



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Arquetipos del cine negro presentes en *Carmín tropical*

Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el grado de
Licenciada en Comunicación

Presenta
Ana Luisa Suarez Garcia

Asesor
Hugo Hernández Martínez

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México. Mayo de 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A todos, por ser y estar.

Bene curris sed extra vium

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo I. Árbol que nace torcido	9
1.1 ¿Qué es el <i>film noir</i> ?	12
1.2 La censura del Código Hays	17
1.3 La lista negra de Hollywood y la lista negra de McCarthy	21
1.4 México <i>noir</i>	26
Capítulo II. El laberinto del <i>noir</i> , en busca de sus arquetipos	34
2.0 Arquetipos e imágenes arquetípicas, de Platón a Jung	37
2.1 Raíces narrativas del <i>film noir</i>	
2.1.1 El arquetipo del melodrama	41
2.1.2 El arquetipo del <i>thriller</i>	42
2.1.3 El arquetipo de la novela negra, la escuela <i>hardboiled</i> y el <i>pulp fiction</i>	43
2.1.4 Naturalismo y realismo poético francés, arquetipos del realismo <i>noir</i>	45
2.2 El caleidoscopio <i>noir</i>	
2.2.1 El arquetipo del cine expresionista alemán	48
2.2.2 La noche, las sombras, los ángulos insólitos, la ciudad y el paraíso exótico	51
2.2.3 Cultura psicoanalítica: onirismo, voz en <i>off</i> , <i>flashbacks</i> y lo siniestro	56
2.2.4 Dinamismo violento: plano secuencia y diálogos elocuentes	58
2.3 Personajes arquetípicos	60
2.3.1 El detective privado o el buscador de la verdad	61
2.3.2 La <i>femme fatale</i> y la damisela en peligro	63
2.3.3 El mejor amigo	67
2.3.4 Las parejas en fuga	68

2.4 Temáticas arquetípicas	
2.4.1 ¿Una mirada existencialista?	69
2.4.2 El destino fatal y el estigma del pasado	72
2.4.3 Capitalismo y marginación	76
2.4.4 Crimen, violencia y opresión	78
2.4.5 Humor negro	83
2.5 Las siluetas del <i>neo noir</i>	85
Capítulo III: <i>Carmín tropical</i> , los misterios no resueltos de un nuevo cine negro en México	88
3.1 Génesis y contexto de la obra	89
3.2 ¿Trastocando al <i>noir</i> ?: arquetipos del cine negro en <i>Carmín tropical</i>	93
3.2.1 El <i>amour fou</i> , el pasado angustioso y el destino fatal	99
3.2.2 La detective vulnerable, el <i>homme fatal</i> , el crimen por envidia y el mejor amigo	103
3.2.3 Iconografía de un asesinato en el paraíso	110
3.3 El muxe como el otro: machismo y violencia feminicida	113
Conclusión	118
Referencias	120
Anexos	136

INTRODUCCIÓN

Cuando ves cine negro tu intuición te dice que te encuentras ante algo distintivo, quizá no sabes como tal qué es un *film noir*, pero sientes en las entrañas una fascinación ante este abismo de la sordidez del alma humana.

Viví mi adolescencia descubriendo películas *neo noir* como *Sin City*, *Blue Velvet*, *Batman: El Caballero de la Noche* o *Seven* sin conocer el concepto de lo *noir*. Fue hasta que tomé a un curso en la Cineteca Nacional sobre las *femme fatales* que conocí lo que era el cine negro clásico en cintas como *La mujer del cuadro*, *Tener y no tener*, *El sueño eterno*, *La dama de Shanghái* o *El crepúsculo de los dioses*. De ellas me sedujeron sus protagonistas, elocuentes y ambiciosos que por un momento vuelan cerca del abrazador sol de la locura e incertidumbre del deseo. Si bien normalmente la vida es como el mito de Sísifo (subiendo siempre la piedra para que esta caiga cuesta abajo porque está en las leyes de la naturaleza que esto pase), lo que hace la narrativa del cine negro es acelerar este juego. Los protagonistas *noir* apuestan todo en que la piedra pueda por fin quedarse en la cima y puedan ser por fin libres. La chica, el dinero o la venganza es un camelo en el que creen pueden cambiar su suerte. O son un pretexto catártico para sucumbir en el momento más alto, mas no en el más bajo. Como un kamikaze en cuya desesperación por una pequeña victoria da su vida: ¿ganar perdiendo? Me intriga que en el cine negro hay nunca triunfos, ni progreso, solo condenas del pasado. Quizá algunas veces hay placer en la conducta criminal o en el encuentro erótico con el otro, pero siempre es una brecha de luz momentánea que conduce a la fatalidad. El único camino de redención es la muerte o en los casos más benévolos el abandono total de los sueños y esperanzas. Además, el estilo visual del *noir* es hechizante, su encanto sofisticado pinta sin remordimientos un mundo de violencia y pesadillas angustiosas en ciudades desoladas, sombras y fumarolas de tabaco.

Lo anterior viene a colación porque al pensar en un tema de titulación pertinente para el seminario se hizo presente en mí el amor inconsciente que he tenido a este tipo de cine a lo largo de los años. Sabía que quería hablar sobre mujeres fatales, detectives privados y el infortunio del destino. La siguiente cuestión fue elegir una película a analizar. Aunque había muchos clásicos de dónde escoger, quise arriesgarme por una propuesta mexicana contemporánea: *Carmín tropical*. En

2015, tuve la fortuna de acudir a su presentación ante la prensa chilanga en la Cineteca. En la sala también estuvo presente un maestro de la crítica de cine en México: Jorge Ayala Blanco, quien consideró a *Carmín tropical* «un thriller rarísimo... (que) no tiene equivalente en el cine de todo el mundo, porque los personajes transgéneros son vistos como animales raros. Pero aquí trasciende a través de para llegar a ser un poema sobre la sensualidad transexual. Alguien diría que es subversiva, pero es más que una simple provocación» (Díaz Verónica). A Jorge Ayala le gustó tanto la película que inclusive hizo que un fotograma de esta fuera la portada de su libro *La madurez del cine mexicano*. El entusiasmo de Ayala lo compartieron varios críticos; entre ellos Luis Reséndiz, quien en la revista Letras libres publicó “Carmín tropical pone al *noir* de cabeza”. Tanta afición hacia la misma cinta hizo eco en mi curiosidad: ¿realmente ponía al cine negro de cabeza? Este trabajo me dio la oportunidad de responderme esta duda y de hallar una dimensión del cine negro que era desapercibida para mí, la del cine negro mexicano.

Así que con ingenuidad comencé a esbozar el camino de *Arquetipos del cine negro presentes en Carmín tropical* y recalco que con ingenuidad porque no tenía ni idea de la controversia teórica en la que está metido el *film noir* en la historia del cine: ¿género, subgénero, movimiento, estilo o ciclo? Tampoco tenía noción de su ambigüedad identitaria: ¿qué hace a una cinta negra ser negra?, ¿hay una fórmula para calificar como *noir*? (*¡Spoiler alert!*: no).¹

En el primer capítulo abordo qué se entiende y se ha entendido por cine negro, qué pretende provocar a las audiencias, el contexto en el que surgió el *noir* clásico en Estados Unidos y el periodo de oro de este cine en México. Mientras que en el segundo capítulo retomo la concepción del *Topus Uranus* de Platón, así como la de arquetipos e imágenes arquetípicas de Carl Jung para compilar y definir los elementos característicos del cine negro y del nuevo cine negro. Los considerados arquetipos del cine negro son en este texto las ideas y manifestaciones recurrentes del género, sean o no originarias del mismo, mientras que las imágenes arquetípicas son una forma de interpretación autoral en que se refuerzan simbólicamente las ideas de estas. Finalmente, en el tercer capítulo planteo la manera en que los elementos de *Carmín Tropical* refieren al cine negro y cómo los arquetipos clásicos son trastocados y subvertidos en este *pink noir*.

¹ El teórico Noël Simsolo señala con razón que el cine negro es una nebulosa cuya identidad reside en la elección de una actitud de artista, es decir en la forma de contemplar y de mostrar la materia que se va a filmar, abriendo a un tiempo el imaginario del espectador a climas oníricos, al realismo social o a consideraciones ideológicas. Esto evoca un inconsciente colectivo que favorece la sublimación de algunos temas gracias a la ambigüedad que genera la pérdida de identidad (19).

El *film noir* en México está casi extinto en la actualidad, a diferencia de otros países que han coqueteado con el género y lo han trasmutado creando decenas de filmes *neo noir*, hasta donde he buscado la prensa cinéfila nacional ha reportado solo tres cintas negras (o ennegrecidas) tras la época de oro *noir* mexicana: *González falsos profetas*, *El vigilante* y *Carmín tropical*. ¿No es curioso que en un país en el que una temática recurrente sea la violencia no se aborde esta desde la lente *noir*? Quizá la violencia que puede ser mercantilizada en México no es compatible con la reflexión y sublimación de deseos gota por gota del cine negro. Esta interrogante no será abordada aquí al ser otro tipo de análisis.

Espero que este trabajo sirva como un pequeño mapa de los aspectos identitarios del *film noir* y que les ayude a algunos a conocer más de este nebuloso universo. Cuando empecé a explorar más de cerca el tema noté que muchas de las páginas de los libros que tratan sobre este género son negras y que al hojearlas es inevitable que nuestras huellas queden impregnadas en ellas. Confío para muchos cinéfilos también sea inevitable que al adentrarse a este tipo de cine se refleje e imprima en el espejo *noir* una [parte de su] identidad que desconocían.

Siempre tengo la sensación de que alguien me sigue
y soy yo... siguiéndome a mí mismo.

M, el vampiro de Düsseldorf,
Dir. Fritz Lang, 1931.

El espectador cruza el espejo de la ficción y ve
cómo sus propios demonios salen a su encuentro.

Noël Simsolo

CAPÍTULO I: ÁRBOL QUE NACE TORCIDO

El primer acuerdo al que llegan quienes se acercan a estudiar el cine negro es que este fenómeno fílmico es una nebulosa difícil de definir, las sombras que proyecta escapan y mutan cuando teóricamente se trata de capturar su esencia *in situ*. Se ha tenido que esperar a que el tiempo, como una gota persistente que imprime su huella sobre la piedra, deje un mapa en el que podamos interpretar *a posteriori* los elementos comunes que germinan de sus raíces y forman el espíritu y corazón del *film noir*.

El cine *noir* brotó en Estados Unidos durante la década de 1940, entre las limitaciones presupuestales de la industria fílmica en plena Segunda Guerra Mundial y el descalibramiento social de la brújula moral.

Las Guerras Mundiales habían quebrado el espíritu de los que participaron en ellas y miles —como diría el filósofo Friedrich Nietzsche— habían mirado directamente al abismo, encontrando muerte, caos y sin sentido. El retornar a la vida cotidiana, como si nada hubiera pasado,¹ dejó estupefacta a una población que había sido arrastrada a una guerra convertida inevitablemente en suya. La gente había

¹ «No es posible reunir impunemente a millones y millones de hombres, inculcarles una mentalidad asesina, entrenarlos física y moralmente en los métodos más modernos y refinados de la supresión de su prójimo, enviarlos a probar la excelencia de estas técnicas en los países más remotos y pedirles que pierdan bruscamente las buenas costumbres adquiridas con tanto esfuerzo»: Erich Von Stroheim (Noël Simsolo, 29).

sobrevivido a esta fatalidad y se preguntaba cómo era posible seguir adelante a pesar de todo el horror.

En Hollywood un grupo de películas, muchas de ellas de serie B,² materializó e hizo catárticas estas heridas espirituales en lo que hoy reconocemos como *film noir* o cine negro; peculiar «por la oscuridad de su mirada... [en las que] subyace una profunda reflexión, siempre cargada de melancolía, amarga ironía y distanciamiento, acerca de la maldad inherente a la sociedad y al hombre contemporáneo» (Pavés 206) y que generalmente muestran «el delito desde el punto de vista criminal (...) y las repercusiones psicológicas» de los actos de los protagonistas (Pavés 195).

La guerra había destruido el glamour de la Depresión, y la alegría del triunfo bélico desveló no pocas amargas y oscuras verdades que ponían en contradicción ese mundo paralelo, de ficción, que Hollywood había elaborado para sus espectadores durante las décadas anteriores. El público y los profesionales demandaban mayor realismo para las películas; deseaban que sus vidas, temores e inquietudes se vieran reflejados de algunas maneras en las pantallas de los cines, y quizá el *film noir*, por desarrollar sus historias en épocas más o menos contemporáneas, en escenarios urbanos auténticos y al dotar a sus personajes de una mayor dimensión psicológica, consiguió conectar de forma más directa con los espectadores: Gonzalo M. Pavés (206).

De acuerdo con un testimonio de John Houseman, un productor de cine de la RKO, en 1947, diecisiete mil salas de cine estadounidense proyectaron alguna *tough movie*, es decir una película con un protagonista rudo y cínico, típico del cine negro. Houseman consideraba este hecho como un reflejo y síntoma de una población neurótica en proceso de transición de un estado de guerra a una época de más normalidad y paz (Pavés 204).

La crítica cinéfila francesa fue pionera en notar este oscurecimiento en la temática y estilo visual del cine clásico norteamericano, fueron ellos quienes estipularon la acepción *film noir* a un grupo de “*murder mysteries films*” exhibidos en París (Paves 158) tras la Segunda Guerra Mundial. Se trataba de *Pacto de Sangre* (Billy

² Producciones secundarias con presupuestos bajos y con una duración menor al estándar, así como directores y/o actores con poca experiencia o en decadencia. Estas cintas fueron parte de una estrategia que comenzó en el Hollywood de los años 30 para combatir la disminución del público a las salas de cine por la Gran Depresión. La dinámica consistió en tener funciones dobles: la película de serie B y la serie A. realizadores de cine de serie B buscaron innovar estética y argumentalmente con pocos recursos (10 claves para acercarse al cine serie B).

Wilder, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *El halcón maltés* (John Huston, 1941) e *Historia de un detective* (Edward Dmytryk, 1944); clasificadas por primera vez como *film noir* por el crítico Nino Frank en su artículo “*Un nuevo género policiaco: la aventura criminal*”, texto publicado en agosto de 1946 en el número 61 de la revista *L'Écran Français*. Frank consideró a este tipo de películas «obras de psicología criminal» que explotaban «con brillantez un dinamismo de la muerte violenta» (Simsolo 23). En Estados Unidos no se hablaba aún de estas cintas con tanto entusiasmo.³

Se considera que Frank y otros compatriotas fueron influidos por la creación en 1945 de la “*Série Noire*”, así como de otras colecciones paralelas donde se publicaron varias novelas estadounidenses que habían sido adaptadas en Hollywood, para denominarlas *film noir*. El término llegó al ámbito académico en 1955 cuando en *Panorama du film noir* los franceses Raymond Borde y Étienne Chaumeton hicieron el primer estudio sobre cine negro con películas estrenadas entre 1941 y 1953. Y en el cual defendieron la «belleza convulsiva al servicio de la rebeldía y del erotismo» de los filmesnegros (Simsolo 36).

Borde y Chaumeton intentan una primera definición del cine negro buscando «la raíz de este estilo que reúne a producciones tan distintas como *La dama de Shanghái* (1947) y *La jungla de asfalto* (1950)» (Palacios, “*Gun crazy*”, 299). Su propuesta no es concretada en un concepto, sino más bien esbozada en una enumeración y desmenuzamiento de las características y modalidades virtuosas, viciosas y comunes de las obras cinematográficas negras, como la presencia constante del crimen, «el dinamismo de la muerte violenta», la diferencia con el documental de ficción, la ambigüedad de la inocencia de las víctimas, el aparente sinsentido de los móviles que llevan a los protagonistas al asesinato y la revelación de medios sociales prohibidos como la corrupción policial, la vida del bandido o la flexibilidad moral.

Tuvieron que pasar 15 años de este primer estudio sobre el cine negro, para que el término *film noir* fuera empleado fuera de Francia y provocara que académicos

³ Al contrario de Frank, el columnista estadounidense Lloyd Shearer no veía en estas cintas más que la «tendencia a la producción en masas de historias criminales lujuriosas, duras, sangrientas, creadas alrededor de una temática que combina el asesinato con un motivo plausible y un gran número de implicaciones freudianas» (Shearer).

estadounidenses entraran a un laberinto teórico al tratar de agrupar, en un solo género de la familia cinematográfica, el extenso *corpus* de películas⁴ percibidas como *noir*. El debate se dio debido a que las películas de cine negro difieren en estilo visual, en sus temáticas e inclusive algunas suprimen iconos emblemáticos tomados de la novela negra, como lo es la figura del detective o la voz en *off*. Presentadas en tan diversas formas ¿por qué debían entonces entenderse como cine negro?

1.1 ¿Qué es el *film noir*?

A más de 60 años de que el francés Nino Frank hablará por primera vez del *film noir* sigue sin haber una definición consensuada de lo que este tipo de películas es: ¿un género, un movimiento/estilo, una serie cinematográfica o un ciclo?⁵

Lo escurridizo del asunto no ha sido enunciar los elementos referenciales o frecuentes de los *films noir* sino llegar a la raíz común, al corazón del *noir* e intentar clasificar dentro de una sola categoría a este cine tan dispar. No en balde su carácter difuminante es parte de su identidad.

El debate académico para definir el cine negro tomó fuerza en 1970 con un artículo de Raymond Durgnat en la revista *Cinema*, quien a diferencia de Borde y

⁴ Según Spencer Selby «en una encomiable labor de excavación casi arqueológica» fueron sacadas a la luz una relación de más de 500 películas que él consideraba debían ser clasificadas como cine negro, muchas de ellas ignoradas y de serie “B”» (Pavés 162 y 166).

⁵ Se puede entender por género a un grupo de películas en las que se reconoce unos «argumentos, temas, tipos, decorados y técnicas cinematográficas bastante similares. Estas convenciones se repiten de tal forma, de película en película, que nos permiten considerar que todas ellas pertenecen a un mismo grupo fílmico»: (Pavés, 176). Clasificar las cintas dentro de un género ayudaba a los grandes estudios a «tomar decisiones relacionadas con la producción y facilitaba la comercialización de las películas» ya que “el público se forma una idea anticipada de lo que va a ser»: (Bergan 7).

Mientras que los movimientos artísticos o estilos se desarrollan en determinados periodos históricos caracterizados por la ilusión o la tensión nacional. Estos movimientos presentan una cierta consistencia, tanto a nivel temático como formal, lo cual les permite reflejar con cierta precisión el sentimiento de toda una sociedad, bien sean sus esperanzas (realismo socialista soviético y neorrealismo italiano), bien sus temores (expresionismo alemán) provocados por las convulsiones de una guerra. Están definidos, más que por sus temas e iconografías, por «un estilo visual extraordinariamente homogéneo»: (Pavés 177).

Por su parte, las series cinematográficas son «aquellas que imitan, hasta agotarlas, la forma y los contenidos de determinadas películas de éxito, no importando en absoluto si estas pertenecen o no a un género determinado. Las series se distinguen de los géneros porque reciclan o reutilizan ciertos personajes, elementos temáticos, iconográficos o decorativos»: (Pavés 176).

Y los ciclos están formados por películas que abordan una misma temática, pero que, por lo general, tienen entre sí muy poco en común: (Pavés 176-177).

Chaumeton rechaza al *film noir* como una serie cinematográfica o un género. Durnat argumenta «la alteración de las convenciones» por parte de sus directores del sistema de producción en Hollywood. Es decir, enfatiza que el tono y tema característicos del cine negro son una transgresión autoral y por lo tanto un movimiento o estilo (Pavés 161). Estas observaciones influyen en el crítico Paul Schrader, quien en 1972 reafirmó en *Notas sobre el cine negro* que más que un género establecido por convenciones de escenario y conflicto el *noir* se define por el tono.

«¿Cuántos elementos *noir* se necesitan para que un *film noir* sea *noir*?» escribió Schrader en un ensayo donde trató de reducir «a sus colores primarios» (Palacios, “Gun”, 308) o matices de negro los elementos de este cine. Entre estos destacó el estilo visual del *noir*, que argumenta se nutrió de expresiones artísticas que habían visto su florecimiento en Europa, como el movimiento expresionista alemán, el realismo poético francés o el neorrealismo italiano. Schrader concluye que el *film noir* creó un mundo artístico que «resolvió sus conflictos visuales antes que temáticamente»; tal y como lo reflejaban los personajes en las cintas, la falta de sentido que encontraban en sus vidas y todas sus dudas interiores fueron contenidas en gestos y estilo (Palacios, “Gun”, 314-316), en manías, pasiones, vicios y obsesiones vertidas en una rutina que los ayuda a soportar el caos un día más.

Otra defensora del cine negro como movimiento fue Janey Place, quien en 1978 difirió en su ensayo dentro de la edición de *Women in Film Noir* que este cine fuera un género. Para Place el *noir* era un movimiento, pues los movimientos «responden y reflejan momentos históricos de euforia y depresión» (Pavés 165). La autora argumenta que hay «unas relaciones muy estrechas entre el *film noir* y las obsesiones y miedo culturales de los Estados Unidos durante los años 40 y 50, especialmente con respecto a la mujer» (Place 37). Sin embargo, ella no define el movimiento, solo lo etiqueta como tal y no responde en qué consiste. Incluso da un paso atrás en su propia categorización del cine negro como movimiento al asegurar que sus características visuales «no son reglas para ser respetadas ni necesariamente son uno de los aspectos más importantes de aquellos films» (Pavés 165).

Por su parte, entre los defensores del cine negro como género se encuentra James Damico, quien en 1978 en su *Film Noir: A Modest Proposal* elabora un «modesto modelo donde quedan condensadas las características básicas de los

argumentos y de los personajes presentes en todas las películas adscritas a este género».

Pero que, según Pavés, dicho modelo queda invalidado por tropezar con demasiadas excepciones en el análisis de cintas negras y por estar «demasiado supeditado a la presencia de la mujer fatal» (164).

Mientras que en *Out of what Past?: Notes on the B Film Noir*, Paul Kerr «mantenía, acertadamente, que el género no era tanto el reflejo de una atmósfera social, psicológica, política, ni el logro artístico de un grupo de artistas exiliados, sino el resultado del concurso, en un momento crucial de la historia del cine en América, de fuerzas y factores de carácter complejo y, a veces, contradictorios que van a condicionar a la industria cinematográfica americana» (164).

Esta enumeración de posturas nos muestra que no ha habido un consenso entre los teóricos del *film noir* para etiquetar a este cine en una sola categoría fílmica y que hubo un acalorado debate sobre si fueron los cineastas extranjeros refugiados quienes influenciados por movimientos artísticos europeos forjaron la estética del *noir* en la Norteamérica de 1940.

Respecto a la discrepancia en la denominación del cine negro dentro de una sola forma conceptual, retomamos la observación del profesor Gonzalo M. Pavés, quien apunta que «el *film noir* es un hecho conceptual construido *a posteriori*» (179-180). Pavés cita a Marc Vernet para proponer que quizá este tipo de cine sólo sea «tan solo un *ready-made* cinéfilo... [que] no pertenece a la historia del cine, pertenece a la historia de la crítica cinematográfica, o, si se prefiere, a la historia de aquellos que quisieron amar el cine americano y crearse una imagen de él, incluso en su producción más regular ... la idea de un coleccionista que, por el momento, solo puede encontrarse en los libros» (Vernet 2).

De esta perspectiva solo estamos de acuerdo en que el cine negro es una categoría creada posteriormente a la producción del grupo de cintas consideradas como los “clásicos *noir*”. Y deseamos que sea únicamente una idea que se encuentre en textos académicos y especializados. La sensación desorientadora de estar ante un *film noir* existe a primera impresión, aunque el cinéfilo no tenga en su vocabulario dicho término; este espíritu es lo que ha llevado a discutir, a todos estos estudiosos, la identidad común del cine negro por más de siete décadas.

El conflicto teórico para definir al *film noir* radica en qué rasgos de las obras los académicos eligen como pertinentes y cuáles como irrelevantes para poder clasificarlas en algún concepto cinematográfico. Acertadamente recupera Pavés la perspectiva de Edgardo Cozarinsky: «los conceptos género, movimiento, ciclo o serie son también instrumentos teóricos, no hechos naturales» (177).

Y como instrumentos teóricos están subordinados a la historicidad en la que se encuentran inmersos sus autores. Rick Altman lo aclara bien al decir que «los estudios sobre los géneros cinematográficos están demasiado comprometidos con la pureza de los géneros para prestar excesiva atención a la historia» (Altman 38).

Desde el reconocimiento de *El Halcón Maltés* (1941) como la obra que inaugura oficialmente el grupo de obras clásicas del *film noir*, hasta su hibridación en la posmodernidad con otros géneros, como la ciencia ficción en *Blade Runner* (1982), el cine negro ha crecido como un «género en potencia» (Pavés 182).

El cine negro comprende manifestaciones genéricas, estilísticas y cíclicas. El fenómeno *noir* hace referencia a una serie de complejas transformaciones estilísticas que tuvieron lugar en el Hollywood de los 40 y, en particular, dentro del vasto ámbito del *thriller* criminal. Es importante indicar que estas transformaciones no solo afectaron a los parámetros establecidos del estilo visual, sino también a las convenciones normativas de la caracterización, a la narración, a la representación sexual, a la producción de los géneros y al desarrollo narrativo (Krutnik 24).

Este análisis de Frank Krutnik nos introduce al carácter transgenérico del *film noir*, cuya esencia ya se topaba la oficina censora de Joseph I. Breen al intentar clasificar — después de su previa revisión del cumplimiento del Código Hays— a cintas que posteriormente se calificarán como negras. *Melo Action, Melo Murder, Melo Crime Investigator, Melodrama Suspense, Melo Mystery, Melo Crime, Melo Murder Mystery, Drama Domestic, Drama Horror y Drama Social Problem*, son algunas de las etiquetas con las que se distribuía a las producciones de la RKO al momento de su estreno (Pavés 181).

El fenómeno transgenérico del *noir* encuentra múltiples formas para crear en su público una común y singular identidad de orden emocional, «un mismo sentimiento de angustia o de inseguridad ... que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de referencia psicológicos» (Palacios, “Gun”, 305) y «que

se manifiesta a través (también en oposición a las convenciones de los géneros) como «un reto a los valores dominantes» (Palmer 171 y Bordwell 75). Esto no significa que el cine negro tenga licencia única para manifestarse de esta manera o provocar dichas sensaciones, sino que lo hace a través de una estructura basada en ciertos arquetipos temáticos, estilísticos y de personajes⁶ que podemos ahora identificar como característicos del género.

¿Eran estas las intenciones de los primeros realizadores de cine negro? Al parecer no. Edward Dmytryk, director estadounidense quien aportó al cine negro obras como *Encrucijada de odios* (1947) o *Historia de un detective* (1944), opinaba al respecto:

Los franceses tienen una gran predilección por este tipo de clasificaciones, por poner nombres que resultan muy ridículos... me han atribuido las cosas más abominables, a veces muy complementarias en simbolismo y toda clase de cosas. Y no tenía intención de muchas de ellas. La gente ve en gran medida lo que quiere ver (Porfirio 41).

En este trabajo establecemos que el cine negro clásico fue durante su surgimiento un movimiento cinematográfico «fruto del proceso de mestizaje (Pavés 181) entre el melodrama y el *thriller*», al que «se debe añadir un cierto toque de realismo» y el elemento criminal, «lo que quiere decir que siempre hay un delito» (Pavés 184).

El cine negro es, como hemos mencionado, fruto de varias influencias literarias como el relato policial, el *hardboiled*, doctrinas filosóficas como el existencialismo o el determinismo; así como de influencias cinematográficas como el expresionismo alemán o el realismo poético francés. Asimismo, incluye elementos arquetípicos conformados por dichas raíces, tales como un personaje en busca de una verdad, una mujer o hombre fatal, un alto contraste fotográfico entre luz y oscuridad, un pasado angustioso, una narración *off* en primera persona, una ciudad o comunidad con atmósfera opresora, la lucha contra el *fatum*, por mencionar algunos. Estos arquetipos se amoldan a múltiples géneros manteniendo un tono pesimista, angustioso e inclusive estoico dentro de un mundo ensombrecido por la desesperanza y el caos, donde reina la ley del más astuto y nadie sale librado de la violencia. Como diría el crítico Roberto Porfirio, hay cientos de películas

⁶ Este modelo de arquetipos comunes en el cine negro lo veremos en el capítulo 2.

ennegrecidas, pero no quiere decir que entren del canon del cine negro (Porfirio 15). Este texto plantea cómo fue y es el tratamiento y desarrollo de sus arquetipos, así como la estrategia con la que se mezclan sus elementos y fórmulas, lo que potencia la construcción de una película dentro del género *noir*.

La posmodernidad retoma los esquemas del cine negro en lo que podemos considerar ya no un movimiento sino un género *per se*: el *neo noir* o nuevo cine negro, que cuenta con un patrón, forma, estilo, estructura, y cuya construcción como tal puede ser verificada por parte de su director y su lectura por parte del espectador (Altman 35). Rick Altman profundiza al respecto:

No es nada sorprendente que una cultura en expansión contemple el nacimiento de un nuevo género. Si resulta especialmente interesante que dicho género nazca de la fusión de dos géneros hasta ese entonces como diametralmente opuestos (...) la teoría de los géneros debe acomodarse a la historia de los géneros y no viceversa (22).

Es así como el cine negro nació dentro de una etapa de colapso moral y económico como lo fue la Segunda Guerra Mundial, que forzó a la industria cinematográfica a apretar los presupuestos a sus realizadores y a probar sus límites creativos en técnicas novedosas pues «no podían destinar más de cinco mil dólares en la construcción de nuevos decorados para sus películas» (Pavés 186) —lo que los orilló a usar recursos más realistas—, pero que también tuvo que superar los límites impuestos en su escritura, pues si se abordaba un tema de manera inmoral podía un guion ser objeto de censura del Código Hays, un guardián escrupuloso de las buenas costumbres y la decencia en la pantalla grande.

1.2 La censura del Código Hays

Las películas clásicas de cine negro tuvieron un desarrollo creativo diferente al que hubiesen querido sus creadores debido al papel determinante que jugó la censura impuesta a todos los filmes estrenados en Estados Unidos entre los años 30 y 60 bajo las normativas del Código Hays.

El Código Hays fue redactado en 1930 por el padre Daniel Lord y Martin

Quigley, el primero un profesor de arte dramático en la Universidad de San Luis mientras que el segundo era editor de la revista *Motion Picture Herald*, como respuesta a una exigencia de la opinión pública estadounidense de moderar y/o eliminar los mensajes inmorales (explícitamente) sugeridos en las películas de Hollywood.

Las ansias de censura al cine por parte de grupos puritanos y religiosos extremistas han existido casi desde el nacimiento del séptimo arte, probablemente el primer intento fúrico por proteger la decencia haya ocurrido en 1896 cuando la sociedad victoriana se escandalizó de la proyección pública de *El beso* de Thomas Alva Edison.

Antes los filmes podían «ser fácilmente alterados por las juntas locales de censura, distribuidores regionales o incluso por exhibidores particulares. Pero la primitiva tecnología del sonido restringió esta maleabilidad, dado que cualquier montaje posterior de la copia de una película podría destruir la [tan ansiada] sincronización entre la imagen y la palabra» (Pavés 76).

En 1922, tras varios escándalos de drogas, violaciones, divorcios y suicidios de las estrellas de Hollywood,⁷ fue fundada la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos (MPPDA en inglés) como el último intento de la industria hollywoodense por evitar una censura legal por parte del gobierno federal ante el clamor de los comités de censura extremistas que estaban presentes en 37 Estados (Montiel 64).

Al frente de esta nueva institución se colocó a William H. Hays, quien era entonces el presidente del Comité Nacional Republicano y director general de Correos. Abstemio y presbiteriano era considerado con «una intachable moral» (Montiel 63-64).

[Hays] trató de acercar posiciones y puntos de vista con los grupos más críticos con la industria, invitándolos a formar parte del recién creado *Committee on Public Relations*, una especie de consejo consultivo para atender las demandas de los espectadores y asesorar en cuestiones de moral pública; y por otro lado, presionó a las compañías para que velasen por la rectitud ética de sus filmes, aconsejando la autorregulación. El primer paso en esa dirección se llevó a cabo en 1924, cuando

⁷ En 1921, Fatty Arbuckle, popular actor de comedia, fue acusado de la muerte de la actriz Virginia Rappe. Se aseguró «que Fatty, impotente por la ebriedad, había forzado a Rappé con una botella de Coca-Cola». Hollywood fue conocida como la “ciudad del pecado” (Güimil).

Hays estableció un mecanismo, conocido como “La fórmula”, para supervisar las fuentes literarias que podían ser susceptibles de adaptación cinematográfica: Gonzalo M. Pavés (75).

La fórmula de Hays conocida como *The Dont's and Be Carefuls* (“No y tenga cuidado”) agrupaba once cuestiones que no debían aparecer por ningún motivo y bajo ningún tratamiento en los filmes producidos por los miembros de la MPPDA y otras veintiséis con las que se debía tener un especial cuidado para «eliminar la vulgaridad y subrayar el buen gusto» (Pavés 76).

Estos “No y tenga cuidado” se transformaron con el tiempo en el Código Hays,⁸ cuyos puntos generales regulaban los patrones morales que debían ser tenidos en cuenta, especialmente «aquellos aspectos relacionados con la descripción del crimen, la violencia y el sexo ...y otras materias potencialmente conflictivas como podían ser la religión, la obscenidad, la crueldad con los animales» (Pavés 78), la burla al sagrado matrimonio, la desnudez o la danza.

A pesar de que el *Motion Picture Production Code*, nombre oficial del Código Hays, fue aceptado oficialmente por las productoras cinematográficas el 31 de marzo de 1930, sus preceptos fueron interpretados (ignorados) libremente por los estudios pertenecientes⁹ a la MPPDA hasta 1934 cuando se organizó una “Legión de la Decencia” conformada principalmente por fieles católicos para «planificar, controlar y conducir una campaña a nivel nacional para mejorar la calidad moral de los filmes» (Pavés 82).

La gota que derramó el vaso de la tolerancia religiosa a la pecaminosa Hollywood fue el estreno de *Lady Lou* (1933) con la figura de la desafiante Mae West, quien con sus diálogos de doble sentido¹⁰ escandalizaba a los estadounidenses más conservadores. Fue durante el tiempo de proyección de dicha cinta que salieron los resultados de los estudios de la Fundación Payne que “demostraban” que el cine tenía efectos inmediatos en los espectadores, especialmente en los menores.

A lo largo del territorio estadounidense la “Legión de la Decencia” realizó

⁸ Ver principios generales y aplicaciones particulares del Código Hays en Anexo 2.

⁹ Los “Cinco Grandes” de la industria: Loew’s/MGM, Paramount, Warner Bros., Fox y RKO contra Universal, Columbia y United Artists que contaban solamente con unidades de producción y distribución, pero no circuitos de exhibición.

¹⁰ Por ejemplo: «Llevas una pistola en el bolsillo o es que te alegras de verme?» en *Lady Lou* de Lowell Sherman.

protestas frente a los teatros, así como visitas de presión a los propietarios locales de salas. El boicot afectó el flujo normal de espectadores a las funciones y en consecuencia el bolsillo de los dueños de los teatros. El jefe de circuitos de salas de Warner en Filadelfia informó a la compañía que si el boicot no paraba pronto se vería forzado a cerrar las salas (Pavés 82).

Con la amenaza de una censura federal pisando los talones a Hollywood, «se acordaron las reglas del juego» entre la MPPDA y el Comité Episcopal en los que se estableció «una política de autorregulación más eficaz» que incluía una multa de 25 mil dólares a aquellos miembros de la asociación que permitieran el estreno de una película sin la autorización de la *Production Code Administration* (PCA), como se le renombró al *Committe on Public Relations*.

Fue durante esos años (1934-1953) que Joseph I. Breen estuvo al frente de la Oficina de Censura, con reglas morales tan aparentemente inflexibles ¿cómo fue entonces que “el dinamismo violento” de las cintas negras llegara a las salas cinematográficas? De acuerdo con Pavés, tras la aprobación en 1943 de la “habilitosa” adaptación de Raymond Chandler y Billy Wilder en *Pacto de sangre* (1944) comenzaron a llegar a la oficina de Breen demasiados guiones cargados de erotismo y violencia. Acorde a Gonzalo M. Pavés:

El objetivo de Joseph I. Breen no era eliminar cualquier tema controvertido de los filmes; al contrario, permitió que los estudios llegaran lo más lejos posible, justo hasta el punto donde, sin violar los límites impuestos por los censores locales, se pudiera hacer volar la imaginación de los espectadores. De esta manera, el Código Hays adquirió un papel insospechado, pues dentro de su esfera de influencia fue un factor determinante en la construcción narrativa y en la delineación de los personajes de todas las películas producidas por los estudios de 1931 (92).

El *film noir* pudo florecer con esa atmósfera fatalista y criminal pues «de acuerdo con la lógica de Breen, si un criminal caminaba hacia su perdición podía permitirse el lujo de satisfacer sus instintos sexuales, dado que de todas formas estaba condenado y al recibir un castigo por un acto criminal se estaba [también] reprimiendo su inadmisibile conducta sexual» (Pavés 89).

En 1954, Breen fue sustituido por Geoffrey Shurlock como director de la PCA. Las producciones fueron liberándose de la censura basadas en la decisión tomada por el Tribunal Supremo de Estados Unidos dos años antes con el segmento *Il Miracolo*

de la película *L'Amore* (1948) de Roberto Rossellini en la que se decidió que no se podía censurar basándose en criterios puramente religiosos y se amparó a los filmes bajo la Primera Enmienda de la Constitución. Los teatros ya no estuvieron obligados a vetar el estreno de las películas si no contaban con el visto bueno de la PCA. En sus últimos estertores el Código Hays fue reformado en 1956 y 1966 «adaptándose al proceso de liberación de la sociedad americana». En 1968 el Código quedó abolido y dio paso al sistema de clasificación de películas que continúa vigente hasta ahora, en este sistema es permitido cualquier proyecto siempre y cuando se conozca con antelación el tema y forma de abordarlo.

No solo el Código Hays le pisó los talones a los creadores del cine negro, también lo hizo la fiebre anticomunista del senador republicano Joseph McCarthy, presidente del Subcomité de Investigaciones de la Cámara Alta de Estados Unidos, quien dirigió una cacería de brujas para encontrar simpatizantes o miembros del Partido Comunista en Hollywood y logró arruinar la carrera de varios artistas que quedaron exiliados de la industria del cine, e inclusive del país, por su supuesta filiación a la izquierda.

