

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN COMUNICACIÓN  
LÍNEA DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



**Polimorfismo de género en el cine español:  
Representaciones transidentitarias y travestis en el siglo XXI**

Doctoranda:

María Toscano Alonso

Directora y tutora académica:

Virginia Guarinos

Sevilla, 2021



**Polimorfismo de género en el cine español:  
Representaciones transidentitarias y travestis en el siglo XXI**

**Gender Polymorphism in Spanish Cinema:  
Representations of Trans Identities and Cross-Dressing  
in the 21st Century**

Tesis doctoral propuesta para mención internacional



*Representation matters*



## AGRADECIMIENTOS

Decía el poeta Antonio Machado que *se hace camino al andar*. En este sendero que es la tesis doctoral, más que nunca en mi vida, he comprendido la certeza de esta afirmación. Comencé la tesis a final del 2016, mirando hacia adelante y sin ver ninguna ruta claramente trazada con relación al tema que iba a abordar y se iba a convertir en el centro de mi mundo. Los primeros pasos, sin un camino claro, fueron difíciles de andar, pero conforme se va caminando se va viendo más claro el sendero que se ha de seguir. Y así ha sido, andando, como se ha formado este bonito camino, no sin sus obstáculos de diferente índole, personales y mundiales –una pandemia, más concretamente–, pero que volvería a vivir sin duda, más aún ahora con todo lo que sé y lo que he aprendido.

En todos los viajes, Campbell bien nos ha enseñado eso, hay muchos elementos y factores: hay una llamada: la pasión y la vocación en este caso; hay un rechazo: el miedo a enfrentarse a algo tan grande e importante; hay un mentor –mentora en esta ocasión–: Virginia Guarinos, que, en este camino, al que me enfrenté sin mapa, ha sido mi faro; también hay aliados. He tenido la fortuna de contar con muchos. Algunos me han acompañado desde el inicio hasta el final; otros empezaron, pero tomaron diferentes caminos; otros aparecieron y permanecen hoy a mi lado.

Es a mis padres a quienes más tengo que agradecerles, sin su apoyo, su confianza y su esfuerzo nada de esto habría sido posible, ni respecto a la tesis ni en el resto de los aspectos de mi vida. Básicamente, les debo todo. Tengo que dar las gracias a mis amigas. A las de siempre, por entender mis ausencias, por animarme hasta el último día, por ser un soporte incondicional: Celia, Julia, Raquel y Noelia; porque sin ellas tampoco habría llegado hasta aquí. A la mejor amiga que la Universidad pudo darme, Amanda, que siempre tiene las palabras perfectas cuando las necesito. A Sergio tengo que agradecerle su paciencia infinita, sobre todo estos últimos meses, su apoyo constante, su comprensión

en los peores momentos y su capacidad de hacerme verlo todo un poco más fácil. También a Saida, siempre ahí para trabajar conmigo, para compartir sus intereses e inquietudes, para ayudar. Y por su puesto, a todos los que han compartido su vida conmigo de alguna manera durante estos cuatro años y medio, que, de un modo u otro, me han ayudado a olvidar por un rato los agobios y los miedos. Afortunadamente, son muchas personas y espero que me perdonen por no nombrarlas una a una, estoy segura de que saben bien quiénes son. A mis compañeras de doctorado, Laura y Gloria, que conocen mejor que nadie esta etapa y lo necesario que es tener un apoyo desde dentro que sepa cómo te sientes sin tener que explicárselo. A mis compañeros de AdMIRA, que me han hecho sentir que pertenezco a este mundo y con quienes compartir trabajo es siempre una alegría. A Fran Zurian y a Eloë Kingma, por acogerme y hacer posibles las estancias de investigación en Madrid y Ámsterdam. A todas las personas que dedican su vida a la investigación de algo tan bonito como el cine y tan importante como la igualdad. A todas las personas que han luchado y luchan por hacer de este mundo un lugar más justo, más igualitario, más libre.

Gracias por acompañarme en el viaje más importante de mi vida.





2.3.1.2. Europa .....	91
2.3.1.3. Asia.....	92
2.3.1.4. Latinoamérica .....	94
2.3.1.5. África .....	96
2.3.1.6. Oceanía.....	96
2.3.2. Panorama Nacional .....	97
2.3.2.1. Cine LGBT .....	97
2.3.2.2. Representaciones travestis y transidentitarias .....	104
Capítulo 3. Marco Metodológico .....	111
3.1. Narratología .....	111
3.2. El personaje: objeto de estudio .....	119
3.3. Análisis de Contenido .....	131
3.4. Teoría Filmica (trans) Feminista.....	134
Capítulo 4. Resultados y discusión .....	139
4.1. Resultados y discusión del análisis narrativo .....	139
4.1.1. <i>Todo sobre mi madre</i> .....	140
4.1.2. <i>La mala educación</i> .....	146
4.1.3. <i>El calentito</i> .....	150
4.1.4. <i>20 centímetros</i> .....	153
4.1.5. <i>Todo lo que tú quieras</i> .....	157
4.1.6. <i>La piel que habito</i> .....	161
4.1.7. <i>La puerta abierta</i> .....	165
4.2. Resultados y discusión del viaje del héroe.....	167
4.3. Resultados y discusión del análisis de contenido.....	168
4.4. Reflexiones finales acerca de la identidad trans y del travestismo representados en el corpus de la investigación.....	176
4.5. Reflexiones en torno a elementos no narrativos. Detrás de la pantalla: Espectadores, festivales y creadores.....	185
Capítulo 5. Conclusión.....	187
5.1. Conclusiones/Conclusions .....	187
5.2. Propuesta para investigaciones futuras .....	199
Capítulo 6. Referencias bibliográficas y filmicas .....	203
6.1. Bibliografía .....	203
6.2. Filmografía.....	218
Capítulo 7. Anexos.....	225
7.1. Fichas técnicas del corpus.....	225

## **Resumen**

Las identidades trans, la teoría queer y todos los términos y discusiones que han surgido en torno a ellas han tomado presencia en los medios de comunicación y en los debates más actuales de la sociedad española. Cada vez más se está dando relevancia a las cuestiones relativas a la identidad de género, y su presencia en el cine y la televisión está haciéndose patente. Esta investigación ahonda en las representaciones transidentitarias y travestis en el cine español producido entre 1999 y 2019. Para hacer este acercamiento se han tomado como referencia aquellos estudios sobre Queer Cinema y representaciones LGBTQ+ tanto en el ámbito nacional como internacional. A su vez, se alude a las transformaciones conceptuales y terminológicas, a los cambios socio-políticos y las diferentes perspectivas desde las que se puede incidir sobre este tema. La metodología empleada se fundamenta en tres pilares: la Teoría Narrativa, el Análisis de Contenido y la Teoría Fílmica Feminista. A través de ellas se han analizado las siete películas que conforman el corpus de esta investigación, concluyendo cómo han sido representadas las personas trans y travestis en España en las dos últimas décadas.

*Palabras clave:* Representaciones trans; Queer Cinema; Gender Studies; Cine Español.

## **Abstract**

Trans identities, queer theory, and all the terms and discussions that have arisen concerning them have taken presence in the media and in the most current debates on Spanish society. More and more relevance is being given to gender identity issues, and their presence in cinema and television is becoming increasingly evident. This study delves into the representations of trans identities and cross-dressing in Spanish cinema produced between 1999 and 2019. In this approach, national and international studies on queer cinema and LGBTQ+ representations have been taken as a reference. At the same time, the conceptual and terminological transformations, the study explores the socio-political changes and different perspectives that influence this issue. The methodology used is based on three pillars: narrative theory, content analysis and feminist film theory. The seven films that constitute the corpus of this research have been analyzed according to these three pillars, to reach a conclusion on how trans and cross-dressed people have been represented in Spain during the last two decades.

*Key Words:* Trans Representations; Queer Cinema; Gender Studies; Spanish Cinema.



## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN Y CONSIDERACIONES PREVIAS

#### 1.1. Introducción/Introduction

Señalaba Stryker (2017) que “hasta hace muy poco, las cuestiones transgénero se han presentado como asuntos personales [...] no como algo que forma parte de un contexto social más amplio” (p.28). La última década, sobre todo, ha supuesto un cambio de escenario en lo que a las identidades trans respecta. Cada vez más, las experiencias transidentitarias están teniendo presencia en la cotidianeidad de toda la ciudadanía. Los debates y cuestiones relativas a la identidad de género pasan, como reclamaba en su momento el feminismo de los 70, a ser una cuestión política, ya que *lo personal es político* también en el caso de las identidades trans. Estas engloban una multitud de identidades sentidas de diversas maneras y perspectivas, abarcando desde las personas que transicionan en lo físico y en lo social hasta aquellas que ven el género y su variabilidad como una forma de expresión artística.

Las vivencias trans, gradualmente, han ido ocupando también el espacio mediado: el cine, las series, la televisión... Han comenzado a ser altavoz de personas que estaban silenciadas y de experiencias que anteriormente parecían no tener cabida en estos medios. La serie estadounidense *Transparent* (Soloway, 2014-2019) supuso la primera ruptura en este sentido, situando a un personaje trans como protagonista. El cine, previamente, había hecho intentos por dar visibilidad al colectivo, pero sin llegar a tener una repercusión de gran alcance. Películas como *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999), *Hedwig and the Angry Inch* (Mitchel, 2001) o *Transamerica* (Tucker, 2005) abren paso al nuevo siglo y dan inicio a nuevas representaciones que paulatinamente van asentándose.

En el caso de España, son contados los títulos que abordan la identidad trans o el travestismo, más aún en el cine previo al siglo XXI. *Mi querida señorita* (De Armiñán, 1972), *Cambio de sexo* (Aranda, 1977), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Olea, 1978) y *Ocaña, retrato intermitente* (Pons, 1978) son las obras con mayor repercusión del cine español hasta que el país sufriera una de las grandes modificaciones socio-políticas. Sánchez Noriega (2020) apunta al cambio de gobierno de 1996, que trae consigo numerosas transformaciones en el país y, a su vez, en el cine, “con una nueva generación y el acceso de mujeres a trabajos de guion y dirección” (p.8). Además, también circundante a estas fechas, comienza a efervescer con mayor intensidad a nivel nacional la presencia del colectivo. Es tenido en cuenta por primera vez en el Congreso de los Diputados en 1999 y, paralelamente, obtiene presencia en el ámbito sanitario, incluyéndose en el Servicio Andaluz de Salud el tratamiento integral. Desde este momento, aunque ya previamente el Parlamento Europeo había dado los primeros pasos, comienzan a sumar en visibilidad y espacio, siendo en 2007 cuando por fin se legisla, no sin inconvenientes y patologización, en pos de la rectificación registral en relación al sexo (Asociación Española de Transexuales [AET], s. f.).

No ha sido hasta el 2020 cuando la televisión española ha otorgado verdadero protagonismo a un personaje trans. Ha sido a través de la serie biográfica *Veneno* sobre Cristina Ortiz, más conocida como La Veneno; una producción de Atresmedia dirigida por Javier Calvo y Javier Ambrossi. Este personaje público surgió como tal mediante el programa televisivo *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Navarro, 1995-1997), un late night que

nos trajo la posibilidad de ver y conocer un poco la vida de las travestis y transexuales aunque fuera de la manera más frívola y comercializada. De aquellas personas que representaban lo que pasa cuando te atreves a cruzar esa frontera... (Platero, 2021: 229-230).

