematográficas nos muestra las maneras en las cuales se performan los sentidos de la diferencia sexual en los discursos cotidianos dentro de un contexto complejo, en el que la idea de democracia asociada con la pluralidad produce un efecto de realidad en donde se desenvuelven cuerpos normados desde instancias sociales y cuerpos aparentemente disidentes que se mueven en los espacios disponibles.

Esta performatividad sobre los cuerpos trans, lésbicos, gays, maricas, travestis, locas, entre otros, tiene un efecto subjetivo sobre los relatos por medio de los cuales los sujetos se explican en un contexto de actuación política en el que se revelan las diversas modalidades del poder, ya que se presentan una serie de anclajes en torno a las formas de acceso a la vida pública, a través del reconocimiento o la negación de las normas sociales presentes en el marco cultural dominante.

Las posibilidades de una posible interpretación *queer* del cine permite una aproximación a las expresiones de la disidencia sexual, lo cual, posibilita discusiones en torno a lo que sexualidad es y significa, tomando como punto de partida elementos performativos presentes en el discurso audiovisual de películas como *Una Mujer Fantástica*, lo cual, le otorga un sentido a la visibilidad de las expresiones trans como formas de existencia desbordadas del campo de significación heteronormativo.

El nombrar esas experiencias vitales, comportamientos y acciones marcadas por la segregación permiten una interpelación de los sujetos

excéntricos en la vida social, por lo que, las formas de apelar a una lectura *queer* sobre las dinámicas de representación son necesarias en el contexto actual. 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.

Podemos decir que la indefinibilidad de los sujetos que realizan una lectura *queer* sobre los cuerpos disidentes se vuelve definible, a través de actos en los que se atraviesan experiencias marcadas por lo legal, lo político y lo académico que se posicionan como experiencias previamente interpeladas. La visión de un cuerpo “fuera de la norma” posibilita reflexiones sobre las necesidades de individuos que han vivido los efectos de la búsqueda de la “normalidad biológica”, que se revelan en el cine de años recientes y producen una veta de análisis en el campo de las ciencias sociales y humanas.

Las continuidades, transgresiones e inversiones al género en la película *Carmín tropical* demuestran que la reinterpretación de elementos narrativos y estilísticos del cine negro, así como su articulación con el melodrama, contribuye a la visibilización de situaciones relacionadas con los estereotipos de género y, especialmente, con la vulnerabilidad y la precariedad de las poblaciones trans/muxe, que resulta indispensable problematizar y discutir.

Finalmente, en campo de lo estrictamente cinematográfico, las inversiones de la convención estilística del cine negro representan una apuesta por renovar significantes del que disponen géneros sumamente codificados, permitiendo apreciar estrategias de vinculación que el filme lleva tanto con el documental como con el melodrama. Tal hibridación del filme contribuye a ampliar la variedad de formas de representación en el cine mexicano contemporáneo, de la misma manera que contando una historia desde la muxeidad, lo que abre la puerta a una mayor diversidad de temas, historias y personajes.