1.3 La lista negra de Hollywood y la caza de brujas de McCarthy

«Decir hoy que alguien es comunista es casi risible, pero en 1950, era una sentencia de muerte profesional. De manera inmediata, la gente perdía sus trabajos, y la posibilidad de un futuro empleo era, en muchas ocasiones, negada» (Wilkerson III) reflexionó 65 años después el hijo de uno de los hombres que provocó un “Holocausto en Hollywood” debido a la supuesta búsqueda de propaganda comunista a través de los profesionales del séptimo arte.

En 1938 la Cámara de Representantes de Estados Unidos autorizó el funcionamiento de la Casa del Comité de Actividades Antiamericanas, quien perseguía a todo aquel que fuera en dirección contraria a los intereses del gobierno estadounidense; pero fue en 1946 cuando Billy Wilkerson, fundador de la revista *The Hollywood Reporter*, inició a conciencia un señalamiento directo contra directores, guionistas, actores y demás trabajadores del cine que creía comunistas. El 29 de julio

de ese año Wilkerson publicó una editorial llamada “Un Voto para Stalin” en la que señalaba al coguionista de *Casablanca*, Howard Koch, y al guionista Dalton Trumbo como “rojos”. Mientras en la columna “Tradeviews” del *Reporter* enlistaba a otros nueve artistas de ser simpatizantes. Ocho de los 11 nombres que mencionó¹¹ en dicha columna fueron incluidos un año después en una lista negra hecha por el Comité de Actividades Antiamericanas que realizó investigaciones bajo el mandato de Joseph McCarthy a los “Diez de Hollywood”. Diez directores, productores y/o guionistas que tras negarse a testificar ante el Comité fueron despedidos por sus estudios. Así como sentenciados por la Asociación Cinematográfica de Estados Unidos, en la llamada “Declaración Waldorf”, a no ser contratados en la industria cinematográfica si no declaraban bajo juramento no ser comunistas.

Los “Diez de Hollywood” eran los guionistas Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Dalton Trumbo; el guionista y director Herbert J. Biberman; el guionista y productor Adrian Scott; y el director Edward Dmytryk, quienes en sus audiencias ante el Comité se acogieron a la primera y a la quinta enmienda de la Constitución de Estados Unidos, las cuales garantizan la libertad de asociación y de expresión, como el no ser forzado a declarar contra sí mismo en ningún juicio criminal o ser privado de la vida, la libertad o la propiedad sin el debido proceso legal, respectivamente. Sin embargo, los Diez fueron sentenciados a un año de prisión.

Como respuesta a este linchamiento político se formó el “Comité de la Primera Enmienda” conformado por 50 miembros de la comunidad artística, entre ellos destacamos a Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Henry Fonda, Gene Kelly, John Garfield, Edward G. Robinson, Judy Garland, Katharine Hepburn, Ira Gershwin, William Wyler, Sterling Hayden, John Houston, Billy Wilder, Groucho Marx y Frank Sinatra. Este grupo voló en 1947 hacia Washington para protestar contra los ataques del Comité de Actividades Antiamericanas a los Diez de Hollywood (Figueras). Lauren Bacall y Humphrey Bogart encabezaron la marcha, pero ante la posibilidad real de ir a prisión en marzo de 1948, Bogart publicó un artículo en la revista *Photoplay* titulado

¹¹ Los nombres que enlistó no se mencionan, pero el dato lo aseguran Baum, Gary y Daniel Miller.

“No soy un comunista” en el que aseguró:

Estoy a favor del comunismo tanto como J. Edgar Hoover.¹² Desprecio el comunismo y creo en nuestro sistema norteamericano de democracia. Nuestro plan, de quienes volamos a Washington, fue el de luchar contra lo que nosotros consideramos censura en las películas. Los Diez hombres citados por despreciar al Comité de Actividades Antiamericanas no fueron defendidos por nosotros. Estuvimos allí únicamente por el interés de la libertad de expresión, la libertad de la pantalla y la protección de nuestros derechos democráticos. No estamos allí para defender el comunismo en Hollywood o el comunismo en América (Bogart).

De acuerdo con *The Hollywood Reporter*, fueron al menos 300 los profesionales y artistas del mundo del entretenimiento incluidos en listas públicas¹³ de “rojos” o de simpatizantes de rojos. Mientras algunos iban a la cárcel, cientos eran despedidos u orillados a ocultar su trabajo bajo pseudónimos. Otros como Bertolt Brecht y Charles Chaplin optaron por el exilio. John Garfield, actor de *El cartero siempre llama dos veces* (1946) o *Force of Evil* (1948), no soportó la presión y la vigilancia del macartismo; el 21 de mayo de 1952, poco más de un año después de su comparecencia en el Comité, fue encontrado muerto por su amiga Iris Whitney. Ella y Abraham Polonsky (quien dirigió a Garfield en *Force of Evil*) afirmaron que la caza de brujas en Hollywood había contribuido a terminar prematuramente con la vida del actor.

Los abusos de poder que cometió el senador Joseph McCarthy al presidir el Subcomité de Investigaciones de la Cámara Alta de Estados Unidos y liderar la caza de brujas de Hollywood han sido llamados *a posteriori* como “macartismo” y las transcripciones de sus audiencias a supuestos comunistas se han vuelto públicas. En palabras de sus predecesores McCarthy «utilizó su posición para amenazar, intimidar y destruir vidas», pero «buscaba, sobre todo, satisfacer su ego, y acusar a figuras populares le proporcionaba notoriedad» (Espinosa Rangel).

Esta campaña bien le ayudó a hacer publicidad de su poder anticomunista ante todo Estados Unidos, si McCarthy podía contra las figuras de Hollywood ¿qué pasaría

¹² En ese entonces director del FBI.

¹³ Entre estas listas estaban los Red Channels o Canales Rojos, un panfleto anticomunista publicado por el diario de derecha Counterattack en junio de 1950. Así como los propios recuentos anuales del Comité de Actividades Norteamericanas o salidas no oficiales en publicaciones como *The Hollywood Reporter* que señalaban a cónyuges, hermanos o hasta secretarías de los difamados.

con las personas promedio?

El fin del macartismo se dio cuando el senador empezó a buscar comunistas en el gobierno federal y en el ejército. La voz que inclinó la balanza fue la del liberal Edgar R. Murrow, periodista que en marzo de 1954 con su programa de telereportajes de la red CBS: "See it now" mostró a 80 millones de estadounidenses la violación de los derechos constitucionales que hacía McCarthy, de igual manera que reveló la personalidad maníaca del republicano. Uno de los televidentes que vio la pieza periodística fue el presidente Dwight D. Eisenhower, el cual declaró que Joe McCarthy era «un peligro para el partido» (Martínez Ibsen). El fin de McCarthy principió. Semanas después del reportaje, Eisenhower encomendó a la ABC transmitir por televisión las audiencias del subcomité, en las que el público comprobó el habitual estado de ebriedad del senador republicano, así como su estilo incriminador (González Enric). En 1954 dicha Cámara lo expulsó de sus filas. McCarthy murió ese mismo año de cirrosis.

El Comité de Actividades Antiamericanas dejó heridas profundas en carreras de personalidades del cine negro como la de aquellos delatados por Edward Dmytryk, director de *Encrucijada de Odios* (1947). En un principio Dmytryk, miembro de los "Diez de Hollywood", se negó a identificar a sus excompañeros del partido comunista, en el cual militó un tiempo en 1945. Sin embargo, tras breve exilio en Gran Bretaña y unos meses en prisión al volver a Estados Unidos para renovar su pasaporte, denunció a una veintena de sus colegas. Su decisión fue excusada años después al señalar que:

Todas las personas que nombré habían sido ya mencionadas, al menos media docena de veces, y se encontraban ya en la lista negra.¹⁴

Y aunque después de confesar a Dmytryk se le recompensó con grandes producciones y presupuestos, entre sus compañeros del medio no pudo jamás quitarse la etiqueta de traidor. Daniel Mainwaring, guionista de *Retorno al pasado* (1947) y de *The Hitch-Hiker* (1953, no aparece en los créditos), tildaba a Edward de embustero:

¹⁴ Esta declaración la dio el director en 1973 (Martín Guirado).

Él fue uno de los motivos por los que tuve problemas. Vino a verme y me pidió dinero, y le di una buena cantidad para ocuparse de las esposas de «los Diez» mientras estaban en prisión. Pues bien, más tarde lo contó todo al FBI y fue por eso que los federales empezaron a seguirme, solo por causa de Dmytryk y de los demás directores que conocía de la RKO. Estuve allí de 1944 a 1949, y muchos de los que más adelante serían incluidos en la lista negra habían estado en mi casa: Joe Losey, John Berry, Cy Enfield... (Porfirio 173).

John Berry, director de *The Hollywood Ten* (1950), un documental de quince minutos que explicaba quiénes realmente eran esos hombres encasillados por McCarthy como comunistas, diría en una mesa redonda del Festival Cinema de Barcelona, junto a otros protagonistas de la caza de brujas, y del mismísimo Dymtryk, que éste le había visitado para preguntarle en 1948 «si estaba dispuesto a dirigir una película sobre los “Diez de Hollywood” porque a él iban a meterlo en la cárcel. ‘Si acepta —me dijo— usted demostrará ser un hombre de principios’. ¡Me lo pidió el señor Dmytryk, el primero que después me delató!». Por su parte, Jules Dassin, director de *The Naked City* (1948), también presente en el evento, sentenció: «Todos los que dieron nombres de sus amigos sabían que los estaban destruyendo» (Bonet Mojica).

Estos dos directores de cine negro tuvieron que vivir en el exilio y son algunos ejemplos de figuras cuya carrera se vio amenazada o truncada por la caza de brujas en Hollywood. Otros como el guionista Abraham Polonsky tuvieron que usar seudónimos para seguir laborando en el cine. John O. Killens fue el alias que usó (Porfirio 155) para adaptar *Odds Against Tomorrow* a la pantalla grande, la cinta de 1959 es considerada uno de los últimos *film noirs* en el periodo clásico americano.

Hay muchos nombres e historias que no se ahondarán en este capítulo, como otros responsables de la caza de brujas o los idealistas que lucharon en su contra. Entre los primeros cabe destacar a los presidentes estadounidenses Ronald Reagan y Richard Nixon, miembros del Comité de Actividades Antiamericanas. Mientras que John Henry Faulk, comediante y locutor de radio, logró en 1962 —y tras cinco años de lucha legal— una compensación monetaria por difamación y con esta victoria pudo ser recontratado a pesar de aparecer en la lista negra (Gerard). Por su parte, Kirk Douglas, protagonista de *Espartaco* (1960), no dudó en poner en los créditos al verdadero guionista de la cinta: Dalton Trumbo, miembro de los “Diez de Hollywood”

y ganador del Óscar (bajo un alias) a la mejor historia por *Vacaciones en Roma* (1953) y tres años después al mejor guion con *El Bravo* (Fernández Santos). En palabras de Douglas:

La década de 1950 fueron años de miedo y paranoia. En aquel entonces, el enemigo eran los comunistas. Ahora, el enemigo son los terroristas. Los nombres cambian, pero el miedo permanece. Los políticos exageran aún más el miedo y los medios de comunicación lo explotan. Se benefician de mantenernos atemorizados. El primer presidente estadounidense por quien voté fue Franklin Roosevelt. Él dijo: “De lo único que debemos tener miedo es del propio miedo” (Fernández Santos).

1.4 México *Noir*

La fatalidad y la violencia están a la vuelta de cada esquina en México. Crimen y pecado danzan pasionalmente entre barrios marginados que resguardan fantasmas de pasados angustiosos. El deseo y la ambición escapan de las grietas de la miseria y se materializan durante la noche para brillar momentáneamente. Es normal que un lugar con tantas desigualdades como lo es México fuera —sea— territorio en potencia para el cine negro.

¿La desigualdad siempre genera odio? Aquí genera frustración e incluso, en muchos, resignación. Esta resignación es una forma de autodefensa, un astuto ardid que debe confundir el mal, debilitar los efectos de su acción. Es en la defensa y no en el ataque donde reside su fuerza; saben aguantar, pero no saben cambiar. Son como el arbusto del desierto: suficientemente fuerte para vivir, pero demasiado débil para dar vida (Kapuściński).

Puede que Kapuściński tenga razón y la conquista del Imperio Azteca, así como muchas otras derrotas morales a lo largo de las décadas causara en algunos mexicanos resignarse y sobrevivir, pero algunos otros —quizá los desesperados y los soñadores desilusionados— ven una oportunidad en la violencia y el delito para trascender y sobresalir un poco, total la muerte es una vieja conocida en México. Quizá la melancolía y angustia de ser un pueblo con profundas raíces perdidas, y desconectado de un propósito comunitario, orilla a la supervivencia del más fuerte mediante la resignación o la pérdida fatal. Lo que sí es que nuestro país tiene las condiciones para que el cine negro explote sus vicios y dinamismo violento: México

Noir, un país en el que la ironía, melancolía y angustia existencial se mezclan en una especie de esperanza de progreso que nunca llega, toca pagar el delito de aspirar a más con la vida.

El cine mexicano tuvo su auge en el estilo *noir* durante el sexenio alemanista (1946-1952),¹⁵ sin embargo, no fue hasta 2014 cuando se exhibió y reconoció —en un programa especial de exhibición en el Festival Internacional de Cine Morelia (FICM)— la singularidad del *noir* mexicano como un ciclo en la historia del cine nacional. Tres años después, bajo el nombre *México at midnight: Film Noir from Mexican Cinema's Golden Age* el programa seleccionó para una muestra en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York siete joyas representativas del cine negro mexicano: *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho; *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1951) y *La noche avanza* (1952) de Roberto Gavaldón; *Que Dios me perdone* (1948) de Tito Davison y *Cuatro contra el mundo* (1949) de Alejandro Galindo.

Con gran entusiasmo cinéfilo se recibió este programa que evidenció lo que había permanecido en consciencia de unos cuantos: ha habido cine negro en nuestro país. ¿En qué se diferencia este *noir* del gringo? Al respecto Dave Kehr, curador de la muestra en el MoMa opina:

El *noir* estadounidense es en gran medida un producto del trauma de guerra; el *noir* mexicano del trauma económico. Así que, en lugar de hombres solitarios, llenos de culpas y de delirios de persecución, se presentan muchos luchadores —estafadores, atletas, políticos— desesperados por crecer en la corrupta, y velozmente industrializada, economía de la administración de Miguel Alemán (“Recepción extraordinaria...”).

Cuando en Estados Unidos combatían en la Segunda Guerra Mundial, en México la industria del cine llegaba a una etapa de oro, con su propio *star-system* que llegó a superar a España y Argentina como el mayor productor de películas hispanoparlantes.

Emilio “El Indio” Fernández o Gabriel Figueroa son algunos nombres de realizadores que vienen de inmediato a colación cuando se habla de esta época de

¹⁵ «El régimen de Miguel Alemán selló la voluntad modernizadora del gobierno posrevolucionario. Atrás quedaron los militares y cualquier trozo de revolución popular; lo nuevo era la urbanización acelerada y la construcción de carreteras para los flamantes automóviles importados de Estados Unidos. Los reclamos de justicia social quedaron sepultados bajo el furor de la corrupción que alimentaba la industrialización apresurada y anárquica» (Mino Gracia).

esplendor. Aunque Fernández erraba al sentenciar: «solo existe un México, el que yo inventé». Mientras él hizo glamorosa la vida rural, directores como Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho o Tito Davison hacían un cine más arriesgado y clase mediero, en el que entrecruzaban «con resultados violentos» el *thriller* y el melodrama «con el cine policiaco, el cine de cabaret, el relato de pobreza y arrabal, o el drama criminal, de intriga o espionaje... en un estilo y una premisa, donde lo nocturno y lo hormonal se catapultan en una vorágine de sexo, maldad, heroísmo, muerte y predestinación fatal, cuyos destellos fulguran en la penumbra y en las sombras de una ciudad convulsa o una provincia misteriosa y solitaria» (Aviña, “Noir Mex”).

Menciona la directora del FICM que al llegar el ciclo de cine negro mexicano al MoMA hubo mucho interés de los neoyorkinos en saber si había lectores de esta expresión en nuestro propio país. Una pregunta en cierto sentido pertinente, ya que tuvieron que pasar más 50 años para exhibir en forma a esta etapa cinematográfica nacional. Si revisamos los estudios sobre el México *Noir* en nuestro propio país podremos encontrar no más de cinco libros publicados y máximo una decena de tesis en universidades.

Justamente uno de los textos que más desmenuza el fenómeno *noir* en México surgió primero como una introducción realizada para el ciclo del FICM y posteriormente fue editado un estudio con mayor profundidad con el título *Mex Noir: cine mexicano policiaco*, escrito por el crítico Rafael Aviña.

De acuerdo con Aviña, el cine negro mexicano tuvo su arranque en 1919, casi desde los inicios de la cinematografía nacional, con *El automóvil gris* de Enrique Rosas; que a caballo entre lo documental y lo ficticio recreaba la historia de una banda de falsos militares que aprovechando la confusión que reinaba en la capital del país tras la Revolución, y a bordo de un automóvil gris, cometieron una serie de robos y crímenes a familias adineradas, armados con órdenes de cateo que les permitían hacer y deshacer con impunidad “oficial” (Aviña, “Mex Noir”, 82-84).

En la cinta se muestran escenas verdaderas del fusilamiento de algunos miembros de esta banda, aparentemente aquellos que no eran cercanos a las esferas del poder. El automóvil gris reconoció «a la ciudad y al crimen como un personaje vivo y terrible y elemento indispensable del futuro *noir* mexicano» (*Ibidem* 82).

Otro precursor importante fue el cine José “Che” Bohr que con un cine «gansteril, policial y criminal con toques musicales y de humor que poco a poco fue adquiriendo tonos más oscuros, violentos y siniestros» (Aviña, “Mex Noir”, 87) produjo, escribió y dirigió cintas como *¿Quién mató a Eva?* (1934), *Luponini de Chicago* (1935) o *Marihuana, el monstruo verde* (1936), en esta última asistido por un joven con futuro prominente en el *noir* mexicano: Roberto Gavaldón. Antes de entrar en detalles en su carrera se debe revisar la de otro realizador, que con *Mientras México duerme* (1938), principió el ciclo negro en México, se trata de Alejandro Galindo.

Desde muy pequeño Galindo tuvo consciencia de la asfixiante estructura de clases en México, la cual determina por el color de tu piel tu estatus de pertenencia o exilio en una comunidad. Contaba Galindo que cuando entró a la escuela pública sus compañeros no lo bajaban de gachupín o gringo (*Ibidem* 103) aunque tuviera las mismas condiciones económicas que ellos. Cuando el director tenía 6 años su padre falleció y junto con sus hermanos tuvieron que ponerse a trabajar fabricando chocolates. Entonces encontró refugio en el cine y así como le entró a los trancazos (literales) para defenderse de las etiquetas, tuvo que enfrentar los golpes de azar de la vida que lo llevaron a Hollywood y lo regresaron a México para llevar a la pantalla grande historias del «gran sensibilidad popular» que reflejaban el «sentir del barrio» y el «conflicto ciudadano» (*Ibidem* 105).

Mientras México Duerme es un *thriller* protagonizado por Arturo de Córdova como jefe de una banda de criminales que, con la lente de Gabriel Figueroa, retrata con «influencia naturalista y documental» (*Ibidem* 108) la distribución de las drogas ilícitas, la organización de mafias de narcotraficantes y la brutalidad policiaca en Ciudad de México. Cuando casi nadie abordaba este tema, Galindo lo hacía inspirado en los filmes gansteriles estadounidenses y en un hecho real de la nota roja mexicana (el asesinato de un boticario en una droguería de Bucareli), así como en el caló y caliche que la «hampa citadina» utilizaba en ese tiempo (García Ribera). Y sin dejar a un lado «la visión de un universo sórdido y sensual” donde las «pulsiones sexuales apenas disimuladas» (Aviña, “Mex Noir”, 108) también hacían de las suyas en la ciudad. Este filme de Galindo fue de «los primeros intentos serios para describir universos de corrupción moral, sordidez urbana y desencanto social» (Aviña, “Noir Mex”, 142) de una Ciudad de México «pulsante y contradictoria en vías de expandirse

brutalmente» (Aviña, “Mex Noir”, 105).

La consolidación *noir* de Galindo llegó de la mano del escenógrafo y coargumentista Gunther Gerszo en *Cuatro contra el mundo* (1949). Con una historia igualmente inspirada en un hecho verídico: el asalto a un camión de la Cervecería Modelo, la cinta presenta a «un grupo de hombres que arriesgan el todo por el todo y cuyo crimen sale mal» y que además deben lidiar con «sentimientos de culpa, la presencia de una mujer fatal que rompe el frágil equilibrio de la camaradería masculina, el encierro, la ambición y la traición» (*Ibidem* 112). Este es, sin duda, un film *noir* mexicano que contiene de manera excelsa la brutalidad del destino implacable en todos aquellos personajes que hacen su mejor esfuerzo en mantener «su *score* limpio» a pesar del arrastre violento del mundo.

Volvamos a Roberto Gavaldón, el más prolífico realizador de cine negro mexicano en su etapa clásica, quien de la mano del escritor José Revueltas se internó en los oscuros deseos y latentes actos criminales de una ambiciosa y pujante clase burguesa.

En 1946, con inspiración en un relato policiaco del estadounidense Rian James, Gavaldón filmó *La otra*, en donde Dolores del Río protagoniza a unas hermanas que a pesar de ser gemelas tienen un estatus social completamente distinto. Mientras una vive en las Lomas de Chapultepec y goza de una gran fortuna debido a su reciente viudez, la otra vive en una vecindad de barrio y vive al día con un precario trabajo de manicurista. Decidida a cambiar un destino que le fue arrebatado, junto a «los mimos y halagos» (*Ibidem* 144) de su padre, María cita en la vecindad a su hermana Magdalena bajo la amenaza de cometer suicidio; sin embargo, en realidad asesina a su hermana y ataviada ahora con las ropas de ésta se hace pasar por ella, sin tener idea de los secretos que ocultaba su hermana y los cuales ahora deberá enfrentar como propios. Entre espejos y sombras *La otra* es una «patología de la frustración» que lleva a la «suplantación de identidad y de ahí al crimen» (*Ibidem* 140).

Pocos meses después Revueltas y Gavaldón, con numen de una obra de Maxwell Anderson, materializaron *A la sombra del puente*. Una película que raramente figura en la filmografía del director debido a lo difícil que es conseguir una copia de ella. Con tomas reales de la marginal zona de Nonoalco y la actuación

protagónica de David Silva, el filme aborda con gran emotividad,¹⁶ y una iluminación expresionista a cargo de Alex Phillips, «una realidad social aplastante» en la que el personaje de Silva (Antonio) está «obsesionado por un pasado injusto y brutal» (Aviña, “Mex Noir”, 150): el asesinato de su padre, quien pagaba una pena en la cárcel por un delito que no cometió, hasta que fue ejecutado por el verdadero autor de dicho crimen. De esta cinta *noir*, lamentable y afortunadamente, existe solo una copia; la cual se encuentra en espera de ser restaurada en la Filmoteca de la UNAM (Bonfil 19).

Gavaldón y Revueltas continúan retratando la ambición de clase en *La diosa arrodillada* (1947) y *En la palma de tu mano* (1951) ahora bajo el matiz del deseo. Ambos melodramas *noir* hunden en un destino fatal a sus personajes masculinos, quienes víctimas de un autosabotaje alimentado por la culpa y la indecisión entre la «pasión, el deseo y el amor» (Aviña, *op. cit.*, 159) deben encarar a la muerte justo cuando estaban por concretar el crimen perfecto.

Las secuencias finales de estas cintas se desenvuelven entre sombras asfixiantes que fragmentan en líneas diagonales a sus personajes, y quiebran su figura tal y como el alma de sus protagonistas ha sido despedazada con el paso del tiempo.

En *La diosa arrodillada* vemos a una *femme fatale* encarnada por María Félix correr entre las sombras y luces cortadas de los barrotes de una cárcel con la premura de avisar a su amante (Arturo de Córdova) que su esposa murió por causas naturales y no por envenenamiento; sin embargo, sus palabras alcanzan a salvarlo del infierno de la culpa que lo ha conducido a tomar veneno y morir ante los ojos de su amada.

Por su parte, *En la palma de tu mano* vemos a Arturo de Córdova en el rol de un adivino timador que “devela” «los misterios del porvenir» (*Ibidem* 163) a sus clientas; confiado en que puede mejorar su suerte planea chantajear a una viuda, pero termina convirtiéndola en su amante y asesinando por ella. En una memorable secuencia final, Córdova es citado en la morgue para identificar un cadáver, creyendo

¹⁶ «Para nosotros, los del puente, los demás somos como de otro mundo. No entendemos sus palabras, así como ellos no entienden las nuestras, aunque sean del mismo idioma... Usted nos mira desde arriba y sigue su camino... Si ya logró salir de aquí, ¡váyase! No regrese, si no, no tendrá escapatoria»: Rosaura (Esther Fernández) a Antonio (David Silva) en *A la sombra del puente* de Roberto Gavaldón.

que se trata del hombre al que asesinó y luego desenterró para hacerlo pasar por un accidente de tren, confiesa su crimen. El verdadero motivo por el que lo solicitaba la policía era para reconocer el cuerpo de su exnovia, quien decidió suicidarse tras la muerte simbólica de su amado, que cambió sus valores y llegó incluso a cometer asesinato y engañarla por tener demasiada confianza en salir impune al desafiar a la fortuna.

Por último, a la fórmula Galindo-Revueltas se suma Jesús Cárdenas para llevar a la pantalla grande un argumento de Luis Spota ambientado en el Frontón México: *La noche avanza* (1952) donde vemos a un Pedro Armendáriz sin bigote representando a un soberbio campeón de pelota vasca desafiar al «gansterismo deportivo» (Aviña, “Noir Mex”, 143) y burlarse de las mujeres con las que sale hasta que un “asunto” que había desdeñado actúa como el karma que lo alcanza. El final de la cinta tiene un toque de humor negro bastante pintoresco: el periódico en el que se anuncia el triunfo del personaje de Armendáriz en el campeonato nacional termina en la basura y es orinado por un perro negro callejero, de fondo vemos el Monumento a la Revolución.

Algunas otras películas negras cuya existencia hay que remarcar son: *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, con una «historia de desconfianza conyugal» (Aviña, “Mex Noir”, 184) que se mueve entre lo policial y político, y la necesidad de dejar atrás los ideales juveniles. O *Crepúsculo* (1945) del mismo Bracho, narrada en voz en *off* y en retrospectiva sobre las marcas psicológicas de un «médico cirujano dividido en tantas partes como huesos tiene el cráneo» (“Volver al pasado...”).

Añádase a todas las anteriores mencionadas *Que Dios me perdone* (1948) de Tito Davison, «con un personaje femenino condenado a la soledad» encarnado por una seductora María Félix y cuyo guion «en un tono de relato bélico y espionaje» (Aviña, “Mex Noir”, 194) fue escrito por Davison en colaboración con José Revueltas y Xavier Villaurrutia. Y no puede faltar la mención a *El Suavecito* (1950) de Fernando Méndez, protagonizada por Víctor Parra nos hace viajar a un México de mambo y danzón donde las fechorías criminales tienen sitio en la modernidad urbana, sus personajes se mueven moralmente en una zona con bastantes matices de gris y cuya violencia hizo que su estreno se postergara ya que las autoridades consideraban que «desacreditaba a la ciudad y al país» (“El suavecito”).

El boom del *noir* mexicano desapareció al finalizar el sexenio de Miguel Alemán y la sentencia condenatoria fue dada con la vigilancia moral del regente de la capital, Ernesto P. Uruchurtu, al liderar una campaña para recortar los horarios de los cabarets y “regular” la vida nocturna (Aviña, “Mex Noir”, 225).

Un hecho era innegable: el crimen y la violencia existía, la ambigüedad de la justicia también, así como las disyuntivas éticas y morales de empresarios, padres de familia, vividores, deportistas ambiciosos, amantes de hombres adinerados, delincuentes, jueces y policías, el espectador exigía ver esos dilemas en la pantalla. El cine negro nacional surgió de esa complicidad tácita de argumentistas, realizadores y productores dispuestos a arriesgar, de un público atento y participativo que no se conformaba con los dramas chantajistas, románticos, humorísticos, piadosos, cabaretiles, rumberos, o de redención social. Una apuesta temática compleja sin duda y al mismo tiempo, original y satisfactoria: Rafael Aviña (*Ibidem* 77).

Aviña también menciona que «la tradición rural, el indigenismo y la alegre mexicanidad sepultarían la oscuridad del drama homicida y el realismo del crimen *noir* en aquella década» (*Ibidem* 90). Y aunque la violencia es un tema recurrente en la cinematografía nacional actual, es raramente abordado con el estilo negro y más escasamente con la clásica óptica *noir* americana. Previo a comparar y diagnosticar la naturaleza negra de la película mexicana *Carmín Tropical* (2014) de Rigoberto Perezcano, objeto de estudio de este trabajo, se esbozan los arquetipos de este tipo de cine y el cómo ha mutado el *film noir* en la modernidad.

Los mitos sobreviven únicamente mientras son representados por aquellos que los aceptan, no son arquetipos eternos petrificados en algún lugar fuera del tiempo. Son melodías momentáneas que suenan en la mente. Parecen venir de ninguna parte, se quedan con nosotros durante un rato y después se van.

El silencio de los animales, John Gray

En tu pecho están los astros de tu destino.

Die Piccolomini Friedrich Schiller

CAPÍTULO II: EL LABERINTO DEL *NOIR*

Aparentemente la realidad no es más que una suma de elementos que podemos o no percibir. Al crecer nos cuestionamos de qué están hechas las cosas y cómo es que fueron formadas así. ¿Nosotros podríamos replicarlas?

Conforme a nuestro horizonte de experiencia se va expandiendo podemos hacernos preguntas cuyas respuestas serán cada vez más complejas y de las que a veces no tendremos un atisbo de solución. Pongamos de ejemplo algo sencillo, un infante pregunta a sus padres cómo es que nació. Imaginemos que los progenitores responden de manera romántica: eres la suma del amor de nosotros(as) dos. Algunos padres religiosos quizá agregarían que fue gracias a “la voluntad de Dios” y supongamos que progenitores con una ideología más científica le explican en ese momento al niño sobre el acto reproductivo y la implantación del cigoto en el útero. Y así se pueden poner múltiples explicaciones que dependerán de la lupa del conocimiento o experiencia con la que observemos nuestros cuestionamientos. Entre más profundo analicemos y más nos especialicemos en una metodología se encontrarán más elementos cada vez más pequeños y detallados que integran el objeto de nuestra curiosidad y análisis.

Entonces podemos establecer que el conocimiento humano viene de una suma de factores teorizados o comprobados que han surgido en las más diversas materias y áreas del saber a lo largo de los siglos. Por ejemplo, una de las primeras

categorizaciones para conocer de cuántas y cuáles partes se componía la existencia la realizó el cosmólogo griego Empédocles de Agrigento, quien reducía a cuatro elementos (fuego, aire, agua y tierra) y un proceso de amor u odio la creación de la vida o la destrucción que conlleva a la muerte. Mientras que en la escuela atomista griega hallamos la hipótesis de que la materia de la naturaleza está compuesta por partículas diminutas e indivisibles, nombradas supuestamente por Demócrito de Abdera como átomos (Xirau 38-39).

Pasemos a la ciencia moderna, la cual ha demostrado que el átomo sí puede dividirse, ya que está conformado de partes más pequeñas: protón, neutrón y electrón. Con el tiempo inclusive estas partículas fueron descompuestas en otras más pequeñas, de hecho, ahora se conocen 12 partículas elementales, divididas en tres familias, que componen al átomo (Greene 24).

En cierta manera, podemos afirmar que las categorizaciones que otorgamos dependen de nosotros como observadores y del acercamiento cada vez penetrante que tenemos de nuestro objeto de estudio, ya que, al mirarlo con una nueva lente, más potente, probablemente hallaremos otra unidad mínima dentro de la anterior.¹ Será nuestro deber desacelerar y parar nuestro *zoom* de teorización cuando hallemos más esencia que estructura.

Esta introducción un poco larga y con fines didácticos es para ilustrar que, así como se trata de sintetizar científicamente los componentes de un objeto de estudio, en este trabajo se intenta categorizar en sus partículas elementales, en sus moldes primordiales, el *film noir* al esquematizar los arquetipos de este género cinematográfico como un principio organizador que nos guíe a reconocer los contenidos y las formas del cine negro.

¹ Esto podemos verlo visualmente ejemplificado en el cortometraje de Charles y Ray Eames: *Powers of ten*, donde se muestra la enormidad del mundo y sus sistemas a través de saltos exponenciales que parten de una pareja estadounidense que celebra un picnic, en el video vemos esta tendencia de encontrar más y más conforme nos acercamos o alejamos como observadores. Primero tenemos una visión de 10 metros a la potencia 0 y podemos ver al hombre en un ángulo cenital descansando boca arriba. En *zoom out* de 10 metros a la potencia 6 veremos el planeta Tierra (nos alejamos 1 millón de metros). *Powers of ten* alcanza hasta un macrocosmos de 10 a la potencia 24 y el observador ha pasado ya por varias galaxias alejándose 100 millones de años luz. Si hacemos un *zoom in* de regreso al hombre del picnic y se comienza a adentrarse microscópicamente en su mano, en la potencia a la -1 tenemos ya un *extreme close up* de la misma y a la potencia -4 ya nos hemos adentrado en sus moléculas. Es un mundo exponencial afuera y uno adentro, que parecen no tener límites.

A lo largo de siete décadas, la academia y la crítica cinematográfica han abordado al fenómeno *noir* bajo múltiples enfoques: sociológico-cultural, filosófico (existencialista), psicoanalítico, histórico, narratológico, estético, feminista e incluso estudios de su relación y parentesco con otros géneros cinematográficos-literarios. Este trabajo pretende conciliar estas visiones señalando una tipología, que estará basada en arquetipos conforme a la noción concebida y evolucionada por el psicólogo y ensayista suizo Carl Gustav Jung. Se trata de develar la mitología propia del *film noir*, por ello no empleo arquetipos como Ánimus, Anima, la Sombra, el Héroe o el Amante ya propuestos en su obra.

Jung proponía que el mito es el sueño colectivo del pueblo y que cada individuo tiene como deber identificar su mitología acorde a su espíritu, de esta se desprenden los arquetipos.

El arquetipo es, en primer lugar, una epifanía, es decir, la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito. Todas estas emanaciones del espíritu no son, para Jung, sustitutos de cosas vivas, modelos petrificados, sino frutos de la vida interior en perpetuo fluir desde las profundidades, en un proceso análogo al de la creación en su gradual desenvolvimiento. Si la creación determina el surgimiento de seres y de objetos, la energía de la psique se manifiesta por medio de la imagen, entidad limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso. Jung utiliza la palabra «arquetipo» para referirse a aquellos símbolos universales que revelan la máxima constancia y eficacia, la mayor virtualidad respecto a la evolución anímica, que conduce de lo inferior a lo superior: Cirlot, Juan Eduardo (60).

Para ser retratada más fielmente la expresión cinematográfica *noire* requiere arquetipos *ad hoc* que adviertan un mapa de las principales constelaciones de su universo ficcional y estético.

Los arquetipos son de gran importancia para la interpretación literaria debido a ese potencial para organizar la percepción en torno a ciertas ideas e imágenes clave, infundiendo una energía excepcional a dicha percepción: Young-Eisendrath, Polly (336).

Por lo anterior mencionado, intento vincular el concepto de arquetipo de Jung también al terreno fílmico y hacer una tipología arquetípica del *film noir*. Esta es mi carta estelar al mundo *noir* que está en [de]construcción conforme es desarrollado, interpretado y ejecutado por los cineastas y el público. Al ser una guía introductoria puede que no

haya dilucidado algunas estrellas, quizá al momento de su trazo no eran muy visibles para mí.

2.0 Arquetipos e imágenes arquetípicas, de Platón a Jung

La noción de arquetipos puede ser rastreada, acaso esbozada por primera vez, en la teoría de las ideas de Platón. Desarrollada en varios diálogos² plantea un mundo divino que originó estímulos universales intangibles y *sui generis* como la verdad, el bien, la belleza o la sabiduría. Es decir, los primeros arquetipos. De acuerdo con el diálogo *Fedro*, solo nuestras almas son capaces de contemplar estas esencias arquetípicas en su estado puro. En *Fedro*, el filósofo griego reitera que las almas son inmortales y argumenta que estas resucitan y se comportan en la tierra mortal según el bagaje de ideas arquetípicas que fueron capaces de contemplar en el *Topus Uranus* o mundo de las ideas. Platón cree que en nuestra vida mortal las reminiscencias³ de aquel mundo perfecto nos llevarán a poder ascender de nuevo ahí.⁴ Retomo esta teoría platónica debido a los alcances que ha tenido el concepto del mundo de las ideas de Platón en la creación moderna de teorías sobre “tipos”;⁵ el *Topus Uranus* contendría las esencias primordiales, arquetípicas, buenas, justas u oscuras⁶ que inspiran a los mitos y suscitan nuestros paradigmas. En nuestra tierra mortal supuestamente se encuentran las

² La teoría de las ideas fue propuesta en al menos 19 diálogos platónicos. Ross, David. *Teoría de las ideas de Platón*.

³ Dice David Ross que las pruebas que da Platón de la inmortalidad del alma se basan en la teoría de la reminiscencia «quedando de este modo vinculada necesariamente la postexistencia del alma a su preexistencia»; pues citando al filólogo Wilamowitz: «la eternidad del alma es condición de la posibilidad de todo verdadero conocimiento para el hombre, y a la inversa, la realidad del conocimiento es el fundamento del que puede deducirse del modo más seguro la eternidad del alma» (27).

⁴ Aunque solamente si nos dedicamos al conocimiento y al bien, si no es así podemos reencarnar en un destino peor según la ley de Adrastea (248c, *Fedro*).

⁵ Hay teorías de tipos con sentido teológico, lógico o sociológico. (Ferrater Mora 3512-3516).