En los últimos años, otras personas trans han tomado relevancia a nivel no solo mediático, sino también político, como es el caso de Carla Antonelli, diputada del PSOE en la Asamblea de Madrid desde el año 2011, además de actriz y activista por los derechos de las personas LGBT+. También destacan artistas como Falete, que a menudo es considerado un símbolo queer, ya que su aspecto de folclórica rompe con los cánones de la masculinidad, oscilando entre lo masculino y lo femenino de manera constante. El panorama más actual está dando espacio a personas definidas como trans, travestis o no

binarias en la cultura pop nacional: Jedet, Samantha Hudson, Ángela Ponce, Abril Zamora, Elsa Ruiz, Elizabeth Duval... Son algunos de los nombres que se están asentando como referentes para la generación contemporánea.

El acceso a Internet y su expansión global ha supuesto un cambio de paradigma en lo relativo a la información y la comunicación, “desde la década de los noventa, Internet ha revolucionado las industrias culturales” (Del Pino y Aguado, 2012: 58). Además, no solo influye el cambio en el consumo, sino en los reclamos de los espectadores por ciertos contenidos que echan en falta encontrar entre la oferta audiovisual en cines, televisión y plataformas de vídeo bajo demanda. A su vez, esta inmersión en la era digital tiene como consecuencia la visibilización de personas y colectivos que anteriormente no encontraban un espacio en el que expresarse. Las redes sociales contribuyen a la generación de debates y a la expansión de multitud de ideas y mensajes, así como sirven a las empresas como fuente de datos para conocer las tendencias que pueden dar beneficios a la hora de crear contenidos. Todo ello hace prolífica la puesta en marcha de las nuevas propuestas y, además, posibilita que figuras como las mencionadas anteriormente puedan llegar a un mayor número de personas con pensamientos o gustos afines, dando lugar a un nuevo panorama representativo y fomentando la reflexión acerca de las representaciones anteriores.

---

## **Introduction**

As Stryker notes, (2017) “until very recently, transgender issues have been presented as personal matters [...] not as part of a larger social context” (p.28). The last decade, in particular, has brought about a change in the landscape with regard to trans identities. Increasingly, trans experiences are entering into the daily lives of citizens, sparking debates and issues that are becoming, as feminism of the 1970s demanded at the time, a political issue. The personal is political in the case of trans identities, which encompass a multitude of identities felt in various ways and through different perspectives. The community includes both those who transition physically and socially to those who see gender and its variability as a form of artistic expression.

Trans experiences have also gradually been occupying the mediated space: cinema, series, television.... These channels have started giving space to voices that had been silenced and to experiences that previously seemed to have no place in the media. The American series *Transparent* (Soloway, 2014-2019) was the first rupture in this sense, placing a trans character in the leading role. Cinema, previously, had made attempts to give visibility to the collective, but without achieving far-reaching repercussions. Films such as *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999), *Hedwig and the Angry Inch* (Mitchel, 2001) or *Transamerica* (Tucker, 2005) opened the way to the new century and initiated new representations that are gradually taking hold.

In the Spanish case, there are few titles that deal with trans identities or transvestism, especially prior to the 21st century. *Mi querida señorita* (De Armiñán, 1972), *Cambio de sexo* (Aranda, 1977), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Olea, 1978) and *Ocaña, retrato intermitente* (Pons, 1978) were the most impactful works of Spanish cinema before the country underwent a major socio-political change. Sánchez Noriega points to the change of government in 1996, which brought with it numerous transformations in the country and also in cinema, “with a new generation and the access of women to scriptwriting and directing jobs” (p.8). In addition, also around this time, the presence of the community began to grow with increasing intensity on a national level, reaching the Congress of Deputies for the first time in 1999, as well as having a presence in the health field, including the availability of integral treatment in the Andalusian Health Service. From this moment on, although the European Parliament had already taken the first steps, the trans community began to gain visibility and space and in 2007 legislation was finally passed, not without inconveniences and pathologization, for the rectification of one's gender in the public registry (Asociación Española de Transexuales [AET], s. f.).

In 2020, Spanish television has finally given real prominence to a trans character, through the biographical series *Veneno* about Cristina Ortiz, also known as La Veneno. The series is an Atresmedia production directed by Calvo and Ambrossi. This public figure emerged through the television program *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Navarro, 1995-1997), a late-night show that



brought us the possibility of seeing and knowing a little of the life of cross-dressers and transsexuals even if it was in the most frivolous and commercialized way. Of those people who represented what happens when you dare to cross that border... (Platero, 2021: 229-230).

In recent years, other trans people have become relevant not only in the media, but also politically, as Carla Antonelli, a representative of the political party PSOE in the Assembly of Madrid since 2011, actress and LGBTQ+ rights activist. We have also seen the emergence of artists like Falet, who is often considered a queer symbol, due to the fact that his folkloric appearance breaks with the canons of masculinity, constantly oscillating between masculine and feminine. The current scenario is giving space to people who define themselves as transgender, transvestite or non-binary in national pop culture: Jedet, Samantha Hudson, Ángela Ponce, Abril Zamora, Elsa Ruiz, Elizabeth Duval are just some of the names that are establishing themselves as references for the contemporary generation.

Internet access and its global expansion has meant a paradigm shift in terms of information and communication, “since the nineties, the Internet has revolutionized the cultural industries” (Del Pino & Aguado, 2012: 58). Moreover, this not only brought about a change in consumption influences, but also the demands of viewers for certain content that they could not find among the audiovisual offerings of movies, television and video-on-demand platforms. In parallel, this immersion in the digital era has resulted in the visibility of people and groups that previously had no space to express themselves. Social networks contribute to the generation of debates and the expansion of a multitude of ideas and messages, as well as serving as a source of data for companies to learn about trends that can provide benefits in creating content. All of this makes the implementation of new proposals prolific and, in addition, makes it possible for people like those mentioned above to reach a larger number of people with similar thoughts or tastes, giving rise to a new representative panorama and encouraging reflection about previous representations.

---

## **1.2. Transidentidades representadas: El objeto de estudio**

La presente investigación surge tras la observación y la reflexión respectiva, después de varios años, de la escasez de estudios e investigaciones que tienen como eje central la representación cinematográfica de las identidades trans y travestis en el cine español. Este vacío produce numerosas dudas, acompañadas de una preocupación que plantea la necesidad de llevar a cabo una investigación que ahonde en dicha cuestión. Por este motivo, se va a realizar un análisis en profundidad aunando la perspectiva de género y la narrativa audiovisual, con el fin ulterior de dilucidar cómo son representadas estas identidades en la ficción cinematográfica de nuestro país, concretamente en las obras producidas entre 1999 y 2019.

A raíz de este planteamiento surgen otras cuestiones relativas a elementos que son susceptibles de estar presentes en los filmes analizados y de ser cuestionados si se alude a alguno de esos temas, como puede ser el consumo de drogas, el SIDA, la pobreza o la prostitución. A menudo, en nuestra sociedad, se extiende la idea de que las transidentidades están ligadas a estos aspectos, fomentando una visión despectiva generalizada hacia el colectivo, por lo que es preciso preguntarse si también ocurre así en las representaciones filmicas.

Además, a lo largo de esta investigación, se abordarán los debates actuales relativos a las identidades trans y las terminologías empleadas. También se hará hincapié en la categoría *queer cinema* y la situación en la que se encuentra el consenso a la hora de establecer unas características y definiciones estandarizadas. Ambos aspectos son de gran relevancia para el desarrollo de este trabajo, ya que se debe entender de qué se habla cuando se ponen estos asuntos sobre el papel y cómo van a ser entendidos y utilizados aquí.

## **1.3. Una cuestión en efervescencia: Justificación**

Las investigaciones realizadas en España en torno al travestismo, la transexualidad y los transgenerismos han ganado peso, en los últimos años, gracias a diversas aportaciones que han conseguido aproximar dos esferas a menudo alejadas, cuando no antagónicas: el activismo y la academia. Los trabajos de Gerard Coll-Planas, Miquel Missé, Norma Mejía, José Antonio Nieto

Piñeroba y Raquel (Lucas) Platero Méndez, entre otrxs autorxs, han ofrecido aproximaciones muy variadas pero que comparten el objetivo de iluminar un conjunto de experiencias, identidades y cuerpos situados al margen de los binarismos dominantes (masculino/femenino, heterosexual/homosexual), a partir de los testimonios de lxs propixs sujetos implicadxs (Peralta, 2015: 247).

De un tiempo a esta parte, los estudios de género se han ido instalando paulatinamente en diversas ramas científico-académicas. Las ciencias sociales y las humanidades son las áreas que mayor incidencia hacen en los estudios de género y sexualidad, ya que la sociedad se ve afectada por estereotipos, discriminaciones y desigualdades. Desde este ámbito, cabe preguntarse por qué surgen estas desigualdades sociales; cuándo, dónde y cómo se transmiten, entre otras incógnitas que pueden aparecer al tratar de comprender a los seres humanos, sus relaciones, sus hábitos, etc.

En diversas ocasiones, la producción cultural perpetúa, e incluso fomenta, actitudes negativas con relación al género, al deseo o la identidad sexo-afectiva, la etnia o la clase social. “Los estereotipos de género están tan interiorizados en nuestra cultura, que se transmiten a menudo de un modo indirecto y precisan análisis profundos y elaborados para poder ser detectados, corregidos y adaptados a las nuevas circunstancias sociales” (Galán, 2007: 236), por ello, es importante que las ciencias sociales investiguen la naturaleza de estas actitudes, así como por qué se continúa teniendo prejuicios en base a la sexualidad o a la identidad de género, cómo se aprenden estos o cómo pueden deconstruirse las ideas arraigadas relativas al género. A su vez, es de relevancia ahondar en las representaciones culturales, en su peligrosidad radicada en el carácter, a veces, masivo y en la actitud de los receptores de los mensajes que estas difunden.

La educación y los medios de comunicación son dos de los elementos más importantes en relación a la transmisión de valores. En cuanto al tema que aquí se trata, la educación tiene un papel fundamental respecto a cómo aprendemos los géneros, los sexos y la sexualidad. No obstante, cada vez más, los medios están teniendo mucho peso como agentes socializadores, “los niños de hoy construyen sus experiencias a través de los ideales y los modelos presentados por los medios de comunicación” (Pallarés Piquer, 2014: 247).

Es frecuente la incorporación de estereotipos a la hora de hacer representaciones cinematográficas, estos pueden tener un cometido importante en la socialización de las personas y a la vez ser perjudiciales. Los estereotipos son una síntesis de elementos que se repiten con cierta frecuencia en determinados grupos sociales. Por una parte, “nos ayudan a comprender el mundo de manera simplificada, ordenada, coherente, e incluso nos facilitan datos para una determinada posibilidad de predicción de acontecimientos venideros” (González Gabaldón, 1999: 80); por otra, en múltiples ocasiones son reduccionistas y sirven de sustento a los prejuicios que se extienden socialmente sobre los diferentes colectivos o grupos sociales, propiciando la aparición de creencias, a menudo erróneas, sobre las demás personas según pertenezca a un grupo social u otro. Del mismo modo ocurre en lo relativo a la identidad de género y la sexualidad:

los estereotipos pueden ser de distintas clases: de nacionalidades, razas, sexos y grupos. Los autores aclaran que no existen estereotipos de todos los grupos sociales, ni todos ellos tienen la misma fuerza. A lo largo de los años, los estereotipos de los grupos irán cambiando según las transformaciones sociales o políticas (Galán Fajardo, 2006: 61).

No podemos negar que los estereotipos cumplen una función importante y necesaria, pero se les debe prestar mucha atención. Es preciso formar e informar sobre las implicaciones que tienen los estereotipos, por qué y cómo son utilizados en los medios, “la amenaza de los estereotipos no está en su presencia y utilización en los medios, sino en su manipulación, empleando a los individuos como marionetas expresivas de una idea” (Galán Fajardo, 2006: 61). Puede ocurrir, y ocurre, que la reiteración de determinadas representaciones dé lugar a la perpetuación de algunas características en algunos colectivos al tratar de cumplir con lo que se espera de ellos; “es lo que entendemos como «efecto de autocumplimiento» del estereotipo” (González Gabaldón, 1999: 82), lo cual da lugar a la retroalimentación de la realidad y el estereotipo de manera continuada.