Referencias

- Abric, Jean-Claude. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Avendaño, Lukas. (2019). "Una aproximación a la muxeidad/ Queer: no. Queer-po muxe: sí", *Goethe Institut*, recuperado el 14 de febrero de 2023 de: <https://www.goethe.de/ins/mx/es/kul/wir/50s/art/21587404.html>
- Braidotti, Rosi. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Edición Amalia Fischer. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bryant, Karl. (2009). "Trans Studies", en Jodi, O'Brien (Editora), *Encyclopedia in Gender and Society*. Vol 1 y 2. Thoisson Oaks: SAGE.
- Bonfil, Carlos (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. (s.l.): Paidós.
- Cabral, Mauro (2004). "Persistencias" en Fernández, Josefina; D'UVA, Mónica; Viturro, Paula (Compiladores). *Cuerpos Ineludibles. Un diálogo a partir de las sexualidades en América Latina*, Buenos Aires: Ed. Ají del Pollo.
- Camacho Zambrano, Margarita. (2007). *Cuerpos encerrados, cuerpos emancipados: travestis en el ex penal García Moreno*. (s.l.): Editorial El Conejo.
- Cammaing, B. (2017). "Where's your umbrella? Decolonisation and transgender studies" en *South Africa. Postamble. A Transdisciplinary Postgraduate Journal of African Studies*, vol. 10, núm. 1. (s.l.): (s.p.i).
- Campos Rabadán, Minerva (2013). "La América Latina de "Cine en Construcción" Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 71, pp. 13-26.
- Casetti Francesco, Di Chio Federico. (2007). *Cómo analizar un film*. (s.l.): Paidós.
- De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. (s.l.): Macmillan Press.
- Fernández Fernández, Daniel. (2019). "Estrategias de atenuación en el discurso de docentes costarricenses de escuela primaria sobre diversidad sexual y funcional". *RALED, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, núm. 19, vol. 2, pp. 50-70. <http://dx.doi.org/10.35956/v.19.n2.2019.p.50-70>
- Fernández Reyes, Álvaro Arturo (2005). "Criminología del cine: Las causas del crimen en el cine mexicano de la Época de Oro". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, núm. 21, pp. 105-136.
- Foucault, Michel. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. (s.l.): Siglo XXI Editores.
- García León, Javier; García León, David. (2022) "Duelo, (des)orientación y escape transloca en una mujer fantástica (2017) de Sebastián Lelio". *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad*. Coords. María Guadalupe Flores Grajales y Víctor Saúl Villegas Martínez. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 151-156.
- Gates, Phillipa. (2009). "The Maritorious Melodrama: Film Noir with a Female Detective". *Journal of Film and Video*, núm. 61, pp. 24-39.

- Hines, Sally. (2007). *TransForming Gender: Transgender Practices of Identity, Intimacy and Care*. University of Bristol: The Policy Press.
- Lind, Amy; Argüello Pazmiño, Sofía. (2009). "Ciudadanía y sexualidades en América Latina. Presentación del Dossier". *Íconos: revista de ciencias sociales*, núm.35.
- Lugones, María. (2008). "Colonialidad y género". *Revista Tabula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, núm. 9, pp. 73-101.
- Luhr, William. (2012). *Film Noir*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Maffía, Diana. (2003). "Los sexos ¿son o se hacen?". *Sexualidades Migrantes, género y transgénero*. Comp. Diana Maffía, Buenos Aires: Ed. Feminaria, pp. 86-96.
- Miano Borruso, Marinella. (2012). *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*. (s.l.), México D. F.: Plaza y Valdés, CONACULTA, INAH.
- Mirandé, Alfredo. (2015). "Hombres Mujeres: An Indigenous Third Gender". *Men and Masculinities*, vol. 19, pp. 384-409. <http://dx.doi.org/10.1177/1097184X15602746>
- Missé, Miquel. (2013). *Transexualidades. Otras miradas posibles*. Barcelona/Madrid: Editorial Egales.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz, José Esteban. (2020). *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Antoine, Rodríguez. (2015). "Los estereotipos de género en el melodrama mexicano". *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, núm. 32, pp. 65-70.
- Quijano, Anibal. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Cuestiones y horizontes". *Cuestiones y Horizontes*. Ed. en Assis Danilo. Buenos Aires: CLACSO, pp. 777-832.
- Paul Julian, Smith. (2017). *Queer Mexico: Cinema and Television Since 2000*. Detroit: Wayne State University Press.
- Soley-Beltrán, Patricia. (2014). "Transexualidad y Transgénero: una perspectiva bioética". *Revista de Bioética y Derecho*, Observatorio de Bioética y Derecho, Universidad de Barcelona, núm. 30, pp. 21-39.
- Stryker, Susan; Whittle, Stephen. (2006). *The Transgender Studies Reader*. New York: Routledge.
- Subero Rodríguez, Álvaro. (2021). "Bechdel/Wallace en el aulas: selección de materiales audiovisuales para la igualdad de género". *Diversidad sexual y género a través de la educación y las artes*. Coords. Cristóbal Torres Fernández, Jaime Puig Guisado, Gladys Molano Caro, Ángel Ignacio Aguilar Cuesta, (s.l.): Dykinson, pp. 19-32.