⁶ Platón no excluye los sentimientos violentos o pasionales del *Topus Uranus*. En *Fedro* señala que dependiendo del Dios al cual nuestra carroza seguía tiende nuestra alma a actuar ante lo amado: «Pero cuántos eran servidores de Ares y con aquel daban la vuelta a los cielos, cuando son conquistados por el amor y creen que han recibido algún agravio de su amado, se vuelven sanguinarios y están dispuestos a inmolarse a sí mismos y a aquéllos. Y así conforme al modo de ser del dios a cuyo coro haya pertenecido, cada cual vive honrándole e imitándole en lo posible, mientras no se haya corrompido su naturaleza» (252c, *Fedro*).

impresiones o imágenes sombra que hay de estas esencias puras pertenecientes al mundo de las ideas.⁷

En esta tesis, el contenido de estas ideas *sui generis* las concibo como arquetipos y las representaciones esquemáticas que reúnen máximamente las características del “tipo” —y que forman moldes que pueden ser reproducidos o mutados en otras expresiones artísticas— las llamamos imágenes arquetípicas. Estos dos conceptos vienen de los planteamientos de Carl Jung.

Empezaré aclarando algunos términos como lo es “tipo”, el cual viene del «griego *typus*, con significados como “golpe”, “marca dejada por el golpe”, “sello”, “figura”, “molde” o “impresión”». Se dice que el primer uso que se le dio a la acepción “tipo” fue con fines médicos en el siglo II d.C. para referir cuando algo se desarrollaba de manera típica conforme a la norma. Este término es entendido como el «modelo que permite producir un tipo indeterminado de individuos que se reconocen como pertenecientes a la misma clase. Los individuos en cuestión son ejemplos de tipos y todos ellos tienen “un aire de familia”. De esta palabra también proviene “prototipo”, el cual es «el tipo ideal... una forma que proporciona la imagen de acuerdo con la cual es posible discernir y conocer los demás ejemplares de una clase» (Ferrater Mora 3512); es decir, un tipo destacado y particular en las que se pueden identificar características compartidas con algunos individuos, pero cuya clase tiene a dicho individuo singular como el primero en su tipo.⁸ Con esto en mente revisemos la locución arquetipo, que viene del griego *typon* (modelo) y *arjé* (principio) y cuyo concepto nos proporciona la estructura que contiene la mayoría de las características de una clase de individuos y de la manera más pura posible (Comte-Sponville 65). En otras palabras, el arquetipo es el tipo más tipo.

En su teoría del inconsciente colectivo Carl Jung propone que el inconsciente individual es más que el depósito de todo aquello que nuestra mente consciente reprime (como lo consideraba Sigmund Freud). Jung cree que en el inconsciente hay algo preexistente y hereditario que nos hace reaccionar durante «estados de agitación emocional» de manera universal. Estas respuestas vienen de los arquetipos

⁷ Como lo argumenta Platón en su alegoría de la caverna en el diálogo *La República*.

⁸ En sentido común e incluso tecnológico se habla del prototipo como el primer ejemplar de su clase que será el molde para una reproducción masiva de individuos iguales. No se encontró en más referencias bibliográficas esta definición más que la apuntada arriba.

universales, los cuales concluye son “el núcleo” de complejos psicológicos que influyen y arman nuestra personalidad (Young-Eisendrath 445).

A lo largo del desarrollo de sus teorías psicológicas Jung adaptó la definición de arquetipo. Sin embargo, una de las constantes dentro de su conceptualización es:

[Los arquetipos son] categorías análogas a las categorías lógicas siempre presentes en todas partes como postulados básicos de la razón, pero [estas] son categorías de la imaginación: Young-Eisendrath (162).

Reitero, que se entiende como arquetipos jungianos a aquellos instaurados como patrones o tipos de conductas heredados de una visión universal contenida en un “inconsciente colectivo”, los cuales son predisposiciones compartidas socialmente «en todo lugar» (Jung 41), “motivos” universales y eternos que pueden repercutir en nuestras decisiones, miedos, gustos y en la construcción de nuestra personalidad independientemente si las percibimos o no. Jung califica al inconsciente colectivo como «una realidad *in potentia*».

El destino del que nos vamos a lamentar mañana ya está de modo inconsciente en el hoy... lo desconocido que el afecto pone al descubierto siempre ha existido y, más pronto o más tarde, se hubiera presentado a la consciencia (261).

Esta forma de presentarse en la consciencia es mediante imágenes arquetípicas. Jung postula que los arquetipos son «los contenidos del inconsciente colectivo» (4), mientras que las imágenes arquetípicas son contenidos conscientes y emocionales de dichas formas:

Si bien las imágenes arquetípicas difieren mucho de las experiencias personales, nunca existen en un vacío: se disparan, liberan y experimentan en el individuo. La naturaleza (el arquetipo) y la nutrición (la experiencia personal) están inseparablemente unidas. El arquetipo en sí es un esqueleto que requiere de la experiencia personal para encarnarse (112).

Por lo que los arquetipos —como las ideas en el *Topus Uranus*— se reconocen mediante el alma, en este caso entendida como el inconsciente individual; el cual

según Jung moldea y exterioriza los arquetipos de manera esquemática de acuerdo con la experiencia, a las demandas espirituales y emocionales, a los instintos y necesidades básicas de cada ser. Bien lo resume afirmando que: «la mejor manera de entender los arquetipos es como patrones de energía con capacidad potencial para crear imágenes» (Jung 336). Dichas imágenes son manifestadas en «el mito y el cuento popular» (Jung 5) y por supuesto en el cine.⁹ Los arquetipos son el espíritu que acciona las imágenes según las emociones y visión de los individuos, lo que nos da diferentes géneros o estilos cinematográficos.

En resumen, los arquetipos se modelan, activan, esparcen y transforman de acuerdo con la experiencia individual o colectiva. Por ello, usaremos los arquetipos jungianos como instrumento de análisis y principio organizador de las ideas y estructuras fundamentales del cine negro, sean originarias, recursos prestados o evolucionados de otro género cinematográfico y/o literario. Y las imágenes arquetípicas como las expresiones comunes de estilo y las reinterpretaciones autorales que se usan iconográficamente en este género.

Hay múltiples antecedentes de estudios que han desmenuzado los elementos fundamentales y característicos del cine negro, entre ellos he elegido los propuestos por Raymond Borde y Étienne Chaumeton, Alain Silver y James Ursini, Ángel Comas y el *British Film Institute* debido a que los han identificado y analizado en al menos 100 películas del género. Para consultar la lista de dichos elementos se puede acudir al anexo 1 de este texto.

Una vez reconocidos los componentes *noir* me tomé la libertad de clasificarlos en cuatro categorías: recursos narrativos, construcción visual, temas y personajes arquetípicos. Las características y los antecedentes de los arquetipos son descritos brevemente, así como su ejecución en algunas películas destacadas del género. En ocasiones se menciona cómo ha evolucionado su representación del *noir* clásico al nuevo cine negro o *neo noir*.

También escribo sobre algunos elementos *noir* que noté no se les ha dado tanto peso, como el mejor amigo o la pasión obsesiva.

⁹ «El cine ha ido moldeando el imaginario colectivo (hasta alcanzar, con permiso de C.J. Jung —y contrariando a S. Freud— su subconsciente) con los seres más deseados de cada tiempo y lugar» (Freixas 17).

2.1 Raíces narrativas del *film noir*

Para empezar con esta pequeña odisea, reseño las bases narrativas de las que bebió el *noir* para ir moldeando su identidad genérica: el melodrama, el *thriller*, la novela negra —en especial de la escuela *hardboiled* y el *pulp fiction*— y el realismo poético francés.

2.1.1 EL ARQUETIPO DEL MELODRAMA

Antiguamente el melodrama era reconocido como una pieza teatral con música o una obra dramática que combina diálogos con música, pero en el siglo XIX y XX fue transformado en «una tragedia de pueblo» (Pinel 192) centrada en las emociones. Sus «trágicos giros argumentales» (Bergan 78-79) retratan a personajes muy estereotipados como «el traidor, la protagonista y su compañera, el tontorrón, la virgen amenazada y su amado» o las amas de casa, los cuales «sumidos en la adversidad» luchan «por salir adelante haciendo frente a los problemas con férrea voluntad» (Bergan 193-194) y se enfrentan a los “malos”, las venganzas o los malentendidos entre muchas lágrimas para terminar siendo felices (Padilla Castillo 2) gracias a su esfuerzo o a un milagroso suceso (*deus ex machina*) que restaura el orden “natural” y da a los buenos la paz que deberían tener, o tenían, mientras los malvados son castigados (Pinel 192-194).

Este género se consolidó entre las décadas de 1930 y 1950 siendo calificado como “cine para mujeres”. Según Padilla Castillo, en sus características comunes se encuentran la manera en que el o la protagonista acepta y “soporta” su sufrimiento «con pasividad y de manera abnegada» (6), muchas veces porque tiene una idea arraigada de *échec* o sensación de fracaso en algún aspecto de su vida, es decir que cree merecer la mala fortuna que le acontece. Según el cineasta Douglas Sirk, “príncipe del melodrama”, este *échec* «significa más que fracaso; significa no tener salida, estar bloqueado... (es) el tipo de fracaso que se apodera de ti sin ton ni son» (7). Además de esta carga, los personajes «suelen tener heridas en el alma que nunca han cicatrizado y marcan su vida presente, llevándolos hacia el dolor y el sufrimiento» (9). Estos

recuerdos hirientes son rememorados mediante *flashbacks*, «buscando la disminución de su sufrimiento, aunque siempre se produzca el efecto contrario» (14). Asimismo, la audiencia sabe abiertamente los sentimientos o móviles de los protagonistas a través de ingeniosas frases en forma de soliloquios y/o confesiones en diarios o cartas (11).

Más adelante veremos cómo algunos de estos elementos son retomados, pero endurecidos, en los personajes arquetípicos del *noir*.

2.1.2 EL ARQUETIPO DEL *THRILLER*

Palabra derivada del inglés que se refiere al «escalofrío, estremecimiento o emoción» que provoca en el espectador un constante estado de tensión al revelar de manera anticipada hechos que los protagonistas de los filmes por el momento desconocen. Esta información dosificada o manipulada hace que «la espera o desenlace viva dos temporalidades, la de los personajes que desconocen para dónde o cuánto tardaría en manifestarse su destino y la espera fílmica que le corresponde al público involucrado y participante envuelto en malestar e inquietud» (Miranda Raúl). El principal hilo conductor de este género es el suspenso, el maestro Alfred Hitchcock lo plasmó muy bien con el siguiente ejemplo:

Ahora estamos manteniendo una charla muy inocente. Supongamos que hay una bomba debajo de esta mesa entre nosotros. No sucede nada, y luego de repente, “¡Booom!”. Hay una explosión. El público se sorprende, pero antes de esa sorpresa, ha visto una escena absolutamente ordinaria, sin ninguna consecuencia especial. Ahora, tomemos una situación de *suspense*. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque han visto al anarquista colocarla ahí. El público es consciente de que la bomba va a explotar a la una y hay un reloj en el decorado. El público puede ver que es la una menos cuarto. En esas condiciones, esta inocente conversación se vuelve fascinante, porque el público está participando en la escena. El público ansía advertir a los personajes de la pantalla: “No deberías hablar de asuntos tan triviales. Hay una bomba a tus pies ¡y está a punto de explotar!”. En el primer caso hemos dado al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso les hemos proporcionado quince minutos de *suspense*. La conclusión es que siempre que sea posible, el público debe estar informado»: François Truffaut.

En las cintas con método *thriller* hay muchas secuencias de acción. Su trama nos lleva a seguir las aventuras o retos peligrosos impuestos a héroes —normalmente policías, espías, militares, pilotos o detectives con los que logramos identificarnos— que deben

frenar con astucia y valentía los planes de influyentes y poderosos villanos que siempre tienen un as bajo la manga para frustrar la victoria, escape o rescate de los protagonistas. Igualmente se usan pistas falsas y *cliffhangers*, recursos prestados del serial para incitar a la audiencia a continuar pendiente del desenlace de la historia.

En síntesis, en el corazón de este género está el suspenso que «no es sino la crónica dilatada de una desgracia anunciada que concluye generalmente de forma violenta, pero inesperada» y en la que el espectador «a salvo en la sala de cine... disfruta con sádica delectación de las desdichas del desafortunado protagonista» (Pinel 299). Un ejemplo en el cine negro está en *Perdición* (1944) donde esperamos con interés se nos revele, tras la confesión inicial del herido vendedor de seguros Walter Neff (Fred MacMurray), cómo asesinó «por dinero y por una mujer». Y por qué ni consiguió el dinero, ni la mujer.

2.1.3 EL ARQUETIPO DE LA NOVELA NEGRA, LA ESCUELA *HARDBOILED* Y EL *PULP FICTION*

La novela negra es la descendiente rebelde del relato o novela policial. Bajo la mirada de un detective privado o policía al lector se le da el “reto intelectual” de leer los signos e indicios para deducir analíticamente, antes que el protagonista, el enigma. La diferencia entre ambas radica en que las obras policiales se enfocan en el *whodunit*¹⁰, mientras que la novela negra se centra en la psicología criminal.

Aunque los antecedentes del relato policial se remontan antes de la publicación del cuento “Los crímenes de la Calle Morgue” de Edgar Allan Poe, este es considerado el inicio oficial del género policiaco al crear el primer detective de ficción: Auguste Dupin, prototipo del hombre incrédulo a lo sobrenatural que mediante la razón reorganiza el mundo al desentrañar el misterio. Asimismo, la figura de Dupin dio vida al arquetipo del investigador privado: Sherlock Holmes.

Con el tiempo los relatos policiales evolucionaron y dejaron atrás el refinamiento de la escuela británica de novela policiaca, donde «casi siempre el culpable era descubierto y castigado por la ley» (“La Novela Policiaca: Una Introducción”). Las tramas se volvieron más complejas y comenzaron a estampar los

¹⁰ «La literatura policiaca es de consuelo: las historias acaban bien y vivimos en el mejor de los mundos posibles. Es lectura de entretenimiento: interesa quién es el asesino» (Mora).

problemas del bajo mundo y los conflictos éticos y morales de sus protagonistas. Estos nuevos relatos endurecidos surgieron en Estados Unidos de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Max Brand o John O'Hara, cuyas historias retratan a protagonistas cínicos, narcisistas y antiheroicos que se desenvuelven, en su mayoría, en escenarios urbanos y relatan a modo de flujo de conciencia su calvario. En 1945, Marcel Duhamel recopiló estos relatos y los exportó a Francia en la *Série Noire*, de ahí que esos nuevos textos criminales con más violencia y denuncia social fueran calificados como novelas negras. Sin embargo, esta nueva forma de relato policiaco «realista y cínico... que contraponía los golpes y los disparos a la deducción y el ingenio de la *detection novel*» (Palacios, "Gun Crazy", 22) nació en 1923 dentro de las páginas de "Black Mask", una *pulp magazine*¹¹ creada cuatro años antes por H.L Mencken y George Jean Nathan. Un nuevo estilo policial nació en sus páginas y fue bautizado como *hardboiled* (hervido hasta endurecer) ya que en sus obras permea la «inmoralidad [y] policías más corrompidos que los bandidos a los que persiguen, tampoco el simpático detective resuelve siempre el misterio; a veces no hay misterio, otras ni siquiera hay detective... queda la acción, la angustia, la violencia, las brutalidades y las carnicerías. También podemos encontrar el amor con preferencia bestial, las pasiones desordenadas, los odios despiadados, sentimientos estos que, en una sociedad civilizada, son considerados como excepcionales, pero que aquí son absolutamente corrientes y se expresan a veces en un lenguaje muy poco académico, pero donde siempre domina, rosa o negro, el humor» (Palacios, "Gun Crazy", 27).

De acuerdo con Charles Ardai, editor de la revista pulp *Hard Case Crime*¹², una historia *harboiled* puede contar «historias de hombres y mujeres en sus peores momentos y también en sus mejores momentos» en un mundo corrompido y sin necesariamente tener un final fatal. Mientras que la novela negra queda un panorama siniestro, lleno de suspenso y fatalismo, así como melancolía o paranoia «en un mundo en el que o no hay Dios y los hombres fueron dejados a su libre albedrío para hacerse su camino en

¹¹ Estas «revistas de formato manejable y destinadas a una lectura sabrosa y rápida con parada final en el cubo de la basura, fueron el auténtico imaginario colectivo del pueblo americano». Su precio rondaba entre los 15 y los 25 centavos. «Prácticamente cualquier ciudadano que supiera leer podría permitirse sumergirse en un mundo de fantasía y emoción capaz de llevarles lejos de la Depresión económica o personal». Algunas publicaciones prestigiosas fueron "The Smart Set", "Saturday Evening Post", "Weird Tales" o "Amazing Stories" (Palacios, "Gun Crazy", 17).

¹² Esta revista *pulp* online sobre relatos policiales contemporáneos puede ser consultada en: <http://www.hardcasecrime.com/index.shtml>

un universo que es indiferente a la justicia y a su sufrimiento o bien un universo que activamente maligno» (Soifer).

El *hardboiled* y la novela negra se multiplicaron rápidamente en otras *pulp magazines* criminales, las cuales estaban principalmente destinadas «al consumo masivo, popular y populista, llena de sexo, acción, humor y violencia, creada para tener éxito comercial y hacer disfrutar al lector de unos cuantos momentos de salvaje espaciamiento mental, espaciando a su vez golpes a diestro y siniestro, engullendo litros de alcohol, acosando y siendo acosado por hermosas y peligrosas vampiresas y cometiendo los más despreciables excesos, tanto en defensa de la justicia como fuera de la ley» (Palacios, “Gun Crazy”, 26-27). Para el crítico madrileño, Jesús Palacios, en una época donde «la letra impresa reinaba» (18), el formato *pulp* «procedente del folletín y novela popular por entregas» (36) fue perfecto para obtener entretenimiento barato y de múltiples géneros. Para Palacios, la *pulp fiction* criminal es el corazón mismo del *film noir*, ya que comparten «diálogos cortantes, erotismo, violencia, exotismo» (42-43), «humor autorreferencial, elementos fantásticos y [sobre todo] mezcla de géneros» (63). Por lo que el *pulp* engendró con sus publicaciones baratas, y de géneros populares como la aventura, misterio o terror, un semillero que desarrolló un estilo y «una nueva etapa dentro del género policiaco» (Pavés 197-198): la novela negra y la escuela *hardboiled*, posteriormente elevadas cinematográficamente en el cine negro.

Una vez vistas sumariamente, y sumariamente reconocidas, las tradicionales interpretaciones sociológicas, políticas, culturales y psicológicas de la novela y cine negro, que tantas veces sirven, han servido y servirán para dignificar ambos productos, para justificar su consumo por la elite intelectual ... volviendo respetable un vicio quizá de otra manera inconfesable: Jesús Palacios (22 y 27).

2.1.4 NATURALISMO Y REALISMO POÉTICO FRANCÉS, ARQUETIPOS DEL REALISMO NOIR

Una propuesta del profesor Gonzalo M. Pavés resalta que aquello que hizo al cine negro sobresalir de otras producciones, además de la temática violenta, el carácter sexual y los planos oníricos y vertiginosos, fueron las ansias de sus realizadores de filmar películas más realistas. Billy Wilder, director de cintas negras como *Perdición*

(1994) o *El Crepúsculo de los Dioses* (1950), comenta en una entrevista la necesidad de salir del artificioso set en estudio para conectar con un público que había cambiado tras la guerra y el cual estaba expuesto a contenido fílmico gratuito en la comodidad de su casa:

En cuanto te hartabas de la calle neoyorkina de la Paramount, de las áreas de exteriores de la Paramount o de la estación de ferrocarriles de la Metro, querías hacer algo mejor o más grande, salías y lo hacías. Todo este asunto, para apartarnos del cine negro por un momento, todo el asunto es que ahora salíamos del estudio porque ya no podemos engañar al público tan fácilmente, puesto que sabe cómo es a través de la televisión. Lo saben profundamente todo. Ya no es posible engañarles... los espectadores se volvieron más lúcidos, más sagaces, más difíciles de conquistar, más difíciles no solo de entretener sino también de llevar a las salas (Porfirio 124).

Esta necesidad de realismo es analizada históricamente por Pavés, quien nos refiere a un estudio de Carl Richardson llamado *Autopsy. An element of realism in film noir*, en el cual se compilan críticas y artículos al momento del estreno de *El Halcón maltés*, *The Naked City* y *Sed de Mal*, llegando a la siguiente premisa:

Casi todos los elementos que contribuyen a la oscuridad temática y visual del *film noir* coinciden con aquellos que el público de la época consideraba como realistas y que le permitían distinguir estas películas del resto de la producción de Hollywood (...) el *film noir* marca asimismo un cambio radical en la práctica artística. Ni el expresionismo alemán, ni la influencia de los emigrantes europeos en la industria, ni el legado de las cintas de gánsteres o la novela negra, pueden explicar este cambio plenamente. Uno debe tomar también en consideración el elemento de realismo que se encuentra fosilizado en las propias películas. El hecho de que los *filmes noir* no sean completamente realistas no debería negar la existencia de un poderoso elemento de realismo. En un periodo único como fue la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, la oscura estilización del *film noir* fue percibido más como un recurso realista que decorativo (Pavés 170).

Lo que significa que para estos dos teóricos los elementos realistas son raíces indisolubles de la naturaleza visual del cine negro clásico.

Por su parte, el crítico Jesús Palacios apunta que el cine negro «adopta ciertos modos y modas realistas, aunque este “realismo” debe ir siempre entrecomillado, porque, en realidad, no es tal. Sino un nuevo tipo de convención literaria y cinematográfica que genera sus propios arquetipos, motivos y tópicos, tan irreales a su manera» (Palacios 30-31) y al cual nombraremos realismo *noir*.

Los elementos oníricos y de pesadilla tan presentes en el *film noir* clásico, así como su estética de claroscuros de alto contraste, no refutan el estilo del realismo *noir*, porque, aunque estas características no son en el sentido estricto realistas, «si entendemos por tal el retrato fiel de la sociedad y el mundo real» (Palacios 32), si conforman un pacto estilístico que mantiene veraz «la tensión, emoción y misterio» de las convenciones generadas en la atmósfera criminal del cine negro. Algunas cintas buscaron tener más componentes realistas que otras, pero son las menos, son los llamados *docu-noir* que con tintes políticos y sociales fueron rodados en exteriores bajo una mirada inspirada en el fotorreportajismo, tales como *Encrucijada de odios* (1947) o *The Naked City* (1948).

Ahora bien, es más oportuno relacionar el “realismo” estético del *film noir* a la influencia del realismo poético francés, un movimiento cinematográfico que floreció entre 1934-1940 y cuya “naturaleza dual” muestra un tema duro que «toma elementos prestados de la realidad para alejarse de ella deliberadamente» (Pinel 258). Estos filmes tratan en su mayoría de las clases trabajadoras y marginales que comparten una visión desencantada del mundo, sus protagonistas confrontan sus sueños con la dura realidad y suelen enfrentar su destino trágico con un halo de fe, a diferencia de los personajes del *film noir*. La atmósfera de las cintas de este movimiento es brumosa, «decadente y casi alucinógena» y en ellas se privilegia la puesta en escena rodada en estudio con «iluminación y decorados impresionistas» (Bergan 56). Entre las obras del realismo poético francés destacan: *Pepe le Moko* (Julien Duvivier, 1937), *La Bête Humaine* (Jean Renoir, 1938), *Le Jour se Lève* (Marcel Carné, 1939), *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930) y *Le quai des brumes* (Marcel Carné, 1938).

Y es que el realismo poético francés dio una lectura artística a la filosofía naturalista del siglo XIX que consideraba que «el destino está determinado no por el libre albedrío sino por la herencia y el entorno» (Bergan 72) mientras abordó temas anteriormente tocados por la literatura naturalista como el crimen pasional, los amores malditos, la locura, la criminalidad o la fatalidad. Además, fue influido por los postulados del cine expresionista alemán en cuanto a la representación de los vicios de la ciudad, aunque con diferentes propuestas estéticas. La reinterpretación de estos dos

movimientos europeos en Estados Unidos incidió en la construcción del cine negro americano clásico.

2.2 El caleidoscopio *noir*

Hemos planteado el cine negro como una mezcla de arquetipos e imágenes arquetípicas que propician una atmósfera decadente, violenta y caótica. Los siguientes elementos descritos logran la construcción visual del *film noir*: el arquetipo del cine expresionista alemán, el arquetipo de la noche y de las sombras, las imágenes arquetípicas de los ángulos insólitos, la ciudad y el paraíso exótico. Mientras que los recursos narrativos típicos del género que se abordan son el arquetipo de las pesadillas, la voz en *off*, los *flashbacks* y lo siniestro. Y las imágenes arquetípicas del dinamismo violento *noir*: el plano secuencia y los diálogos elocuentes.

2.2.1 EL ARQUETIPO DEL CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN

Fue uno de estos movimientos que respondieron a los efectos de la Primera Guerra Mundial, era 1916 y el gobierno alemán había todas las importaciones, incluyendo las películas extranjeras. La demanda de títulos nacionales subió, de 24 cintas producidas en 1914, a 130 en 1918. Los directores plasmaron y llevaron al extremo los temas que tocaban las sensaciones colectivas de miedo, crueldad y paranoia que se vivían en la Alemania de ese tiempo en películas con una iluminación antinatural y un alto contraste que cortan los encuadres en formas extrañas con triángulos obtusos y líneas verticales. Estas cintas tienen preferencia por envolver en oscuridad y sombras alargadas el distorsionado decorado y los rostros de sus personajes, así como una abundancia de efectos ópticos y planos inclinados; sus escenas entremezclan realidad y sueño «en una esquizofrenia atávica» (Simsolo 19) que revela —entre espejos y una espiral de imágenes simbólicas— pesadillas y naturalezas torcidas.

Las películas alemanas que describo son aquellas influenciadas por el movimiento expresionista, el cual inició a principios del siglo XX en las artes visuales y poesía para terminar trasladándose al teatro, a la arquitectura y al cine. El sentimiento

de este movimiento iba en contraposición al avance del naturalismo e impresionismo como estilo dominante. Los expresionistas no pretendían embellecer la realidad, sino que asumían y distorsionaban creativamente los estímulos externos en una expresión que potenciaba su realidad interna:

Indagaron en sus denostadas criaturas aquel mundo alumbrado desde la gimnasia de su fantasía, hasta el punto de que lo orgánico y lo inorgánico, lo vegetal y lo cristalino, encontraron los caminos que, fundiéndose, llegaron a manifestarse como una forma única, construidas desde su simple materialidad... distanciándose de aquella insistente persistencia del logo centrista presente en las manifestaciones de las otras corrientes, las objetivistas, de la modernidad. El mundo objetivo de los artistas de la Expresión era, en todo caso, desde sí y para sí. Era el mundo de su propia subjetividad (Climent Ortiz 13).

Bajo esta consigna artística, surgieron películas expresionistas como *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), *De la mañana a la medianoche* (1920), *El Golem* (1920), *Nosferatu* (1922), *El hombre de las figuras de cera* (1924) y *Metrópolis* (1927). Las técnicas de estas cintas estimularon las imágenes arquetípicas visuales que incidieron en el carácter del propio mundo ficticio del cine negro en su etapa clásica y ayudaron a enaltecer su identidad desesperanzadora y enfatizar simbólicamente la pérdida, nostalgia, falta de prioridades claras, inseguridad, desesperación, paranoia, corrupción, obsesión por el pasado, así como el miedo o reticencia al futuro de sus protagonistas.

Muchos académicos refieren (y reducen) esta manifestación icónica de estilo expresionista en el *film noir* a la labor de un grupo de cineastas alemanes orillados al exilio en Estados Unidos ante la persecución nazi que sufrieron debido a su origen judío o su ideología política contraria. Entre ellos está el realizador Fritz Lang, director de *Metrópolis*, a quien Joseph Goebbels, ministro de propaganda nazi, le ofreció la dirección de la *Universum Film AG* (UFA), el estudio cinematográfico más importante de Alemania durante el periodo de la República de Weimar. Dicho ofrecimiento sorprendió al cineasta pues sus últimas dos cintas: *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) y *El testamento del doctor Mabuse* (1933) habían sido censuradas por el régimen totalitarista. Lang ante el temor de que el rechazo de la oferta le trajera represalias huyó primero a París y luego a Estados Unidos donde dirigió cintas catalogadas como clásicos negros: *La mujer del cuadro* (1944), *Perversidad* (1945) y *Los sobornados* (1953). Por su parte, Billy Wilder, otro cineasta también de origen germano, afirmó

años después que en sus películas *noir* como *Perdición* (1944), *El crepúsculo de los dioses* (1950) o *El gran carnaval* (1951) había una pequeña pizca de expresionismo alemán:

¿Ha visto muchos de esos cuadros (expresionistas)? Era nuestro entorno. Berlín era esa clase de ciudad, como vivir en el escenario de una de las primeras películas de gánsteres (Porfirio 122).

Aunque también negó que sus temáticas negras fueran propiciadas por su origen judío y la cultura antisemita que se vivió en Europa y lo llevó a exiliarse: «la actitud sombría es americana» (Porfirio 121) —concluyó. Así como estos dos casos hay una lista de más de 14 realizadores germánicos que al llegar a Norteamérica produjeron cintas *noir*, pero no todos ellos dirigieron filmes expresionistas en Alemania.

Según el crítico Jesús Palacios se deben considerar obras de tradición *pulp* del cine mudo alemán de misterio y horror como las «realmente influyentes y perfectamente apreciables» en el *film noir* americano de los años 40. Entre ellas seriales como: *Spione* (1928), *Dr. Mabuse* (1922, 1932 y 1960), *Homunculus* (1916); o películas como *Las manos de Orlac* (1925) o *El estudiante de Praga* (1913) (Palacios, “Gun Crazy”, 35).

Los teóricos pueden abundar y argumentar influencias y raíces que no debemos olvidar en la construcción del género negro, pero es pertinente tomar en cuenta que vemos lo que estamos dispuestos a ver: «aquellos fantasmas reprimidos son los que ahora afloran poniendo de relieve hasta qué punto la fantasía que había en ellos nos pertenece y nos describe tanto como la ansiedad por borrarla» (Climent Ortiz 12).

Con movimientos artísticos que se oponían (expresionismo vs naturalismo), pero florecían en otros que los mezclaban (realismo poético francés) surgió una forma de reflejar creativamente su propia visión de la realidad, y la cual finalmente se deformó y mutó en imágenes visuales arquetípicas del cine negro: atmósferas oníricas en donde se combinan sueños y pesadillas, planos subjetivos con ángulos insólitos que provocan vértigo, planos secuencias que sazonan el *suspense*, encuadres subjetivos, que nos permiten ver a través de la mirada de los protagonistas y una iluminación contrastante por líneas que entrecortan las sombras y nos trasladan al mundo peligroso de la noche, la laberíntica y corrompida ciudad y los embusteros paraísos exóticos.

2.2.2 LA NOCHE, LAS SOMBRAS, LOS ÁNGULOS INSÓLITOS, LA CIUDAD Y EL PARAÍSO EXÓTICO.

La noche y una iluminación de baja intensidad, donde las sombras y los escenarios mutilados por líneas verticales y oblicuas reinan en escenarios naturales o sets poco decorados, son los elementos visuales coprotagonistas de la película negra de la década de los 40.

Sombras y luces no sólo pugnan en exteriores nocturnos, sino también en oscuros interiores protegidos por la luz del día por cortinas o persianas de lamas. La luz lateral, intensa y sin filtros, así como la luz de los contornos, revela únicamente parte del rostro para crear por sí sola, tensión dramática: Alain Silver y James Ursini (16).

Y aunque principalmente se atribuyen estas características a la herencia del expresionismo alemán también debe tomarse en cuenta los ajustados costos con los que algunos realizadores en Hollywood se convirtieron en «maestros de la luz y la sombra» (Palacios, "Gun Crazy", 39) con producciones de Serie B.

El *look* visual definitivo y definitorio del género, se debería a experimentos propiciados por el marco de los rodajes de bajo presupuesto: una arriesgada utilización del gran angular, para aparentar que los escenarios eran mayores y más espectaculares de lo que eran realmente; rodaje en exteriores o de noche, al natural, para abaratar en decorados y horas de estudio, y luces bajas para disimular muchas veces la desnudez del escenario, ahorrando también en focos y electricidad: Jesús Palacios (38-39).

Prueba de esta maestría de bajo presupuesto¹³ es *Detour* (1945) del austrohúngaro Edgar G. Ulmer, quien con alrededor de 6 pequeños escenarios, múltiples escenas en coches y una selecta iluminación logra crear una atmósfera con aires expresionistas. Resalta la escena en que el protagonista Al Roberts (Tom Neal) saborea en sus fantasías el dulce reencuentro con su novia: la vemos a ella cantando en un plano que causa desconcierto al ser levemente holandés y tener un espacio muy reducido delante de ella y uno muy amplio detrás, donde se levantan con fuerza tres sombras muy alargadas pertenecientes a los músicos de la banda. No hay decorados, solo la mujer, un micrófono y detrás una pared lisa con las sombras. Cabe mencionar que Ulmer trabajó en 1925 como ayudante del director expresionista F. W. Murnau y que

¹³ 20 mil dólares según declaró Ulmer (Arribas 186).

en la misma época colaboró con futuros directores de cine negro¹⁴ como Robert Siodmak y Billy Wilder.

Otra imagen arquetípica por mencionar son los ángulos insólitos. En *Stranger on the third floor* (1940) de Boris Ingster vemos cómo una persecución en escalera permite «al espectador ver los techos de los interiores, creando una mayor sensación de claustrofobia y paranoia», además, «consigue que los personajes se eleven del suelo de forma casi expresionista» para «producir un desequilibrio» (Silver). Asimismo, estos ángulos contrapicados, junto con una escasa, pero precisa iluminación, reforzaban las expresiones faciales que tenían los personajes en el momento del crimen, ya fueran ellos las víctimas o los perpetradores.

A estas se suma la imagen arquetípica del exotismo, un elemento legado de las revistas *pulp*:

Como continuadora de la novela tradicional de aventuras, en un formato más comprimido, feroz y contemporáneo, la *pulp fiction* usa y abusa del exotismo para atraer al lector, con frecuentes orientales, latinoamericanos o de lejanas islas de los Mares del Sur y del Caribe, pero también recurriendo al método inverso, es decir, introduciendo en escenarios urbanos y modernos elementos exóticos (Palacios, "Gun Crazy", 40).

En *Retorno al pasado* (1947) se ejemplifica bien el contraste entre un entorno campirano y la oscura ciudad que guarda el secreto del pasado de Jeff Bailey (Robert Mitchum). Jeff cuyo nombre real es Markham se ha resguardado en un pueblito de California para forjarse una nueva vida, pero su pasado emerge con la llegada de un mensajero que trabaja para su antiguo jefe. Es entonces cuando en su viaje de regreso «a la oscuridad y el caos de la ciudad» le aclara a su actual novia el «porqué está cansado de huir».

Con el inicio del *flashback*, el ambiente y las imágenes de este filme cambian por completo. Las espaciosas y aireadas montañas, así como la luz diurna, son reemplazadas por exteriores nocturnos e interiores, a menudo bares abarrotados, clubes ruidosos y calles laberínticas. El cambio señala el descenso al oscuro pasado que persigue al protagonista: Alain Silver (55).

¹⁴ Sin embargo, su labor en Hollywood se vio limitada cuando se le incluyó en la lista negra por una disputa con Carl Laemmle, el fundador de Universal Studios.

Los recuerdos de Jeff también nos transportan al exótico puerto de Acapulco, primero al café “La Mar Azul” donde conoció a la *femme fatale* Kathie Moffat y luego a la playa en la que somos cómplices cuando la besa bajo la luz de la luna y se desentiende de la misión de devolverla a manos de su empleador; unas pocas escenas después vemos cómo en ese paraíso tropical Jeff sucumbe ante los planes de Kathie: «le será muy fácil llevarme a donde se le antoje» —escuchamos en *off* este diálogo profético sintetizado visualmente con una gran red de pesca en la arena. Jeff fue atrapado en un fatal destino.

De igual manera Acapulco es uno de los lugares exóticos que aparecen en *La dama de Shanghái* (1947), en la trama de esta película negra Michael O’Hara (Orson Welles) acepta trabajar como marinero en el yate del famoso abogado criminalista Arthur Bannister. En el viaje a este puerto Michael conoce a George Grisby, socio de Bannister, quien durante un paseo por los acantilados de la bahía le promete 5 mil dólares si le ayuda a simular su muerte. Irónicamente unos minutos antes O’Hara le compartía su opinión sobre la hermosura y la criminalidad oculta de la paradisiaca vista que admiraban: «El mundo tiene una cara amable, pero no puede ocultarse el hambre y el delito. Es un mundo espléndido y culpable».

La dama de Shanghái tiene sus secuencias finales entre la excentricidad de un teatro en el barrio chino y el laberinto de espejos de “La Casa de los Locos” en un parque de atracciones abandonado.

Por su parte, el exotismo de *Kiss me Deadly* (1955) propone una especie de deconstrucción del paraíso. Las escenas se trasladan de una oscura carretera al paisaje urbano de Los Ángeles, concretamente a los bajo fondos criminales que se ocultan entre sus calles empinadas, el *glamour* de sus mansiones y la corrupción de sus instituciones, para finalmente guiarnos a un desenlace apocalíptico en una cabaña a orillas de la playa. Ciudad y exotismo están íntimamente relacionados en el cine negro:

La metrópolis con sus círculos de luz bajo las farolas, sus oscuros callejones, los peatones sombríos, las calles húmedas y mugrientas, es el entorno perfecto para los angustiosos sucesos del género... y cuando el escenario se traslada al paisaje rural, el idílico contraste con la corrupción puede convertirse tanto en un refugio como en el escenario de un crimen (Silver 19).

La promesa de la gloria edénica es un fugaz y exótico sueño que se vuelve siniestro al mostrar su cara violenta. La *pulp fiction* "Black Mask" bautizó como «un nuevo Salvaje Oeste» las grandes ciudades como Nueva York, Chicago, Miami y Los Ángeles (Palacios, "Gun Crazy", 22), principales escenarios urbanos en los que surgían las historias *noir*.

Es importante también mencionar que en el nuevo cine negro casi todos los edificios lucen igual, es la «repetición masiva de formas», es «como si un arquitecto loco, usará una plantilla de centro comercial para diseñar todo, desde prisiones hasta iglesias... los puntos de referencia son todos idénticos, producidos en masa... te pierdes en el espacio, en el mismo momento en que te encuentras en el mercado universal. Porque a medida que el espacio centrípeto se disolvió también lo hizo la comunidad» (Conard 8-9).