En la década de los 70 surge la Teoría Fílmica Feminista, una de las contribuciones más relevantes fue:

poner de relieve la importancia de las representaciones como producto social y cultural, y las repercusiones que esta representación que no son sino fruto de una interpretación social y cultural concreta del papel que deben ejercer las mujeres en la sociedad, tienen en la espectadora. Por primera vez, se puso de manifiesto la importancia que el cine puede tener en la construcción de la subjetividad y la identidad de la espectadora (Castejón Leorza, 2004: 306).

Una vez surgida esta preocupación y la evidencia de que existía, y existe, un problema en cuanto a la representación de las mujeres en el cine y las consecuencias de la misma, es cuando empieza a ponerse el foco en la representación de otras minorías por motivo de etnia, género, identidad sexo-afectiva, diversidad funcional, clase social...

La sexualidad, al igual que otros ámbitos —como la muerte, la familia o la infancia, por ejemplo—, empezó a ocupar un nuevo rango de la mano de historiadores europeos y norteamericanos a partir de la década de los setenta, interés que muy pronto traspasó fronteras y que se tradujo en una preocupación fácilmente detectable en monografías y publicaciones académicas (Mérida Jiménez, 2002: 9).

Es en este punto donde se encuentran actualmente los estudios de género en el ámbito cinematográfico, centrados, cada vez más, en analizar la representación de las mujeres y del colectivo LGBT+, entre otros colectivos y realidades a menudo representadas, pero escasamente estudiadas o cuestionadas. El tema aquí tratado es de interés debido a la relevancia que tienen el cine y las representaciones que se dan en este, en relación con la función que cumplen en la sociedad y la carente atención que se le presta desde muchos sectores. Por ello, tiene que ser desde las instituciones y los entornos científicos y académicos donde se ponga de relieve la importancia de los medios y la función tan crucial que tienen; puesto que se alimentan de lo que ven en la sociedad y a su vez alimentan a la sociedad, creando una cadena de retroalimentación que no muestra todas las realidades ni ayuda a hacerlas visibles, aun teniendo los medios para hacerlo posible.

#### **1.4. La escasez de estudios: Estado de la cuestión**

En la actualidad, los estudios de género en el área de la cinematografía están en plena efervescencia. Desde la entrada de los 2000 se han desarrollado multitud de investigaciones y publicaciones centradas en la representación de la homosexualidad o de “lo queer” en el cine, tanto a nivel nacional como de forma global. Sin embargo, en lo que respecta a la representación de las transidentidades, existe una cantidad de estudios más limitada. Por norma general, las identidades trans aparecen como un epígrafe dentro de los estudios sobre representaciones homosexuales.

Dentro de los estudios de representaciones queer o LGBT+ se ha profundizado en mayor medida en la puesta en pantalla de gays y lesbianas, en parte, debido a que han sido representados en más ocasiones y, consecuentemente, la sociedad comenzó con anterioridad la aceptación y normalización de estos colectivos a nivel social y cultural. En ámbitos internacionales, se ha enfocado con diferentes perspectivas, tanto es así que, como se verá en el Marco Referencial, no se evidencia un consenso en los acercamientos académicos que se hacen hacia el cine LGBT+/queer. Existen textos sobre cinematografías de diversas nacionalidades como *The German Queer Cinema* (Kuzniar, 2000), *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas* (Lim, 2006) o *British Queer Cinema* (Griffiths, 2006), así como estudios más amplios que tratan de abordar cine continental: *Queer issues in contemporary Latin American Cinema* (Foster, 2003) o *Queer Cinema in Europe* (Griffiths, 2008), y el queer cinema de manera general: *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century* (Juett y Jones, 2010) o *Queer Cinema in the World* (Schoonover y Galt, 2016).

Como se puede apreciar, existen diversidad de estudios y enfoques relativos al queer cinema. Todos estos son de gran utilidad para comprender diferentes realidades, ya que las representaciones dependen del momento y el lugar en el que se realizan, es decir, cada contexto dará lugar a unas representaciones identitarias u otras. Se realizará una parada sobre esto en la presente investigación, para tratar de resaltar las cinematografías que más aportaciones han hecho, cuáles son los contextos en diferentes geografías –teniendo en cuenta que no siempre se han podido encontrar estudios o se han encontrado, pero no son actuales– y las perspectivas con las que se han estudiado anteriormente y en la actualidad.

No obstante, aunque se pueda decir que hay una amplia oferta de textos dedicados a desentrañar las representaciones queer y LGBT+, en el caso de España esta es menos extensa. Autores como Alfeo (1999), González de Garay (2017), Melero (2010, 2011, 2017) o Mira (2006) han realizado diversas publicaciones sobre la representación de la homosexualidad, abordando tanto la época franquista como el cine de la transición, e incluso contenidos más actuales. En estas publicaciones se han mencionado también las identidades trans, aunque no en profundidad. Al respecto del tema que aquí se discute,

han sido Quílez Esteve (2013), Nabal (2015) y Vegas (2019) quienes se han centrado únicamente en investigar sobre las representaciones trans y travestis en el cine español.

Por lo tanto, en esta investigación se han abordado las representaciones transidentitarias y travestis de manera puntual dentro de estudios focalizados en la homosexualidad y brevemente han sido el objeto de estudio de algunas investigaciones, las cuales resultan muy escasas dada la relevancia de llegar a conocer las representaciones que se han realizado en el cine nacional al respecto.

### **1.5. Objetivos**

Se puede deducir, tras plantear el objeto de estudio, cuál es el objetivo principal de esta investigación: dilucidar cómo han sido representadas las identidades trans y travestis en el cine español. Concretamente, se analizarán las representaciones encontradas a partir del 1999, más adelante en la especificación del corpus se explicará el porqué.

Por otra parte, se va a observar si existen patrones de representación en los personajes analizados en relación con determinados temas o actitudes que se muestren con frecuencia. Estos son: el consumo de drogas –qué tipo aparecen o se mencionan–, las enfermedades –como el SIDA o enfermedades derivadas de los ritmos de vida que se presenten–, la prostitución, la violencia –tanto recibida como ejercida–, los actos delictivos... También será tenido en cuenta si las conductas violentas, ya sean físicas o verbales, hacia los personajes analizados se muestran de forma crítica con la realidad, o si por el contrario promueven ser imitadas. Esto se llevará a cabo mediante un análisis de contenido en el que se identificarán los ítems mencionados, se cuantificarán y se hará una revisión de la aparición de estos en relación al contexto en el que se desarrollen.

Para poder estudiar la representación de los personajes que serán objeto de estudio de esta investigación, se utilizarán diversas herramientas y métodos que, aunque se profundizará en su epígrafe correspondiente, van a ser mencionados para que se pueda comprender la perspectiva que tendrá lugar. Por una parte, se va a analizar al personaje como entidad, como esfera de acción. Además, se hará una pausa en algunos aspectos

narrativos que darán más información sobre estos, como en quién cuenta la historia del filme, si es el propio personaje u otro quién le da voz. Por otro lado, se observará si están presentes elementos del viaje del héroe, que también darán pistas de la representación.

Por último, va a analizarse si existen cambios en la representación en relación con el momento temporal en el que está realizada la película, para averiguar si un cambio de contexto y un avance social con respecto a la visibilización de las personas trans y travestis supone, también, un cambio en cómo son mostradas a los espectadores.

Aunando la Teoría Narrativa, el Análisis de Contenido y la Teoría Fílmica Feminista, se llegarán a esclarecer los objetivos que esta investigación plantea acerca de la representación de las transidentidades y el travestismo.

## **1.6. Preguntas de investigación**

La pregunta principal a la que se le quiere dar respuesta en esta investigación, y de la que surge el objetivo principal, es: ¿Cómo aparecen representadas las personas trans y travestis en el cine español? Esta pregunta se ha matizado, como se mencionaba, añadiendo un período temporal que abarca desde 1999 hasta la actualidad. Podría decirse que la pregunta de investigación central sería, más específicamente: ¿Cómo aparecen representadas las personas trans y travestis en el cine español del siglo XXI?

Además de esta, surgen cuestiones secundarias que serán importantes y están relacionadas en gran medida con la pregunta principal, solo que puntualizando aspectos más concretos que deben ser tenidos en cuenta:

- ❖ ¿Cómo son las relaciones de estos personajes con otros?
- ❖ ¿Cuántos de estos personajes transicionan de mujer a hombre (FtM: Female to Male)?
- ❖ ¿Cuántos de hombre a mujer (MtF: Male to Female)?
- ❖ ¿Cuántos de estos personajes son heterosexuales una vez hacen la transición?
- ❖ ¿Cuántos homosexuales o bisexuales?
- ❖ ¿Qué tipo de temáticas y contextos aparecen ligados a estos personajes?
- ❖ ¿Existen patrones de representación?



- ❖ ¿Podemos detectar estereotipos claros en la representación de estos colectivos?
- ❖ ¿Existen diferencias en las representaciones dependiendo del género cinematográfico?
- ❖ ¿Hay un patrón dependiendo de cada uno de estos?
- ❖ ¿Existe una definición clara y definitiva de qué es queer cinema?
- ❖ En caso de que no exista ¿cómo podemos delimitar qué es y qué no es queer cinema?
- ❖ ¿Se podrían enmarcar los filmes del corpus como queer cinema?
- ❖ ¿Se podría hablar, igual que existe la Teoría Fílmica Feminista, de una Teoría Fílmica /Mediática Queer?

Otras preguntas que se pueden plantear, ya no tienen tanto que ver con el filme y su contenido sino con cuestiones de visibilización y de sensibilización:

- ❖ ¿Cuántas de las películas analizadas están dirigidas por una persona del colectivo LGBTQ+?
- ❖ ¿Cuántas de las películas analizadas están dirigidas por una mujer?
- ❖ ¿Se hallan diferencias en el enfoque y planteamiento del filme según la dirijan personas del colectivo LGBTQ+, mujeres u hombres heterosexuales?
- ❖ ¿Cuánta presencia en festivales han tenido estos filmes?
- ❖ ¿Han recibido premios?
- ❖ ¿Cuáles han sido los números en taquilla de estas películas?

A lo largo de esta investigación todas estas cuestiones van a estar presentes. También será relevante toda la teoría referida a la transidentidad y a los debates actuales, que igualmente plantean cuestiones a la hora enfrentarse a las obras analizadas. Se tratará de realizar un diálogo entre los filmes, la teoría de género y las herramientas metodológicas que aborde todas las dudas e incógnitas que plantea este estudio.

### **1.7. Representaciones del siglo XXI: Delimitación del corpus**

El punto de partida para realizar la elección del corpus se encuentra en el año 1999. El motivo se debe a que, a pesar de que en diversos años se han dado cambios al respecto de la realidad trans, tanto a nivel nacional como internacional, es en el año mencionado cuando “se aprueba por unanimidad la tramitación de una Propuesta No de

Ley presentada por IU [Izquierda Unida] en el Congreso de los Diputados que resulta ser la primera iniciativa parlamentaria que recoge derechos específicos para las personas transexuales<sup>1</sup>” (AET: s.f.). Previamente se dan dos eventos también de gran relevancia. En 1987:

el Tribunal Supremo [TS] dicta la primera sentencia en la que se declara a favor de reconocer el cambio de sexo y nombre legal de una persona transexual argumentando la importancia del sexo psicológico y el aportar facilidades en la vida social de las personas transexuales, no obstante, declarando que en realidad no deja de ser una “ficción de hembra” (Ibid.).

Por lo que, aunque parece haber una intención de progreso, se puede observar que incluso desde el TS existe una actitud discriminatoria y limitante. Por su parte, en 1989, el Parlamento Europeo ya había dictado una resolución que reclamaba a todos los estados pertenecientes a la UE tomar medidas para combatir la situación discriminatoria en la que se encontraban las personas trans.

En 1999, además de la propuesta de IU, en junio, es aprobada de forma unánime “la Proposición de Ley por el Derecho a la Identidad Sexual, presentada por el PSOE en el Senado” (AET: s.f.). Sin embargo, esta no salió adelante, pero sienta un precedente y da muestra de que el ámbito político comienza a tener en cuenta la situación de las personas trans y la inminente necesidad de mejorar sus condiciones en diversos aspectos: legal, social, sanitario... Por otra parte, en octubre de ese mismo año, el Hospital Regional Carlos Haya de Málaga crea la Unidad de Trastorno de Identidad de Género<sup>2</sup> ofreciendo cobertura a la reasignación de sexo (Ibid.), convirtiéndose en el primer centro público de España en proporcionar este servicio (Diagonal, 2012).

A las puertas de un nuevo siglo, España parecía comenzar a tomar conciencia sobre la realidad de las personas trans, este motivo hace que se considere dicho momento como una base desde la que arrancar la investigación.

Si bien es cierto que cada vez se encuentra más contenido audiovisual con personajes protagonistas o principales trans o travestis, es mayoritariamente en el circuito internacional, tanto filmico como televisivo, donde se han representado en mayor medida. Se encuentran obras como *Una mujer fantástica* (Lelio, 2017), *La chica danesa* (Hooper, 2015), *Something Must Break* (Bergsmark, 2014), *Laurence Anyways* (Dolan,

2012), *Tomboy* (Sciamma, 2011), *Transamerica* (Tucker, 2005), *Transparent* (Soloway, 2014-2019), *Orange is The New Black* (Kohan, 2013-2019), *Sense8* (Wachowski, Wachowski y Straczynski, 2015-2018), *Pose* (Murphy, Falchuck y Canals, 2018-actualidad) o *Euphoria* (Levinson, 2019-actualidad), estas son de las más conocidos a nivel global, entre otros muchos títulos.

En España parece que, de manera más pausada, van poco a poco incorporándose realidades transidentitarias. Recientemente se ha estrenado la primera serie con un personaje trans protagonista: *Veneno* (Calvo y Ambrossi, 2020). En cuanto al ámbito cinematográfico, que va a ser estudiado aquí, parece que no se han hecho grandes propuestas en los últimos años.

Para realizar la elección de películas del corpus de esta investigación, se han consultado los anuarios de la Filmoteca Española –con información disponible hasta 2019– y, además, se han revisado los títulos mencionados en el capítulo dedicado al cine español del libro: *El cine transgénero: los 100 mejores títulos* (Mena y Pérez Niño, 2018). Se han seleccionado los filmes comerciales que cuenten con personajes trans o travestis protagonistas, principales o secundarios, que tengan desarrollo narrativo dentro del filme, en el cine producido en España entre los años 1999 y 2019. Los personajes terciarios serán omitidos, asimismo, tampoco serán susceptibles de análisis los cortometrajes o documentales. Por lo que, finalmente, serán objeto de estudio y compondrán el corpus de esta investigación 10 personajes que aparecen en los siguientes 7 filmes (Tabla 1): *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), *La mala educación* (Almodóvar, 2004), *El calentito* (Gutiérrez, 2005), *20 centímetros* (Salazar, 2005), *Todo lo que tú quieras* (Mañas, 2010), *La piel que habito* (Almodóvar 2011), *La puerta abierta* (Seresesky, 2016).

Por otra parte, varios títulos han sido descartados de la selección de corpus debido a que, aunque incluyen personajes trans o travestis en el metraje, estos no tienen presencia ni desarrollo suficiente como para poder ser analizados. Entre estos títulos destacan: *Ataque verbal* (Albadalejo, 1999), que no incluye un personaje trans, pero se da una conversación entre dos chicos adolescentes sobre la identidad trans de una persona conocida y se reflexiona acerca de ello; *Barcelona (un mapa)* (2007) del director Ventura Pons, cuyo matrimonio protagonista desvela de una manera ambigua, superficial y

escueta que se travisten en su intimidad. Otro de estos títulos, de los más conocidos entre los que carecen de personajes trans con arco dramático, es *3 bodas de más* (Ruiz Caldera, 2013), donde Ruth, la protagonista, descubre que su ex Alex es trans pocos días antes de acudir a su boda. Este personaje aparece escasamente durante diez minutos del metraje total, tan solo tiene presencia en una escena en la que se encuentran en el cine y en la escena de su boda. Por último, se destaca la más reciente, *A pesar de todo* (Tagliavini, 2019) estrenada en Netflix, cuyo personaje trans es interpretado por Rossy de Palma, que resulta ser la otra persona progenitora de una de las protagonistas.

Tabla 1.

<b>Película</b>	<b>Director/a</b>	<b>Año</b>	<b>Género</b>
<i>Todo sobre mi madre</i>	Pedro Almodóvar	1999	Drama
<i>La mala educación</i>	Pedro Almodóvar	2004	Drama, thriller
<i>El calentito</i>	Chus Gutiérrez	2005	Comedia, musical
<i>20 centímetros</i>	Ramón Salazar	2005	Comedia, drama, musical
<i>Todo lo que tú quieras</i>	Achero Mañas	2010	Drama
<i>La piel que habito</i>	Pedro Almodóvar	2011	Thriller, drama
<i>La puerta abierta</i>	Marina Seresesky	2016	Drama, comedia

Contenido del corpus (Fuente: elaboración propia).

## **1.8. Problemas y limitaciones**

Desde el inicio de la investigación se hallaron numerosas limitaciones a la hora de abordar el tema central de la misma. En primer lugar, esta tesis doctoral se centra en una cuestión en desarrollo constante. Durante los últimos años se han publicado numerosos textos al respecto, tanto sobre identidad como acerca de cambios en la terminología o debates vigentes dentro del colectivo. Estos aspectos se han sometido a revisión de manera continuada durante la realización de la investigación, ya que en el período inicial del estudio los términos utilizados aún se encontraban en fase incipiente y se estaban asentando.

Por otra parte, se encontró que un gran número de textos no eran accesibles en España, algunos por ser publicaciones con cierta antigüedad y otros porque no habían sido traducidos al español debido al abordaje de temáticas muy concretas y, por lo tanto, no habían llegado a ser comercializados en nuestro país. Algunos de estos textos pudieron ser consultados durante la Estancia de Investigación en el *Amsterdam School for Cultural Analysis*, en la Universidad de Ámsterdam.

Además de esto, a la hora de realizar la elección del corpus hemos encontrado limitaciones temporales. Hacer una revisión, por superficial y escueta que sea de todos los anuarios, visionar los filmes y leer las sinopsis de los filmes a los que no se ha podido acceder, supone una inversión de horas muy extensa y difícil de asumir por una sola persona en una investigación que debe realizarse, aproximadamente, entre 3 y 5 años. A este respecto, debe señalarse la dificultad añadida de acceso en diversas ocasiones a algunos filmes. La Filmoteca Española facilitó el acceso, pero no se disponía de tiempo suficiente para poder realizar esta labor en dichas instalaciones por lo que se realizó la consulta de anuarios y sinopsis y se visionaron aquellos filmes cuya sinopsis y temática eran susceptibles de representar a un personaje trans o travesti, esto se llevó a cabo durante la Estancia de Investigación en la Universidad Complutense de Madrid.

Por lo tanto, se puede decir que se han encontrado diversos obstáculos y limitaciones de diversa índole a lo largo de esta investigación, aunque en la mayoría de ocasiones se han conseguido superar o solventar.



## **CAPÍTULO 2**

### **FUNDAMENTOS TEÓRICOS**

#### **2.1. Marco Conceptual**

##### **2.1.1. Sobre la importancia del lenguaje y el poder de significar**

“El lenguaje tiene que ver de una manera crucial con el pensamiento, la acción y las relaciones sociales” (Chomsky, 2002: 14), es decir, si como apunta Judith Butler (2007), son las categorías las que crean las subjetividades, y no al contrario, y los individuos nos identificamos con términos que nos limitan y reproducimos lo que estos determinan que somos, se puede decir que, actualmente, somos una consecuencia del lenguaje y no al revés. Desde hace siglos, se crean términos para nombrar aquello que no se llega a comprender por no tener una categoría en la que poder sustentar esa realidad. En este momento, sobre todo a raíz de las Teorías Queer, se busca la eliminación de estas etiquetas y categorías para no limitar la identidad, y así eliminar, como consecuencia, la creación de una identidad basada en lo que se espera que sea en relación con cada categoría. Entonces, como señala Chomsky, el lenguaje tiene que ver con el pensamiento. Las personas pensamos con palabras, entendemos el mundo mediante las palabras y cuando no entendemos algo porque escapa a nuestros conceptos, inventamos un término con el que designarlo. El lenguaje tiene que ver con la acción en tanto que, como se mencionaba, se reproduce aquello que los conceptos significan, se actúa en consecuencia a las etiquetas que nos identifican. Por ello, las relaciones sociales derivan en esta acción y *performance* continua de la identidad para poder encajar dentro de unas pautas sociales establecidas, “como seres sociales, las mujeres [y todos los colectivos fuera del cisheteropatriarcado caucásico e incluso este también, se añadiría] se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación” (De Lauretis, 1992: 29).

Se esté o no de acuerdo con la posibilidad de eliminar las etiquetas de género, ya que al igual que resultan limitantes también son las que conforman la capacidad de entender lo que nos rodea, la realidad actual no se concibe sin estos conceptos relativos al género que hacen posible la autoidentificación y el autoconocimiento de cada individuo y su propia identidad. Quizás, en un mundo utópico e ideal, podría llegar a ser posible, sin embargo, actualmente, las diversas sociedades del mundo son mayoritariamente machistas, homófobas<sup>1</sup>, transfobas, cisheteronormativizadas y patriarcales. Este hecho no hace posible una sociedad a corto plazo en la que no existan las etiquetas, pues las personas que discriminan por motivos de diferencia siempre serán las que hagan campaña para señalar al diferente y alejarse o contraponerse a este, ya que está en contra de él, por lo que no accederán a una eliminación de etiquetas que los igualen al resto de la sociedad. Llegados a este punto, puede ser importante entender que: “las palabras cambian según quién las dice” (Nelson, 2018: 16). Como comparte Halberstam (2018), esta afirmación de Nelson en *Los Argonautas* le lleva a la reflexión siguiente:

Ver el lenguaje de esta manera –como un ecosistema cambiante dentro del cual las palabras pueden volar, caer o no logran transmitir su mensaje, pero también pueden flotar sobre la multiplicidad a la que apuntan– nos libera de la tarea mundana de simplemente encontrar el nombre correcto (p.27).