Las imágenes arquetípicas visuales del *noir* clásico se transformaron de un homenaje al expresionismo alemán a los tonos áridos e infértiles del capitalismo y la expresión quedó asfixiada por una colección de bienes que supuestamente reflejan el estatus de una individualidad; sobre todo mutó el blanco y negro del cine negro clásico en una artificial fosforescencia que ilumina la noche con luces neón. En el *neo noir*:

Las calles sombrías son reemplazadas por el laberinto de la burocracia corporativa y los edificios de oficinas de gran altura de estilo internacional son como una caja de vidrio (...) Los negros y blancos del *noir* clásico se transforman en sepia y arena, pero persiste el malestar social (Conard 167-168).

Esta desazón marrón que nos ha dejado la mega industrialización nos enseña hasta sus entrañas oxidadas. En el *neo noir* se «toma la vista del constructor de una casa, una casa destruida con tuberías, conductos, cables, rejillas, cortacircuitos, bombas, hornos, compresores bruscamente a la vista» (Conard 170). No importa la alta tecnología, en el fondo el tiempo corroe el material que evocaba al futuro. Se tergiversaron los deseos de Al Roberts (Tom Neal), el personaje principal del clásico negro *Detour*, quien soñó con no «deambular más sin rumbo sobre el concreto. Empecé a pensar que el futuro no podría ser más brillante si lo hubiera adornado con luces de neón».

Pero el neón no hizo más que explorar «la marginalidad mediante el color» y revelar lo que el gris desamparo del moderno concreto encubría en la ciudad: «la soledad de los destellos y su batalla inútil contra la noche».

En su artículo “La imaginación fosforescente”, el crítico mexicano Alonso Díaz de la Vega reflexiona sobre el estilo neón que ha marcado muchas propuestas cinematográficas contemporáneas y el cual considera producto de nuestra cultura popular, «de la música electrónica y el hip hop, de las carreras clandestinas, de los exteriores en ciertas ciudades o de sus esquinas más sórdidas». Alonso pone el siguiente ejemplo:

En *Taxi Driver* el neón de los cines porno es una imagen de la sordidez que ensucia la mirada de su protagonista. En cierta medida nos permite ver la prostitución, la basura y el vaho hediondo de Nueva York a partir de la evocación, más que de la presencia. Por supuesto que en ciertas tomas vemos todas estas cosas directamente, pero las luces en el parabrisas de Travis Bickle nos las recuerdan y se convierten así en un símbolo.

Las sombras expresionistas y las luces enloquecedoras¹⁵ del cine clásico negro ahora son recreadas con luminiscencia artificial. Es el neón *noir* que resalta «un mundo chillón, exuberante, posiblemente vacío” —según el testimonio del director de fotografía Christopher Doyle en el documental *Filming in the Neon World*.

En las cintas neo[n] *noir*¹⁶ el color fosforescente puede simbolizar la acelerada y voraz globalización, la obsesión por el consumo, la monetización del cuerpo femenino o la breve euforia de los placeres carnales. En la sociedad de la transparencia¹⁷, el neón «es la necesidad estética de capturar nuestro tiempo... es la marca del cine *millennial* y de su intento por atacar un mundo acostumbrado a la sutileza porque vivimos en el tiempo de gritar; con los temas o con los colores: vivimos en el tiempo de hacerlo todo visible» (Díaz de la Vega).

¹⁵ Cabe mencionar las luces de motel que hicieron brotar las pesadillas de Christopher Cross (Edward G. Robinson) y lo condujeron a un intento de suicidio en *Perversidad* (1945).

¹⁶ Películas del nuevo cine negro recurren constantemente a la fosforescencia del neón: *Blade Runner* (1986), *Blue Velvet* (1986), *Se7en* (1995), *Fargo* (1996), *Watchmen* (2009), *Sin City* (2005), *Blade Runner 2049* (2017) y series como la japonesa *Cowboy Bebop* (1998) o la quinta temporada (2018) de *Bojack Horseman*.

¹⁷ Según la propuesta del filósofo surcoreano Byung-Chul Han, en su libro *La sociedad de la transparencia*, actualmente todos somos clientes transparentes y moradores del panóptico digital (Google y las redes sociales), «donde no existe ninguna comunidad sino acumulaciones de egos incapaces de una acción común, política, de un nosotros. Los consumidores ya no constituyen ningún fuera que cuestionara el interior sistémico. La vigilancia no se realiza como ataque a la libertad. Más bien, cada uno se entrega voluntariamente, desnudándose y exponiéndose, a la mirada panóptica. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez».

2.2.3 CULTURA PSICOANALÍTICA: ONIRISMO Y PESADILLAS FATALISTAS, VOZ EN OFF, FLASHBACKS Y LO SINIESTRO.

Aunque el psicoanálisis fue desarrollado en la última década del siglo XIX y las primeras del XX su divulgación en Estados Unidos se fortaleció hasta la década de los 40; puede ser una simple coincidencia que en ese periodo también germinara el cine negro. Como vimos muchas imágenes arquetípicas son herencia de movimientos artísticos europeos, pero quizá solo haya un leve fulgor consciente de las teorías psicoanalíticas en el *film noir* y lo demás sea una libre asociación que se realizan en algunos círculos intelectuales habidos de interpretar pulsiones inconscientes.

Iniciemos ejemplificando la atmósfera onírica que, como un contenido manifiesto, nos revelan las pesadillas, deseos y miedos reprimidos de los protagonistas de películas *noir* como *Stranger on the third floor*¹⁸ cuyo clímax estético y argumental está en la escena de la pesadilla que tiene Michael (John McGuire), reportero quien es el único testigo de un asesinato y cuyo testimonio condena a un joven a la silla eléctrica. Michael comienza a torturarse mentalmente cuando su novia le plantea dudas sobre si el sentenciado es culpable o no, ya que él solo lo vio al presunto asesino junto al cadáver y no el acto criminal en sí. Además, ella le insiste a Michael que el joven podría ser inocente, tras escucharlo rogar al jurado con desesperación. Tras esta discusión Michael regresa a su casa y nota cómo un hombre huye del departamento de un vecino. Lo ignora y decide descansar, es entonces cuando su culpabilidad se manifiesta en un sueño expresionista con planos en picado y contrapicado, iluminación con contrastes claros y oscuros que destacan las formas triangulares y vertiginosas de una sala en la que ahora se le juzga a él por el asesinato de su vecino. En la escena también sobresalen las líneas diagonales que lo encarcelan simbólicamente, sentenciado más que por su consciencia. Al despertar el vecino sí es encontrado muerto por Michael resultando siniestro este exceso de coincidencias al materializar en su realidad la pesadilla que el personaje tuvo solo un minuto atrás.

Mientras que en *La mujer del cuadro* (1944), de Fritz Lang, podemos ver una referencia más directa a Sigmund Freud: en la secuencia inicial aparecen escritas con

¹⁸ La ópera prima de Boris Ingster es catalogada por varios críticos como el primer *film noir*.

gis en el pizarrón sus teorías psicoanalíticas, mientras el protagonista expone frente a una clase universitaria los impulsos que motivan al homicida. Al final de este filme todo resulta ser una pesadilla del profesor de psicología Richard Wanley;¹⁹ sin embargo, el espanto onírico continua al despertar y hace que el hombre huya despavorido cuando al salir, y frente al cuadro de la mujer que en sueños lo orilló al asesinato y al suicidio, una fémina le pide fuego para prender su cigarrillo.

Este tipo de angustia, que se manifiesta en estas dos películas negras y cuya fuente en común viene del exceso de coincidencia, es una de las formas en que las que emerge la sensación de lo siniestro, que podemos entender como «todo lo que debiendo permanecer oculto, no obstante, se ha manifestado».²⁰ En palabras de Freud: «lo siniestro (u ominoso) sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás (...) lo siniestro, procede de lo familiar, que ha sido reprimido» (Freud).

Otro designio siniestro en el cine negro son los sonidos, como el insistente viento en *Odds against tomorrow* (1959), de Robert Wise, el cual parece un estertor de la ciudad industrializada²¹ o una musicalización disonante «en la que la melodía más dulce y clásica se tornaba muy brutal» (Porfirio 195). Por ejemplo, las composiciones de Miklós Rózsa, quien creó las bandas sonoras de 20 cintas *noir*, «eran una combinación de técnicas de vanguardia y temas románticos clásicos» (Porfirio 200). Estos sonidos y música extradiegética refuerzan la sensación de que está a punto de ser revelado un peligro que siempre ha resultado familiar a sus protagonistas y el cual intentan evadir a toda costa: el de las consecuencias de sus deseos accionados. Es el destino llamando a su puerta: “bing-bom-bom” (Porfirio 193).

Siguiendo la temática del psicoanálisis hablaré de uno de sus clichés más retratados en el cine, el del paciente acostado en un sillón narrando su pasado. Esta “cura por medio de la palabra”, como llamó Freud al psicoanálisis, es comparable a la voz *en off* del *film noir*, la cual algunas veces nos introduce a un *flashback* que nos

¹⁹ ¿Acaso habrá sido su pesadilla provocada por el acoso del hastío de la normalidad y la presión del rol social del padre devoto, la cual vimos ejemplificada en la mentira que le dijo a su esposa (y al él mismo) cuando en la primera escena le aseguró que iba a extrañarla cada minuto durante las vacaciones de ésta y los niños? Es solo una pregunta retórica.

²⁰ La definición la retoma Freud de la ya propuesta por el filósofo alemán Friedrich Schelling.

²¹ Además, su música extradiegética al ritmo del jazz nos sumerge al bajo mundo del crimen y del racismo.

convierte en partícipes de una especie de confesión y nos lleva a descubrir junto con el narrador cómo se forjó ese destino fatal. También este flujo de consciencia nos cuenta la reinterpretación que da el personaje de ese recuerdo, inclusive los diálogos son de predestinación, principalmente refieren a algún presentimiento que el personaje quiso ignorar en ese momento, pero que después cobró significado.

Por regla general el narrador en *off* del cine negro es el protagonista de la historia, quizá exceptuando algunas cintas de *neo noir* donde el narrador es un personaje secundario como Rorschach en *Watchmen* (2009). En el ejemplo más clásico tenemos *Perdición* (1944), cinta en la que un herido vendedor de seguros, de nombre Walter Neff (Fred MacMurray), confía a un dictáfono un mensaje para su tutor Keyes, ahí confiesa haber estafado a la compañía y haber asesinado a un hombre: «Sí, yo lo maté. Le maté por dinero y por una mujer. Y ni conseguí el dinero ni la mujer. Estupendo, eh». Tras este diálogo comienza el *flashback* que nos va mostrando «los preparativos del crimen, su ejecución y sus consecuencias» (Silver 27). La voz en *off* de Neff nos adentra en los motivos pasionales que desembocaron en su tragedia: «Es como la primera vez que vine aquí, ¿no es así? Estábamos hablando de seguros de automóviles, solo tú que estabas pensando en el asesinato. Y yo estaba pensando en esa tobillera». O la frase: «¿Cómo podía yo saber que el crimen huele a veces como la madre selva?»; ambas líneas aluden a la fatal Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck). Neff acepta su suerte: «Me cuestiono muchas cosas que ya no importan» —concluye antes de especificar que la confesión tiene el fin de que sea Keyes quien le diga la verdad a Lola, la hija del hombre que asesinó.

La voz en *off* en el cine negro es una derivación de la entrevista en los relatos policíacos, este flujo de consciencia que tienen los protagonistas *noir* es una búsqueda de redención, es la “cura a través de la palabra”.

2.2.4 DINAMISMO VIOLENTO: PLANO SECUENCIA Y DIÁLOGOS ELOCUENTES

El estilo *noir* no es solamente desazón, la tormenta simbólica de fatalidad tiene momentos álgidos de acción con el uso de cámara subjetiva y planos secuencias que alimentan el *suspense* criminal. Dos destacados ejemplos son *Sed de mal* (1958) y *El demonio de las armas* (1950). La primera, dirigida por Orson Welles, inicia con un

plano secuencia de casi tres minutos en el que observamos un *close up* de unas manos cronometrando una bomba, la cual pone en una cajuela de un auto que aborda una pareja, seguimos el viaje de este par en las calles de la ciudad fronteriza y durante el mismo nos topamos con los protagonistas de la historia, al llegar al paso fronterizo descubrimos que ellos están de luna de miel y se despiden, sin querer y sin saberlo, de la pareja en el auto; finalmente la mujer en el vehículo exclama escuchar un tic-tac, arrancan y unos segundos después explotan. Y así se suscita la trama *de Sed de mal*, en la que el policía mexicano Mike Vargas (Charlton Heston) debe reunir pruebas de que el oficial estadounidense Hank Quinlan (Orson Welles) fabricó pruebas falsas para acusar a un joven de colocar la bomba.

Mientras que en *El demonio de las armas* somos cómplices de un atraco, el plano secuencia comienza y termina a bordo de su automóvil al cruzar primero un letrero de bienvenida a la ciudad de Hampton, desconocida para ellos se estacionan rápidamente frente al banco mientras Annie (Peggy Cummins) espera que salga Bart (John Dall) del asalto, ella por su parte pesca en la acera al policía con su excentricidad vaquera para después noquearlo y así escapan dejando atrás el letrero “Está saliendo de Hampton” entre sonrisas de excitación.

La otra imagen arquetípica que conviene mencionar, gran parte del dinamismo del cine negro viene de su espíritu *pulp*, cuya literatura «se caracteriza, en general, por su sencillez, aparente o real. Por un estilo vigoroso y veloz, de frases cortas y descripciones rápidas» (Palacios, “Gun Crazy”, 40). Sin ser rimbombantes los diálogos *noir* fluyen entre elocuencias y dobles sentidos que demuestran agilidad mental, astucia y en muchas ocasiones insinuaciones sexuales. A continuación, un ejemplo de *El sueño eterno* (1946):

Vivian Sternwood (Lauren Bacall): Dígame, ¿qué hace cuando no trabaja?

Philip Marlowe (Humphrey Bogart): Apuesto en las carreras de caballos.

Vivian: ¿Y las mujeres?

Philip: La mayoría del tiempo estoy trabajando en algo.

Vivian: ¿Eso me incluye a mí?

Philip: Me gusta. Ya se lo dije antes.

Vivian: Y me gusta escuchar que lo diga. Pero no lo demuestra mucho.

Philip: Tampoco usted.

Vivian: Hablando de caballos, también me gusta apostar. Pero antes miro cómo corren. Si arrancan de salida o desde atrás. Descubro sus particularidades, qué los hace correr.

Philip: Lo descubrió.

Vivian: Creo que sí.

Philip: Adelante.

Vivian: No le gusta que lo evalúen, le gusta arrancar fuerte, abrir camino, tomarse un respiro y volver a casa libre.

Philip: Tampoco le gusta que le evalúen.

Vivian: Nadie lo ha logrado hasta ahora. ¿Alguna sugerencia?

Philip: No puedo hablar sin ver antes cómo corre usted. Tiene cierta clase, pero no sé qué tan lejos puede llegar.

Vivian: Eso depende bastante del jinete. Continúe Marlowe. Me gusta su estilo.

Dice Palacios que los diálogos negros son más «dirigidos al corazón que al cerebro» (40) y suelen rozar la reflexión existencial en prosa, como leeremos en las siguientes líneas entre Roy Batty (Rutger Hauer) y Rick Deckard (Harrison Ford), personajes de *Blade Runner* (1982):

Roy: Yo, he visto cosas que vosotros no creeríais... atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.

Rick: No sé por qué me salvó la vida. Quizá en esos últimos momentos él amó la vida con más intensidad que nunca, no sólo su vida, la de cualquiera, mi vida. Y lo único que quería eran las mismas respuestas que el resto de nosotros: ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿cuánto tiempo me queda? Todo lo que podía hacer era quedarme allí y verlo morir.

2.3 Personajes arquetípicos

El productor francés Jean-Pierre Chartier calificó a los personajes del cine negro americano como «monstruos, criminales o enfermos sin justificación que hacen lo que hacen movidos por una fatalidad del mal que está en su interior» (Simsolo 26). Esta visión extremista es en parte verdad. Cuando se trata de describir las personalidades *noir* todo se torna en un montón de matices de negro. No todos sus personajes nacen intrínsecamente con una moral torcida, más bien hay un factor que motiva sus acciones nublando su sentido común y buenas intenciones: el deseo. Posiblemente es esta aspiración humana que se aferra a cumplir ambiciones y sueños la que provoca que exista empatía de la audiencia hacia los protagonistas del género, a pesar de la sordidez de sus acciones violentas y criminales.

Sin embargo, no todas las figuras arquetípicas del cine negro caminan al borde de la indiferencia y el egocentrismo, también hay breves fulgores de reivindicación y esperanza. He aquí los cuatro personajes característicos del *film noir*.

2.3.1 EL DETECTIVE PRIVADO O BUSCADOR DE LA VERDAD

Alain Silver y James Ursini proponen cambiar el difundido concepto del investigador privado por buscador de la verdad, ya que este arquetipo se da bajo diferentes “disfraces”: a veces detective o periodista, otras policía o criminal condenado a muerte, y en muy contadas ocasiones mujer. El buscador de la verdad navega por un convulso laberinto de corrupción y marginación sorteando una respuesta o indagando un «gran secreto» (16). Uno de sus rasgos distintivos es la individualidad y la carga moral de un pasado que regresa a cobrar cuentas pendientes. Generalmente es mostrado como un antihéroe escéptico y pragmático.

Este personaje arquetípico tiene su raíz en el detective clásico de las novelas policiacas, quien usando la deducción lógica va tras las pistas que lo conducirán al *whodunit* de la trama y a toparse con un conspiranoico villano. En el *noir* vemos una pelea del buscador de la verdad contra sí mismo, mientras que en la literatura o cine policiaco normalmente hay una lucha de ingenios con el adversario por una cuestión ideológica/ética; además, las hazañas del detective policiaco son narradas por un tercero: usualmente su mejor amigo. En el cine negro clásico es el propio investigador quien narra su desventura debido a su encuentro fortuito con una mujer fatal; quien puede formar parte, o no, de un grupo delincuencial.

Durante la investigación, el buscador de la verdad se desvía de sus propósitos iniciales de su misión y descubre (o reafirma) que no converge tanto de los criminales, solo los separa la delgada línea del asesinato. «Un detective es siempre un “ojo privado”, alguien dispuesto a alquilar su mirada a sus clientes para ofrecerles, el testimonio fotográfico de sus peores pesadillas... de tanto observar las miserias ajenas, los ojos del detective no tardan en contagiarse, ensuciando todo lo que miran» (Palacios, “Neo Noir”, 48). Lo único que le queda a este personaje es un «atisbo de dignidad para no acabar de sepultarse en sus propios abismos» (Comas 40).

El antihéroe *noir* es «un hombre relativamente pobre, porque de lo contrario no sería detective. Es un hombre común, porque si no viviría entre gente común. Tiene un cierto conocimiento del carácter ajeno, o no conocería su trabajo. No acepta con deshonestidad el dinero de nadie ni la insolencia de nadie sin la correspondiente y desapasionada venganza» (Palacios, “Neo Noir”, 19). Orgullosa de su cinismo dice estar curado de engaños, pero en realidad está «profundamente inseguro sobre su pasado e inseguro sobre el significado de la actividad actual en la que está involucrado y la fibra misma de su identidad» (Conard 47).

El detective privado *noir* es «duro, impertinente, sin más locura que caminar al borde de abismo... y dar rienda suelta a una visión sentimental a prueba de cambalaches» (Cueto 20). Sus acciones se basan en «un código amoral de autoprotección e interés propio... que tiende a erosionarse en relación con sus encuentros con la mujer fatal y la posterior traición de ella» (Conard 188). «La fidelidad a la amistad, el estoicismo, la satisfacción por un trabajo bien hecho a pesar de todos los obstáculos» se vuelven flexibles ante la vereda del deseo.

El escudo protector de este personaje es «el escepticismo, la ironía, el humor corrosivo y el desencanto» (Cueto 20). Su retórica es su herramienta de defensa. Parece haber conseguido todo lo que una persona necesita para vivir en paz, aun así, se siente condenado por un «pasado [que] involucra una serie de indiscreciones, problemas, malos juicios y defectos de carácter» (Conard 187) y al querer huir de su destino solo termina sellándolo.

El dilema del detective, principalmente en el *neo noir*, es el encontrarse a sí mismo (Conard 10) como ese otro criminal que interfiere en su obtención de una pacífica redención. Sus memorias son su peor enemigo. Al final ya no las necesita y asume con voluntad que el único modo de remediar sus errores pasados es dejando algo atrás: su identidad, su libertad o su vida.

El arquetipo del detective privado —«el explorador involuntario de la sociedad», «el moderno caballero de triste figura» (Moron Dapena 464-465)— es encarnado por Humphrey Bogart en el papel de Phillip Marlowe, personaje creado por Raymond Chandler en 1939 y cuyo cinismo, sentimentalismo oculto, impertinencia y agudeza mental fueron la semilla de decenas de investigadores privados en la literatura, el cine y la cultura popular.

2.3.2 LA FEMME FATALE Y LA DAMISELA EN PELIGRO

«La tipología femenina puede ser encorsetada en una dicotomía maniquea que polariza a las mujeres entre buenas y malas» (Freixas 48), esto ha sido así desde los inicios de la civilización y es simbolizado en varios mitos. Hablaré del modelo representado por Lilith y Eva.

De acuerdo con la tradición judaica Eva no fue la primera mujer, antes existió Lilith, quien fue creada del mismo barro con el que Dios hizo a Adán. Al ser Lilith igual que Adán, exigió los mismos derechos y placeres, así que cuando él quiso forzarla a tener relaciones debajo de él Lilith pronunció el nombre mágico de Dios y se elevó por los cielos hasta llegar al mar Rojo, donde disfrutó con demonios y se negó a regresar al lado del egoísta Adán. Por su parte, la Cábala amplía la historia al aseverar que durante la creación de Lilith no había suficiente sedimento para formar completamente su cerebro, por lo que para terminar de moldearlo Dios tuvo que tomar la materia de sus órganos sexuales, resultando así un hombre incompleto y con una psique primordialmente sexual.

Otra figura femenina con una carga altamente sexual y rebelde es Pandora, la primera mortal hecha a imagen y semejanza de las diosas griegas, y de quien se afirmó que nada le era suficiente para satisfacer su apetito. En el poema *Trabajos y días* de Hesíodo se establece que Pandora fue concebida como un bello mal en castigo a las acciones de Prometeo. Con el fin de que trajera miseria al hombre con sus mentiras, su inconstancia y su afán de seducción. El mito establece que cuando Pandora destapó el ánfora (caja) se liberaron todas las desgracias humanas.

Es así como propongo a Lilith y Pandora como el prototipo occidental de la *femme fatale*, el cual fue transmutado en el cine con el arquetipo de las *vamps*, mujeres que acorde a Freixas son «devoradoras (o succionadoras) de miradas», con «atributos magnificados por la proyección» (73) que «representan la más pura fatalidad» (49) bajo un aura de exotismo diabólico y sobrenatural.

El linaje de las *vamps* inicia con Theda Bara, icono del cine mudo que encarnó el papel de la vampiresa en *A fool there was* (1915). Bara fue la primera personalidad maquillada en Hollywood, se inventó le inventó un origen egipcio y se dijo que su

nombre era un anagrama de *The Arab Death* (la muerte árabe), así como que conocía misteriosos rituales mágicos. En sus fotos se le ve usando atuendos árabes y posar en salas de terciopelo negro con halos de incienso (D, Sara). Además, personificó a la poderosa Cleopatra en una cinta de 1917 considerada como impúdica y de la que solo quedan unos segundos de metraje al ser perdidas las últimas dos copias en un incendio.

Sus herederas en el cine sonoro fueron las *vamps* Marlene Dietrich y Greta Garbo. La primera sedujo y destruyó al respetable profesor Unrat en *El ángel azul* (1930). «Moldeada con los rasgos de la vulgar morbidez, amén de cantar con voz rasposa», los personajes de Dietrich convertían “al hombre [varón domado] en un pelele sin voluntad propia ni autoestima por la gracia del peaje a su entrepierna» (López Alberto). Mientras que Greta Garbo, a diferencia del «modelo propagado por la Dietrich como hembra mantis», propuso «el arquetipo de la inaccesibilidad femenina tan hierática como distante... desdeñosa de los hombres, pero sufriente por ellos, acaba fascinando como metáfora del volcán bajo el glaciar» (Freixas 89).

Una década después del surgimiento de estas dos *vamps*, el arquetipo evolucionó en la mujer fatal. Freixas lo describe como «el mito y la carne, el sueño y la pesadilla... para el varón» (106). Las *femme fatale* son zorras malditas e incomprendidas que no se conforman con un papel conyugal y utilizan sus encantos sexuales para imponer su voluntad en pos de sus intereses.

El cine negro, transitado por personajes de engañosa doblez, impregnados de ambigüedad, es terreno abonado para el nacimiento de una nueva mujer, caldo de cultivo de otra moral, opuesta al tipo tradicional y moviéndose —o intentándolo— de tú a tú con el varón en el ámbito laboral. Acostumbran a ser causantes de desdichas, acarrear la ruina y la ofuscación de los hombres (...) Antes que la pasión son la codicia o la venganza los vectores que rigen sus maneras y sus conductas. Definitivamente fascinantes, lo cual no excluye un factor de soterrada misoginia y una turbia corriente sexofóbica, provocan un claro rechazo en el cuerpo social. Gatas de afiladas uñas cuya transfiguración las convierte en mujeres sublevadas, expertas en utilizar su cuerpo para adueñarse de la voluntad de los hombres convirtiéndolos en juguetes de sus designios. Son dueñas de su destino y de su cuerpo —o lo pretenden—, pues la *femme fatale* es una mujer que hace un uso estratégico, inteligente, de la sexualidad o de su ofrecimiento, como arma arrojada para atacar o derrumbar la supremacía social masculina (Freixas 102).

Aun así, el hechizo sexual de la *femme noire* no es explícito ni vulgar, pues para que sea atractivo es dosificado. Tal y como solía pensar Hitchcock: «si el sexo es demasiado

llamativo y evidente, no hay *suspense* (...) el sexo no debe ostentarse. Una muchacha inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de subir con usted a un taxi y desabrocharle por sorpresa la bragueta» (Truffaut 195).

Generalmente con cigarro en mano y cubierta de una extraordinaria elegancia natural, la mujer fatal ha llegado a convertirse en un contra símbolo de la libertad del macho y en una de sus más antiguas y secretas pesadillas. Freixas considera «que la sexualidad de la mujer tenga otro fin que el de satisfacer la suya» (103). Además, la *femme fatale* suele adelantarse a las circunstancias, previendo inconvenientes en el futuro no duda en complementar su hipnotizante atractivo con una estratagema emocional que puede derrumbar las defensas del más hombre más duro. Sin embargo, declara Freixas, el precio por este empoderamiento suele ser alto:

Al final, no hay redención posible, y la perdición —y muerte— de la demasiado «libre» está garantizada... sólo se acepta la claudicación, la sumisión como moneda de cambio. La mujer libre es una digresión del modelo de prostituta por mucha sofisticación que se le añada. Si decide en un ámbito, lo hará en todos, también sexualmente, y esa emancipación solo admite dos salidas: sucumbir ante el varón, siempre más poderoso, o ser destruida por su propia maldad, libre tal vez, pero ¿para qué? (48).

En el cine negro clásico poco se sabe sobre su pasado y solo vemos los objetivos y secuelas de su ambición. El Código Hays no permitía triunfar ese tipo de inmoralidad que se mofaba «del carácter sagrado del matrimonio», es decir de profanar la imagen de la mujer sumisa. Mientras que en el *neo noir* se representan a mujeres que para mantener su independencia recurren sin pudor a métodos más violentos y explícitos, sobreviviendo —y muchas veces dominando— la fatalidad y brutalidad masculina.

Respecto al contraste de la *femme fatale* clásica con la del nuevo cine negro, el filósofo contemporáneo Slavoj Žižek apunta que la nueva mujer fatal «es consciente plenamente de que los hombres alucinan con una actitud tan directa y que ofrecerles directamente el contenido de sus alucinaciones es la manera más directa de cuestionar su dominio» (Palacios, “Neo Noir”, 373). La estrategia de la *femme fatale neo noir* es seducir y engañar a su víctima «a base de decirle toda la verdad», el otro siempre se aferrará a la idea de que hay detrás de esa fachada fría y manipuladora, algún milagro de bondad que presenciar o un alma en pena que salvar. Bien señala Žižek que, aunque peligrosa, también hay que considerar que la mujer fatal «continúa siendo una

fantasía masculina: la fantasía de encontrar un Sujeto perfecto, bajo la figura de una mujer absolutamente corrupta, que sabe lo que hace y lo hace porque quiere» (375).

Para Žižek la subversión del cine negro está en la sobrevivencia de la imagen de la mujer fatal que, aunque fue domesticada o destruida físicamente, perdura como elemento que dominó, domina y dominará la escena, es decir que su figura hace transcender y le da alma a lo *noir*.

El discurso erótico patriarcal crea la *femme fatale*, como la amenaza inherente contra la que debe reafirmarse la identidad masculina. Y el éxito del *neo noir* consiste, justamente, en exponer a la luz esta fantasía subyacente: la nueva *femme fatale*, que acepta plenamente el masculino juego de la manipulación y que, por así decir, le gana en su propio juego, es mucho más eficaz como amenaza a la ley paterna que la espectral *femme fatale* clásica (372-373).

Cabe mencionar que la figura de la mujer fatal no está completa sin su contrario. Afrodita *Uranus* tiene a Afrodita *Pandemos*. Y María santa y abnegada tiene a Magdalena prostituta. Esta figura es completamente contrastante con la *femme fatale* al ser un símbolo de inocencia, esperanza y paz. En el cine negro hay múltiples modelos de este arquetipo de doncella, entre ellas Lola Dietrichson de *Perdición* (1944), Ruby Tare en *El demonio de las armas* (1950) o una combinación de mujer fatal con damisela en peligro como lo es Susan Vargas en *Sed de Mal* (1958) o Nancy Callahan en *Sin City* (2005). Con ello no quiero decir que ellas no sean fuertes de voluntad e inteligentes si no que están mayormente consagradas a ser fuente de felicidad y confianza para los demás, es decir que moldean su ser de acuerdo con las prioridades de los otros, sus seres amados. En el mundo *noir* cuando las mujeres dejan eso atrás abrazan la criminalidad y se vuelven «insensibles a las leyes de la condición humana y forjando una voluntad de poder necesaria para elevarse por encima de las convenciones y controlarlas».

El arquetipo de la *femme fatale* que usa «su astucia y arte para atrapar a otros» (Conard 47) puede diluirse y presentarse en conjunto con otras imágenes arquetípicas como la asesina, la *pin up*, la viuda negra, la vengadora, la víctima, la sadomasoquista, la detective/policía o buscadora de la verdad y la mujer empoderada.

2.3.3 EL MEJOR AMIGO

En este segmento no delimitaré el arquetipo de la amistad si no hablaré del rol del mejor amigo en el cine negro, el cual entenderemos como aquel personaje que conoce y refuerza a través de diversos momentos la identidad del protagonista. En otras palabras, el mejor amigo es «cómplice del alma» y un involuntario recordatorio andante de los ideales y decisiones que éticamente correctas para el personaje principal. El lazo entre ambos amigos viene de haber compartido en alguna o varias ocasiones «la belleza de lo cotidiano» (Delia Murillo).

El prototipo literario del mejor amigo en el *film noir* puede rastrearse en el cómplice de aventuras de Sherlock Holmes: John H. Watson. Y el prototipo fílmico en el investigador privado Miles Archer, cuyo asesinato en las primeras secuencias del *El Halcón Maltés* (1941) dispara el misterio a desentrañar.

En el cine negro la imagen arquetípica del mejor amigo es expuesta como víctima o como guardián identitario o moral. Por ejemplo, el chico sordo en *Retorno al pasado* (1947) que al mentirle a Ann sobre las intenciones de Jeff la libera de la carga que habría sido perder un amor sincero. O están los amigos de la infancia del prófugo John Dall en *El demonio de las armas*, quienes intuyendo que se encuentra escondido en la casa de su hermana van a verlo en son de paz e intentan convencerlo de que se entregue. Es en parte por ellos que John le dispara a su amante. El mejor amigo puede ser también una figura de admiración paternal: Barton Keyes, el compañero de trabajo del protagonista de *Perdición* es una muestra de este tipo de cómplices que siguen la ley y tienen que entregar a sus compañeros, pero que antes sus advertencias fungieron más que como consejos como retos a superar. Recordemos que es Keyes el que vaticina el destino fatal de Neff²² y lo acompaña hasta la cámara de gas en la escena final eliminada del filme.

Por su parte, habría que sumar a esta lista al rival que se convierte en cómplice. Al inicio estos dos personajes desconfían el uno del otro y no dudan en expresar que no se agradan. Entre ellos se encuentran los detectives Martin Hart (Woody Harrelson)

²² «Un crimen nunca es perfecto. Se descubre tarde o temprano. Y cuando intervienen dos personas, más bien temprano [...] Y eso no es como subir juntos a un tranvía del que cada uno puede apearse cuando quiera. Tienen que seguir juntos hasta el final. Y es un viaje de ida tan solo, porque el final de la línea es el cementerio»: Keyes a Neff en *Perdición*.

y Rust Cohle (Matthew McConaughey) de la primera temporada de *True Detective* (2014), quienes con muchos altibajos y puntos de discordia forjan una amistad alrededor de la caza de un asesino en serie.

2.3.4 LAS PAREJAS EN FUGA

El arquetipo fue nombrado por Luis Buñuel como «*amour fou*» (amor loco) y se refiere a las parejas fugitivas y perseguidas por la ley que suelen encontrar la muerte al final de su camino. Al respecto Buñuel abunda:

El *amour fou* aísla a los amantes, hace que ignoren sus obligaciones sociales, rompe los lazos familiares ordinarios y, en último término, conlleva su destrucción. Este tipo de amor horroriza a la sociedad, la escandaliza profundamente. Y la sociedad utiliza todos los medios a su alcance para separar a esos amantes como lo haría con dos perros callejeros.

Esta referencia, tomada de Alain Silver y James Ursini, caracteriza a las parejas en fuga con un carácter obsesivo y cargado de erotismo. El eje conductor de este amor, y la razón por la que es atractivo para la audiencia, es la manera en que es retratada «su salvaje pasión». Podrán ser criminales, pero están juntos contra el sórdido y cruel mundo. «Cualquier acto —como ocultarse, robar dinero o asesinar a un intruso— es un intento desesperado de permanecer allí donde esa pasión pueda alimentarse» (Silver 97 y 103).

La atracción que sienten las parejas en fuga es desenfrenada y los gestos de excitación sexual que intercambian en pantalla son sutiles, pero poderosos. A la vez esta atracción es intensificada por el temor a ser descubiertos. La obsesión de los amantes en fuga es su condena. Basta ver el fallido escape de Steve y Anna en *El abrazo de la muerte* (1949), el malogrado veneno de Antonio en *La diosa arrodillada* (1947) o esa sed de dinero y estatus que logra ganarle a la paz de un buen amor en *La otra* (1946).

Una mención especial, del manejo arquetípico de las parejas en fuga, merece *Kill Bill* (2003) pues su premisa parte de la venganza que Beatrix Kiddo emprende hacia su amante. Bill intentó asesinarla tras haberlo abandonado sin saber que el bebe que ella esperaba era suyo. La decisión de salirse del mundo criminal que tomó Kiddo para

darle una vida tranquila a su futura hija resulta fatal al sumar el corazón roto y el alma de matón de Bill. En esta película *neo noir* el desamor de un viejo *amor fou* es el que detona una odisea sangrienta encarnizada por una de las asesinas más mortales de ficción.

2.4 Temáticas arquetípicas

El cine negro es un «territorio en que las certezas escasean» (Arribas 202-203) y al buscar un sentido en medio del azaroso e indiferente universo sus personajes protagonistas caen en la trampa del deseo. La realidad de poseer un hogar, un espacio de supuesta calma en medio de la tormenta los enceguece y encamina poco a poco a un callejón sin salida, una espiral de violencia y delito.

El crítico de cine François Guérif captura bien la esencia de este dilema: «Este momento que se nos escapa, he ahí mi obsesión (...) Este instante, instante de debilidad que permite el desliz, existe para cada uno de nosotros. Es inevitable ley de vida... ¡Resulta tan fácil, en pro de uno de estos momentos, convertirse en un criminal! Estoy convencido de que, si uno efectúa el primer paso, los abismos se abren y el segundo paso llega a ser ineluctable...» (155). Revisemos brevemente cómo se abordan las vicisitudes de soledad, desesperación, nostalgia, arrepentimiento, marginación y angustia en el *film noir*.

2.4.1 ¿UNA MIRADA EXISTENCIALISTA?

Los teóricos abundan en la sordidez, el absurdo o la angustia que viven los personajes del cine negro antes de asumir su fatal destino. Es frecuente mencionar que el *film noir* conserva un carácter transgresor y que en su etapa clásica se diferenció de otras cintas por tener desenlaces mortales y violentos rompiendo en cierta medida el sistema hollywoodense de la época de dar finales felices a la audiencia. En el cine negro purista nunca hay desenlaces felices. En el clímax de la historia los *personajes noir* son arrastrados al borde del abismo para contemplar con vértigo la nada que viene con la muerte. Así como la absurdidad de sus acciones al desafiar el destino. Es como si Sísifo

creyera que al terminar de subir su carga a la cima de la montaña cesará su castigo y lo que encuentra es un demonio en forma de *femme fatale*, quien lo conduce a una libertad adrenalínica que ofusca su visión y lo tienta a caer en el precipicio. En el *film noir* ningún protagonista se libra de pagar un precio, ya sea con su vida o con una eterna angustia «que emana inexorablemente de las profundidades inquietantes del ser» (Mounier 26).