En este sentido, la filósofa Celia Amorós (1991) reclamaba que las mujeres siempre habían sido conceptualizadas y se les había adjudicado un lugar en el discurso del hombre. Sin embargo, “las que hemos sido conceptualizadas seremos, por fin conceptualizadoras” (p.55), es decir, las mujeres, del mismo modo que posteriormente ocurriría con el colectivo LGBT+, empezarían a ser las que dieran nombre a las cosas, esto es un poder que estaba reservado a los hombres. En *Pensar con Celia Amorós*, Agra-Romero (2010) dedica un capítulo a una de las expresiones de Amorós: “Conceptualizar es politizar”, idea reiterada en diversos de sus textos y afianzada a lo largo de su trabajo filosófico. En el texto de Agra-Romero se profundiza en la afirmación de Amorós y viene a sustentar lo que se mencionaba anteriormente: “quienes tienen el poder dan nombre a las cosas (y a las personas)” (Amorós, 1995: 9). Entonces, dado que “nombrar, huelga

---

<sup>1</sup> Se utilizarán términos como homofobia y transfobia en este estudio debido a que es un término establecido y que cumple su función comunicativa pese a que se está de acuerdo en la modificación propuesta en la que se deje de utilizar -fobia y se hable de odio hacia el colectivo LGBT+.



decirlo, es una actividad poderosa” (Halberstam, 2018: 21), es necesario tomar los espacios de poder por parte del feminismo y de los colectivos LGBT+ y racializados para así resignificar conceptos. Del mismo modo, se tienen que tomar espacios de poder en el ámbito audiovisual para, además de resignificar, representar y compartir preocupaciones y realidades obviadas con frecuencia por parte de los creadores, en su mayoría hombres heterosexuales, blancos, de edad media y clase media-alta –en 2017, del total de directores, productores, escritores, editores, productores ejecutivos y directores de fotografía de las 250 películas más taquilleras, solo el 18% de estos puestos fueron ocupados por mujeres– (Lauzen, 2018: 1).

Teniendo en cuenta esta realidad en la que la sociedad se encuentra inmersa y siendo conscientes de la dificultad de eliminar las categorías identitarias, la opción más factible es cuidar el lenguaje, dada la importancia observable que este tiene. Por lo que se apuesta por resignificar y apropiarse de los conceptos que afectan a un colectivo o una parte de la sociedad de manera directa, puesto que “un lenguaje específico en cuanto al género influye en cómo se piensan o se dicen las cosas” (Conway, Bourque y Scott, 2013: 24).

### **2.1.2. Debates conceptuales, evoluciones y estados actuales**

Antes de hacer una profundización en la teoría que conformará esta investigación, es preciso hacer una revisión de algunos de los conceptos que serán utilizados, los motivos por los que se utilizarán y a qué significado es al que se hará referencia de cada uno. Cabe comenzar diciendo que, como indica Martín Casares (2008), los términos y nomenclaturas no evolucionan de manera paralela a los instrumentos científicos (p.19), por lo que es adecuado especificar que el lenguaje utilizado en un texto académico quizá no se corresponda, en algunas ocasiones, con la evolución social del mismo.

Desde hace unos años, el lenguaje relativo al género, a las identidades y a la sexualidad se ha ido modificando paulatinamente debido, en gran parte, al cambio social que se está dando al respecto. Actualmente, para hacer referencia a las personas **transexuales** y **transgénero** es más preciso hablar de *personas trans* (Garelick et al.,

2017: 174; Halberstam, 2018: 17-41), ya que de esta forma se engloba a todas estas personas sin distinguir, como indican Coll-Planas y Missé (2015), si “la persona se ha operado o el sentido político que atribuye a su identidad de género” (p.36). Sin embargo, será oportuno hacer alusión a los términos transexualidad, transgeneridad y **travestismo**, debido a que son términos que se han utilizado de forma frecuente, sobre todo en contextos y textos relativos a la medicina y el derecho.

Uno de los motivos fundamentales de la relevancia dada a la revisión del lenguaje y la terminología utilizada para hacer alusión a aspectos de género e identidad, se debe a la manera peyorativa con la que se utilizan los mismos en según qué textos. Por ejemplo, en el artículo de Chárriez Cordero (2013) se encuentran varios motivos por los que es necesario revisar los conceptos y la forma en la que los usamos. Al comienzo del texto, la autora equipara los términos: transexualidad, transexualismo y trastorno de la identidad de género. Si bien la Organización Mundial de la Salud (OMS) continúa incluyendo a las personas trans dentro de su Clasificación Internacional de Enfermedades (Borraz, 2017), cualquier persona sensibilizada con dicha cuestión no utilizaría términos como trastorno o incongruencia de género como sinónimo ni etiqueta para estas personas. Desde este momento del artículo se puede comenzar a plantear cómo se está haciendo referencia a las personas trans, ya que en el primer párrafo se está hablando de trastorno para dirigirse a ellas.

En la actualidad, en lugar de hablar de “cambio de sexo” –expresión que ya Harry Benjamin (1967) consideraba “tosca e inexacta” (p.107)–, es más usual y respetuoso hablar de reasignación y/o transición de género. La reasignación de género es acuñada por John Money en 1969 (Saro Cervantes, 2009: 12) y aunque en ocasiones haya un proceso quirúrgico y/u hormonal para modificar los atributos físicos, no siempre se da este proceso. Sin embargo, el género siempre se modifica –tanto en ámbitos personales y sociales como en registros civiles– respecto al asignado al nacer, en relación a los órganos reproductores y al género con el que esa persona se siente identificada, haya o no un proceso de modificación física. Cuando se da un proceso quirúrgico se puede hablar también de reasignación sexual o de sexo.

En el texto de Coll-Planas y Missé (2015) se hace partícipe a los lectores y lectoras de un debate conceptual entre los términos transexual y transgénero, en los

conflictos que se dan dentro de la comunidad trans acerca de los mismos. Mediante este debate de conceptos y categorías se muestra la dificultad que se puede encontrar a la hora de establecer categorías identitarias, ya que “resulta ambivalente, pues estas oprimen al sujeto y, al mismo tiempo, le dan vida” (p.38). Además, como recogen los autores de otros textos de pensadores influyentes, las categorías se construyen en un escenario de relaciones de poder y, asimismo, no describen a los sujetos, sino que son estas categorías las que construyen la subjetividad de aquellos a quienes designan (Ibid.). Finalmente, en cuanto a las categorías identitarias, los autores mencionan que estas implican que los individuos sientan la necesidad de identificarse con una o varias y de ser reconocidos socialmente por estas, lo cual resulta limitante para aquellas personas que no se sienten identificadas por ninguna y el conflicto social que les produce que el resto de la sociedad no pueda clasificarlas categóricamente.

Una vez planteados los contrapuntos de las categorías identitarias, es conveniente detenerse en los términos concretos: transexualidad y transgénero. En los años 50, David Cauldwell introduce el término transexual para referirse a las personas que se sienten identificadas con el sexo opuesto a aquel con el que han sido asignadas por sus aspectos genitales y biológicos y desean realizar una modificación en su cuerpo para que se corresponda con su sexo sentido; el término fue posteriormente popularizado por Harry Benjamin y es en los 70 cuando se sustituye travestido por transexual en el discurso médico debido a la aceptación de la reasignación mediante cirugía (Stryker, 2017: 107).

Coll-Planas y Missé concluyen con las dos posiciones diferentes que han detectado: por un lado, la posición de las personas transexuales y por otro la de las personas transgénero.

En el discurso transexual, se establece como prioritaria la «necesidad» de realizar la transición, entendiendo que la motivación para cambiar de sexo es una determinación biológica, inmodificable y, por lo tanto, no elegida. En el discurso transgénero, aquello que se establece como prioritario es liberarse de las presiones de género a través de la crítica al modelo binarista y a la reproducción de los roles de género normativos (2015: 48).

Finalmente, encuentran que las personas transexuales, en muchas ocasiones, se ciñen e identifican con el discurso médico. Por su parte, las personas transgénero excluyen a las personas transexuales por el deseo de operarse y, en consecuencia,

normalizar su cuerpo dentro de lo establecido como femenino o masculino y no salirse de los binarismos impuestos, y se opone al discurso médico. Sin embargo, “puede acabar reproduciendo las lógicas de exclusión que reprocha a la patologización de la transexualidad, al establecer una jerarquía entre personas críticas y personas reproductoras del género normativo” (Coll-Planas y Missé, 2015: 49). Los autores comparten la delicada y dificultosa situación en la que se encuentran actualmente las categorías y los colectivos, por lo que es preciso entender el contexto presente al hablar acerca de identidades y las diversas posiciones que existen, donde no se encuentra aún un consenso clarificador.

Cabe aclarar que a lo largo de esta investigación se hará alusión a la transexualidad y a la transgeneridad cuando se precise, entendiendo a las personas pertenecientes al primer colectivo como aquellas que desean llevar a cabo, o ya la han llevado, una modificación física para que su cuerpo se asemeje con su género; y a las pertenecientes al segundo colectivo como aquellas que llevan a cabo una reasignación de género sin realizar una modificación física. No obstante, siempre que sea posible y se haga alusión a todas las personas, ya sean transexuales o transgénero, se hablará de personas trans.

En cuanto al término travesti, hace referencia “preferentemente a personas que llevan ropa atípica de su género pero que no emprenden ningún tipo de proceso de modificación corporal” (Stryker, 2017: 71). Aunque en un principio fue el término médico que se usó para referirse a las personas transexuales, en la actualidad se conoce que no tiene relación directa con la identidad de género. Es decir, el travestismo, al igual que las y los drags, pero salvando las diferencias, se conciben como una performance, sin estar ligado a una identidad sexo-afectiva concreta o a una identidad de género trans. Más adelante se profundizará en los surgimientos, la aceptación y la evolución de la transexualidad, la transgeneridad y el travestismo con el paso del tiempo y en los ámbitos médico, jurídico y social.

Por otra parte, otros conceptos ligados a este ámbito se encuentran aún en debate y desarrollo. Como apunta Martín Casares, “no existe una definición normativa y unívoca del género, ya que se trata de un concepto en plena ebullición teórica que se va perfilando y reelaborando con el avance de las investigaciones” (2008: 37), por lo tanto, se pueden

encontrar diversas definiciones que dependerán de la autoría, de los estudios en los que basen sus argumentos para dar significado a las palabras, del momento en el que se realizase dicha definición... Así, Martín Casares (2008) inicia una suerte de cronología y evoluciones de los conceptos relativos al género; tarea que más adelante también desempeña Coral Herrera (2011).

En este sentido, desde Poulain de la Barre en el S. XVIII hasta la actualidad, las categorías de género y sexo, así como las consecuencias y surgimientos de estas, han ido modificándose para tratar de ser lo más precisas posible. No es hasta el siglo XX cuando se da la “gestación del concepto de género como instrumento operativo de análisis científico” (Herrera, 2011: 17), esto supone la ruptura con la hasta entonces ligazón del sexo a los roles –que llegados a este punto se conoce que no devienen de la naturaleza, sino que son aprendidos socio-culturalmente– así como su inclusión en las Ciencias Sociales. Según Martín Casares y Herrera fue, de nuevo, John Money el primero en hacer uso del término “género” en su acepción cultural (2008: 65; 2011: 18). Desde entonces, muchos han sido los textos y las investigaciones al respecto, “en los últimos veinticinco años muchas y muy diversas tendencias dentro de las investigaciones académicas han convergido, para producir una comprensión más compleja del género como fenómeno cultural” (Conway et al., 2013: 22), además, las autoras añaden que algunos estudios más recientes indican la variación de las categorías de género con el paso del tiempo y el grado de estas variaciones (Ibid.: 25).

Una de las definiciones con mayor matización es la de Lourdes Benería (en Martín Casares, 2008):

El concepto género puede definirse como el conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a hombres y mujeres a través de un proceso de construcción social que tiene varias características. En primer lugar, es un proceso histórico que se desarrolla a diferentes niveles tales como el estado, el mercado de trabajo, las escuelas, los medios de comunicación, la ley, la familia y a través de las relaciones interpersonales. En segundo lugar, este proceso supone la jerarquización de estos rasgos y actividades, de tal modo que a los que se definen como masculinos se les atribuye mayor valor (1987: 46)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Se trata de una cita de cita en el texto de Martín Casares (2008). No ha sido posible acceder a la obra original de Lourdes Benería, sin embargo, encontramos relevante la utilización de esta cita, ya que es una definición del concepto «género» muy completa.

Lo que se contrapone al género es el sexo, también llamado a menudo sexo biológico, esta diferenciación se debe a la “necesidad de separar las cualidades humanas biológicas (sexo) y las cualidades humanas sociales (género)” (Herrera, 2011: 22). Por sexo se entiende aquel “referido a las diferencias anatómicas y cromosómicas que nos llevan a percibir a las personas como hombres o como mujeres, según las representaciones colectivas propias del mundo occidental” (Martín Casares, 2008: 24). En este sentido, Herrera comparte las cuatro formas que existen para establecer el sexo, mediante análisis genético (cromosómico), gonádico (referido a los testículos y ovarios), corporal o genital (vagina, útero, pene, escroto) y psíquico, es decir, el sexo sentido (2011: 18); se puede añadir aquí el hormonal, que no se contempla en el texto de Herrera, pero también es determinante, tal y como afirma Bettcher:

incluso si aceptamos una definición biológica, todavía tendríamos la dificultad de definir “femenino” y “masculino” porque existen múltiples características involucradas en la determinación del sexo (incluido el cariotipo cromosómico, la estructura gonadal, la estructura genital, la capacidad reproductiva y los niveles hormonales), sin mencionar los casos en que estas características se separan (2012: 236).

Aquí se podría entrar en indagar acerca del debate del binarismo sexual, pero será en otro apartado donde aparecerá de forma más coherente con el contenido.

Es preciso volver, en este punto, al principio del apartado, ser conscientes de que todo lo que nos rodea es lenguaje, y que “todo nos aparece siempre lingüística y culturalmente construido, el acceso a lo “natural en sí” es imposible” (Expósito García, 2010: 80). La autora sostiene que “el sexo, algo que se considera dado de manera natural, carente de componentes sociales, algo independiente de las conceptualizaciones humanas, es tan construido como el género, tan construido como los roles sociales de mujeres y hombres” (Ibid.: 81) y Castejón Bolea (2013) añade que “el sexo debe ser examinado como una categoría histórica al que se le han asignado diferentes significados, dependiendo de tiempo y lugar” (p.2). Entonces, ¿qué es ser *hembra*? ¿Qué es ser *varón*? Bettcher plantea que “el término sexo en sí no parece muy fácil de definir” (2009: 103), “el concepto de sexo es en sí mismo un terreno conflictivo, formado mediante una serie de disputas sobre cuál debería ser el criterio decisivo para distinguir entre los dos sexos” (Butler, 2002: 22), por ello aún continúan los debates acerca de su definición, del mismo modo que se ha debatido si es o no una construcción.

Cuando la distinción sexo/género se une a una noción de constructivismo lingüístico radical, el problema empeora aún más, porque el "sexo", al que se define como anterior al género, será en sí mismo una postulación, una construcción, ofrecida dentro del lenguaje, como aquello que es anterior al lenguaje, anterior a la construcción. Pero este sexo postulado como anterior a la construcción se convertirá -en virtud de haber sido postulado- en el efecto de esa misma postulación, la construcción de la construcción. (Butler, 2002: 23).

## **2.2. Marco Teórico**

En primer lugar, es preciso puntualizar que el contexto en el que se va a situar esta investigación y de donde se va a tomar la perspectiva es de Occidente. Abordar y contextualizar de manera pormenorizada la situación social, cultural y política en un marco global sería excesivo y desviaría este estudio del espacio en el que se encuentra, en el que se desarrollan los filmes que se van a analizar y desde donde serán analizados. Por ello, se aluden estos contextos brevemente en el Marco Referencial, donde se repasan algunas de las cinematografías a nivel internacional para poder tener una visión del panorama global, conociendo lo inabarcable de acercarnos a todas estas cinematografías de forma individual y detallada.

### **2.2.1. El género y su ligazón al cuerpo**

El debate sobre el género y la naturaleza biológica o cultural de este en relación al sexo (cuerpo) ha venido dándose ampliamente desde un tiempo a esta parte. Como se introducía anteriormente, los términos y sus significados han sido cuestionados y resignificados en múltiples ocasiones. Durante un largo período temporal no se había puesto en duda si el género era o no biológico, puesto que se daba por supuesto que sí lo era así como su inherencia al sexo. Por lo tanto, la idea de que el sexo llevaba consigo un género y, por consiguiente, unos comportamientos concretos, estuvo muy arraigada hasta que la antropología abriese el “debate sobre qué es lo determinante en el comportamiento humano, si los aspectos biológicos o los socioculturales” (Lamas, 2013: 97). En ese sentido, dos antropólogas de relevancia pusieron en cuestión y estudiaron el binomio de

sexo y género; por un lado, Margaret Mead (1973)<sup>3</sup> habría “planteado la idea revolucionaria de que los conceptos de género eran culturales y no biológicos y que podían variar ampliamente en entornos diferentes” (Conway, Bourque y Scott, 2013: 22). Por otra parte, Gayle Rubin (1975) sería la primera en hablar acerca del sistema sexo/género, el cual define como “el conjunto de acuerdos por los que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en los que se satisfacen estas necesidades sexuales transformadas” (Ibid.: 159). Esto alude a la diferencia de roles sociales entre hombres y mujeres, siendo ellos los que ostentan el poder y ellas las subordinadas a los primeros, esto tiene como consecuencia una gran desigualdad. Ambas teóricas marcan una ruptura y replanteamiento de todo aquello que no se había puesto anteriormente en tela de juicio.

En primer lugar, se va a hacer alusión a lo concerniente al sexo. Monique Wittig afirma que “es la opresión la que crea el sexo y no al revés” (2006: 22), para ella, el sexo –usualmente considerado biológico– es una construcción cultural, surgida de la necesidad del hombre de oponer a la mujer para tener poder sobre ella al posicionarla como lo Otro, la diferente, la que no es el hombre, “la idea de que el sexo es a la naturaleza lo que el género a la cultura produce que concibamos una «naturaleza sexuada» o un «sexo natural» que, en realidad, hemos designado socialmente” (Platero, 2014: 28). Tanto es así, que se reconocen dos sexos como los únicos posibles, el masculino y el femenino, sin contemplar la posibilidad, y realidad, de otros cuerpos que no se corresponden de manera estricta a ninguna de estas dos categorías, “hay muchos cuerpos distintos, pero nos resistimos a que ninguno escape a ser (de) hombre o (de) mujer: dos únicas posibilidades para una enorme cantidad de materializaciones corporales diversas” (Torras, 2007: 12).

El sexo, además, no solo es un constructo, sino que “no puede ser considerado como una característica inequívoca ni un atributo ahistórico del cuerpo humano” (Castejón Bolea, 2013: 2), el lugar y el momento traen consigo diferencias en las consideraciones de los sexos y del cuerpo, por tanto, esta variabilidad del sexo y sus connotaciones y significados, ponen de relieve que no se trata de algo inmanente, precisa de un contexto usualmente para ser entendido de una u otra forma. El autor afirma que

---

<sup>3</sup> Texto original publicado en 1935.



diversos estudios feministas han mostrado cómo “cada disciplina biomédica que ha estudiado el cuerpo humano ha transformado el significado de la feminidad y de la masculinidad” (Ibid.), y es que, conforme han aumentado los estudios relativos al cuerpo humano desde este ámbito, han variado los elementos y factores que determinan la pertenencia a un sexo u otro.

Socialmente se ha aprendido/transmitido esta “necesidad” de saber identificar el género/sexo de los demás. Cuando una persona se sitúa frente a un cuerpo que no sabe “leer” comienza a preguntarse por su identidad, a menudo, la ambigüedad que presentan algunas personas, “aparezca donde aparezca, se transforma inevitablemente en desviación, en algo inferior, o en una versión borrosa del hombre o la mujer” (Halberstam, 2008: 43). Sin embargo, como apunta Halberstam, el hecho de que virtualmente nadie se enmarque de una manera total en las definiciones que indican qué es ser hombre o ser mujer, hace que estas etiquetas cobren mayor repercusión y poder, ya que “la incapacidad de los términos «hombre» y «mujer» para agotar todo el campo de las variaciones de género en realidad refuerza el dominio permanente de esos términos” (Ibid.: 50). Concluyendo así que existe una especie de “binarismo de género obligatorio” (Ibid.: 51), que imposibilita el desarrollo de otras múltiples identidades y acerca el terreno a dos únicas posibilidades que son vistas usualmente como absolutas, aun siendo conscientes de que “el sexo es un hecho complejo, que evidencia que se hacen juicios de valor sobre qué es una mujer o un hombre, quién y cómo cumple los requisitos para ser reconocido como tal” (Platero, 2014: 28). No obstante, cada vez más, la realidad de la diversidad identitaria en lo referente a lo genérixosexual se hace visible y se abre camino en la sociedad y la cultura y, muy lentamente, en las instituciones.

Actualmente existe el término **intersexual**, este surge para dar nombre a aquellos cuerpos que no se pueden clasificar dentro de ninguna de las dos categorías de división de los cuerpos. Sin embargo, la existencia del término no modifica todo el aparato sociocultural que se ha creado en torno al sexo; “la intersexualidad como marca identificatoria plantea [...] la ilegibilidad social de nuestros<sup>4</sup> cuerpos, y la necesidad imperativa de volverlos genéricamente legibles, en la conjugación de una

---

<sup>4</sup> El autor hace referencia a su propio cuerpo inscrito como intersexual.

correspondencia ineludible entre géneros establecidos y cuerpos transparentes” (Cabral, 2003: 120-121).

Aquí, cabe hacer una pausa brevemente en el marco médico, de capital importancia en lo que al binarismo sexual se refiere. Gregorio Marañón, en *Los estados intersexuales en la especie humana* (1929), fue quien sentó las bases de los estudios de la intersexualidad en nuestro país, cuestionando los conocimientos acerca del sexo que se tenían hasta entonces. Por otra parte, en el trabajo de Anne Fausto-Sterling, *Cuerpos sexuados* (2006), se halla una amplia reflexión acerca de la medicina y la inoperatividad de la misma en sendos aspectos, ya que como dice la autora, “nuestra concepción del género afecta al conocimiento sobre el sexo producido por los científicos en primera instancia” (Ibid.: 17), que niegan la existencia de cuerpos que no se pueden clasificar como femeninos o masculinos y, por lo tanto, la realidad de que “entre un 1 y un 4% de la población mundial podría ser intersexual” (Greenberg, 1999: 267). La ciencia, en lugar de tomar parte y demostrar de forma científica la existencia de diversos cuerpos y, por lo tanto, el carácter construido de los sexos, toma la posición de cambiar los cuerpos que no se corresponden con la dualidad y perpetuar la creencia de que solo existen dos sexos posibles.

Hasta principios del siglo XIX, los árbitros fundamentales de la condición intersexual habían sido los juristas, quienes, aunque pudieran consultar a médicos y sacerdotes en casos particulares, acostumbraban a guiarse por su propia manera de entender la diferencia sexual. A principios del siglo XX, los médicos suplantaron a los juristas como principales normalizadores de la intermediación sexual. Aunque el estándar legal (que no había más que dos sexos y que todo hermafrodita tenía que identificarse con el sexo dominante en su cuerpo) se mantuvo, en la década de los treinta los médicos habían abierto una nueva vía: la supresión quirúrgica y hormonal de la intersexualidad (Fausto-Sterling, 2006: 58-59).