La narrativa del género nos refiere indirectamente a preceptos existencialistas como la náusea, la cual es planteada por el filósofo Jean Paul Sartre como «el mal que acomete al hombre que quiere poseer el mundo, en el mismo momento en que siente el vértigo ontológico de la variedad ofuscadora de esta posesión» (Mounier 32). Esto es relevante ya que los personajes del cine negro tienden a mostrar la libertad como un soltarse desbocadamente a vivir la pasión con otro, sintiendo que por ello se congela (momentáneamente) el misterio de su angustia. En el *film noir* el amor es una ilusión de redención, y la esperanza de que vale la pena soñar con el milagro del entendimiento entre el uno y el otro, aunque la verdad es un disfraz que oculta que «sólo importa la realidad del deseo» (Freixas 72). Es en el deseo donde se percibe al otro como un uno que no usurpa nuestro ser, sino como uno que lo complementa y es capaz de apaciguar la asfixia existencial, y si no al menos te ahogas en «compañía».

Los existencialistas hablan de la usurpación que puede experimentar el yo bajo el concepto de “lo viscoso”, en el cual «el otro parece ceder al principio de mi contacto, a mi soberanía; pero es para devorarme mejor y, por último, desposeerme de mi mismo» (Mounier 68). En el cine negro lo viscoso es el otro, generalmente simbolizado en el arquetipo de la mujer fatal o el pasado angustiante. El problema está en que se tiene hacia ese otro un lazo de obsesión: al tratar de poseer o moldear al otro el personaje *noir* de la escuela clásica tiene una efímera sensación de paz proveniente de la satisfacción de control.

Por ejemplo, en la secuencia inicial de la cinta *El abrazo de la muerte* (1949) hay un pequeño momento de esperanza cuando Anna le cuenta a su exesposo Burt su fantasía de por fin estar juntos al concluir un atraco. Ambos se permiten soñar cómo debió ser su relación si no se hubiera desviado su destino, creen que pueden dar un paso atrás para seguir adelante. Sin embargo, la ambición de ambos los engancha a una situación donde las posibilidades de felicidad se eliminan. Porque en el cine negro

normalmente el arquetipo del otro no representa una oportunidad de conocimiento, ni empatía, ni voluntad. El otro *noir* es una sustitución de religión, una obsesión por encontrar un complemento y un breve consuelo. Las figuras del cine negro están imposibilitadas para ver al mundo como un reto o como un potencial espejo de autoconocimiento, terminan concibiéndolo como una masa viscosa y caótica que absorbe su ser.

La propuesta de la filosofía existencialista es que las dificultades se conviertan de conocimiento a acción en pro de la trascendencia, de una libertad lo más genuina posible:

Nuestra libertad consiste principalmente en nuestra capacidad de visualizar posibilidades adicionales para nuestra condición. Una vez que aceptamos nuestra libertad, también debemos aceptar su responsabilidad de acompañamiento. Como podríamos haber tomado diferentes decisiones, deberíamos asumir la responsabilidad de lo que nos hemos convertido (Conard 23).

No obstante, en el cine negro la esencia existencialista prevalente es la de la desesperación, vista como «la suma de decepción de nuestros deseos» (Mounier 85). Tras fracasar la mayoría de sus personajes son incapaces de encontrar un nuevo significado, de hacerse de nuevas opciones, prefieren perecer en su absurdo. Eligen la pasión sofocante y renuncian a la paciencia del forjamiento gradual de una nueva voluntad. Al ser su voluntad puramente obsesión se llama a las puertas de la tragedia, una narrativa que es “bastante consistente sobre la moral «cuidado con lo que deseas» (Conard 122). En el cine negro la consecuencia “inevitable” de abrazar la consumación del deseo como único sentido de vida es el destino fatal.

El protagonista *noir* es egocéntrico y su ensimismamiento lo hace rehuir de otro tipo de afirmación que no sea la anestesia que proporciona la satisfacción de las necesidades carnales. Por ellas el antihéroe negro desea, por ellas consume, por ellas sucumbe y muere. Su catarsis está en el crimen y la violencia con la que ejecuta sus deseos, ambas son un intento desesperado por no ser más un hombre desgarrado.²³ Acorde al filósofo Emmanuel Mounier la tensión que soporta su alma viene de «tres modos que se atraen y repelen al mismo tiempo en una rivalidad constante: el mundo,

²³ Según lo que proponía Karl Jaspers (Mounier 34).

la libertad y la trascendencia» (34-35). Sin embargo, su ser no permanece en ninguna de las tres, porque, aunque se diga que hay una esencia existencialista en el cine negro, lo más sensato es concluir que su etapa clásica tomó inconscientemente arquetipos existencialistas para usarlos como recursos que aumentaban la emocionalidad de sus historias, en vez de afirmar que las películas *noir* se distinguen de otros géneros por sus tesis existencialistas. Es cierto que se justificó humanamente al monstruo nacido de la ambición, pero el género negro no tiene una esencia existencialista porque no hay una trascendencia, un ser por delante de sí, una autodeterminación (57) que baste para que sus protagonistas superen las consecuencias del pasado, la libertad a sus “pecados” la persiguen en la muerte, en la locura o en el autoexilio.

2.4.2 EL DESTINO FATAL Y EL ESTIGMA DEL PASADO

Hank: «Vamos, adivíname el porvenir»

Tanya: «Ya no lo tienes»

Hank: «¿Qué quieres decir?»

Tanya: «Lo has agotado completamente».

Hank Quinlan (Orson Welles) y la adivina Tanya
(Marlene Dietrich) en *Sed de mal* (1958).

El cine negro parece tener una «concepción dramática del destino del hombre» y usar el pesimismo como un espectáculo de la desgracia inevitable. Azarosamente su realidad se colma silenciosamente de «irracionalidad pura y de absurdo brutal»; sus personajes despiertan abruptamente en medio de la tormenta sin saber cuándo ni cómo entraron en una trama absurda y de locos (Mounier 47 y 50).

Nos identificamos con la manera en que se representa el fatal destino en las cintas negras porque sus antihéroes son semejantes a nosotros: cargan con una ambivalencia equilibrada entre defectos y virtudes, lo que les da una personalidad auténtica que provoca compasión. También al sortear los obstáculos inherentes a la búsqueda de la verdad empatizamos con ellos, pues «la índole de su culpabilidad rebasa la ética». Su pecado es el más humano posible: por ignorancia, no por maldad o

perversidad, han cometido un error irreparable (Gil 18-23). Somos incapaces de juzgarlos sin juzgarnos: ¿son merecedores o no de la desgracia que vivirán? Su equivocación los atormenta como una maldición por el resto de sus vidas y sella su *fatum*.

El ejemplo clásico *noir* está en *Detour* (1945), en su desesperación por no ser delatado el músico Al Roberts ahorca con el cable del teléfono a Vera. La tragedia está en la absurda manera en que se desempeñó el asesinato. En una escena digna de ver, Roberts jala con todas sus fuerzas el cable, esperando desconectar el aparato, pero lo tensa mortalmente alrededor del cuello de Vera. Ella estando ebria y encerrada en la otra habitación queda enredada y muerta por la palanca que hizo el cable con la cama mientras descansaba bocarriba pretendiendo llamar a la policía.

Después del absurdo y el azar, la fuente de ceguera e ignorancia de los personajes del cine negro proviene de sus remordimientos. La locura que desatan sus indagaciones testarudas hacia el pasado causa en la audiencia temor y compasión, la mezcla de emociones perfecta, según Aristóteles (Gil 19), para tener la tragedia perfecta. Tenemos como modelo *Retorno al pasado* (1947): cuando la tranquila vida que ha intentado formarse el personaje principal en el campo es interrumpida por el mensaje de un viejo cliente suyo de la ciudad. Ahora Jeff tendrá que reencontrarse con Kathie, una de las mujeres fatales más perversas del cine negro. Lo primero que hace es confesar su pasado a su actual amante, que fue cómplice de un asesinato. «Consciente del círculo trágico en el que está encerrado solo puede liberarse a través de su autodestrucción redentora» (Palacios, "Gun Crazy", 120-121), esto es delatando a Kathie ante la policía y muriendo junto a ella en una emboscada.

No todos los protagonistas del cine negro tienen la voluntad de Jeff para ir contra sí mismos y la mujer que más desea. Como planteamos previamente el anhelo de la pertenencia y comunicación con un otro hechizan la voluntad de los personajes y poco a poco sus acciones obsesivas los van dejando sin posibilidad de acción. El destino fatal está en seguir un ilusorio faro, aunque esté en medio de un abismo. Para los existencialistas es comprensible este sentimiento porque «el vértigo es, a la vez, seducción y repulsión, amenaza y protección».

Probablemente se postergue la angustia, no la de perder el símbolo de deseo de «un objeto preciso», sino la angustia existencial que quiere ser anestesiada de

aquella «apercepción brutal y desnuda de nuestro ser en el mundo (...) de nuestro desamparo y de nuestra marcha hacia la muerte». Dicho sentimiento de aire libre a rechazar es «un malestar cósmico» (Mounier 62-63) que viene de preguntarse nuestro lugar en el mundo. Para el protagonista del *film noir* es inevitable hacer una retrospectiva y atañer su desgracia a un paso en falso dado en el pasado: ¿se pudo haber sido otro con una suerte distinta? En ese momento «como un huracán, el pasado se ha convertido en presente y marca de una forma irreversible» (Palacios, “Gun Crazy”, 131).

En el cine negro, como en la vida, a veces el pasado no solamente vuelve en forma de consecuencias azarosas y fatales a nuestras acciones, también se presenta en forma de nostalgia, en el sentido literal de la palabra: dolor por regresar. Y no precisamente a un hecho que aconteció y se quiere resolver, revivir o cambiar, es el dolor que conlleva el hubiera. El filósofo Óscar de la Borbolla lo propone así:

La nostalgia no es un deseo vehemente por regresar, sino unas dolorosas ansias de huir de un aquí y un ahora, pero no para regresar a un tiempo perdido, sino para alcanzar un tiempo utópico que literalmente nunca ha sido; ese dolor de la nostalgia no es por la pérdida, sino por la comprensión vigente de que lo que queremos nunca lo hemos tenido (De la Borbolla, “La nostalgia...”).

En *Blade Runner 2049* (2017) el agente K realiza sin chistar su trabajo, sacar de circulación (asesinar) a replicantes (androides bioingenieriles) como él, hasta que se topa con un caso que da a los replicantes evidencias para ser legitimados también como humanos. Durante toda la película K añora ser más que un replicante, él podría ser ese niño milagroso que todos buscan, el hijo nacido de una androide. Sin embargo, K termina muriendo por la causa revolucionaria, porque, aunque él no sea el elegido comprende que vale la pena morir por la nostalgia de soñar un nuevo futuro. Aunque su deseo no fuera realidad, por un momento lo es durante su muerte. Octavio Paz lo explica perfectamente en un verso de *Piedra de Sol*: «lo que pasó no fue, pero está siendo y silenciosamente desemboca en otro instante que se desvanece». Así vemos morir a K sobre la nieve, entre la nostalgia por no ser lo que esperaba de él mismo, pero con la paz de ser partícipe de una nueva esperanza.

Es esta la tragedia arquetípica del *noir*, el destino fatal atraído por nostalgia y remordimiento, siendo estos un síntoma genérico de la modernidad reflejado en la soledad y crisis de identidad que sufren sus personajes:

La nostalgia impregna el cine negro porque subyace en la desesperación y la violencia... Se corren grandes riesgos debido a la fe desesperada de que el juego se puede ganar, que se puede recuperar lo perdido... para el cine negro (lo perdido) es alguna idea romántica de lo que constituiría una sensación de estar finalmente en casa. Uno anhela esto precisamente porque siente su ausencia. El sentimiento de no estar donde uno pertenece es el sentimiento de alineación. Un sentimiento que parece haberse generalizado con el surgimiento de la modernidad (Conard 121).

El profesor de ética español, Diego S. Garrocho tiene la teoría de que «no hay nada más moderno que la nostalgia porque no hay nada más antiguo que el futuro, somos una generación forzada a vivir la nostalgia porque se nos han truncado las esperanzas en el futuro». La nostalgia es actualmente un capital que explotar, «se radicaliza en sus usos artísticos, clínicos, culturales, filosóficos y políticos». Irónicamente la pérdida de una autoridad totalitaria se extraña: «habernos quitado el yugo, era algo liberador, pero nos hizo pensar que aquello también abrigaba. Como una suerte de síndrome de Estocolmo. Hay una pulsión en la modernidad que es echar de menos la palabra del padre da igual si fuera el César, el Rey absoluto, el Papa o el canon cultural. En cierto modo, la nostalgia es un precio de la libertad» (Miró).

Parece que la capacidad de tomar la iniciativa y escoger entre las múltiples posibilidades de libertad se torna para los protagonistas *noir* en un recordatorio constante de que no hay Dios, no hay orden permanente y no hay sentido único. El discurso predominante es ahora el del escepticismo, que «se caracteriza por un rechazo o una incredulidad sobre cualquier criterio, lo que arroja dudas sobre nuestra capacidad para conocer y comprender el mundo y la existencia humana. Esto lleva a un relativismo radical sobre el conocimiento. Estamos reducidos a perspectivas individuales sobre las cosas, pero no hay criterios (no hay metanarrativas) para afirmar que una perspectiva es mejor o más precisa que otra. En consecuencia, ya no podemos afirmar que realmente sabemos algo objetivamente sobre el mundo» (Conard 109-110).

Al no estar seguros de una historia o fe que den «sentido y estructura a nuestras prácticas» (*Idem*) y al ver truncadas las esperanzas en el futuro se vuelca la

vista a la certeza más cercana: el pasado. Es entonces que la nostalgia, la culpa y remordimiento por las acciones o no acciones encierra a los personajes *noir* en una perspectiva de imposibilidades. Al no tener opciones es más fácil dejarse llevar y volverse un monstruo de sí mismo, ser «la bestia que pide amor a gritos desde el centro del mundo».²⁴ Inconformes con el presente, «es el pasado un terreno donde volcamos toda nuestra imaginación, todas nuestras aspiraciones» (Miró). Por ello, muchos personajes *noir* prefieren ser víctimas de sus ambiciones y ser devorados por las certidumbres carnales:

Los acontecimientos se entrelazan, como una cadena irrompible que conduce inevitablemente a un final más que anunciado... un universo determinista en el que la psicología, la causalidad e incluso las estructuras de la sociedad pueden, en último término, anular las posibles buenas intenciones o las esperanzas de los protagonistas (Silver 15).

El estigma del pasado se carga con gozo y el destino por más fatal que sea se acepta con estoicismo, ya que los personajes *noir* «puede[n] soportar cualquier verdad por destructiva que sea, a condición de que sea total, que lleve tanta vitalidad como la esperanza que ha sustituido» (Cioran).

2.4.3 CAPITALISMO Y MARGINACIÓN

Es en el *neo noir* más evidente cómo el arquetipo del capitalismo es empleado en la narrativa del género, principalmente en aquellas historias que toman lugar en el futuro. La ciencia y la alta tecnología se apoderan del ambiente y la ciudad futurista es un panal gris de edificios construidos de forma masiva y acelerada.

En el nuevo cine negro la sociedad coexiste en «un momento (largo: lleva varios años en liza) de incertidumbre, de desorientación», se han hecho «añicos todos los dogmas, revelándonos incapaces de (re)llenar su espacio vacío. Curiosamente, donde hubo Dios, ahora no hay nada. Tampoco ateísmo ni agnosticismo. Nada de nada. Donde hubo dialéctica —y también garrotazos— entre contrarios, la contienda se

²⁴ Nombre de un capítulo del anime *Neon Genesis Evangelion*, en el que el protagonista enfrenta su miedo a los otros y acepta su capacidad de dar forma y sentido a su mundo a pesar del caos. El título del episodio es tomado del cuento de la escritora de ficción estadounidense Harlan Ellison: “La bestia que gritaba amor en el corazón del universo”.

saldó sin vencedores. La izquierda, resistente a tantos vapuleos, se ha auto inmolado, traicionando a sus votantes, abrasada como un insecto nocturno por el fuego del poder. La derecha, sin oponentes, circula desbocada y sin careta, creando estupor incluso entre los más arraigados partidarios. Todo se resuelve en función de un baremo económico, de un precio... somos cuánto consumimos y cuanta más basura se genera, más avanzado es un (cualquier) país» (Freixas 329).

El futuro alcanzó al cine negro y sigue sin traer el progreso social que tanto se ha soñado. Al contrario de lo que planteaba Karl Marx, la tecnología no emancipó a la humanidad de su propia barbarie, se aceleraron los problemas de identidad y la carga de fatalidad. Bajo la mirada de *cyberpunk*,²⁵ el *neo noir* se construye entre desigualdades sociales y un sentimiento de alienación y subyugación ante la tecnología. Las dificultades de los protagonistas del *neo noir* aumentan en estas sociedades distópicas del futuro, a pesar de que la ciencia es tan avanzada que permite la existencia de superhumanos, la soledad se acrecienta en una virtual conexión con otros seres, humanos o artificiales. También hay una marcada marginación y segregación hacia aquellos que no tienen el dinero para adquirir las “comodidades” tecnológicas que exige la vida posmoderna tras haberse agotado los recursos naturales del planeta, la gente rica tiene la posibilidad de emigrar a otros planetas, mientras solo los menos favorecidos se han quedado en la Tierra entre las decrepitas y sórdidas ruinas de lo que solía ser una ciudad moderna. Esto podemos verlo en el nuevo cine negro de las dos cintas de *Blade Runner* y en el anime *Cowboy Bebop* (1998).

En el sistema capitalista todo es asimilado en la lógica del mercado, «todo es vendible y comprable» (Concheiro 94), «la idea de que todo es posible radica en la sociedad capitalista. La naturaleza no aparece como una presencia invencible... no pone límites a nuestra comprensión, la naturaleza se encoge ante el capital y toma sus órdenes. El dinero, mucho dinero, está hecho de arena y agua» (Conard 169). En la sociedad distópica del nuevo cine negro la única frontera a superar es la del poder de adquisición. Burlándose de todas las leyes de la naturaleza y manipulándolas a

²⁵ Subgénero de la ciencia ficción que proyecta una distópica posmodernidad en reacción a la era de la información. Se presenta la interacción entre la alta tecnología y la vida miserable de una sociedad totalmente mediada por la técnica. Las identidades se diluyen entre una esfera de información computarizada y una invasiva modificación cibernética del cuerpo (“Ovejas Eléctricas - ¿Qué es el cyberpunk?”).

conveniencia, la tecnología permite extender la vida y mejorar las habilidades de los antihéroes *noir* con insertos cibernéticos: ¿ha dejado de ser su cuerpo exclusivamente suyo?, ¿ante una reconstrucción artificial de casi todo su ser, qué parte de ellos se sigue considerando humana?

La norma en el mundo *cyberpunk* es la interconexión global, en las películas *neo noir* esto se refleja en entornos con un mayor multiculturalismo. Mientras que el cine negro clásico incluía a protagonistas marginados blancos que se desenvolvían en bajos fondos afroamericanos, latinoamericanos o chinos.

A lo largo de su evolución el cine negro ha inconscientemente identificado y proyectado «los fenómenos que surgían en la sociedad de la época, nuevas formas de ansiedad, de violencia, de codicia, de opresión y de resistencia a la opresión» (Conard 120). Sin proponérselo, los seres cuya individualidad es mercantilmente explotada hasta la última gota encuentran un escape en la corrupción, violencia y crimen.

2.4.4 CRIMEN, VIOLENCIA Y OPRESIÓN

Bien resalta el realizador británico Richard Attenborough: «la historia del crimen es tan vieja como la de la humanidad y forma parte de la esencia de todas las sociedades organizadas; las cuales crearon sus reglas pero en las que siempre hubo personas que tratan de romperlas» (Comas 11). En el binario mundo *noir* todos sus integrantes desempeñan un rol: moral o amoral. Sin importar sus intenciones, las decisiones que van tomando (criminales o no) acrecientan o disminuyen sus posibilidades de felicidad. Esta ambigüedad sórdida del destino que no distingue entre buenos y malos es resumida así por el filósofo humanista Montaigne:

Elegimos el primer paso, pero no los siguientes, los que se convierten propiamente en camino. El camino escapa a nuestra libertad y es el resultado del azar (De la Burbolla, "Libertad...").

Esta premisa es pertinente cuando se reconoce que el camino por el que transita el destino fatal de los personajes *noir* inicia con sus primeros pasos en el crimen. Ya sea

por ignorancia o por alevosía el acto criminal es el inicio del «círculo de violencia y degradación».²⁶

El “dinamismo violento” del cine negro ha sido recalcado como uno de los arquetipos innegables e insustituibles de su esencia. No podemos negar que la violencia es uno de los tópicos más explotados: «Todos la condenan y, sin embargo, aparece en todas partes. Nos atrae y, a la vez, nos horroriza. Es un elemento fundamental de nuestras diversiones (cuentos infantiles, literatura universal, industria cinematográfica) y un componente esencial de muchas de nuestras instituciones sociales» (Litke 161). Antes de ensayar cómo es situada en el cine negro, vale la pena delimitar qué entendemos por violencia. Etimológicamente significa «hacer uso de la fuerza». El profesor de filosofía Robert Litke la establece en su ensayo “Violencia y poder” como un ataque o abuso enérgico por medios físicos o psicológicos que se hace de manera intencional hacia una persona y el cual transgrede su capacidad de determinar qué hacer con su cuerpo y la capacidad de tomar sus propias decisiones y afrontar las consecuencias de sus propios actos (161-162). Litke subraya que es importante no enfocarse en la violencia como una cuestión de fuerza sino «como el violentamiento de la persona», ya que «esa perspectiva nos deja en condiciones de entender la relación que existe entre el ejercicio del poder y la experiencia de la violencia» (162). De acuerdo con Hobbes, el poder es «la capacidad de satisfacer los propios deseos» (164). Sin embargo, la capacidad de la humanidad de desear es infinita y multidireccional, lo que genera un problema al haber muchas voluntades con deseos que se contraponen. Es entonces cuando el poder se convierte en «la capacidad del ser humano de conseguir lo que quiere mediante el control sobre otro» (165), es decir surge el poder como dominación.

Ahora habiendo retomado esto, vemos que la naturaleza de la violencia *noir* es representada de manera similar, el poder violento a través del crimen y el poder violento como opresión a ciertos grupos. El crimen es un camino que da a los personajes del cine negro «una libertad hueca representada por el sexo, el dinero, el poder y la promesa de la aventura» (Conard 48). Desesperados por no perder lo que han conseguido fuera de ley, se convierten en títeres de sus ambiciones, adictos a la violencia. Las instituciones sociales no representan para ellos ningún apoyo a sus

²⁶ Frase del detective Rust Cohle, protagonista de True Detective, temporada 1.

necesidades y sueños, en la sociedad *noir* son autoridades ausentes o totalitarias, en «un mundo incipiente y contingente dominado por una posibilidad ciega que siempre es amenazante, llevando una corriente subterránea de violencia que puede golpear en cualquier momento» (*Idem*).

Al no haber garantías de seguridad y progreso, los marginados personajes negros reaccionan con una respuesta criminal, el sistema social les dio la espalda calificando sus deseos como pecaminosos y problemáticos. Al aprender que la amenaza de la ley está por cazarlos, las figuras *noir* eligen vivir rápido y en exceso. Y al querer tomar un atajo en esta sociedad complicada y desigual optan por seguir una sola ley: la del más fuerte. Derrotados aceptan que «los placeres violentos tienen finales violentos». Son conscientes que al violentar a los demás lentamente se destruyen a sí mismos.²⁷

La violencia en el cine negro tiene un elemento más psicológico que físico, ya que acorde a lo propuesto por Litke disminuye principalmente la capacidad de sus protagonistas para tomar decisiones. La violencia física no era tan explícita en el cine negro clásico debido al Código Hays, generalmente hay elipsis que simbolizan tortura o ángulos bajos que la velan. En *Kiss me Deadly* (1955) hay una secuencia en un plano americano inverso (de los pies a la cintura) donde vemos cesar brutaemente el movimiento de las piernas de una mujer antes dos hombres, posteriormente se revela que el instrumento de muerte fue unas pinzas de presión. En las escenas explícitas de este primer ciclo negro a lo mucho vemos heridas de bala, explosiones y fuertes cachetadas a las *femme fatale*. Mientras que en el *neo noir* no hay limitación en la representación explícita de la violencia física: mutilaciones, violaciones, torturas o un multidinamismo en la manera de cometer asesinatos.

Al final, Litke concluye que la violencia «suele constituir una forma extremadamente costosa de hacer frente a los problemas» con más contras que pros (171). Aun así, los antihéroes *noir* apuestan por ella: la chica, el dinero o la venganza son un camelo en el que creen mejorar su suerte. En el crimen encontrarán una

²⁷ Sus facultades de acción se ven disminuidas al estar fuera de ley, renuncian a su poder de concertación, es decir a la habilidad humana de actuar en consuno y realizar empresas que jamás habrían imaginado en comunidad. Robert Litke resalta como la humanidad desarrolla su esencia humana interactuando con otros y como la dominación disminuye las posibilidades de interacción y concertación futuras.

manera catártica de sucumbir en el momento más alto y no en el más bajo, como kamikazes ganan perdiendo. En la violencia y crimen lucharon y purgaron como pudieron sus «instintos eróticos fuera de lugar», su sentimiento de alienación y «su identidad fragmentada» (Conard 105).

Otro tipo de violencia a la que reaccionan los personajes *noir*, principalmente las mujeres fatales, es a la opresión del patriarcado. Bajo una mirada capitalista a la mujer se le ve como un bien a privatizar, dominar e intercambiar por un precio. Probablemente esto proviene de la sensación de alienación que ha desarrollado la humanidad con su entorno y con la dificultad de crear un lazo entre otros con diferentes características y pensamientos. Por ese motivo muchas sociedades optan por una comunidad homogénea, que bajo una misma bandera trate de resguardar la fragilidad de esta unidad ficticia: religiones, naciones, razas o géneros, deben ser protegidos a toda costa del enemigo inferior, del enemigo que no comulga con su verdad, de aquel ser que con su diferencia y diversidad amenaza la “libertad” de expandir y mantener su ideología:

Es mucho mejor para el hombre común un enemigo conocido y visible que el incomprendible horror que se esconde en nuestro corazón (Mounier 63).

Uno de estos enemigos es la mujer y su peligrosa “inestabilidad”, su naturaleza que apunta a lo “telúrico” en vez de a lo celestial (racional) pone en riesgo el orden establecido y la aceptación que el hombre tiene de sí mismo (Hierro 90). Cabe recordar que desde el origen de la humanidad se ha relacionado a la mujer con el mal, la oscuridad y el caos. En el cine negro las *femme fatale* son la perdición del protagonista masculino, cuya acción y voluntad férrea «las devuelve al bien» (Hierro 88).

Las imágenes de impregnación negra se complacen en desplegar un verdadero muestrario de estas mujeres que, como las modelos de las pasarelas, son todas diferentes entre sí, pero casi todas se ajustan al mismo patrón criminal. Su presencia introduce en el género una curiosa ambivalencia: la dimensión misógina que ubica la fuente del mal en la naturaleza femenina y el desafío implícito, por las relaciones que aquellas que mantienen con los hombres, que supone su protagonismo frente al tradicional posicionamiento dominante de las figuras masculinas, cuya firmeza y seguridad ahora se desestabiliza o se diluyen frente a ellas (...) De las entrañas de esta dicotomía nace la ambigüedad que, también en este terreno, exhibe el cine negro (Herederó 215).

Ante esto y por ley de los contrarios y en nombre de lo celestial, el género masculino se «afirma como sujeto libre y da origen al otro: la mujer». Solamente hay una manera en que las mujeres dejen atrás este estado de impureza y otredad, ser obedientes, bondadosas y vivir a servicio de los demás pues «solo la obediencia la dignifica» (Hierro 91-92). Por lo que, la norma en una sociedad machista y sexista será «machacar cualquier atisbo de independencia femenina» (Freixas 85), «al considerar ellos su deseo como malo y no poder soportarlo, lo proyectan a lo deseado: ella» (Hierro 92). Las *femme fatale* son «embruajadoras, depredadoras, sirenas tentadoras que emperan», pero al ser recluidas en «la histeria, la soledad o la condena a muerte» expían su pecado. Al final se recompone el orden resquebrajado e incluso la “víctima” triunfa (Freixas 74).

Las mujeres en el cine negro recurren a lo criminal para balancear el juego, manipulan a su antojo y se vuelven insaciables de poder controlar las circunstancias a su favor. Generaciones de ellas llegaron a perdonarle todo al hombre, «todo, menos que fuera un infeliz»²⁸ que se presumiera superior.

Recapitulando, planteó la violencia y el crimen en el *film noir* como consecuencia de un intento de pertenencia; en el intento de conexión y comunicación fallida con el otro es donde el cine negro toca una fibra universal: la incompreensión de la diversidad y de uno mismo sin el reflejo de los demás. El sistema social favorece eliminar esa duda existencial y oprime las diferencias que lo desestabilizan, en este caso recurre a acrecentar las desigualdades sociales, como la violencia hacia las mujeres.

Es curioso pensar que la venganza de Lilith al hombre patriarcal haya sido esparcir su semilla de deseo e insatisfacción a la humanidad, quien sigue prefiriendo fragmentarse y autoinmolarse por sus ideales egocéntricos en vez de tratar de comprender y accionar en conjunto con el otro.

No hay entre nosotros ni verdad ni justicia; la costumbre y la fuerza ocupan su lugar, construyendo inmediatamente justificaciones (Mounier 52).

Mas que ser «movidos por una fatalidad del mal que está en su interior» (Simsolo 26), los personajes *noir* justifican en el crimen y la violencia su ira hacia un sistema

²⁸ Frase del tío Pancho en la cinta mexicana *Los Fernández de Peralvillo* (1954).

económico y político que los ha marginado al etiquetarlos como improductivos y desechables.

2.4.5 HUMOR NEGRO

Por siglos se ha estudiado y escrito sobre la risa y el humor sin llegar a una definición sencilla. El neurocientífico Scott Weems en su libro *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué* retoma al menos 135 estudios científicos para proponer que «el humor y su síntoma más corriente —la risa— son productos derivados de poseer un cerebro que se basa en el conflicto». Dicho conflicto se debe a que «el cerebro humano se adelanta constantemente a los acontecimientos y genera hipótesis», así que cuando la yuxtaposición de dos ideas es contradictoria nuestro cerebro nos hace reír. Lo que delimita al humor como un tipo de «respuesta natural al conflicto y a la confusión». Weims también señala que el humor es personal y depende de todo lo que nos hace únicos. Los europeos pueden encontrar más gracioso un chiste absurdo, mientras que los estadounidenses por aquel con «insultos o vagas amenazas» (Ansedo). El mexicano en cambio encuentra divertido el relajó, «entendido como la suspensión de la seriedad y de todo valor de dudosa calidad» (Portilla), sin embargo, no todos los mexicanos, europeos o estadounidenses reirán con lo mismo.

Sin meternos más en temas culturales y establecida ya una premisa sobre el humor y la risa, abordemos ahora qué se ha llegado a entender por humor negro:

- 1) El humor negro usa la «crueldad, la amargura y en ciertas ocasiones, la desesperación, subrayando lo absurdo del mundo»: Grand Larousse de la langue française
- 2) Humor grotesco o mórbido usado para expresar lo absurdo, insensible, paradójico y cruel del mundo moderno: New Columbia Encyclopedia, edición de 1975.
- 3) Disposición de una persona para encontrar diversión en cosas o situaciones desafortunadas o que suponen cierta crueldad; cosa o situación que produce risa, o busca producirla, por la forma en que en ella se presenta la mala fortuna o la crueldad: Diccionario del Español de México.

En estas definiciones se coincide en presentar el humor negro como “cruel”. ¿Cruel a la perspectiva de quién? El neurocientífico Weims considera que si reímos de tragedias es porque nos provocan situaciones emocionales complejas: «el conflicto de querer

reír, y al mismo tiempo no estar seguro de si deberíamos, es lo que hace que los chistes sean satisfactorios» porque «sin esas reacciones no tenemos otra forma de responder» (Ansede). De hecho, el profesor de literatura Patrick O'Neill señala que el humor negro tiene una característica central: «el rechazo a tratar trágicamente aquello que cualquiera consideraría trágico». O en palabras de Sigmund Freud usar el humor negro como «un mecanismo de defensa contra las deficiencias de la vida, una autoprotección que reordena los sentimientos de culpa, ansiedad, miedo o terror del superyó en forma de placer». El humor negro podría cumplir una función equivalente a los sueños o el arte (O' Neill).

En el *film noir* lo encontramos como una forma de autoconciencia irónica por parte del protagonista, quien recurre a «un humor cómplice [con la audiencia] y un abuso consciente de los tópicos y recursos habituales del género, que resulta inevitablemente divertido» (Palacios, "Gun Crazy", 41). Esta autoconciencia es respecto a los clichés y la podemos ver en el detective o buscador de la verdad que se mofa de su desgracia narrada en *off*. En *Detour* (1945), Al Roberts dice sobre la *femme fatale* Vera: «si esto fuera ficción me hubiera enamorado de ella, me hubiera casado con ella y hubiera hecho de ella una mujer respetable o también ella hubiera podido hacer un gran sacrificio por mí y morir... hubiéramos hecho una broma sobre "hay algo bueno en todos nosotros"».

La burla autoconsciente también se muestra simbólicamente. En *La noche avanza* (1952) vemos a un perro orinando un cartel donde se anunciaba el resultado de un campeonato que cambió para mal la suerte del narcisista personaje principal. En las películas negras «al final no sabemos si hablar de drama o de comedia, ya que la irrisión en todo esto es total» (Mounier 79). El humor negro está presente en este género para aliviar la tensión del destino fatal. No resulta tan trágica la muerte contra la gracia de nuestros intentos desesperados para engañarla.

2.5 Las siluetas del neo noir

Neo noir fue un término designado por la prensa cinéfila en la década de los 80, cuando estaba en pleno auge la discusión sobre la identidad del cine negro (Silver 12), y se refiere a todas las películas que después del periodo clásico del *film noir* (1940-1958) contienen y combinan sus arquetipos e imágenes arquetípicas, aunque ahora tratados bajo una mirada contemporánea consciente de la estética y sensibilidad artística del género negro y que no posee formas «estéticas claras ni delimitadas... incorporan[do] incesantemente todos los adelantos tecnológicos» (Comas 19) de la década.

El nuevo cine negro funciona como una especie de filosofía del *noir*. Es una reflexión sobre el *film noir* y a la vez una recreación del género (Conard 120).

El *neo noir* puede ser dividido en dos períodos, el modernista (1967 a 1976) y el posmodernista (1981 a la actualidad). Ambos tienen un alto nivel de autorreflexión sobre su naturaleza narrativa que los hace abandonar «la crujiente trayectoria de sus predecesores en favor de historias serpenteantes, episódicas y no concluyentes que circulan sobre sí mismas... sin darle al público resoluciones claras ni escapadas reconfortantes» (Conard 106). Además, el *neo noir* no está ya obsesionado con el problema del retorno, es decir con el pasado que regresa a cazar al protagonista, sino que está preocupado con el problema de la repetición: «En el retorno se mantiene la posibilidad de evasión, en cambio una repetición sugiere una fatalidad inevitable, la repetición de una tragedia particular» (Conard 120-121).

Las temáticas del nuevo cine negro son abiertas a las posibilidades e interpretaciones, basta ver filmes como *Memento* (2000) y *Mulholland Drive* (2001) con escepticismo acerca del conocimiento, ficción y realidad, presente y pasado: «Los límites son diluidos y es imposible saber con certeza qué pasa en la narrativa» (Conard 110). El lente del posmodernismo reduce todo a «perspectivas individuales sobre las cosas, sin criterios para afirmar que una perspectiva es mejor o más precisa que otra.

En consecuencia, ya no podemos afirmar que realmente sabemos algo objetivamente sobre el mundo» (*Idem*). La única constante es el libre mercado, que al ser tan acelerado necesita crear una industria metafílmica que mantenga la maquinaria del entretenimiento vigente y entrelazada, mientras a su vez genera una sensación de estatus, pertenencia y cultura a las audiencias que entienden las referencias. El *neo noir* no está fuera de estas inclinaciones por esa razón está llena de referencias a la historia del cine, las diversas técnicas fílmicas y alusiones a la cultura popular:

Las prácticas culturales posmodernas emplean característicamente la *mode retro*, que se apropia de formas pasadas a través del renacimiento directo, la alusión y la hibridación, donde diferentes estilos se usan juntos en una nueva mezcla (Conard 107).

En el nuevo cine negro los arquetipos del género se mezclan y transforman, un claro ejemplo está en filmar a color y en la mayoría de los casos dejar de emplear los arquetipos del expresionismo alemán. Y aunque no todos los elementos clásicos se mantienen sí lo hace la esencia de un mundo «impregnado por una fuerte sensación de absurdidad que se deriva de la seriedad con la que el protagonista ve sus acciones y su insignificancia final» (Conard 49). Aunque los personajes *neo noir* buscan de manera más consciente la redención de sus ambiciones y enfrentan más obstáculos que sus predecesores como problemas de memoria, identidad o alineación.

Por otra parte, en algunas películas del nuevo cine negro hay un discurso más filosófico y existencialista respecto a una voluntad comprometida con una causa a través del tiempo, sea la que sea, para salvaguardar la dignidad o dilucidar el sentido de algo superior al ego del protagonista.

El *neo noir* principalmente se narra en tres formatos temporales: *pasado neo noir*, *presente noir* y *futuro noir*. De acuerdo con el profesor Jerold J. Abrams, el pasado *neo noir* es usualmente desarrollado en un mundo sin presencia de alta tecnología, pero con un gran sentido teológico. Algunas películas en las que podremos ver este formato son *La última puerta* (1999) o *González* (2014). Mientras que en el *futuro noir* el mal y el bien, antes originado de la gracia o furia de los dioses, fue completamente reemplazado por ciencia y tecnología de punta. Al haber la humanidad superado las leyes de la Tierra, ahora se enfrenta con universo indiferente, caótico y hostil, que no hace más que carearlo con su soledad intrínseca. Este *futuro neo noir*, fusionado

principalmente con ciencia ficción y cyberpunk, podemos verlo en *Blade Runner*, *Cowboy Bebop* (1998) y *Ghost in the Shell* (1995). Finalmente está el *presente noir*, una especie de “revival” al cine negro, que nos sitúa en una visión particular de la realidad con un protagonista que «trata desesperadamente de imponer algún tipo de orden temporal, alguna apariencia de causalidad, en un continuo metafísico destrozado de duración» (Conard 48). Los personajes tratan de avanzar, pero las dificultades parecen no tener fin; algunos triunfan sobre el caos y otros son absorbidos por él. Por mencionar ciertas obras cinematográficas: *Chinatown* (1974), *True Detective*, temporada uno (2014), *Sev7n* (1995), *Un largo adiós* (1974), *Taxi Driver* (1976), *L.A Confidential* (1997), *Body Heat* (1981), *Mulholland Drive* (2001), *Sin City* (2005), *Drive* (2011), *Inherent Vice* (2014), *El vigilante* (2016) y *Carmín Tropical* (2014).

Cabe considerar que el resurgimiento de un género construido *a posteriori* también ha logrado una basta producción de películas que podríamos llamar *cuasi noir* o *industrial neo noirs* (Comas 21). Los realizadores de estas cintas no las promueven como nuevo cine negro, aunque tienen una evidente base de arquetipos de personajes/temáticos del género. En realidad, la mayoría de estos proyectos toman los arquetipos «con motivos ornamentales, ambientales o por seguir la moda» (*Idem*) y son desarrollados bajo una lógica primordialmente de consumo masivo. Entre ellas podemos ver *Matrix* (1999), *Yo, robot* (2004) o *Hijos de los hombres* (2006). Como bien menciona Jesús Palacios en su ensayo “Cybernoir futuros traicionados” estas emplean la ciencia ficción para hablar de una realidad apocalíptica con un mensaje místico y pseudorreligioso y su uso de una narrativa maravillosa (donde el protagonista se convierte por obra del destino en el salvador que al final obtendrá redención) es contraria a la fatalidad, pesimismo e ironía del mundo *noir*. Sin embargo, hay casos de éxito comercial que logran partir de los esquemas del cine negro, jugar con ellos, romperlos, mezclarlos o reformularlos y prosperar en una “mirada multidimensional” y posmoderna que funde los más diversos géneros (“Neo Noir”, 187-231). Podemos nombrar películas como *Logan* (2017), *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988), *Fargo* (1996), *Watchmen* (2009), *Reservoir Dogs* (1992), *Blue Velvet* (1986), *Batman: el caballero de la noche* (2008), *Old Boy* (2003), *Memento* (2000), *Taxi Driver* (1975), *Pulp Fiction* (1994) y *Gone Girl* (2014).

CAPÍTULO III:
CARMÍN TROPICAL, LOS MISTERIOS NO RESUELTOS DE UN NUEVO CINE NEGRO EN
MÉXICO

Llegado a este punto he tentado el definir al *film noir* como un género nacido de un movimiento estilístico de las décadas de 1940 y 1950, cuyos arquetipos temáticos generan una atmósfera de fatalismo al empujar vertiginosamente a sus protagonistas al límite del hondo abismo de su alma, de sus obsesiones. Guiados solamente por sus pasiones, los personajes *noir* luchan por sobrevivir a una sociedad desencantada con un sistema decadente y opresor.

Lo *noir* se ha expandido más allá de las producciones de Hollywood que la consolidaron. De hecho, hubo manifestaciones previas y paralelas al *boom* norteamericano. Por ejemplo, en Francia salió *Pepe le Moko* (1937) de Julien Duvivier o *Touchez pas au Grisbi* (1954) de Jacques Becker. En Japón, *El ángel ebrio* (1948) o *El perro rabioso* (1949) de Akira Kurosawa. Y en México melodramas negros de Roberto Gavaldón como *La otra* (1946) o *La noche avanza* (1951).

No en vano me he detenido en el capítulo 1 a describir la manera en que se desarrolló el estilo del cine negro en México. Sin embargo, posterior a la época de oro del cine mexicano, el *noir* nacional cayó en un largo letargo, del cual ha fugazmente resurgido en tres cintas contemporáneas, construidas con la óptica del *present neo noir*: *González: falsos profetas* (2014), *Carmín tropical* (2015) y *El vigilante* (2016). De esta pequeña muestra elegí *Carmín tropical* como mi objeto de estudio por su coquetería con varios géneros cinematográficos, su apropiación rosa del *noir* y la novela negra, y la representación de la violencia hacia una expresión cultural y tradicional del Istmo de Tehuantepec: —que transita y transmuta entre los roles clásicos del género humano— ni hombre ni mujer, muxé. *Carmín Tropical* pinta un espectro LGBTQ de una manera inédita en el cine mexicano.

3.1 Génesis y contexto de la obra

Carmín tropical es el segundo largometraje de ficción dirigido y escrito por el oaxaqueño Rigoberto Perezcano. El primer corte de la cinta fue estrenado el 23 de octubre de 2014 en el doceavo Festival Internacional de Cine de Morelia, donde ganó el premio a mejor largometraje mexicano contra cintas con mayor aceptación comercial como *Güeros* (Alonso Ruizpalacios) o *Las oscuras primaveras* (Ernesto Contreras). Su estreno a nivel nacional se dio un año más tarde en 31 complejos cinematográficos en 11 estados de la república mexicana, con una asistencia de 23 mil personas durante su tiempo de exhibición (“Anuario Estadístico...” 72 y 87). En la quincuagésimo séptima entrega de los Premios Ariel otorgados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas se llevó el premio a mejor guion original (“Ganadores de los premios Ariel 2015”), ganándole a *González: falsos profetas* y *Güeros* en la misma categoría (“Lista completa...”).

Carmín Tropical narra el regreso de Mabel a su tierra de origen (Juchitán, Oaxaca) para tratar de encontrar pistas que conduzcan al asesino de su mejor amiga Daniela. Ambas pertenecen a una comunidad que acepta un tercer género: el muxé, constituido por personas que nacieron con características biológicas masculinas, pero que deciden cumplir un rol más cercano a lo femenino, algunos como Mabel y Daniela se travisten.

Durante su búsqueda Mabel rememora las razones por las cuales se fugó de su comunidad, mientras se permite, una vez más, enamorarse.

Perezcano cuenta en entrevista a la prensa que la idea de *Carmín tropical* se formó por más de 10 años e inició cuando por azares del destino llegó a Juchitán, donde lo invitaron a una vela muxé (una fiesta típica del Istmo de Tehuantepec, donde las muxes celebran su identidad cultural entre música y pasarelas).

Yo quería tocar ese tema sin hacer un documental, porque ya había muchos. Quería dar a conocer la tolerancia de este pueblo hacia los travestis. No quería hacer una película de corte gay, sino algo en lo que pudiéramos vernos todos reflejados. Fui muchos años, escribí e investigué hasta que terminé el guion: Perezcano (Camargo).

Durante el proceso creativo el director realizó una investigación sobre asesinatos por homofobia en México, especialmente en Juchitán y en todo el Istmo de Tehuantepec (Cárdenas Ochoa). Asimismo, se asesoró con las Auténticas Intrépidas Buscadoras de Peligro, un grupo muxe que defiende la diversidad y su identidad como zapotecas (“Carmín tropical cierra la competencia...”). El realizador decidió que *Carmín tropical* fuera una mezcla de géneros cinematográficos y que su eje principal girará en torno a la muerte, por ello se inspiró principalmente en literatura del género negro, especialmente de autores *hardboiled* como Dashiell Hammett, Georges Simenon, Raymond Chandler o Raymond Carver (Saravia, Gerardo) para hacer una cinta que comienza con un corte documental, gira a uno ficcional —como un drama de investigación criminal— y finalmente termina como un *thriller*. Rigoberto quería con el desenlace de la cinta que su audiencia sintiera que había sido «elegantemente engañada», ya que el asesino siempre estuvo ante nuestros ojos.

Respecto a los personajes el director cuenta que lo más difícil de su desarrollo fue encontrar rasgos universales que conectaran con el público a pesar de la identidad muxe de Mabel. «A mí no me interesa si Mabel es hombre, mujer o un travesti. Me interesa verme reflejado en ella como ser humano. Eso es lo importante de la película. Mucha gente tiene un rechazo hacia la homosexualidad. Mi intención era decir: "mira, este personaje es tan poderoso como tú, como ser humano"» (Camargo).

De entre 150 actores que participaron en la audición, se eligió a José Pescina para encarnar a Mabel; Carmín Tropical fue su debut en la pantalla grande. El gran reto que afrontó Pescina fue convertirse en una dama, ya que Perezcano le afirmó que buscaba «una mezcla entre Rita Hayworth y María Félix» (“Carmín tropical cierra la competencia...”). Cualidad que encontró a su manera en Pescina, quien convenció al realizador por su química con el personaje, su capacidad de generar empatía y su rostro increíble e ideal para feminizarse de la manera en que necesitaba (“Carmín Tropical - Entrevista a Rigoberto...”). Por su parte, Pescina comprendió a su personaje desde la cotidianidad muxe, al respecto dijo al periódico La Jornada:

Donde creo que me conecté con el personaje, fue cuando Amaranta Gómez Regalado (antropóloga y activista muxe) me llevó un fin de semana a la Casa de la Muxes, en la séptima sección. Fui a casa de una de las muxes mayores, cuyo nombre es Pancha, quien es una muxe que no se viste de mujer, a lo mucho se coloca una flor en la

cabeza y se dedica a dibujar los trajes. Fue bien interesante, porque en Pancha, sin estar vestida de mujer, había mucha feminidad en su persona, en su actitud, en cómo dibujaba los trajes. Me di cuenta de que no es una vestida, no es hombre que está ahí joteando. Se consideran mujeres en muchos niveles y no necesariamente se tienen que vestir para asumirlo (Celaya Enríquez).

El personaje de Mabel comparte protagonismo con Modesto, un taxista al que se vuelve cercana tras llevarla a entrevistar al presunto culpable del asesinato de Daniela. Modesto es interpretado por Luis Alberti, actor que fue escogido por su talento para engendrar sutilmente el mal (“Carmín Tropical - Entrevista a Rigoberto...” 6:41 a 7:00). Alberti contaba con un par de participaciones en otras películas mexicanas, pero nunca había personalizado un personaje principal. El actor comparte que tuvo que prepararse muy visualmente para este papel, es decir viendo imágenes de crímenes para tratar de comprender ese deseo criminal, y sobre todo tuvo que «trabajar sobre sus impulsos y encontrarse a él en esa particularidad que tiene el personaje»: sus instintos oscuros (*Ibidem* 9:56 a 10:51).

Modesto es para Luis Alberti, una figura que ve «al muxe desde fuera y reacciona como podría reaccionar prácticamente cualquiera cuando algo amenaza de algún modo tu sobrevivencia, tus estructuras». De acuerdo con Alberti, el antagonista personificado de Carmín Tropical es un elemento que «dialoga con el otro, con el que discrimina» (Celaya Enríquez).

Antes de continuar al análisis de la obra conviene recapitular la estructura argumental de *Carmín tropical* (para aquellos lectores que no la hayan visto o necesiten refrescar su memoria):

Mabel recibe una llamada telefónica en la maquiladora donde trabaja, tras colgar se marcha a su casa y comienza a empacar. Durante su viaje en carretera reflexiona sobre su pasado y las consecuencias de este. Al llegar a su destino se hospeda en un hotel e inmediatamente se dirige a la casa de la familia de una amiga de la infancia: Daniela, quien fue asesinada. Mabel quiere averiguar más sobre el caso por lo que decide ir al Ministerio Público, pero no tiene éxito al encontrarse fuera el coordinador de investigaciones criminales, por lo que hace una cita para reunirse con él después.

Mabel visita a una amiga: Darina, quien la acompaña al Kinj Kong —un antro donde solía trabajar cantando—; junto a su exjefa Faraón toman unas cervezas y recuerdan que Mabel se fugó de Juchitán por seguir a un hombre a Veracruz. Asimismo, le cuentan a Mabel todo lo que saben sobre el asesinato de Daniela: un pescador vio cómo una madrugada llegó a

la playa un coche, pensando que era una pareja no prestó atención hasta que en la mañana vio el cadáver. También revelan que hay una persona encarcelada por el crimen: Rubén Jiménez, estríper del Kinj Kong, donde también trabajaba Daniela.

Al otro día Mabel se reúne con el comandante Rómulo y averigua más detalles sobre el homicidio. Mabel emprende camino hacia la playa donde encontraron el cuerpo de su amiga y a la distancia ve a un hombre alejándose del sitio, a pesar de llamarle a gritos es ignorada. Frente a la playa, y el lugar donde fue encontrada su amiga, Mabel se arrepiente de no haberse despedido de Daniela cuando se fugó con el novio de esta.

Mabel regresa a la casa de su amiga y en su cuarto halla escondidas unas fotos, en las que destaca una de Daniela con un hombre, aunque el rostro de él está recortado; en el reverso de la fotografía encuentra escrito: «Cozumel, 2014».

Mabel sigue en búsqueda de pistas, durante ese tiempo se hace cercana a un taxista llamado Modesto, quien la transporta a la cárcel donde se encuentra Rubén Jiménez, exnovio de Daniela acusado de ser su asesino. Rubén le confiesa que al término de su relación Daniela se fue con otro. Además, le dice que Cozumel es un hotel.

Mabel pide a Modesto ir a dicho hotel y comprueba que es el mismo lugar de las fotos que encontró en casa de Daniela. Con esta nueva pista va con el comandante, quien le confía que Daniela conocía su asesino, ya que de acuerdo con los análisis forenses llevaba trece días muerta cuando abandonaron su cuerpo en la playa, además Daniela se dejó amarrar por lo que tiene la teoría de que ella confiaba en el asesino y este no se sentía amenazado por su presencia al haber mantenido el cuerpo tantos días.

Mabel toma un breve descanso de su investigación criminal y se reúne con sus amigas y Modesto en la playa, al estar solos él la invita a salir al día siguiente. Durante su cita Mabel y Modesto se conocen más, bromean y comparten sus sueños y derrotas, como que ella no volvió a cantar después de dejar al novio con el que se fugó. Mabel promete cantar para Modesto y pasan la noche juntos.

Modesto va a su casa y comienza a envolver un regalo para Mabel, dentro del paquete pone el recorte faltante de la fotografía de Daniela: su rostro. Modesto le entrega a Mabel el regalo, acuerdan abrirlo tras el espectáculo de Mabel.

Mientras Mabel canta se entrelazan escenas del pasado y futuro: recuerdos de Daniela y previsualizaciones de Modesto entrando junto con Mabel a una habitación de hotel. Somos cómplices de cómo con sigilo Mabel desenvuelve lentamente el regalo, mientras Modesto espera impaciente. La pantalla se va a negro un momento antes que ella vea el recorte del rostro de Modesto y descubra que es el asesino de Daniela.

3.2 ¿Trastocando al *noir*?: arquetipos del cine negro en la cinta

Una vez establecido el marco en que se desarrolló *Carmín tropical*, es momento de identificar, descomponer y/o analizar los arquetipos del cine negro presentes en esta película con el fin de responder qué características la emparentan con el cine negro. Iniciemos con las raíces narrativas arquetípicas del *noir* presentes en la obra.

A) MELODRAMA

La película concuerda con la propuesta de Vicent Pinel sobre los melodramas: es una «tragedia de pueblo». Asimismo, se integra con la descripción teórica de Ronald Bergan al tener un «trágico giro argumental»; la protagonista se torna vulnerable hacia el asesino sin saber que es el culpable que ha estado buscando y será hasta el último momento que descubra la verdadera naturaleza del villano. Sin embargo, no triunfa el bien.

Al mismo tiempo, las secuencias en *voz en off*, donde confiesa libremente sus pensamientos y su sentir a la audiencia, son elementos típicos del melodrama (Frame 1)¹.

B) THRILLER

El clímax de la cinta nos estremece con la revelación de la identidad del asesino: ¡siempre estuvo ante nuestras narices! La historia fue disfrazada entre una gran variedad de géneros narrativos con la finalidad de ser conducida lentamente por un tenue, pero *in crescendo*, hilo de suspenso.

La naturaleza *thriller* del *film* es evidenciada en la repetitiva escena de Mabel caminando en el pasillo de un hotel (Frame 2). Cada vez que se repite se exhiben más detalles, pero es hasta la tercera ocasión que se devela que en realidad es un *flashforward* del momento en el cual la protagonista sella su destino fatal.

¹ Todos los frames y frases que ilustran el argumento o descripción pueden ser vistos en el Anexo 3 de este trabajo bajo la denominación Frame 1, Frame 2, Frame 3...

El giro de tuerca argumental, y el inicio de la tensión provocada por el suspenso, lo vivimos en la secuencia que irrumpe en la intimidad del hogar de Modesto. Durante esta somos cómplices de cómo se envuelve un regalo mortal. Dentro de una caja de zapatos de niño, Modesto coloca el recorte faltante de la pista principal de nuestra detective y una cinta adhesiva (que podría representar que Mabel morirá de la misma manera que Daniela: amordazada). Esta escena es el *cliffhanger* que deja enganchado al público. Tras ser engañados con pistas falsas por fin se revela «la desgracia anunciada» (Pinel 299) a lo largo del relato y cruelmente tenemos que cargar con el peso de lo inevitable mientras vemos a Mabel entonar con vulnerabilidad y fortaleza la melodía de un amor que no sabe es fatal.

Podríamos calificar de sádico al director de la cinta, pues al final Perezcano nos oculta la reacción de Mabel ante la verdad al fundir la pantalla en negros segundos antes de abrir el regalo. Esta secuencia final tiene una esencia fiel al *thriller* al hacer partícipe al público, quien conoció con 12 minutos de anticipación el desenlace y esperó con «malestar» e «inquietud» que la protagonista conociera su fortuna.

C) NOVELA NEGRA

Carmín tropical no es transparente con la psicología de sus personajes coprotagonicos porque exhibe sutilmente sus vicios, su corrupción, sus contradicciones y sus aflicciones. Esto es afín a la novela negra, ya que se enfoca más en los demonios internos (conflictos éticos y morales) que acechan a sus protagonistas, que en la persecución y captura del criminal (*whodunit*) usando métodos lógicos. Tampoco hay castigo hacia el culpable (lo que sí hace el relato policial).

Aunque bien el primer móvil de la detective —que actúa de manera independiente (fuera de la ley)— es averiguar más del asesinato, no es su objetivo principal encontrar al asesino, sino redimir la culpa que siente por haber abandonado a su mejor amiga sin ni siquiera haberse disculpado por lo que le hizo.

Además del grácil énfasis en la psicología de los personajes, otro principio de la novela negra presente en *Carmín tropical* es la aparición de las expresiones y

actividades del bajo mundo² que se desenvuelven normalmente en una ciudad urbana, pero en esta ocasión lo hacen en un paraíso tropical provinciano como Juchitán.

Por otra parte, los elementos violentamente crudos de la escuela *hardboiled* quedan en esta historia reducidos al uso de fotografías forenses del cuerpo apuñalado y amordazado de Daniela tras su asesinato.

La inmoralidad, las pasiones brutales, la angustia, el humor negro y el lenguaje soez y cortante típicos de la novela negra y el *hardboiled* fueron atenuados y subordinados ante el lente rosado del género dramático que perdura en el segundo acto de la película.

Sin embargo, es menester referir otro elemento de *Carmín tropical* vinculado a la novela negra: la denuncia social de fondo, la violencia sistémica normalizada hacia la femineidad.

D) PULP FICTION

Como la literatura *pulp*, *Carmín tropical* expone bastantes características populares en sus escenarios y diálogos, como bares con nombres de albures y de humor negro autorreferencial: la 'j' en el Kinj Kong no puede ser una mera casualidad, bien podría referirse a la expresión homofóbica "jotos". Poco importa que se adueñen de un género reconocido y tolerado por años como el muxe, en México la discriminación, racismo y clasismo siempre son disimulados en una tolerancia pasivo-agresiva (Frame 4).

Irónicamente, los muxes de *Carmín tropical* se apropian de esta burla y la vuelven su escudo, en el Kinj Kong trabajan y echan desmadre, los vemos cotilleando sobre esa camuflada homofobia que perciben de algunas que tendrían que podrían ser sus aliadas en esta lucha: las mujeres.

De este humor picaresco, popular y mexicano hay muestras de sobra: desde preguntar al vigilante de la prisión dónde encontrar una tiendita cercana en la que vendan cerveza bien fría hasta arrebatarse en broma las garnachas a una amiga por

² Entendiéndolo en este contexto como una sociedad en estancada económicamente que tiende a sobrevivir de actividades cuestionables a la moral regente, aunque no son necesariamente criminales (Frame 3).

estar muy pasadita de peso (—“Te estoy jodiendo”, le dice en esa escena Mabel a Darina).

Algo más que añadir es el exotismo que se despliega en toda la atmósfera de la película: se entrecruzan estrambóticamente los géneros cinematográficos y narrativos mientras se combinan y trastocan los arquetipos clásicos de la *femme fatale*, el detective y el villano; se comete y oculta un crimen en un entorno natural, pacífico y glorioso.

Hay un antecedente nacional *pulp*, que como la historia de Perezcano, salta entre el drama, la comedia, la tragedia y el erotismo —multidireccional y caprichosamente desarrollado en escenarios rurales y exóticos—: *El Libro Vaquero*, del cual *Carmín tropical* tiene una pequeña fibra entretrejida y transformada con un tratamiento que supera el propósito de generar ventas por morbo.

E) REALISMO

Como se ha mencionado, la tragedia *neo noir* de *Carmín tropical* toma lugar en escenarios paradisíacos y campiranos de las costas de Oaxaca, cercanas a Juchitán.

Las escenas en ambientes naturales son luminosas y con poca profundidad de campo para enfocar a los actores, lo que otorga un aura idílica a la vegetación de la zona. Normalmente, vemos a Mabel acostada en una hamaca disfrutando de la playa mientras reflexiona. La naturaleza es captada implacable e indiferente a la violencia y nostalgia de los humanos. Muestra de ello está en los cadáveres que descansan sobre la arena, como la escena en la que observamos un pez en estado de putrefacción a los pies de Mabel, frente al lugar donde fueron abandonados los restos de su amiga. También cabe mencionar la presencia del ganado que impide el paso al auto en el que viajan el comandante y Mabel hacia la escena del crimen (Frame 5).

Estos ejemplos son contiguos a los preceptos de los directores clásicos *noir* que querían salir a grabar al exterior y otorgar realismo a sus historias.

A su vez Perezcano inserta planos, con esencia muy documental, de la vida cotidiana que reflejan las costumbres e ideas sobre los muxes que se viven en la familia de Daniela y en el poblado de Juchitán. Podemos encontrar referencias en la secuencia en la que Mabel visita por primera vez la casa de la familia de Daniela y se

entrevista con el hermano de su amiga en el jardín. Durante su conversación en *off* se retratan los objetos que decoran la casa: sillas de madera, hamacas, bolsos de palma y un altar para los santos y los difuntos. Estos planos son fijos, lo que brinda la sensación de estar viendo un documental. Mientras que una gran cantidad de planos en movimiento son con cámara en mano (ambos recursos relacionados con el formato documental), como aquella secuencia donde acompañamos a Mabel a la estación de policía. Además, en ella se plasman diálogos muy cotidianos a la realidad burocrática de México: la secretaria responde con desinterés a las preguntas de Mabel, como muchos trabajadores públicos sobresaturados de trabajo.

Por su parte, las referencias a la cotidianidad en Juchitán se manifiestan en las presuntas escenas inconexas con la trama de *Carmín tropical*, en donde la familia de Daniela junto a Mabel prepara alimentos, bordan a mano blusas, dibujan patrones de figuras en las telas y ponen listones a la ropa típica del Istmo de Tehuantepec (Frame 6).

El discurso del muxé como tercer género se interpola en la narrativa cuando Mabel va a la cárcel a visitar al “Muñeco” y le preguntan su sexo, con naturalidad responde: muxé.

Durante su paso por el reclusorio vemos brevemente retratados en la película el hacinamiento y la vida cotidiana. Los prisioneros están en el patio sentados en sillas de plástico platicando, tomando el sol o tejiendo hamacas. Sus pequeñas celdas están llenas de objetos personales. La audiencia reconoce estas escenas como un reflejo verosímil de lo que —supone— ocurre dentro de los Centros de Reinserción Social (Ceresos) en provincia.

Otro recurso “realista” que emplea Rigoberto Perezcano son las fotografías que salen a lo largo del filme. De hecho, la primera secuencia de *Carmín tropical* es un resumen cronológico de la vida de Daniela, de su infancia a su transformación en muxé, somos parte de sus momentos más felices y de su muerte, ya que se muestra la última imagen que se tiene de ella: amordazada con cinta canela y apuñalada.

Las fotografías son el medio por el que Mabel se reconecta con la vida que dejó atrás y con las que intenta descubrir la verdad tras el asesinato de su mejor amiga. En el espejo de su cuarto nos percatamos cómo ha hecho un *collage* con las imágenes favoritas de su pasado, al igual que Modesto tiene uno propio en la pared de su

habitación. Estas imágenes impresas son uno de los principales puentes empáticos con las historias personales de los personajes de *Carmín tropical*, su uso da al público una sensación de veracidad.

Tenemos pues estos elementos que aumentan el grado realismo de la película, los cuales no pasaron desapercibidos para los críticos de los medios, quienes enfatizaron en sus reseñas y opiniones el regusto documental de la cinta—inclusive el director y el actor principal lo señalaron— aquí lo declarado al respecto:

Carmín Tropical es un híbrido entre el documental y la novela negra: Time Out México (Camargo).

Es un filme de ficción, pero con honda raíz documental que cuenta la historia de Mabel, un muxe que regresa a su pueblo para investigar el asesinato de su amiga Daniela: Sin Embargo.mx (Maristain).

Eso me gusta mucho porque parece una película típica latinoamericana en la cual no hay diálogos, hay silencios, tristeza, pero a la mitad cambia. Me gusta que el espectador se cuestione si está viendo una ficción o un documental, y luego me gusta que a la mitad o casi al final la narración cambie: Rigoberto Perezcano (Saravia).

Principalmente, cuando Rigoberto decidió hacer esta película, él ya tenía 10 años haciendo una investigación sobre crímenes de odio por homofobia, sobre todo crímenes en Oaxaca, y más específicamente en Juchitán. Fueron los primeros archivos que yo vi de su investigación una vez que yo estuve en la película y de ahí se empezó a derivar toda la historia. La historia es ficción, pero tiene ciertos toques, sobre todo en el tono, de documental; sin embargo, no es un documental: José Pescina (Celaya Enríquez).

Cabe destacar que el director Rigoberto Perezcano tiene una formación documentalista. Su debut fue en el año 2003 con el documental *XV en Zaachila*, poco después realizó el guion de *Tula, espejo del cielo* (“Rigoberto Perezcano”). Con sus dos largometrajes de ficción (*Nortado* y *Carmín tropical*) no ha dejado esta manía de lado:

Para mí resulta muy difícil alejar el documental y la ficción, me gusta mezclarlos ambos (“Carmín tropical cierra la competencia...”).

Con este cimientito documental, apreciado en el estilo visual del realizador, Rigoberto monta *Carmín tropical* entre una hibridación de géneros que coquetean con el realismo. Los elementos característicos del *pulp fiction*, la novela negra y el melodrama

que conforman la mezcla arquetípica del cine negro clásico hacen metamorfosis en lo que su director calificó como *pink noir*:

Carmín tropical no es una película completamente de género negro, coquetea con él, pero lo que quería era jugar, tratar de encontrar una combinación de géneros. Al principio parece una cinta de investigación criminal, pero termina siendo [algo que todavía no sé muy bien qué es] un *film pink noir* (Andrade Espinosa).³

La distinción *pink noir* puede ser bien en honor a la temática LGBTQ que indirectamente denuncia la violencia hacia esta comunidad. O podría ser también por la dilución de todas las imágenes arquetípicas sangrientas o *hardboiled* del género negro.

Honestamente, bajo el análisis de los arquetipos *noir*, *Carmín tropical* tiene una afiliación de género más cercana al *thriller* y melodrama, así como a los preceptos literarios del relato policial y la novela negra, que a una propuesta conscientemente *noir*. Aun así, la obra es una efervescente manifestación de nuevo cine negro mexicano, por el manejo de los siguientes arquetipos que refieren al estilo.

3.2.1 El *amour fou* y el pasado angustioso

Bien señala la crítica Fernanda Solórzano que la protagonista Mabel «da vuelta sobre sus propios pasos», sin duda este es el eje principal de la trama de *Carmín tropical*.

El retorno al pasado de la protagonista está inundado de culpa y traición. Mabel no vive más en Juchitán, hace tiempo que se fugó a Veracruz. Ahí intentó seguir su sueño de cantar, pero la suerte hizo que cerrara el cabaret en el que se presentaba. Dicha fortuna sumada a las exigencias de un novio celoso logró que abandonara su objetivo y terminara trabajando en una fábrica de hilos.

Los kilómetros de distancia entre su poblado natal parecen diluirse cuando Mabel recibe una llamada que le anuncia el homicidio de su ex mejor amiga; entonces deja atrás el ruido de la fábrica (la falsa promesa del progreso) y sigue el hilo de su

³ Durante la conferencia de prensa previa al estreno de la cinta en el FICM, el director la proclamó *pink noir*, aunque la nota de cobertura del festival omite la frase (“*Carmín tropical* es un *film pink noir*...”). Al menos otra fuente registra este hecho: «*Carmín Tropical* es una interesante película que podría definirse como *film noir muxe*. Su director lo llama “*pink noir*”» (@aguilararturo).

verdadero destino que la guía de regreso a Juchitán. La guía a enfrentar sus errores e intentar obtener redención.

Dicen que tus actos y el pasado siempre regresan de la mano. Y lo digo porque no es mi prioridad el tener que volver y dar explicaciones de lo que una vez hice. Yo creo que nadie tendría que ser juzgado por los errores que se cometen, y menos cuando no se tiene la suficiente edad o se es inexperto en algo que apenas sabes o entiendes que se llama vida (*Carmín tropical* 00:04:02 a 00:04:32).

Los remordimientos de Mabel provienen de haberse fugado de Juchitán con Galdino, el novio de Daniela, para casarse con él (1:00:37). Se fueron de madrugada y tomaron la primera ruta hasta donde el dinero les alcanzó (00:19:30). Desde ese momento no volvió a hablar con su amiga de la infancia y nunca supo su reacción al enterarse de la traición. Si ella supiera que «al final no valió la pena» —confiesa Mabel (1:01:10).

No me atreví a escribirle unas palabras donde pudiera explicarle la pena, el dolor y la vergüenza de lo que le hice. ya no me escucha y ya no hay manera de que le hable, aunque le encuentre. (00:20:08 a 00:20:23).

En la película nunca vemos retratada la «salvaje pasión» de Mabel y Galdino. Para la protagonista es un amor lejano, un estúpido motivo que la alejó de su amiga (Frame 7). Pero, sin duda, esta pareja fue en su momento lo que Luis Buñuel reconoció como un «amour fou» ya que permaneció oculta al escrutinio de la sociedad, rompió los lazos familiares, ignoró sus obligaciones sociales y finalmente huyó lejos sin pensar en las consecuencias para mantener ardiente la pasión en brazos de una fantasía que fracasó.

Mabel y Galdino son una imagen arquetípica de las parejas en fuga, no causan en la audiencia la misma empatía que otras representaciones más canónicas porque no es el objetivo del director enfocar la narrativa en este arquetipo, es más bien emplearlo como un fundamento que nos conecte con los demonios de culpa que carga Mabel.

El estigma del pasado es el eje rector en *Carmín tropical*. Mabel cometió un error en su juventud por ignorancia y se ve imposibilitada a remediarlo ahora que la persona a la que hizo daño murió. Esta equivocación la persigue y la llena de remordimientos, los cuales sellan su destino fatal al empeñarse en la búsqueda de la

verdad. Sin embargo, el tropiezo de nuestra protagonista está en su obsesión por encontrar un hombre a quien amar. Poco a poco, sin darse cuenta, Mabel traslada su necesidad de expiación a la consolidación del cariño de Modesto. Nuestra detective se enamora otra vez. Siempre inconforme con el presente se da una nueva oportunidad de satisfacer sus deseos, pero al haberse enamorado del homicida de su mejor amiga, repite su historia sin ser consciente: enamorarse de un hombre que tuvo antes una relación con Daniela.

Como Galdino, Modesto también frena las ilusiones de Mabel y le arrebató su vida. Aunque Galdino lo hizo figurativamente al desmotivarla en seguir cantando. Modesto muy probablemente la asesinará de la misma manera que a Daniela.

Así el universo *noir* lo hace de nuevo, cancelando las buenas intenciones de Mabel, cuyo destino fatal fue forjado por sus remordimientos y pasiones. La catarsis de esta tragedia está en el miedo, sorpresa y compasión que sentimos por la protagonista al anticipar su cruel final, cuando por fin canta la vemos reconciliarse con sus sueños. Mabel paga caro su ingenuidad. El malvado azar la hizo tropezar en las garras del homicida. ¿Quién podría haberlo sabido o impedido?

El *cliffhanger* de *Carmín tropical* nos hace conocer antes que la protagonista que la suerte del amor que creyó percibir solo fluía en una sola dirección, hacia la tumba. Fue una desgracia inevitable, una ramificación injusta y causal de una búsqueda nostálgica y una “fe desesperada” (Conard 121) por tratar de remediar su incorregible pasado.

En el filme las fotografías funcionan como síntesis de los pasados de los protagonistas, son fragmentos nostálgicos de una realidad que no, es más, ellos son los dobles residuales de esas imágenes felices. Las fotografías nos comparten primero la transformación y el orgullo de Daniela al pasar de niño a muxe, siendo esta su identidad hasta su muerte. Posteriormente, el director nos muestra escondidas fotografías íntimas de Daniela, nada explícito solo juegos eróticos y de poder previos al coito (Frame 8). Y es en ese momento cuando aparece la pista que nos conduce al desenlace fatal y a la verdadera identidad del asesino. Muchas secuencias después son colocadas en el *collage* de fotos que tiene Mabel en el espejo de su cuarto, aguardando pacientemente por la pieza faltante que le da forma al rompecabezas.

También son reveladas imágenes de la traición de Mabel a su mejor amiga desde la infancia, observamos los mejores recuerdos de ambas, tal como el resultado de haber pasado horas arreglándose para una fiesta. Asimismo, hay una fotografía de Mabel coqueteando sutilmente con Galdino aun con la presencia de Daniela.

El último *collage* exhibido es aquel en la pared de Modesto de su infancia, ¿de sus sueños abandonados y el desenfreno de una pasión criminal? (Frame 9).

El pasado también es representado de manera nostálgica en el iterativo *flashback* de la vela muxe; la secuencia es la memoria más feliz de Mabel con Daniela. Es una muestra del dolor que causa el regresar y el dolor por lo que no volverá a ser.

La secuencia está saturada por escenas con un aire celestial, observamos que cada que se repite este *flashback* se vuelve más estable en sus encuadres y sus detalles. Al principio solo distinguimos la presencia de Daniela, los fuegos artificiales y lo que parece una gran fiesta. Luego aparecen Mabel, las sonrisas en una pasarela, la coronación de la reina de la velada y la nostalgia de nuestra protagonista en forma de *voz en off*, recurso con el cual Mabel nos confiesa su dolor, sus deseos y su sosegada desesperación proveniente de la imposibilidad de recuperar lo perdido.

Con un corte brusco que pasa de un fondo de música a un zumbido penetrante, agudo y apenas perceptible inicia la secuencia final compuesta por cuatro escenas distintas. La batuta la lleva la escena del cabaré cuando Mabel por fin canta y se revela como una *femme fatale*, seductora, pero vulnerable.

Esas escenas que habíamos visto repetidamente a lo largo de la película se revelan en su totalidad y como un todo coherente en la secuencia final, se manifiestan dichas escenas en forma de *flashbacks* y *flashforwards* que componían los indicios de predestinación, las piezas del rompecabezas del desenlace fatalista.

Primero aparece Mabel caminando por el pasillo del hotel donde se hospeda, y se descubre que no está sola, con solamente sonidos de interferencia de fondo surge una mano de hombre que parece amenazar con alcanzarla. La tensión se rompe con la introducción de Faraona al *espectáculo* de Mabel y es entonces cuando la canción que entona Mabel se va intercalando a través de cortes directos con la escena del pasillo, con el *flashback* completo de la vela muxe, una de sus memorias más felices con Daniela.

La escena del pasillo se sigue desarrollando (fue siempre fragmentos de un recurso de analepsis) para mostrarnos que, aunque el lente pintó de manera amenazante la presencia de alguien, no es más que Modesto siguiendo a Mabel. La presencia de Modesto se debe a la invitación de la protagonista a su cuarto de hotel, lo cual queda confirmado con las risas cómplices de los dos antes de entrar a la habitación, donde la protagonista abrirá el misterioso y aciago regalo.

La intriga de predestinación se cierra al espectador al saber qué contiene el regalo y sobre todo que en la secuencia inicial se nos dio los indicios: una cinta canela, hilo grueso sostén del último aliento de la víctima. Así como un elemento fotográfico que revela la identidad del asesino y el destino de Mabel de ser su siguiente víctima.

Un detalle que no percibí en mis primeras lecturas del filme es que se prevé el destino de Mabel en la imagen de Daniela amordazada; el fondo de la foto es un tono de verde similar a las cerámicas que aparecen, algo desenfocadas en la repetida y espaciada escena del pasillo que se repite constantemente durante todo el largometraje (Frame 10)

3.2.2 La detective vulnerable, el *homme fatal*, el crimen por envidia y el mejor amigo

El diferenciador de *Carmín tropical*, y su propuesta novedosa dentro del incipiente nuevo cine negro mexicano, es el trastocado, entretejido e intercalado rol que presenta su realizador de los dos personajes arquetípicos principales de este género: el buscador de la verdad o detective privado y la mujer fatal.

Iniciemos por Mabel, la protagonista de esta obra, quien como muchos de los buscadores la verdad típicos del *noir* solamente entra en acción debido a una carga moral del pasado que regresa a cobrar sus cuentas pendientes.

Mabel vuelve a su antiguo hogar escéptica sobre la identidad del asesino de su ex mejor amiga. A pesar de que hay un condenado en la cárcel acusado del crimen, Mabel no se fía y emprende una investigación independiente. Así encuentra pistas nuevas en casa de Daniela.

Únicamente una persona tan cercana como Mabel, quien además busca redimir su culpa, es capaz de recorrer los últimos pasos, pensamientos y sentimientos de Daniela; por ello en este afán explora toda la habitación de Daniela, recuerda sus

momentos juntas y se topa con ese peluche que reconoce de aquella fotografía de Daniela que los padres de su amiga le mostraron. Mabel lo toca, como algo preciado para su amiga, y encuentra un compartimento interno con las claves que la guiarán al personaje fatal.