Es decir, los médicos eran en última instancia los que decidían si una persona intersexual sería inscrita y socializaría como hombre o mujer y llevaría a cabo el proceso quirúrgico que “normalizaría” el cuerpo de dicha persona dentro de los estándares corporales relativos a cada sexo. No sería nunca el individuo intersexual el que decidiera sobre su propio cuerpo, no se permitiría que una persona intersexual se desarrollara y decidiera si, bien se identifica con algunos de los dos sexos categóricos o se define a sí mismo como intersexual, dando así lugar a la posterior normalización de este tercer sexo (o mejor dicho, tercera categoría relativa al sexo) mediante la identificación del mismo

en personas concretas que se definen como tal, como lo que son, expandiendo el término que hace reconocible esta realidad.

Se contempla también en algunos textos el interés político que existe para algunos en conservar el sistema de sexo/género instaurado. Además, interfieren en gran medida, como se ve en el texto de Fausto-Sterling, en los ámbitos legislativos y religiosos a la hora de mantener la dualidad corporal, en cada país de diferente manera (2006: 53) –más adelante se aludirá al contexto español–.

Por otra parte, incidiendo en la idea de género, se encuentran infinidad de teóricas y teóricos que estudian, piensan y/o analizan el carácter cultural de este, como Pierre Bourdieu (2000) o Simone De Beauvoir (2015)<sup>5</sup>, con su afirmación:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino (p. 371).

Refiriéndose así a cómo las personas se construyen en función a lo que se espera de ellas. Una llega a ser mujer mediante la repetición de comportamientos que se le presuponen partiendo de los estereotipos y roles asignados a cada género, la performatividad –que se verá más adelante con mayor detenimiento–, viene a reafirmar esta idea del género como repetición e imitación. Este planteamiento de que la identidad se crea y no se nace con ella es compartida por numerosos estudiosos y estudiosas de género, Herrera afirma que “a través de la educación y la socialización aprendemos a *ser hombre* o *ser mujer*” (Herrera, 2011: 9) y todo aquello que supone una marca identitaria en nuestra vida, desde nuestra profesión hasta nuestras creencias, entre otros aspectos, están determinados “por estos condicionamientos de género que parecen invisibles porque están asumidos como *naturales*” (Ibid.).

Si una «es» una mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo, no porque una «persona» con un género predeterminado sobrepase los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es

---

<sup>5</sup> Sexta edición de *El segundo sexo*. Fecha original de la obra en su idioma original: 1949.

imposible separar el «género» de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene (Butler, 2007:49).

Muchos han sido los que se han preguntado por el cuándo, el cómo y el porqué de la aparición de la idea de género. Según Wittig, “no hay dos géneros, sino uno: el femenino, el «masculino» no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino, sino lo general” (2006: 86), al igual que su idea de que el sexo es una construcción para diferenciar a mujeres de hombres por elementos físicos, en el caso del género se presenta un pensamiento similar donde se podría hablar de que sexo y género son finalmente un conjunto que se vehicula desde la masculinidad normativa hegemónica para poder tener el dominio del “otro género”, al igual que haría con la distinción racial, de clase social o de sexualidad. Por algún motivo y en algún momento que no se han alcanzado a delimitar con claridad aun, el hombre blanco de clase media-alta heterosexual se ha convertido en el ser poderoso y con capacidad sobre todas las variantes que escapan a este conjunto de características. Según Martín Casares (2008), la primera persona en utilizar el concepto de género en su acepción cultural fue el doctor John Money, que centró sus estudios en las personas intersexuales (Ibid.: 65) –consideradas entonces hermafroditas– y afirmaba que estas personas “definían su identidad de género no en base a su configuración hormonal o a sus características biológicas, sino en función a las variaciones culturales y sociales” (Herrera, 2011: 18).

Por su parte, Butler afirma que

La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer (2007: 54-55).

Pese a las teorías que respaldan el carácter construido del género y su no correspondencia natural con el sexo, se observa que sigue estando enraizada la idea de que el sexo y el género son biológicos, así como la relación entre ambos, lo cual lleva a la imposición del género –usualmente de forma inconsciente, ya que es algo aprendido y aprehendido a lo largo del tiempo y por ello visto como “lo normal”, lo estándar. Estas

ideas repercuten en el desarrollo personal en tanto que si el género que se asigna<sup>6</sup> es femenino lo que se esperará de la persona será diferente a lo que se espere de una persona cuyo género sea masculino, es decir, la sociedad tendrá unas expectativas diferentes para cada individuo mayoritaria y principalmente en función a su género –también influirá la clase, la raza, la sexualidad–, así como unos roles determinados para cada uno, también según el género. Estas diferencias aparecen desde la infancia cuando se hace una distinción cromática que destina el color rosa a las chicas y el azul a los chicos, simbología que es entendida en cualquier parte del mundo y que lleva consigo una serie de significados que se le han ido añadiendo partiendo de los estereotipos de género que encuentran aquí su expresión más simple y visual. Del mismo modo, se da la división sexual del trabajo o la diferenciación “entre el comportamiento instrumental de los hombres y el expresivo de las mujeres” (Conway et al., 2013: 22).

El género, entonces, se refiere a determinadas actitudes, comportamientos y características que se atribuyen según el cuerpo –en función a los genitales– sea femenino o masculino. Sin embargo, la imposición del género trae consigo, en algunas ocasiones, la disforia de género, es decir, la discordancia entre el sexo y el género asignados, esta disforia es la que se asocia a las identidades trans. En algunas ocasiones, la intersexualidad también trae consigo disforia de género, ya que se le asigna un sexo que no se corresponde con el desarrollo posterior de su cuerpo o con la identidad con la que dicha persona se siente identificada, que puede no coincidir con el sexo asignado, o simplemente ser más ambiguo y complejo que una etiqueta estática de femenino o masculino.

Cada vez más, los límites de la masculinidad y la feminidad son difusos, fluidos o se diluyen. Sigue habiendo en la mayoría de ocasiones personas cis, estas son aquellas cuya identidad se identifica con la que le fue asignada al nacer, es en ellas donde se detectan de forma más evidente las construcciones socioculturales genéricas, por ejemplo, hombres que perpetúan la masculinidad basada en la fuerza, así como mujeres que reproducen la idea de la debilidad y la sensibilidad. No obstante, nuevas

---

<sup>6</sup> Se habla de género asignado debido a que se decide normalmente por el individuo si su género es femenino o masculino en función a sus genitales y se rodea a este individuo de una serie de elementos en relación a ese género (vestimenta, colores, peinados, juguetes, etc.). Además de la asignación de género existe la asignación de sexo, relativa a lo que se señalaba anteriormente sobre la intersexualidad y la intervención quirúrgica para poder situar al individuo intersexual en uno de los dos sexos establecidos.

masculinidades y feminidades cis están haciendo que, siendo hombre o mujer, cohabiten diferentes características de manera que no se pueden inscribir en una masculinidad o feminidad fija tal y como la que establecen los estereotipos y normas marcadas, sino en características humanas dentro de un cuerpo que a veces es “de mujer”, otras “de hombre”, otras intersexual, incluso **agénero**, **género fluido** (*gender fluid*) o **no-binario**. De esta forma, los cánones que se han creado en torno al género, se podría decir que, van a ir dispersándose paulatinamente. Además, se debe olvidar la **androginia**, que se encuentra desde hace años como punto intermedio entre lo femenino y lo masculino, a menudo con características ambiguas que oscilan entre las del binomio normativo, pero que no se encasilla en ninguno de estos.

En los últimos años han surgido nuevas categorías de género como las mencionadas: no binario, el tercer género o el género fluido, entre otras. Estas vienen a poner de relieve cómo está cambiando la concepción de los géneros patente hasta ahora. De forma progresiva, estas nuevas categorías de género pueden conseguir que las restricciones de género tradicionales desaparezcan haciendo que no sea relevante clasificar a una persona según sea hombre o mujer, ya que será difícil establecer qué es ser hombre y qué es ser mujer como categoría invariable. Cada vez más, se tiene la creencia de que el género, la sexualidad y el sexo pueden modificarse a lo largo de la vida de cada individuo y de las etapas que componen la misma.

Sin embargo, una vez esclarecidas algunas cuestiones, se puede aludir a la dificultad que ha supuesto, y sigue suponiendo, adentrarse en el análisis y la reflexión acerca del género, el sexo, la sexualidad y la identidad, siendo estos un todo entrelazado que tiene como resultado multiplicidad de identidades individuales que, probablemente, no sean nunca iguales todas entre sí en esta variedad de combinaciones posibles.

### **2.2.2. Acercamiento a las Teorías Queer**

Entre los planteamientos y reflexiones en torno al género y el sexo surge la llamada Teoría Queer, que tiene lugar en “un artículo de Teresa de Lauretis publicado en la revista *Differences* en 1991 en el que aparecen, por primera vez, los términos *queer theory* de forma explícita” (Sierra González, 2009: 30). Esta teoría encuentra en Judith

Butler su mayor representante a partir de sus textos más trascendentes y fundamentales: *El género en disputa* (2007) y *Cuerpos que importan* (2002)<sup>7</sup>. La Teoría Queer aquí se llamará Teorías Queer debido a que se trata de “una colección de articulaciones intelectuales con las relaciones entre el sexo, el género y el deseo sexual” (Spargo, 2013: 15) y no existe una única teoría que cohesionen todos los contenidos, sino que son diversas propuestas teóricas con un eje común. Destaca la reflexión filosófica en los textos de Butler, así como en sus referentes, no obstante, las ramas sociales y humanistas se encuentran en constante conexión, ya que cada una de las ciencias que tienen que ver con el ser humano se apoyan unas en otras creando una red de pensamientos e ideas interrelacionadas y transversales. Principalmente, se van a introducir las ideas más destacadas de las Teorías Queer con la intención de acercar términos y reflexiones que tengan cabida dentro de esta investigación.

Antes de hacer una inmersión en las Teorías Queer, conviene señalar la procedencia del término que le da nombre. Como bien señala Córdoba García (2007), existen diversos motivos por los que el término queer debe ser utilizado sin traducción, entre ellos el más subrayable: es la apropiación de lo que fue un insulto hacia aquellos que subvertían la sexualidad, el sexo y el género. No existe una palabra concreta en español que signifique exactamente lo que el término queer:

Como sustantivo significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; se ha utilizado de forma peyorativa en relación con la sexualidad, designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo queer expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”; por lo tanto, las prácticas queer se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. El adjetivo queer significa “raro”, “torcido”, “extraño” (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 45).

Además, “lo queer se identifica a menudo con la figura de un paraguas bajo el que caben las más variadas formas de disidencia a la norma sexual, sean en la forma de articulaciones identitarias o no” (Córdoba García, 2007: 44). Por lo tanto, estas teorías se reapropian del término cambiando la significación de este al modificar su intencionalidad mediante la auto-denominación como queer de aquellos que han sido insultados con este calificativo, invirtiendo así el insulto en una reivindicación de la “identidad” queer. Se

---

<sup>7</sup> Publicados originalmente en 1990 y 1993, respectivamente.

entrecomilla el concepto identidad cuando se hace alusión a lo queer, ya que es preciso entender también que:

por un lado, ser *queer* no supone ninguna vinculación a ninguna etiqueta y, por otro, los comportamientos *queer* confunden los conceptos de sexo, género e identidad. De hecho, bajo la mirada *queer*, las identidades quedan completamente desarticuladas: son fluidas y cambiantes” (Planella y Pié, 2015: 23).

La obra de Judith Butler se ve influenciada y surge en gran medida de la corriente posestructuralista y deconstruccionista de Jacques Derrida al que establece como uno de sus principales referentes, así como de la teoría feminista, a la que a su vez critica en algunos aspectos. La performatividad es una de las ideas que Butler adapta de la obra de Derrida a la suya propia, de las más relevantes en la obra de la filósofa estadounidense. Cuando habla de performatividad se refiere a la imitación, a la construcción del género a través de una consecución de actos y características que se corresponden con aquellos que se han establecido como inherentes al género, es decir, “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de esta” (Butler, 2007: 85).