El destino es perverso, porque Mabel ni nosotros lo supimos, pero desde ese momento se condena a vivir en carne propia cómo su amiga fue amada y deseada por el asesino, cómo la conquistó y se ganó su confianza y cómo la asesinó.

Mabel, como lo requiere su papel de detective, verifica la autenticidad de las fotos: primero entrevista al presunto culpable y posteriormente visita el lugar donde Daniela se habría tomado esa foto donde falta el rostro de su asesino. Ahora después de esto, va con el investigador encargado del caso y comienzan a analizar las circunstancias del asesinato.

Casualmente, sigue topándose con Modesto, un taxista que la lleva en su búsqueda de la verdad, coincidentemente se acerca al verdadero culpable. Poco a poco se desvía de su propósito al ceder antes lo que podríamos considerar los defectos de su carácter como su necesidad de aprobación y su afán de conquista hacia el sexo masculino o su impulsividad que la llevó a fugarse sin despedirse siquiera de sus seres más queridos (como su madrina Raquel) ni pensar en el dolor que causaría a su amiga Daniela al ‘robarle’ el novio.

Como detective privado *noir* Mabel es como Raymond Chandler solía describirlo: “el mejor hombre de este mundo y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo” (Palacios, “Neo Noir”, 19). Sin embargo, Mabel no es cínica, escéptica o dura. Y aunque sí está desencantada, es más bien respecto a los hombres. El carácter de Mabel tiende más al arquetipo de la damisela en peligro inocente, vulnerable y abnegada. Pues estuvo dispuesta a abandonar sus más grandes aspiraciones por perseguir la idea del amor. Mabel carga con un rol femenino estereotipado, aunque pueda ser vista por algunos como transgresora al tener una identidad muxé. El personaje de Mabel es inteligente y fuerte, pero ansía acorde a lo que norma la sociedad ser femenina, agradable, complaciente con los hombres y valorada a través de su imagen (Frame 11).

Por su parte, con características *noir* clásicas recae en Modesto el arquetipo de la mujer fatal: sabe lo que quiere, pero sutilmente manipula y miente para lograr su

cometido. El *homme fatal* que construye *Carmín tropical* dosifica su encanto ante la protagonista y la seduce emocionalmente al mostrarse en cada encuentro más vulnerable y abierto, así ella confía en él y comienza a caer en su trampa.

Modesto se nos presenta con un papel aparentemente secundario, a los 12 minutos de iniciada la cinta lo vemos un segundo como el taxista que deja a Darina y Mabel en Kinj Kong. Poco a poco las miradas y atenciones que le dedica Mabel van incrementando su relevancia en la narrativa. En la segunda ocasión que Modesto transporta en su taxi a Mabel se porta amable y baja el precio del viaje con el pretexto de no tener cambio. Es en ese momento donde Mabel toma la iniciativa, le pregunta su nombre y se presenta junto con Darina.

¿Por casualidad del destino? Mabel se va topando nuevamente con Modesto, primero al llevarla a la prisión donde está encerrado el ‘Muñeco’ y posteriormente en un viaje de regreso al pueblo tras estar con sus amigas en la playa. Con determinación Mabel da los primeros pasos y entabla conversación con él. Cada vez el coqueteo es más notorio por parte de ambos. Por ejemplo, en la tercera ocasión que interactúa casquivanamente con él, Mabel voltea a la cámara complacida confirmando su atrevimiento con una sonrisa, el plano siguiente es un gesto de desaprobación de su amiga Faraona, quizás sugiriendo que es un rasgo típico de Mabel que ni por luto a Daniela puede frenar (Frame 12).

—¿Oye y siempre manejas a esta velocidad?

—Me gusta correr, pero eso no quiere decir que vaya lento en la vida (00:36:30 a 00:36:51).

En mi opinión, las palabras que intercambian en esta escena son un intento fallido de tener un diálogo atrevido y desafiante a los receptores, como se hace típicamente en la novela o cine negro.

La siguiente vez que se reencuentran Mabel tiene la confianza de mostrarle la foto de su amiga Daniela, pero no cualquier foto sino aquella que sin saber oculta que el rostro recortado es en realidad el de Modesto. Sin impactarse Modesto pregunta con naturalidad a Mabel quién es la de la foto, al contestar que Daniela, nuestro asesino exclama con sorpresa: “Ah caray, ni parece muxé. ¿Ella fue la que murió?”. Pero, el cinismo no queda ahí, sino que osa preguntar quién es “el otro que está todo

cortado”. Modesto sigue indagando y cuestiona a Mabel si fue el asesinato de Daniela la que la hizo regresar a Juchitán y si una vez que resuelva sus dudas permanecerá en el pueblo. La tensión casi imperceptiblemente sube cuando la protagonista le pide que la lleve al Cozumel, palabra clave que está entintada en la parte de atrás de la foto. Instintivamente Modesto le pregunta que si al motel, revelando por casualidad que lo conoce. Mabel confirma que sí al motel y le da la ventaja de la duda al preguntarle si hay otro sitio que se llame Cozumel además de ese.

El siguiente paso en su relación es pasar tiempo con Mabel y sus amigas en la playa, se da entender que fue ella quien lo invitó y tras esta situación Modesto la invita a salir y “redescubrir Juchitán y sus rincones”. ¿Mostró Modesto más interés en Mabel después de que dijera que era amiga de Daniela o la habría reconocido desde el primer momento por fotos de las dos juntas que bien le pudo enseñar Daniela cuando mantenía una relación con él? La idea de que fuera una coincidencia y sus malas intenciones comenzaron con la confianza de Mabel al mostrarle las fotos concuerda con el dicho “pueblo chico, infierno grande”, pero me inclino más por la segunda hipótesis, ya que parece que Modesto fue planeando bien su trampa desde el principio y por ello comenzó a coincidir ‘casualmente’ con Mabel en el taxi.

Esto es un buen punto para comenzar a explorar los posibles motivos de Modesto para sus crímenes violentos contra las dos muxes. Una posibilidad es que el asesinato de Daniela haya sido un crimen por despecho. ¿Por qué Daniela cortó a Modesto de su foto? ¿habían terminado porque intuyó que él era violento? o ¿quizá había visto que esa violencia sobrepasaba sus juegos eróticos y había intentado alejarse sin éxito? Tal vez fue seducida a su muerte, Modesto parece ser lo bastante sutil para lograr con éxito un último encuentro en Daniela y él, podemos especular que, para arreglar asuntos inacabados, para Daniela era un cierre y la situación para cortarlo de su vida entregándole el recorte de su rostro del retrato de ambos. En esa discusión acalorada pudo Modesto haber perdido el control o premeditadamente aprovecharla para vengarse de su rechazo y matarla. Muchas preguntas sin responder, pero que son válidas e inferidas al ver los hechos en la cinta.

El sadomasoquismo y juego de poder que tenían Modesto y Daniela en su relación podemos verlo con las fotos que encuentra Mabel ocultas en el peluche de la

habitación de su amiga. La violencia exteriorizada en el crimen se ve reflejada en las imágenes que se van filtrando a lo largo de la historia (Frame 13).

Modesto es calculador, sabe camuflar bien su verdadera naturaleza. Un detalle que podría parecer inocuo es que en su cita con Mabel y en las salidas con sus amigas bebe lo que ellas: una cerveza clara. Sin embargo, una vez reveladas sus intenciones criminales, y antes de que comience el *show* en el que va a cantar de nuevo Mabel, pide una cerveza oscura (Frame 14).

Otra incógnita es si desde el principio Modesto reconoció a Mabel y por eso decidió irse haciéndose familiar hasta ganarse su confianza. ¿Daniela le habría mostrado la a Mabel antes? ¿Será Modesto una especie de asesino en serie o es uno de los tantos feminicidas de Juchitán —y México— con un enojo irracional y abrasante hacia las mujeres? Llama mi atención que al inicio del arco final en el parabrisas del taxi de Modesto parece haber un cartel de una mujer desaparecida. ¿Sería este un indicio de predestinación para Mabel? (Frame 14).

Algo más que añadir es el encuadre de una muñeca colgada en el espejo retrovisor del vehículo de Modesto, ¿por qué tendría Modesto una muñeca colgada en el retrovisor? ¿es un recordatorio, un símbolo... de un deseo inconsciente o de una violencia reprimida? (Frame 15).

Los motivos que posiblemente llevan a Modesto a asesinar a Daniela y Mabel (dos muxes) se asoman en la confesión que hace el personaje de haber deseado entrar a la Escuela Naval, pero haber sido rechazado por la institución al no cumplir con los requerimientos de compleción física.

Este sueño es una frustración con la que vive y a la que se suman las expectativas que pudiera tener de sí mismo como reflejo al apodo cariñoso que le dio su madre: “mi niño modelo”, probablemente esta idea está íntimamente relacionada con su hombría, la cual aparentemente queda cuestionada al no ser su genética suficiente para ser de la Marina.

Considero que Modesto pudo desarrollar un rencor sobre aquellos que pueden adaptar su físico y rol a voluntad, y de que, a pesar de no haber nacido con dichas características deseadas, o que se esperaban de ellos, son socialmente aceptados o tolerados, como en el caso de los muxes.

La teoría de la envidia de Modesto hacia Daniela se trae a colación debido a que una de las fotografías de la secuencia inicial muestra a esta muxe vestida como cadete de la Marina, aunque es un disfraz de acompañamiento para una fiesta de XV años, no algo institucional creo que el simbolismo se suma a otros indicios en *Carmín tropical* y da una continuidad a la narrativa que no está explícitamente manifiesta. De igual manera, recordemos que Galdino, el exnovio de Daniela era un miembro de la Marina. ¿Demasiadas coincidencias?, ¿es una forma en que inconscientemente encontró de estar cerca de las aspiraciones que reprime?, ¿podría querer eliminar en sí mismo todo lo que representa ese sueño frustrado y a quienes se lo recuerdan?

La figura de la mujer parece inofensivamente ser desdeñada y reducida a un objeto dispuesto al placer de Modesto cuando en broma le enseña la ‘Reina’ de su corazón a Mabel: un dibujo —que va pintando en su muñeca— de una mujer desnuda. Modesto presiona la cabeza de la muñeca (¿o la asfixia?) y se ve cómo su ‘Reina’ tiene la gracia de hacer crecer su busto (Frame 16).

Al prepararse para la siguiente cita con Mabel se nos permite entrever el verdadero ser de Modesto, como el asesino sofisticado que planea meticulosamente su movimiento final. En dicha escena lo vemos llegar a su casa tras pasar la noche con Mabel y relajarse escuchando “Autumn leaves (Les feuilles mortes)”,⁴ una canción que es sentida como si fuera un réquiem hacia quien fue él —pues vemos en elipsis fotos viejas de su infancia pegadas en su pared— y un réquiem de lo que está por sucederle a Mabel, pues con la música de fondo comienza a envolver un regalo mortal: una cinta adhesiva y la pista que resuelve el crimen. Así el *homme fatal* se manifestará ante la protagonista como el asesino, dará a conocer al “niño modelo” y nos dejará con el misterio de cuál será la reacción de Mabel al terminar de abrir su pequeño presente, ya que un *fade out* a negros nos lleva directamente a los créditos de *Carmín tropical* mientras permanecen resquicios sonoros de las emociones de Mabel: su voz de fondo cantando... “un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego”.

⁴ Canción francesa compuesta en 1945 con letra de Jacques Prévert y música de Joseph Kosma. Específicamente en la escena se escucha el fragmento: “C'est une chanson qui nous ressemble. Toi, tu m'aimais et je t'aimais. Et nous vivions tous les deux ensemble. Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais. Mais la vie sépare ceux qui s'aiment, Tout doucement, sans faire de bruit. Et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis” / “Es una canción como nosotros. Tú, tú me amabas y yo te amaba. Y vivíamos juntos. Tú que me amabas, yo que te amaba. Pero la vida separa a quienes se aman. Tranquilamente, sin hacer ruido. Y el mar borra, sobre la arena, los pasos de los amantes separados”.

Como buen *noir*, no hay desenlace feliz. En esta apabullante escena final se aplica la sentencia de Nicholas Ray, director del largometraje negro *En algún solitario* (1950): “Los romances no tienen por qué acabar así, de forma violenta. Que la audiencia decida que va a pasar”.

Modesto, nuestro *homme fatal* de “engañosa doblez”, nos dio casi imperceptiblemente indicios de estar lleno de resentimiento, supo ocultar muy bien sus emociones e intenciones. Es casi imposible saber con seguridad qué lleva a un asesino ser un asesino, ¿estaría Modesto ‘consumiendo’ muxes para vendar temporalmente sus heridas?, ¿vendas que arranca sin pena cuando comienzan a encarnarse en su dolor?, ¿su dolor es la raíz de lo que considera su fracaso? La vida compuesta de fracasos es incompatible con el orgullo de macho de Modesto, el único que saltó del trampolín en la prueba de la Escuela Naval donde le dijeron indirectamente: no, sigues sin ser suficiente. La masculinidad es incompatible con la tristeza que pudo haber sentido al ser rechazado y que prefiere expresar con enojo. Es la ira hacia la identidad que se exige a los hombres, pero no todos están a la altura. ¿Por eso mejor odiar y eliminar todo símbolo o grieta por la que se ponga en duda su frágil masculinidad? Se explora brevemente este argumento y sus consecuencias materiales en crímenes de odio a mujeres y muxes más adelante.

Habría que hablar también del cómo el arquetipo del mejor amigo se fragmenta en la narrativa de *Carmín tropical* en tres personajes secundarios: Darina, Faraona y Raquel, madrina de Mabel. Daniela no cuenta; aunque sí refuerza la identidad de quién solía ser Mabel, es más compatible con el arquetipo del pasado angustioso que el de un guardián ético o cómplice que le recuerda su esencia al detective.

Como guardián identitario, Darina entrega a nuestra protagonista fotografías viejas que parecían estar en el olvido. Momentos que Mabel coloca en su espejo y que reflejan quién solía ser y que, además, la guían a otra guardiana: Raquel. Con ella recuerda cómo dejó de cantar y salir tras su fracaso amoroso con Galdino. Mientras que en la playa Mabel le cuenta a Faraona cómo conocía a Daniela desde niña y cómo jugaban fútbol en la arena sin que Daniela nunca dejara de usar unos tenis rosas. Se nace con lo que se nace y se es lo que se es, concluye Mabel con un toque de fatalismo nostálgico.

Sus amistades sintetizan el camino que escogió Mabel cuando nos introducen a su espectáculo diciendo que no las abandonó, que se fue de gira y que regresa al lugar que la vio nacer como “la elegancia hecha realidad”. Porque en esa escena final Mabel se revela en imagen como una *femme fatale*; es seductora, pero en esencia es una dama en peligro por su ingenuo deseo de amar.

3.2.3 Iconografía de un asesinato en el paraíso

Con 51 segundos de duración, la primera secuencia de *Carmín tropical* está conformada con una serie de 11 fotografías. Una elipsis que en sus 10 imágenes iniciales muestra la transición del personaje de Daniela de un bebé de sexo masculino a muxe. La fotografía once captura uno de los últimos instantes de su vida. Durante la secuencia se escucha de fondo un sonido cíclico de maquinaria industrial. Inmediatamente después de finalizar la secuencia de fotografías —y presentar el título de la película en un fondo negro— vemos un plano de una máquina acomodando paquetes de hilos recientemente producidos, escenario que pertenece a la fábrica donde trabaja nuestra protagonista en el presente. Esta escena en la fábrica es la única que se diferencia del ambiente en que se desarrolla todo el filme.

Como en la clásica película negra *Out of the past* (1947) la acción se lleva a cabo en el campo y no en la ciudad, en un paraíso tropical encuentra el detective su destino fatal en forma de mujer (en este caso hombre), de la cual huyó y posteriormente debe volver a enfrentar ese pasado. El desarrollo de la historia se traslada del entorno urbano a uno natural. En el caso de *Carmín Tropical* no vemos nunca una ciudad en sí, como se dijo solamente vemos una fábrica de hilos. ¿Por qué hilos? Quizá es una referencia al mito griego del “hilo de la vida”, a la industria y el sistema en turno formando y determinando la vida de muchos, como una especie de moderna Moira. Aunque es una posible interpretación de carácter determinista, pues no hay más elementos en el filme relacionados con esta escena.

Procedo ahora a identificar el casi nulo uso de arquetipos típicos del cine expresionista alemán en *Carmín tropical*. Los pocos que pueden hallarse son un sutil exceso de sombras (00:01:28 y 00:01:49) en algunas fotografías de Daniela, lo que emana una especie de doble que se desprende de ella. ¿Será esta un aura ominosa de

los dobles de sí mismas en los que se convirtieron Daniela y Mabel con el paso del tiempo? Al ser muxes siempre serán simbólicamente un doble de lo que los otros esperaban que fueran. Su alma es una dualidad e intersección entre cuerpo masculino y sentir femenino, entre deseo y deber (Frame 17).

La idea de vivir bajo la sombra asediante de un doble, un otro, también se ve representada en el uso de espejos a lo largo de la cinta. Sin distorsiones ópticas, vemos constantemente a Mabel reflejada a través de sus recuerdos. Los espejos son marcos que contienen lo que solía ser: mejor amiga de Daniela, hija de familia, mujer de Galdino o niño soñador (Frame 18).

Y llegamos a otro punto, en la película no hay como tal una iluminación contrastante y de líneas oblicuas/verticales que corten las escenas como es típico en el género negro. En *Carmín tropical* hay un empleo excesivo de luz que devora/acentúa la oscuridad. Conuerdo con la observación de la crítica de cine Fernanda Solórzano que dice respecto a este recurso en el filme que: “algo sobreexpuesto también funciona para no revelar las cosas que quieres no se vean a primera vista (...) *Carmín tropical* no acaba de revelarse nunca”.

El uso de luz natural en la cinta reina, tanto en las escenas interiores como en las exteriores, y permite una fluctuación casi imperceptible de la tensión dramática acorde al lugar donde se desarrolla. Por ejemplo, en la habitación de Daniela parece lograr un aura de desolación y ausencia. A la vez en la cárcel permite que prevalezca iluminada e inmune a la corrupción de los oscuros rincones del lugar la figura del ‘Muñeco’ y de Mabel, simbolizando quizá su inocencia.

Del mismo modo, la iluminación natural deja a los rayos lumínicos de esperanza surgir cuando tengan que surgir y no a capricho humano, también llegan a consentir las azarosas formas del humo del cigarro, una imagen arquetípica *noir* empleada en contadas ocasiones en la historia.

La fuerte presencia de la luz natural vigoriza el arquetipo del exotismo en lo *noir*, a pesar de toda la belleza natural siempre hay carencias, hambre y delito, se reitera el pensamiento del personaje de Michael O ‘Hará en La dama de Shanghái: “Es un mundo espléndido y culpable” (Frame 19). Este mundo, ensombrecido ante los rayos del sol, es igualmente explorado con iluminación artificial, la cual devela

“marginalidad mediante el color”.⁵ En esta ocasión la fosforescencia enaltece la vida en el bar Kinj Kong, donde se mezclan espectáculos nudistas con imitadores y coreografías elaboradas de bailarines locales. Esta luminiscencia en el bar, a veces neón, rejuvenece a sus participantes y los exime temporalmente de una marginalidad y opresión social, aunque a la vez es un escaparate que puede exponer a miradas sórdidas y a deseos criminales.

Otro elemento de iluminación son los fuegos artificiales que aparecen en el iterativo *flashback* de la vela muxe, que interpreto como rastros de la felicidad que ha quedado atrás, de la efímera belleza del momento.

Mas no se trata solo de identificar la entropía sistémica a través del uso de la luz, ya que los tonos áridos e infértiles en la narrativa visual están presentes en la habitación de Modesto, en el pasillo del hotel donde se hospeda Mabel, en la comandancia de la policía de Juchitán y en la fábrica de hilos. Sus tonos que van de amarillo mostaza a verde pantanoso y gris recuerdan a la inevitable degradación y regeneración de la vida. Llamó mi atención el cuarto de Modesto con algunos amarillos áridos y ocres que recuerdan a la playa donde fue encontrado el cuerpo de Daniela, así como el color de la cinta con la que fue amordazada.

Volvamos ahora la mirada hacia algunas analogías visuales en *Carmín tropical* que ahondan en emociones y nos entregan disimuladamente indicios de predestinación. Comencemos con la secuencia en la que Mabel llega al hotel en que se hospedaría durante la visita a su pueblo natal. Ella se mira al espejo y el siguiente encuadre es el de un ventilador ruidoso que acelera. El ventilador es entrometido como un eco de su pasado que no puede parar, esto se da en el contexto de la primera ocasión en que saldrá a investigar sobre el crimen de Daniela. La analogía del ventilador se repite dos veces más: después de tener sexo y al prepararse para volver a cantar. En realidad, el ventilador parece ser la revelación de los latidos de su corazón. En el primer plano sus latidos son acelerados como los giros desbordantes del aparato, en la segunda son lentos y tranquilos y en la última ocasión son rápidos, pero con un ritmo constante (Frame 20).

Otra analogía se da en forma de recurso de prolepsis cuando la protagonista va a comer con Darina a un restaurante. El montaje contrapone el encuadre de Darina y

⁵ Díaz de la Vega, crítico mexicano del que hablamos en el capítulo II.

Mabel con el de un mesero picando hielo frenéticamente, quien posteriormente les lleva el platillo que ordenaron. Este encuadre del picahielo no tendría sentido narrativo en el filme, pero que lo cobra cuando, en el minuto 44 con aproximadamente 57 segundos, el comandante encargado del caso de Daniela muestra una foto de cómo murió asesinada con 27 puñaladas. De igual manera, estas imágenes pudieran aludir a los crímenes por homofobia, pues el juego de palabras: morir a puñaladas, por ser puñal,⁶ no podría ser coincidencia.

En relación con los indicios de predestinación, podemos encontrar rastros en la primera secuencia compuesta de una serie de fotografías. *Carmín tropical* arranca con un retrato de una Daniela bebé con fondo de una cortina con un tono de carmín; destaca de la fotografía que esté raspada (¿por el paso del tiempo?) de la boca. Esta referencia o énfasis a los labios se presenta igualmente en la última fotografía de la serie, donde surge la imagen de Daniela amordazada, lo que bien puede ser un recurso que denuncia indirectamente el silencio que sufren las víctimas de crímenes de odio por homofobia y la cual nos manifiesta explícitamente que esta película tratará sobre un homicidio.

3.3 El muxé como el otro: machismo y violencia patriarcal

Como otredad, el muxé es un antifaz encubridor de misterio e intrepidez que transgrede lo binario, un antifaz glamoroso que les permite protegerse —aunque sea un poco— socialmente (Frame 21).

En *Carmín tropical* la figura del muxé es velada, las referencias al concepto son contadas con los dedos de una mano. Por ejemplo, cuando Mabel habla sobre cómo la muerte de Daniela fue dolorosa para sus padres porque como muxé ella era quien se iba a quedar a cuidarlos cuando se fueran todos sus hermanos de casa. O el momento en que le preguntan a Mabel en la prisión su género y responde: muxé. “Cuando se nace así nadie lo puede a uno cambiar”, reflexiona también Mabel con Faraona frente al utópico océano en aquella ocasión que rememora su infancia junto a Daniela.

⁶ Expresión homofóbica en México para denostar a los homosexuales.

¿Qué es ser muxe? Como muxe se le conoce a los zapotecas que biológicamente nacieron con genitales masculinos, “pero que desempeñan, total o parcialmente, los roles culturalmente asociados a las mujeres” (Ariel). Es normal que desde el exterior las personas que escuchen por primera vez este concepto los identifiquen bajo conceptos occidentalizados como travestidos homosexuales⁷ o mujeres trans(género). Algunos más teóricos y entendidos en las teorías LGBT+ inclusive los comparan con los queer o fluidos. Desde las categorías de identidad de género los muxes entran en la clasificación de aquellas personas que sienten una incongruencia o disforia de género como personas transgénero⁸, más los que estudian el fenómeno muxe aclaran que “es una identidad similar, pero con características *sui generis*” (Gómez Regalado). Estas características englobadas en muxeidad son “un hecho social total” (Palacios, Rita) perteneciente exclusivamente a la cultura Be’ena’ Za’a (Zapoteca), que tolera “una vida menos ortodoxa en relación con lo que se espera de ser mujer u hombre... (y) permite tener un gran espectro de posibilidades que pueden transitar entre lo masculino y lo femenino”. El muxe es una connotación que proviene de la palabra mujer de la lengua española del siglo XVI: mujer, muller, muxhe; y cuyo rol es reconocido y aceptado desde la época precolombina como un tercer género.

La sexualidad es solamente el coronamiento de una serie de roles que uno desempeña... ser *muxe* tiene que ver con una vocación de servicio a la colectividad, pero no es exclusivo de ser *muxe*, sino que es parte de la cultura; tiene que ver con ese rol que está desempeñando tu colectividad, como estas retribuyendo, y tu vocación de servicio correspondiendo con tu entrenamiento de ser autosuficiente y sostenible o con las responsabilidades que te toca desempeñar (Synowiec).

La muxeidad es inevitablemente puesta en cuestionamiento y mutada por las categorías actuales de orientación sexual, pero según Marinella Miano Borruso,

⁷ Falta mucha sensibilización en México sobre temas de inclusión LGBT, ya que normalmente se confunden los conceptos. Rigoberto Perezcano constantemente habla en entrevistas de los muxes como travestidos cuando estos son más cercanos a la categoría de mujeres trans. Travesti es una expresión de género de alguien que “por inclinación natural o como parte de un espectáculo, se viste con ropas del sexo contrario”, mientras que lo muxe es una identidad trans, ya sea transgénero (nacer hombre, pero no comulgar con lo masculino, si no con lo femenino, aunque sin cambiar su anatomía. “No hace falta, ni biológica ni socialmente, ser 100% hombre o mujer”) o transexual (persona que se siente del sexo opuesto, viste y se comporta en consecuencia y aspira a adquirir o ha adquirido los caracteres físicos correspondientes mediante tratamiento hormonal o intervención quirúrgica): Sánchez y Fundéu RAE.

⁸ “Hay otro término correspondiente para las mujeres nacidas con aparato reproductores femeninos que deciden adoptar roles masculinos: gunaa nguui. Gunaa es mujer y nguui es hombre. Incluso existen parejas de gunaa nguui, aunque no de muxes” (Valdez).

doctora de antropología de la UNAM, los muxes no tienen que ser forzosamente homosexuales: "Tradicionalmente, ser muxe no dependía de la orientación sexual. Es un género cultural, una función social y una identidad, pero no una característica del deseo sexual de alguien". Para Lukas Avendaño esta concepción del Istmo como un paraíso homosexual en una cultura matriarcal es un encasillamiento "etnocéntrico y occidental", los muxes "se inscriben dentro de la vida de su comunidad y su cultura" (Valdez).

En las comunidades de la región del Istmo de Tehuantepec en el estado de Oaxaca, los muxes pueden iniciar sexualmente a los hombres, estos hombres conocidos como mayates no son señalados ni considerados homosexuales. Salir con un muxe y explorar su sexualidad con alguien que es biológicamente otro hombre no es criticado socialmente, en ocasiones es promovido para que las mujeres de la comunidad conserven su virginidad hasta el matrimonio y los hombres "puedan aprender todo lo relacionado al sexo a través de las enseñanzas muxe" (Amador Tell).

No es afán de los muxes entrar en competencia con las mujeres. Las mujeres istmeñas tienen fama de ser fuertes y orgullosas, ellas se encargan de manejar el dinero y de distribuir los bienes y mercancías en la localidad. El mercado es un espacio económico y cultural exclusivo de mujeres, infantes y muxes.

Cuando el hombre está en el mar o en el campo y la mujer está en el mercado, no hay nadie para cuidar de la casa y la familia. Ahí es donde entra el muxe (Amador Tell).

Pero la globalidad y la interconexión modernas han puesto contras las cuerdas la forma de ser muxe al querer varios aspirar a los estereotipos de belleza femeninos promovidos por el capitalismo, lo que ha detonado críticas de los más tradicionalistas cuando algunos muxes buscan tener características más femeninas mediante cirugías. En el documental *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* de Alejandra Islas Caro se entrevista a una mujer zapoteca que se queja de que los muxes han cambiado con la modernidad, pues antes eran homosexuales discretos que acudían a las festividades locales vestidos típicamente con guayabera y pantalón blanco y cuyo glamour solamente recaía en adornar su vestuario con un bordado recatado o collares coloridos o doradas, pero que ahora los muxes "juegan a ser mujer" como si ser mujer

fuera solamente ser la más bonita, atractiva, curvilínea, maquillada e inventada del lugar. A su vez algunos se emborrachan y van por ahí levantándose las enaguas (sin bailar adecuadamente los sones) y tratando de opacar a las mujeres que trabajaron arduamente en hacer realidad el evento.

Asimismo, en el documental se retrata el respeto que tienen los muxes hacia la figura de la madre, de la dadora/proveedora de vida y cómo no se catalogan no como mujeres si no como “locas, putos, atrevidos, rebeldes, sin temor a nada”; además de que no todos gustan de vestir con ropas femeninas, algunos se sienten cómodos con vestimenta heteronormativa y un poco de maquillaje en las pestañas, ya que consideran que lo muxe se ve en su mirada. En contraparte, muchos muxes utilizan el género femenino para hablar de sí mismos en español, aunque de acuerdo con Lukas Avendaño, antropólogo y artista muxe "en zapoteco, como en inglés, no hay géneros gramaticales. Solo hay una forma para todas las personas. Los muxes nunca se han visto obligados a preguntarse: ¿son más hombres o más mujeres?" (Amador Tell).

Las personas muxes pueden casarse con mujeres o hombres, pero es socialmente mejor visto que no conserven una pareja para que se dediquen por completo a su rol de fungir como transmisor de los valores culturales. Entre sus tareas colectivas están cuidar y limpiar el hogar, cocinar y quedarse en casa para cuidar de sus padres en la vejez. Algunos son desde pequeños adiestrados en estas labores. La familia, principalmente la madre, respalda la decisión de transitar de hombre a muxe. Tener un muxe en la familia es visto muchas veces como una bendición, por la ayuda que brinda en casa y la compañía que ofrecerá hasta la muerte de sus progenitores. Además, los muxes ayudan a impulsar y mantener la economía local en equilibrio al llevar la batuta en las fiestas, preparar la comida, dirigir los bailes y trabajar para organizar las bodas, quinceaños, aniversarios, etc. Muchos muxes diseñan y bordan los trajes regionales que usan las mujeres y ellas mismas en Las Velas, fiestas tradicionales que preservan la cultura de los zapotecas y en las que se baila con sones regionales, se lucen sus trajes típicos recién bordados, se disfruta de comer y beber alcohol y en muchas ocasiones se corona a la reina de las festividades. Desde 1976, los muxes tienen su fiesta anual: la Vela de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro, la cual en los últimos años ha atraído a cientos de turistas, curiosamente en sus inicios la Vela Muxe fue una reunión clandestina (Chaca).

Tienen un papel fundamental en la reproducción de la zapotecidad contemporánea y creo que esa zapotecidad se ha visto muy beneficiada por el reposicionamiento de los muxes, no es que no estuvieran, sino que ahora están más legitimados, porque la sociedad, el exterior, ha visto ese fenómeno tan interesante de los muxes y se ha ido acercando (Santillán).

Bien dice Lukas Avendaño que “son los otros quienes te hacen excéntrico” (“Asumir la personalidad con dignidad...”) y gracias a la Vela Muxe es que el mundo ha tenido más conocimiento de ellos. De hecho, fue debido a esto que Rigoberto Perezcano quiso retratar al muxe desde la ficción y con un ángulo personal en *Carmín tropical*, donde con su lente roza con toda esta carga cultural que viven los muxes y en la que alude las tareas tradicionales y el machismo que viven. A pesar de que son aceptados socialmente y tienen prestigio desempeñan roles femeninos que no se salvan de una opresión sistémica patriarcal, que los ha llevado a sufrir enfermedades de transmisión sexual, principalmente VIH, y ser por años excluidos de la esfera de decisiones políticas.

Hay una violencia sistemática y selectiva hacia los muxes que cae en la homofobia y la discriminación. El discurso hegemónico los tacha de putos, “sodomitas”, “indios patas rajadas” o locas excéntricas que son bienvenidos mientras aporten económicamente en la comunidad y no pidan consideraciones personales más allá del rol social que se les da, así Juchitán es un paraíso a ratos. El personaje de Faraona introduce un diálogo que captura este odio al decir que una bailarina del Kinj Kong es una mujer que es grosera con los muxes. Una homofóbica, sintetiza la protagonista. A final de cuentas al globalizarse el mundo se importan y fusionan problemas y narrativas, sin importar que se presuma un edén cultural en Juchitán donde dirigen las mujeres, la verdad es que la figura femenina es monitoreada y puntuada a través del sistema patriarcal como una otredad inferior que “se constituye por la apropiación de la fuerza de trabajo de las mujeres... [y el cual] no puede construir su propia realidad ni historia” (Evangelina Cano).

Después de todas estas consideraciones sobre la cultura muxe se aplaude que Roberto Perezcano se arriesgó en *Carmín tropical* a usar el estilo del cine negro, una perspectiva casi olvidada en México, para hacer una denuncia indirecta de los crímenes de odio hacia aquellos que no se ajustan al rol social normal, en este caso los muxes, también cercados y oprimidos por su otredad cercana a lo femenino.

CONCLUSIONES

La atmósfera oscura del cine negro con su estética altamente contrastante (luz/sombras, líneas verticales/oblicuas/tangentes, ciudad/campo, en foco/fuera de foco, blanco y negro/colores neón) y sus concepciones extremas (violencia, locura y la búsqueda de una verdad cegadora) está formada de arquetipos e imágenes arquetípicas que evolucionaron con el tiempo o se hicieron estereotipos bajo el tratamiento de otros géneros. ¿Podríamos establecer una sola noción cine negro en la que la mayoría de los teóricos concuerden? Parece poco probable, aun así, se consensa que este universo ficticio —cómo lo propone el teórico Ángel Comas— es un reflejo que experimenta cómo es la sociedad en que solíamos vivir, en que vivimos y en la que viviremos. Es, en mi resolución, un umbral donde el eco de nuestros deseos carnales torcidos son espejo de un tiempo que nos controla en el pasado o en el futuro, un placer ansioso que nos condena a una pasión abrasadora que acorrala a sus protagonistas a tomar un desvío donde se vaya subsumiendo su identidad en su objeto de deseo. Y es que en el mundo *noir*, aunque se trate de cambiar la suerte, se encontrarán consecuencias fatales a una ambición o a una trasgresión del pasado de la que inútilmente se trata de huir en un mundo violento.

La hibridación de géneros que es Carmín tropical, consecuencia del contexto posmoderno en que surgió, resulta en filme *neo noir* mexicano que representa sutilmente una realidad en Juchitán, como lo es el asesinato de muxes por un móvil aparentemente escondido que queda velado y a juicio de la audiencia, y del cual propuse fue un crimen por envidia.

Roberto Perezcano logra que Carmín tropical abra camino a una nueva exploración del cine negro en México con arquetipos clásicos como el crimen violento y el buscador de la verdad actuando fuera de la ley o, junto con la voz en off, un tentativo acto de redención de una muxe por un pasado que la atormenta en una tragedia cavada por ella misma al sucumbir ante el *amour fou* y la subversión de los papeles de la femme fatale y el detective. En esta película las sombras no parecen dominar la escena visual sino el exceso de luz, tal como se ve en la escena en la que Mabel decide dejar atrás su temor de cantar porque le

recuerda los motivos de su fuga de Juchitán, su fracaso y su traición con la que fue su mejor amiga. La identidad muxe de Mabel y el jolgorio con el que se asocian mediáticamente a las muxes, sobreexpone la oscuridad de los crímenes hacia las personas con una identidad sexual que no entra en lo que la sociedad ha dictado como natural y aceptable, una identidad que no entra en la dualidad hombre-mujer. Así este relato verosímil sitúa al espectador «frente al espejo de sus propias contradicciones, y más allá todavía, frente a la dificultad para entender el mundo que lo rodea o para comprender sus mecanismos» (Silver 219).

Carmín tropical tiene elementos bien consolidados con los que jugar para dar un estilo *pink* a lo *noir* y así denunciar indirectamente en un tratamiento de *thriller* los crímenes hacia grupos discriminados por su otredad. El *pink noir* de Perezcano es una propuesta *sui generis* que es posible que no volvamos a ver materializada en México al ser una autoral. Solo queda tener la esperanza de que no se olvide esta curiosidad artística por parte de los cineastas nacionales de explorar lo *noir*, pues este país da para crear historias impresionantes que retraten pasiones abrasadoras y desenlaces fatales. En el *neo noir* se pueden sondear las más diversas características estilísticas del *noir* y de las innovaciones tecnológicas y narrativas, porque el cine negro [re]surge como transgresión y espejo de la violencia y las pesadillas obsesivas y criminales de la sociedad en turno.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Paidós, 2000.
- Arribas, Víctor. *El cine negro*. Notorius Ediciones, 2011.
- Aviña, Rafael. *Mex Noir: cine mexicano policiaco*. Cineteca Nacional, 2017.
- Bergan, Ronald. *Cine: ... ismos para entender el cine*. Turner, 2011.
- Bonfil, Carlos. *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Secretaría de Cultura, 2016.
- Borde, Raymond y Étienne Chaumeton, "Hacia una definición del film noir". *Gun Crazy: serie negra se escribe con B*, edición por Jesús Palacios. T&B Editores, 2005.
- Bordwell, David. "The Classical Hollywood Style, 1917-1960". *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge, 1985.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, 2018.
- Climent Ortiz, Javier. *Expresionismo: lenguaje y construcción de la forma arquitectónica*. Biblioteca nueva, 2011.
- Comas, Ángel. *De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del Neo Noir norteamericano*. T&B, 2005.
- Comte-Sponville, André. *Diccionario filosófico*. Paidós, 2003.
- Conard, Mark T, editor. *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2009.
- Concheiro, Luciano. *Contra el tiempo: Filosofía práctica del instante*. Anagrama, 2017.

- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Tomo IV (Q-Z). Ariel, 2004.
- Freixas, Ramón y Joan Bassa. *Cine, erotismo y espectáculo: El discreto encanto del sexo en la pantalla*. Paidós, 2005.
- Gil, Luis. *Edipo Rey*. Penguin Random House, 2018.
- Gray, John. *El silencio de los animales*. Sexto Piso, 2013.
- Greene, Brian R. *El universo elegante: Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*. Booket: México, 2016.
- Heredero Carlos F. y Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, 1996.
- Hierro, Graciela. *La ética del placer*. UNAM, 2016.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, 2009.
- Kapuściński, Ryszard. *El mundo de hoy: Autorretrato de un reportero*. Anagrama, 2004.
- Mino Gracia, Fernando. *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*. UNAM, 2007.
- Morón Dapena, Xavier. "El caso Rorschach: Raymond Chandler y Alan Moore". *Historia, memoria y sociedad en el género negro*. Edición por Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escriba. Andavira, 2013.
- Mounier, Emmanuel. *Introducción a los existencialismos*. Ediciones Guadarrama, 1973.
- Palacios, Jesús, editor. *Gun Crazy: serie negra se escribe con B*. T&B, 2005.
- Palacios, Jesús, editor. *Neo Noir: Cine negro americano moderno*. T&B, 2011.
- Palmer, R. Barton. *Hollywood's Dark Cinema: the American Film Noir*. Twayne Publishers, 1994.
- Pavés, Gonzalo. *El cine negro de la RKO*. T&B Editores, 2010.

Pinel, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Manontropo, 2009.

Place, Janey. *Women in Film Noir*, edición por Ann Kaplan. BFI Publishing, 1989.

Porfirio, Robert. *El cine negro americano: los secretos de los cineastas del periodo clásico*, edición por Alain Silver, Robert Porfirio y James Ursini. Laertes, 2005.

Ross, David. *Teoría de las ideas de Platón*. Ediciones Cátedra, 2001.

Silver, Alain y James Ursini. *Cine negro*. Tashen, 2004.

Simsolo, Noël. *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Alianza, 2007.

Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Alianza, 1993.

Vernet, Marc. "Film Noir on the Edge of Doom". *Shades of Noir. A reader*, edición por Joan Copjec. Verso, 1993.

Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Young-Eisendrath, Polly y Terence Dawson, editores. *Introducción a Jung*. Cambridge University, 1999.

Online

@aguilararturo, "Carmín Tropical es una interesante película que podría definirse como film noir muxe. Su director lo llama 'pink noir' - #FICM2014". *Twitter.com*, 23 de octubre, 2014. <https://twitter.com/aguilararturo/status/525333933161209856>.

@diazdelavega1. "La imaginación fosforescente". *Twitter*, 20 de enero, 2020. Texto que me fue compartido mediante mensaje directo por su autor Alonso Díaz de la Vega y publicado originalmente en la revista *La Tempestad* en 2019.

“10 claves para acercarse al cine serie B”. *Revista Icónica*, 14 de septiembre, 2016, <http://revistaiconica.com/10-claves-acercarse-al-cine-serie-b/>.

“Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015”. *IMCINE*, 11 de marzo, 2018, pp. 72 y 87. <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico/>.

“Asumir la personalidad con dignidad les parece soberbia: Lukas Avendaño, antropólogo y bailarín Muxe”, *Desinformémonos*, 20 de julio, 2020, <https://desinformemonos.org/asumir-la-personalidad-con-dignidad-les-parece-soberbia-lukas-avendano-antropologo-y-bailarin-muxe/>

“Carmín Tropical - Entrevista a Rigoberto Perezcano”. *Youtube.com*, subido por Tomatazos, 9 de octubre, 2015, minutos: 6:09 a 6:39, <https://youtu.be/J7nGDuo7ONU>.

“Carmín Tropical | Luis Alberti”. *Youtube.com*, subido por FilminLatino, 7 de octubre, 2015, <https://youtu.be/mPdwXvzAnwY>.

“Carmín tropical cierra la competencia en el FICM”, *atiempo.mx*, 24 de octubre, <https://www.atiempo.mx/entretenimiento/carmin-tropical-cierra-la-competencia-en-el-ficm/>.

“Carmín tropical es un film pink noir: Perezcano”. *closeupmexico.com*, 23 de octubre, 2014, <https://closeupmexico.com/carmin-tropical-es-un-film-pink-noir-perezcano/>.

“El suavecito, de Fernando Méndez, fue restaurada por la Filmoteca UNAM y Guillermo del Toro”. *Festival Internacional de Cine de Morelia*, 28 de febrero, 2020, <https://moreliafilmfest.com/el-suavecito-fernando-mendez-restaurada-por-la-filmoteca-unam-y-guillermo-del-toro/>.

“Ganadores de los premios Ariel 2015”. *FICM*, 25 de mayo, 2015, <https://moreliafilmfest.com/ganadores-de-los-premios-ariel-2015/>.

“La Novela Policiaca: Una Introducción.” *Novela Policiaca*, Biblioteca Nacional De España, Octubre, 2014, www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaca/Introduccion/.

“Lista completa de nominaciones a los premios Ariel 2015”. *FICM*, 13 de abril, 2015, <https://moreliafilmfest.com/lista-completa-de-nominaciones-a-los-premios-ariel-2015/>.

“Ovejas Eléctricas - ¿Qué es el cyberpunk? (Historia y filosofía)”. *Youtube.com*, subido por Quetzal, 10 de agosto, 2016, <https://youtu.be/OQLmFsYh4MA>.

“Recepción extraordinaria de ‘Mexico at Midnight’ en MoMA”. *Festival Internacional de Cine de Morelia*, 24 de julio, 2015, <https://moreliafilmfest.com/extraordinario-inicio-del-ciclo-de-cine-negro-mexicano-en-el-moma/>.

“Rigoberto Perezcano”. *Sensacine.com.mx*. <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-412106/biografia/>

“Transexual y travesti no son lo mismo”, *Fundéu RAE*, 13 de mayo, 2014, <https://www.fundeu.es/recomendacion/transexual-y-travesti-no-son-lo-mismo/>.

“Volver al pasado y estudiar medicina”. *Crepúsculo*, 26 de mayo, 2015, <https://www.filmaffinity.com/mx/reviews/1/815798.html>.

Amador Tell, Judith. "Los muxes, un tercer género reconocido desde tiempos prehispánicos", *Proceso*, Noviembre, 2013, <https://www.proceso.com.mx/357775/los-muxes-un-tercer-genero-reconocido-desde-tiempos-prehispanicos>.

Andrade Espinosa, Gabriel. “Función de prensa de Carmín Tropical de Rigoberto Perezcano”, *moreliafilmfest.com*, 23 de octubre, 2014, <https://moreliafilmfest.com/funcion-de-prensa-de-carmin-tropical-de-rigoberto-perezcano/>.

Ansede, Manuel. “El chiste más gracioso de la historia y los límites del humor negro”. *El País.com*, 26 de septiembre, 2015, https://elpais.com/elpais/2015/09/26/ciencia/1443295561_195929.html.

Ardai, Charles, editor. *Hard Case Crime*, <http://www.hardcasecrime.com/index.shtml>.

Ariel, Helder. "Lukas Avendaño: artista muxe que derriba fronteras como mariposa", *Homosensual*, 8 de octubre, 2020, <https://www.homosensual.com/cultura/arte/lukas-avendano-artista-muxe/>.

Aviña, Rafael. "Noir Mex. El cine negro policiaco mexicano de la Época de Oro". *Festival Internacional de Cine de Morelia*, Catálogo de la 12ª edición, 2014, p. 141, https://catalogos.moreliafilmfest.com/pdf/catalogo_2014.pdf.

Baum, Gary y Daniel Miller. "The Hollywood Reporter, After 65 Years, Addresses Role in Blacklist". *The Hollywood Reporter*, 19 de noviembre, 2012, <https://www.hollywoodreporter.com/features/blacklist-thr-addresses-role-65-391931>.

Bermea, Andrés. "Mientras México duerme". *Film Noir, el lado oscuro de la naturaleza humana*, 18 de agosto, 2019, <https://filmnoir.mx/base-de-datos-test/mientras-mexico-duerme/>.

Bogart, Humphrey. "I'm no communist". *Photoplay*, Mayo, 1948, p. 53, http://www.oldmagazinearticles.com/1948-Humphrey_Bogart_on_Hollywood_Blacklist_editorial.pdf.

Bonet Mojica, Lluís. "Cuando Hollywood vivió su peor pesadilla". *La Vanguardia*, 6 de diciembre, 2005, p. 28, <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE05/PUB/2005/12/06/LVG200512060281LB.pdf>.

Camargo, Gil. "Carmín Tropical: Entrevista con Rigoberto Perezcano". *Time Out México*. 30 de septiembre, 2015, <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/carmin-tropical-entrevista-con-rigoberto-perezcano>.

Cárdenas Ochoa, Alejandro. "Camín Tropical, en busca del asesino", *FilminLatino*, 17 de marzo, 2016, <https://www.filminlatino.mx/blog/camin-tropical-en-busca-del-asesino>.

Celaya Enríquez, Xóchitl y Miguel Torres Caudillo. "Carmín tropical... desde la voz de sus protagonistas". *La Jornada Baja California*. 22 de mayo, 2017,

<https://jornadabc.mx/tijuana/22-05-2017/carmin-tropical-desde-la-voz-de-sus-protagonistas>.

Chaca, Roselia. “La vela de los muxes, de la clandestinidad a imponer respeto”, *El Universal*, 18 de noviembre, 2018, <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/18-11-2018/la-vela-de-los-muxes-de-la-clandestinidad-imponer-respeto>.

Cioran, Emil. *Del inconveniente de haber nacido*. Taurus, 1998, <http://crimideia.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/02/em-cioran-del-inconveniente-de-haber-nacido.pdf>.

D, Sara. “Las Vamps, mujeres peligrosas del cine”. *Triángulo magazine*, 10 de diciembre, 2014, <https://triangulomag.wordpress.com/2014/12/10/las-vamps-mujeres-peligrosas-del-cine/>.

De la Borbolla, Óscar. “La nostalgia no es por lo perdido”. *Sin embargo.mx*, 17 de abril, 2017, <https://www.sinembargo.mx/17-04-2017/3194017>.

De la Borbolla, Óscar. “Libertad y miopía”. *Sin embargo.mx*, 25 de marzo, 2019, <https://www.sinembargo.mx/25-03-2019/3554894>.

Díaz, Verónica. «¿Hay nueva “Época de Oro” del cine mexicano?: Ayala Blanco». *Milenio*, 26 de agosto, 2017, <https://www.milenio.com/cultura/epoca-oro-cine-mexicano-ayala-blanco>.

Espinosa Rangel, Héctor Enrique. “La lista negra de Hollywood”. *Cineforever.com*, 27 de octubre, 2014, <https://www.cineforever.com/2014/10/27/la-lista-negra-de-hollywood/>.

Evangelina Cano, Julieta. “La ‘otredad’ femenina: Construcción Cultural Patriarcal Y Resistencias Feministas”. *Asparkia: Investigación Feminista* 29, enero, 2017, pp. 49-62, <https://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/318712>.

Fernández Santos, Elsa. “Espartaco contra las listas negras”. *El País*, 7 de agosto, 2014, https://elpais.com/cultura/2014/08/07/actualidad/1407435018_563616.html.

Figueras, Miriam. "El mccarthismo o la caza de brujas en Hollywood". *Espinof.com*, 22 de diciembre, 2012, <https://www.espinof.com/proyectos/el-i-mccarthismo-i-o-la-caza-de-brujas-en-hollywood>.

Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *UCM.es*, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.

Gerard, Jeremy. "John Henry Faulk, 76, Dies; Humorist who challenged blacklist". *The New York Times*, 10 de abril, 1990, <https://www.nytimes.com/1990/04/10/obituaries/john-henry-faulk-76-dies-humorist-who-challenged-blacklist.html>.

Gómez Regalado, Amaranta. "Guendaranadxi; la comunidad Muxhe del istmo de Tehuantepec y las relaciones erótico afectivas". *Wayback Machine*, 2016, web.archive.org/web/20170307205316/http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/41551/1/GomezRegaladoAmaranta.pdf.

González, Enric. "El Senado de EEUU abre los archivos de la 'caza de brujas'". *El País*, 6 de mayo, 2003, https://elpais.com/diario/2003/05/06/cultura/1052172004_850215.html.

Güimil, Eva. "El primer escándalo sexual que estremeció a Hollywood". *Vanity Fair*, 19 de noviembre, 2017, <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/primer-escandalo-sexual-hollywood-fatty-arbuckle-virginia-rappe/27304>.

Litke, Robert F. "Violencia y poder". *Revista internacional de ciencias sociales* 132, 1992, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000091519_spa.

López, Alberto. "Marlene Dietrich, la 'femme fatale' de voz inolvidable en Hollywood". *El País*, 27 de diciembre, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/12/27/actualidad/1514329685_208334.html.

Maristain, Mónica. "Carmín tropical, una historia de odio escondida en un 'thriller'", *SinEmbargo.mx*, 23 de octubre, 2015, <https://www.sinembargo.mx/23-10-2015/1526309>.

Martín Guirado, Antonio. "Cien años de Edward Dmytryk, víctima de la 'caza de brujas'". EFE, 4 de agosto, 2008, <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/09/04/cultura/1220520102.html>.

Martínez, Ibsen. "30 minutos de TV y valentía". *El País*, 31 de enero, 2017, https://elpais.com/internacional/2017/01/31/america/1485903255_706547.html.

Miranda, Raúl. "Cómo nos volvimos hitchcockianos en México". *Icónica*, 4 de diciembre, 2018, <http://revistaiconica.com/como-nos-volvimos-hitchcockianos-en-mexico/>.

Miró, Francesc. "Somos una generación forzada a vivir la nostalgia porque se nos han truncado las esperanzas en el futuro". *Eldiario.es*, 14 de abril, 2019, <https://bit.ly/3rdXQiu>.

Montiel Álvarez, Teresa. "Los inicios de la censura en el cine". *Artyhum*, n. 16, p. 62, <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/29.pdf>.

Mora, Rosa. "Por qué la llamamos novela negra si es novela policiaca". *El País*, 8 de octubre, 2019, https://elpais.com/ccaa/2019/10/06/catalunya/1570378029_552900.html.

Murillo, Alma Delia. "Desamistad". *Sinembargo.mx*, 6 de agosto, 2016, <https://www.sinembargo.mx/06-08-2016/3076787>.

O' Neill, Patrick. *The Comedy of Entropy: the Contexts of Black Humour*. Junio, 1983, <https://journals.library.ualberta.ca/crcil/index.php/crcil/article/view/2606>.

Padilla Castillo, Graciela. "El melodrama como género cinematográfico". *Revista de Comunicación de la SEECI* 92, 2005, p. 2, <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/217>.

Palacios, Rita. "Lukas Avendaño: Reflexiones desde la muxicidad", *Siwarmayu*, 5 de enero, 2020, <https://siwarmayu.com/es/lukas-avendano-reflexiones-desde-la-muxicidad/>.

Portilla, Jorge y Abel Quezada. "Filosofía del relajo y relajo de la filosofía". *La Jornada.com.mx*, 31 de agosto, 2003, <https://www.jornada.com.mx/2003/08/31/sem-fisgon.html>.

Sánchez, Elisa. “¿Sabemos diferenciar transexual de transgénero?”, *El País.com*, 22 de junio, 2017, https://elpais.com/elpais/2017/06/21/tentaciones/1498062948_467671.html.

Santillán, María Luisa. “Los Muxes, el tercer género”, *Ciencia UNAM-DGDC*, 4 de noviembre, 2019, <http://ciencia.unam.mx/leer/925/los-muxes-el-tercer-genero>.

Saravia, Gerardo y Patricia Wiese. “Rigoberto Perezcano: ‘En Carmín Tropical hay profundidad y tristeza’”. *Revista Ideele*. <https://revistaideele.com/ideele/content/rigoberto-perezcano-%E2%80%99Cen-carm%C3%ADn-tropical-hay-profundidad-y-tristeza%E2%80%9D>.

Shearer, Lloyd. “Crime Certainly Pays on the Screen; the growing crop of homicidal films poses questions for psychologists and producers”. *New York Times*. 5 de Agosto, 1945, <https://nyti.ms/2LnaSbw>.

Soifer, Alejandro J. “La diferencia entre policial *hardboiled* y novela *noir*”. *Reflexiones y comentarios de un escritor y profesor de letras*, 14 de marzo, 2016, <https://ajsoifer.com/2016/03/14/la-diferencia-entre-policial-hardboiled-y-novela-noir/>.

Solórzano, Fernanda. “Cine aparte: Carmín tropical”, *Letras Libres*, 22 de octubre, 2015, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/cine-aparte-carmin-tropical-0>.

Synowiec, Ola. “Quiénes son los muxes, el tercer género que existe en el sur de México: ‘Hay hombres y mujeres, y hay algo en medio’”, 28 de noviembre, 2018, *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/vert-tra-46374110>.

Valdez, Daniela. “Entrevista a Lukas Avendaño”, *Revista 192*, 10 de enero, 2020, <https://revista192.com/lukas-avendaño/>.

Wilkerson III, W.R. “An Apology: The Son of THR Founder Billy Wilkerson on the Publication's Dark Past”. *The Hollywood Reporter*, 19 noviembre, 2012, <https://www.hollywoodreporter.com/news/blacklist-billy-wilkersons-son-apologizes-391977>.

Fílmicas

EXTRANJERAS

Aldrich, Robert, director. *Kiss me Deadly*. United Artists, 1955.

Altman, Robert, director. *Un largo adiós*. United Artists, 1974.

Alva Edison, Thomas, productor. *El beso*. Edison Studios, 1896.

Anno, Hideki, director. *Neon Genesis Evangelion*. Gainax, 1995.

Berry, John, director. *The Hollywood Ten*. The Criterion Collection, 1950.

Carné, Marcel, director. *Le Jour se Lève*. Productions Sigma, 1939.

Carné, Marcel, director. *Le quai des brumes*. Franco London Films, 1938.

Chan-uk, Pak, director. *Old Boy*. Show East, 2003.

Clair, René, director. *Sous les toits de Paris*. Films Sonores Tobis, 1930.

Coen, Joel y Ethan Coen, directores. *Fargo*. Gramercy Pictures, 1996.

Dassin, Jules, directora. *The Naked City*. Universal Pictures, 1948.

Dmytryk, Edward, director. *Encrucijada de odios*. RKO Radio Pictures, 1947.

Dmytryk, Edward, director. *Historia de un detective*. RKO Radio Pictures, 1944.

Doyle, Christopher, director. *Filming in the Neon World*. NeonSigns.hk, 2014,
<https://youtu.be/97Gwbl27w10>.

Duvivier, Julien, director. *Pépé le Moko*. Paris-Films Productions, 1937.

Fincher, David, director. *Gone Girl*. 20th Century Fox, 2014.

Fincher, David, director. *S7ven*. New Line Cinema, 1995.

Hanson, Curtis, director. *L.A Confidential*. Warner Bros, 1997.

Hawks, Howard, director. *El sueño eterno*. Warner Bros, 1946.

Hawks, Howard, director. *Tener y no tener*. Warner Bros, 1944.

Heinz Martin, Karl, director. *De la mañana a la medianoche*. Ilag-Film, 1920.

Huston, John, director. *El halcón maltés*. Warner Bros, 1941.

Huston, John, director. *La jungla de asfalto*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1950.

Ingster, Boris, director. *Stranger on the third floor*. RKO Radio Pictures, 1940.

Kasdan, Lawrence, director. *Body Heat*. The Ladd Company, 1981.

Kurosawa, Akira, director. *El ángel ebrio*. Tōhō, 1948.

Kurosawa, Akira, director. *El perro rabioso*. Tōhō, 1949

Lang, Fritz, director. *El testamento del Dr. Mabuse*. Nero-Film A.G, 1933.

Lang, Fritz, director. *La mujer del cuadro*. RKO Radio Pictures, 1944.

Lang, Fritz, director. *Los sobornados*. Columbia Pictures, 1953.

Lang, Fritz, director. *M, el vampiro de Düsseldorf*. Nero-Film A.G, 1931.

Lang, Fritz, director. *Metrópolis*. UFA, 1927.

Lang, Fritz, director. *Scarlet Street*. Universal Pictures, 1945.

Lang, Fritz, director. *Spione*. UFA, 1928.

Leni, Paul y Leo Birinsky, directores. *El hombre de las figuras de cera*. Neptune-Film A.G, 1924.

Lewis, Joseph H, director. *El demonio de las armas*. King Brothers Productions, 1950.

Lupino, Ida, directora. *The Hitch-Hiker*. RKO, 1953.

Lynch, David, director. *Blue Velvet*. Paramount Pictures, 1986.

Lynch, David, director. *Mulholland Drive*. Universal Pictures, 2001.

Mangold, James, director. *Logan*. 20th Century Fox, 2017.

Miller, Frank, Roberto Rodríguez y Quentin Tarantino, dirección. *Sin City*. Miramax Films, 2005.

Murnau, F. W, director. *Nosferatu*. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal Prana-Film GmbH, 1922.

Nolan, Christopher, director. *Batman: El Caballero de la Noche*. Warner Bros. Pictures, 2008.

Nolan, Christopher, director. *Memento*. Summit Entertainment, 2000.

Oshii, Mamoru, director. *Ghost in the Shell*. Shochiku. 1995.

Pizzolatto, Nic, guionista. *True Detective*, temporada 1. HBO, 2014.

Polanski, Roman, director. *Chinatown*. Paramount Pictures, 1974.

Polanski, Roman, director. *La última puerta*. Artisan Entertainment, 1999.

Powell, Frank, director. *A fool there was*. Fox Film Corporation, 1915.

Preminger, Otto, director. *Laura*. 20th Century Fox, 1944.

Renoir, Jean, director. *La Bête Humaine*. Paris-Films Productions, 1938.

Rippert, Otto, director. *Homunculus*. Deutsche Bioscop GmbH, 1916.

Rossellini, Roberto, director. *L'Amore*. Finecine y Tevere Film, 1948.

Rye, Stellan y Paul Wegener, directores. *El estudiante de Praga*. Deutsche Bioscop GmbH, 1913.

Scorsese, Martin, director. *Taxi Driver*. Columbia Pictures, 1976.

Scott, Ridley, director. *Blade Runner*. Warner Bros. Pictures, 1982.

Siodmak, Robert, director. *El abrazo de la muerte*. Universal International Pictures, 1949.

Snyder, Zack, director. *Watchmen*. Warner Bros Pictures y Paramount Pictures, 2009.

Sternberg, Josef von, director. *El ángel azul*. Universum Film AG, 1930.

Tarantino, Quentin, director. *Kill Bill*. Miramax, 2003.

Tarantino, Quentin, director. *Pulp Fiction*. Miramax Films, 1994.

Tarantino, Quentin, director. *Reservoir Dogs*. Live Entertainment y Dog Eat Dog Productions, 1992.

Thomas Anderson, Paul, director. *Inherent Vice*. Warner Bros., 2014.

Tourner, Jacques, director. *Retorno al pasado*. RKO Radio Pictures, 1947.

Ulmer, Edgar G. *Detour*. Producers Releasing Corporation, 1945.

Villeneuve, Denis, director. *Blade Runner 2049*. Sony Pictures Releasing, 2017.

Watanabe, Shinichiro, creador. *Cowboy Bebop*. 26 episodios, Bandai Visual, Sunrise, Inc. y ZRO Limit Productions, 1998.

Wegener, Paul y Henrik Galeen, guionistas. *El Golem*, Universum Film AG, 1920.

Welles, Orson, director. *La dama de Shangháí*. Columbia Pictures, 1947.

Welles, Orson, director. *Sed de mal*. Universal Pictures, 1958.

West, Mae, actriz protagónica. *Lady Lou: nacida para pecar*. Paramount Pictures, 1933.

Wiene, Robert, director. *El Gabinete del Doctor Caligari*. UFA, 1920.

Wiene, Robert, director. *Las manos de Orlac*. Pan-Film, Berolina-Film y Aywon Film Corporation, 1924.

Wilder, Billy, director. *El crepúsculo de los dioses*. Paramount Pictures, 1950.

Wilder, Billy, director. *El gran carnaval*. Paramount Pictures, 1951.

Wilder, Billy, director. *Pacto de Sangre*. Paramount Pictures, 1944.

Winding Refn, Nicolas, director. *Drive*. FilmDistrict, 2011.

Wise, Robert, director. *Odds Against Tomorrow*. United Artists, 1959.

Zemeckis, Robert, director. *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* Buena Vista Pictures Distribution, Inc., 1988.

NACIONALES

Bohr, José Che, director. *¿Quién mató a Eva?* Producciones Duquesa Olga, 1934.

Bohr, José Che, director. *Luponini de Chicago* (aka El manos sangrientas). México Films, 1935.

Bohr, José Che, director. *Marihuana, el monstruo verde*. Producciones Duquesa Olga, 1936.

Bracho, Julio, director. *Crepúsculo*. Clasa Films, 1945.

Bracho, Julio, director. *Distinto amanecer*. Films Mundiales, 1943.

Davison, Tito, director. *Que Dios me perdone*. Cinematográfica Filmex, 1948.

Díaz Pardo, Christian, director. *González: falsos profetas*. Chacal Filmes, ECHASA, FOPROCINE, 2014.

Galindo, Alejandro, director. *A la sombra del puente*. Ramex Films, 1946.

Galindo, Alejandro, director. *Cuatro contra el mundo*. Cinematográfica Azteca, 1950.

Galindo, Alejandro, director. *Los Fernández de Peralvillo*. Alianza Cinematográfica, 1954.

Galindo, Alejandro, director. *Mientras México duerme*. Iracheta y Elvira, 1938.

Gavaldón, Roberto, director. *En la palma de tu mano*. Producciones Mier y Brooks, 1951.

Gavaldón, Roberto, director. *La diosa arrodillada*. Panamerican Films, 1947.

Gavaldón, Roberto, director. *La noche avanza*. Producciones Mier y Brooks, 1952.

Gavaldón, Roberto, director. *La otra*. Producciones Mercurio, 1946.

Méndez, Fernando, director. *El Suavecito*. Cinematográfica Intercontinental, 1950.

Perezcano, Rigoberto, director. *Carmín tropical*. Cinepantera, IMCINE y Tiburón Filmes, 2014.

Ros, Diego, director. *El vigilante*. Arros Cine, IMCINE y Avanti Pictures, 2016.

Rosas, Enrique, director. *El automóvil gris*. Azteca Films S. A., 1919.

ANEXOS

Anexo I: Elementos *noir*

En 1955 en su “Panorama du film noir américain”, Raymond Bordem y Etienne Chaumeton enunciaron siete elementos que consideraron fundamentales para que un film *noir* sea un film *noir*:

- Un crimen.
- Punto de vista de los criminales, no de la policía.
- Perspectivas inversas de las tradicionales, por ejemplo, el tratamiento de la figura del policía corrupto.
- Alianzas y lealtades inestables.
- La femme fatale. La mujer que provoca la caída y/o muerte del hombre bueno.
- Violencia brutal.
- Giros argumentales y motivaciones insólitas.

Por su parte, Alain Silver y James Ursini enumeran en “Cine negro” los siguientes arquetipos, técnicas y temas principales de estas películas:

- Detective privado
- Buscador de la verdad
- El perseguido
- Femme fatale
- Pareja en fuga
- Paisaje urbano
- Iluminación con claroscuros
- Ángulos insólitos

- Cámara en movimiento
- Plano secuencia
- Técnicas de filmación realistas
- Flashback
- Cámara subjetiva
- Narración en off
- Lenguaje poético y con doble sentido
- Exploración de la violencia
- Robo o golpe criminal
- Pasado angustioso
- Pesadilla fatalista
- Corrupción y poder

Mientras que el British Filming Institute (BFI) considera que los elementos que ensamblan al film noir por excelencia son:

- Investigador (Persona de integridad relativa)
- Criminal (Usualmente un asesino)
- Mujer fatal (Malvada y hermosa)
- Mujer ingenua (Buena, poco fuerte y amable)
- Robo
- Trama compleja y/o inverosímil
- El pasado no está en el pasado (uso de flashbacks)
- La humanidad está podrida y corrupta
- Final sombrío y deprimente
- Personajes fumadores y bebedores
- El diálogo es rápido y poético
- Iluminación oscura y opresiva, sin luz de relleno, sombras alargadas
- Dirección técnicamente ingeniosa
- Locación urbana

- Director europeo inmigrante
- Guion basado en una pulp fiction americana
- Póster promocional con frase escandalosa
- Composición asimétrica, no balanceada
- Enfoque profundo, que le da al fondo la misma importancia que lo que está en primer plano
- Usa reflejos en espejos para incrementar la sensación de drama e irrealidad
- Ángulos extremadamente altos y/o bajos
- Choker close up para aumentar la tensión
- Distancia focal de gran angular
- Planos holandeses
- Líneas diagonales marcadas (barrotes, escaleras, persianas)
- Cortes disruptivos
- Visión oscurecida (humo de cigarro, lluvia, niebla, protagonista drogado o noqueado)

Finalmente, Ángel Comas, en su análisis del nuevo cine negro norteamericano, resuelve la mezcla de los componentes de “la visión negra y fatalista” noir:

- Basados en narrativas hard boiled
- Aras de realismo
- Azar y destino
- Protagonista antiheroico
- Lenguaje descarnado
- Ambientes marginados
- Violencia explícita
- Corrupción sistémica
- Iluminación de baja intensidad
- Noche y sombras
- Narración inconexa o fragmentada

- Uso del flashback
- Uso de la voz en off
- Sensación de inevitabilidad o predestinación
- Composición de imagen con líneas verticales u oblicuas
- Perspectivas angulares desde arriba o abajo
- Potenciación de metáforas visuales

Anexo II: Código Hays

Reglas generales:

- 1) No se producirán películas que puedan rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal o el pecado.
- 2) Se mostrará un modo de vida decente, teniendo en cuenta las exigencias particulares del drama y del espectáculo.
- 3) La ley, natural o humana, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá hacia aquellos que la violentan.

Sobre los crímenes:

- a. La técnica asesinato deberá ser presentada de manera de no suscitar la imitación.
- b. No se mostrarán los detalles de los asesinatos brutales.
- c. No se justificará la venganza en la época contemporánea.

Sobre los delitos:

- a. Los métodos de los criminales no deberán ser presentados con precisión.
- b. El tráfico clandestino de drogas y uso de éstas no serán mostrados en ningún film.
- c. Fuera de las exigencias propias de la trama y de la pintura de los personajes, no se dará lugar al alcohol en la vida norteamericana.

Sobre la sexualidad:

El carácter sagrado de la institución del matrimonio y del hogar será mantenido. Los films no dejarán suponer que formas groseras de relación sexual son cosa frecuente o reconocida.

Por respecto al carácter sagrado del matrimonio y del hogar el “triángulo amoroso” –si se entiende por tal el amor de un tercero por una persona ya casada— será objeto de un tratamiento particularmente circunspecto. No debe presentar institución del matrimonio como antipática.

Las escenas de pasión deber ser tratadas sin olvidar qué es la naturaleza humana, y cuáles son las acciones habituales. Numerosas escenas no pueden ser presentadas sin despertar emociones peligrosas en los jóvenes, los retardados y los criminales.

- 1) El adulterio y todo comportamiento sexual ilícito, a veces, necesarios para la intriga, no deben ser objeto de una demostración demasiado precisa, ni ser justificados o presentados, bajo un aspecto atractivo.
- 2) Las perversiones sexuales y toda alusión a éstas están prohibidas.

Sobre las escenas de pasión:

- a. No deben ser introducidas en la trama salvo que sean indispensables.
- b. No se mostrarán besos ni abrazos de una lascividad excesiva, de poses o gestos sugestivos.
- c. En general, el tema de la pasión debe ser abordado de manera de no despertar emociones viles o groseras seducción: la violación. Nunca deben aventurarse más lejos, en este dominio que de la alusión, y esto únicamente cuando la trama no pueda evitarlo. Estos temas nunca deben ser objeto de una descripción precisa. Incluso la descripción de la víctima debatiéndose ante la violación está prohibida.

Sobre la vulgaridad:

Abordando temas groseros, repugnantes y desagradables, pero no necesariamente malos, se deberá atender a las exigencias del buen gusto y se respetará la sensibilidad del espectador.

Sobre las blasfemias:

- a. No se podrán utilizar las palabras: «Dios», «Señor», «Jesús» o «Cristo» a menos que sean pronunciadas en una ceremonia religiosa.
- b. Prohibido mencionar en una película: mierda, fuck (coger), cabrón, virgen, puta, maricón, maldición, etcétera.

Sobre el vestuario:

1. El desnudo completo no se admite en ningún caso. Esta prohibición alcanza al desnudo de hecho, al desnudo en siluetas y a toda visión licenciosa de una persona desnuda a la vista de otros personajes del film.
2. Se prohíbe igualmente mostrar o sugerir los órganos genitales.
3. Toda alusión al sistema capilar, incluidas las axilas, está prohibida.
4. Las escenas de quitarse las ropas deben evitarse si no son indispensables para la trama. En lo sucesivo queda prohibido mostrar a las mujeres quitándose las medias. Nunca un hombre deberá quitar las medias a una mujer.
5. No está permitido para los hombres quitarse el pantalón. Si el argumento lo exige, se les puede mostrar con el pantalón ya quitado a condición de presentarlos con una ropa interior conveniente.
6. Nunca mostrar el ombligo.

Sobre el baile:

- a. Los vestuarios de la danza que permitan exhibiciones inconvenientes y movimientos incidentes durante la danza están prohibidos.
- b. Las danzas que sugieran o representen actos sexuales o pasionales indecentes están prohibidas.
- c. Las danzas que acentúen los movimientos indecentes serán juzgadas obscenas. Todo menear de caderas y todo moviendo del bajo vientre deben ser vigilados estrictamente.

Sobre el alcohol:

El uso de alcohol nunca se debe representar de manera excesiva. En las escenas de la vida americana, las exigencias de la trama y de una pintura satisfactoria de los personajes pueden sólo justificar su existencia. E incluso en ese caso, ya realizados deberá dar pruebas de moderación.

Sobre los desnudos:

- a. El recurso del desnudo o del semidesnudo con el simple propósito de “sazonar” un film debe colocarse entre las acciones inmorales. Es inmoral en su efecto sobre el espectador medio.
- b. Las telas transparentes o translúcidas y las siluetas son con frecuencia más sugestivas que un desnudo hecho

Los temas siguientes deben ser tratados sin pasar las fronteras del buen gusto:

1. El ahorcamiento o la electrocución como castigos legales del crimen.
2. El estrangulamiento.
3. La marca con fuego de animales y hombres.
4. La crueldad visible hacia animales, y niños. La Palmada en el trasero está permitida si encuentra una justificación en la trama. Nunca será aplicada sobre las nalgas desnudas.
5. La venta de mujeres o una mujer vendiendo su virtud.
6. Las operaciones quirúrgicas. Toda visión de un bisturí o de una aguja hipodérmica que penetra en la piel, toda extracción de sangre, están prohibidos. Las heridas se deben mostrar un mínimo estricto de sangre. Incluso en los films de guerra.

Fuente: Algarabía

<https://algarabia.com/censura-el-codigo-del-buen-gusto/>

Anexo III: *Frames* y citas de *Carmín tropical*

Frame 1.

«Parece que en el enamoramiento todo se repite, los mismos códigos, las mismas palabras, las miradas de siempre; sobre todo no se puede dejar de pensar en el otro»: Mabel 1:04:28 a 1:04:12.



Frame 2. 00:04:37, 00:16:06 y 1:14:44



Frame 3. 00:16:17



Frame 4.



«—“Ni a mí ni a nadie nos gusta esta cabrona [...]” —“¿Y qué tiene que no te gusta?”
—“Es una... ¿cómo se dice?... estas personas que no les gustamos, que nos odian”».

00:37:20 a 00:37:43

Frame 5. 00:19:29 y 00:47:22



Frame 6. 00:26:57



Frame 7. 00:59:45



Frame 8. De izquierda a derecha posterior e inferior 00:01:21, 00:01:47, 00:25:32 y 00:25:51



Frame 9. 1:05:11.



Frame 10. 00:02:00



Frame 11. 01:13:34



Frame 12. 00:36:30 a 00:36:51



Frame 13.



De izquierda a derecha superior a inferior 00:25:23, 00:15:48, 00:25:38 y 00:15:52.

Frame 14. 00:54:22 y 01:08:11



Frame 15. 00:33:30



Frame 16. 00:57:22 y 00:57:23



Frame 17. 00:01:28 y 00:01:49



Frame 18. 00:31:48 y 00:58:31

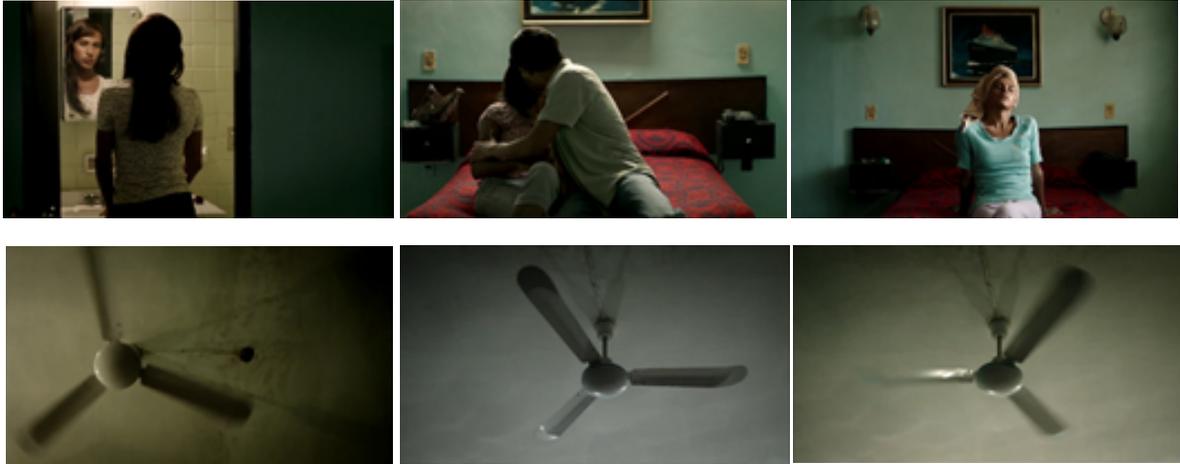


Frame 19.



De izquierda a derecha posterior e inferior 00:24:07, 00:42:10, 00:40:05 y 00:35:36.

Frame 20.



De izquierda superior a derecha inferior: 00:05:16, 00:05:23, 01:03:14, 01:03:16, 01:06:43 y 01:06:36.

Frame 21. 00:19:48