La performatividad es la forma en la que Butler alude a la construcción cultural del género, ya que coincide con los autores mencionados con anterioridad en que, ni el sexo ni el género son categorías que se ajusten a algo natural, ambas son etiquetas asignadas en función a unas características físicas, más o menos similares, que se reducen en dos:

el hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria (2007: 275).

Las Teorías Queer, de manera general, buscan la deconstrucción de las categorías identitaria, la eliminación de todas las etiquetas relativas al género, al sexo y a la sexualidad, de forma que las personas se definan como personas, valga la redundancia, “destruye las identidades gay, lésbica, transexual, travesti, e incluso la hetero, para englobarlas en un “totalizador” mundo raro, subversivo y transgresor, que promueve un



cambio social y colectivo desde muy diferentes instancias en contra de toda condena” (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 56).

Con ello, surge la dificultad de deconstruir todo un sistema de categorías y concepciones establecido que, aunque paulatinamente va cambiando, se modifica no eliminando las etiquetas sino siendo más amplio y aceptando ambigüedades y fluidez en sus categorías, las amplía y delimita en mayor medida las diversas sexualidades e identidades que se van definiendo para aproximarlas a la sociedad. Se observa que la ruptura con las etiquetas es uno de los artículos incluidos en los “Principios de la sociedad contra-sexual” planteados por Preciado (2002: 29-36).

Uno de los mayores debates que surge en torno a la deconstrucción de los géneros y sexos es la relativa al feminismo, ya que, si se elimina el sujeto “mujer” y el grupo “mujeres”, sería difícil establecer el sujeto mismo de la lucha feminista, puesto que no podría hablarse de la discriminación que sufren las mujeres en su conjunto. La propia Butler reflexiona acerca de esta eliminación del sujeto “mujer” en *El género en disputa* y vuelve a ello en *Cuerpos que importan* para replantear algunas cuestiones. Del mismo modo ocurriría con todos los colectivos oprimidos, eliminar aquello que les da entidad para poder ser puestos en valor debilita la posibilidad de hablar sobre una violencia concreta por razón de género, identidad o deseo sexual. Además, como destaca Mas Grau (2017), partiendo de las ideas del filósofo canadiense Ian Hacking:

la creación de una nueva categoría humana –como la homosexualidad o la transexualidad– tiene importantes efectos sobre las personas etiquetadas, puesto que cada categoría abre nuevas posibilidades de ser y de existir, configura un nuevo espacio para la autointeligibilidad. Sin embargo, las personas no aceptan de forma acrítica las nuevas categorías, ya que pueden resignificarlas o rechazarlas. Se produce así una constante interacción –aunque, a menudo, asimétrica– entre las personas y las formas en que son categorizadas (p.3).

Aunque, a su vez, se detecta que el sistema dicotómico existente es el que crea estas violencias y discriminaciones. Es complejo eliminar un sistema tan enraizado y comenzar por eliminar a los sujetos oprimidos como grupo. Como se observa en la cita anterior de Fonseca Hernández y Quintero Soto (2009), se pretende luchar contra toda condena, pero cabe preguntarse si no sería tal vez más difícil identificar las desigualdades al eliminar la manera en la que la sociedad puede conocerlas: dándoles nombre.

Por otra parte, se encuentra la dificultad de desaprender la forma en la que los individuos nos enfrentamos al mundo, ya que –se ha hecho hincapié anteriormente en esta cuestión– conocemos a través del lenguaje y la manera en la que identificamos es mediante las palabras. Todo lo que es lo es porque existe una manera de identificarlo, se puede entender que las Teorías Queer no quieren que existan estas identidades, de ahí la propuesta de la deconstrucción y eliminación de categorías relativas a las mismas. Sin embargo, a su vez hablan de la libre elección de la autodefinición de cada sujeto o la no-definición en caso de identificarse como queer –siendo ya esta categoría una etiqueta, aunque englobe a un conjunto mayor y sirva, esta misma, para hablar de diversas identidades–.

Haciendo una parada en el panorama español, en cuanto a referentes teóricos sobre sexo, género y Teorías Queer, es imprescindible hablar de Preciado. Principalmente, pone sobre el papel la contra-sexualidad, término acuñado por Michel Foucault, tomado y redefinido ampliamente por Preciado:

La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos... (Preciado, 2002:19).

La obra de Preciado es más extensa, pero en este caso se ha tomado únicamente la idea de contra-sexualidad, al igual que en la teoría de Butler se ha hecho hincapié exclusivamente en determinados conceptos e ideas, dado que solo se hará un acercamiento a las Teorías Queer como perspectiva de estudio de género y sexualidad más contemporánea y subversiva, que toman poco a poco más influencia en la mayoría de investigaciones y estudios que versan acerca los mismos.

Hasta el momento, las Teorías Queer están siendo asimiladas y entendidas, han avanzado a mayor velocidad en las calles y el entorno activista de colectivos LGBT+ y de aquellos que han decidido comenzar la de-construcción del género y la sexualidad definiéndose como queers lo cual conlleva un amplio abanico de posibilidades

identitarias que se conglomeran en un único término. Esta puesta en práctica de las ideas y propuestas de las Teorías Queer pueden ser las que faciliten un cambio de paradigma socio-cultural. Por otro lado, es posible que avancen en otras geografías con más fuerza que en el ámbito español, ya que muchos de los textos de estas teorías no han sido traducidos, lo cual dificulta su expansión en nuestro país.

### 2.2.3. Sexualidades disidentes. La imposición de la heterosexualidad

Si el sistema sexo/género y la construcción de este ha traído consigo una gran repercusión y numerosos debates, la diversidad relativa a la sexualidad/**identidad sexo-afectiva** no queda atrás y, al igual que con las identidades de género y de sexo –en tanto en cuanto corporal–, se encuentra una gran estigmatización de las diferentes sexualidades que no se circunscriben en la heterosexualidad. Adrienne Rich habla sobre una heterosexualidad impuesta como obligatoria (2003)<sup>8</sup>, idea retomada por Monique Wittig (2006), según la cual, y también como se observa en Foucault (2003), la sexualidad que no se castiga es únicamente aquella que tiene como fin ulterior la reproducción. Además, la pensadora francesa apunta la perpetuación de la dominación masculina usando la heterosexualidad como medio para esta, como “un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres” (2006: 15).

Para tratar de poner en contexto cuándo y por qué surge la estigmatización de la homosexualidad, no se puede sino acudir a *Homophobia: a history*, de Byrne Fone (2000). Según el autor, y como también se puede leer en Sedgwick (1990: 2), no es hasta el último tercio del siglo XIX, 1868 concretamente, cuando se utiliza por primera vez el término *homosexualidad*. Fue Karl-Maria Kertbeny –la primera vez que se utiliza que se pueda constatar–, quien defendía que no se debía penalizar ni controlar, así como tampoco estigmatizar a las personas homosexuales. Anteriormente, “se utilizaban términos como catámito, sodomita [...]. La expresión homosexual procede etimológicamente del griego 'homo' (que significa igual) y no del latín 'homo' (hombre)” (Palencia, 2008: 12). Un año después de que se acuñara el término, la homosexualidad comienza a tener sanción médica (Fone, 2000:4). Como se detecta en Jurado Marín

---

<sup>8</sup> Texto original publicado en 1980.

(2014), algunos teóricos como Sir Alexander Morrison, Karl Westpahl o Richard Von Krafft-Ebing, hablan ya, cuando aún el término homosexual no existía o no era muy conocido, de desequilibrio mental, problema clínico o psicopatología. Sin embargo, hay que remontarse siglos atrás para ver el que parece el principio de esta discriminación según Fone y otros autores.

Previamente, es preciso detenerse en la obra de Foucault (2003a), que conduce al lector en una cronología inversa hasta la Grecia Clásica –el pensador francés hablaba de *genealogía de la sexualidad*–. En el primer volumen de la *Historia de la sexualidad* se menciona que en la sociedad previa a la industrialización y al capitalismo no existía una represión sexual tan marcada. Foucault señala la época victoriana como el punto de partida de la represión en la Edad Contemporánea, donde se ve el sexo como lo veían los filósofos griegos: un instinto animal en el que caen los que más se asemejan a estos. El autor expone que, en lo relativo a la sexualidad, se da una fuerte represión debido al carácter no productivo de la misma siempre que no se desarrolla con dicho fin, por ello, se silencian y prohíben todas las prácticas sexuales ajenas a las heterosexuales maritales cuya culminación es íntegramente reproductiva:

El argumento central de esta hipótesis se desarrolla de la forma siguiente: la sociedad burguesa habría establecido una creciente represión de la sexualidad, entendida como expresión más o menos natural del ser humano, para desviar sus energías hacia el trabajo y la familia, las dos instituciones fundamentales para mantener y reproducir el modelo de acumulación capitalista (Córdoba García, 2007: 32).

Además, Foucault hace hincapié en el bio-poder: “un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (2003a: 84). Esto da paso al concepto de biopolítica, al que el francés hace referencia para hablar de cómo los elementos políticos del sistema predominante se introducen en todos los aspectos de la vida para así regular la población desde cada uno de ellos; con este sistema, los que ostentan el poder hacen una gestión total de la vida. Este sistema de poder tiene relación directa, como se veía, en la aceptación de una sexualidad que se ajusta a los requerimientos políticos y la no aceptación de todas las demás.

Si se fija la mirada en la Antigüedad, se observa que, en el segundo volumen de *Historia de la sexualidad* (2003b), Foucault hace referencia a la Grecia Clásica, donde la sexualidad era vista de manera natural y, a diferencia de la Edad Media, la Modernidad o la Edad Contemporánea, no se daba importancia a la diversidad sexual, aunque sí al placer en sí mismo procedente de esta (Ibid.: 23-24); “los antiguos concebían el deseo de un modo unitario desde el que no era posible pensar en términos de atracción homo o hetero, sino en una dirección del deseo en función de belleza y prestigio” (Mendoza Ortega, 2004: 190). Además, Foucault señala la reticencia de algunos filósofos griegos a la sexualidad, pero no por el hecho de quién obtiene placer, de qué forma o con quién, sino cuestionándose cuánto guían los placeres y deseos nuestros actos (Foucault, 2003b: 28). Siguiendo el texto de Foucault, se halla que todo apunta a la libertad sexual y no se hacen discriminaciones, no obstante, “se distinguen claramente dos papeles y dos polos, como puede distinguírseles también en la función generadora. Se trata de dos valores de posición: la del sujeto y la del objeto, la del agente y la del paciente” (Ibid.: 30). Continúa refiriéndose a Aristóteles y la idea de que el sujeto activo es identificado con el masculino y el pasivo con el femenino, muestra de que, si bien en el ámbito de la diversidad sexual no existían prejuicios –siempre y cuando se respetasen y llevasen a cabo estos actos de forma privada–, en lo relativo a la desigualdad de género ya aparecen establecidas ideas machistas que se irán propagando en las sociedades posteriores.

Podría decirse que la instauración del capitalismo tuvo cierta influencia en la libertad sexual de la ciudadanía, no obstante, pese a que el control de este sistema se inmiscuye en muchos aspectos, no parece tan claro que sea un sistema que desee una reproducción tan extensa, ya que cuantas más personas haya, entre más personas hay que repartir el capital. Bien se puede apuntar que cuando se trata de la reproducción el capitalismo se dirige, precisamente, a los que menos capital tienen en su poder, a la clase baja o media-baja, cuyos hijos pasarían a ser trabajadores y a producir desde edades tempranas –*Oliver Twist*, obra literaria del autor inglés Charles Dickens, da muestra de la situación de la explotación de menores en la revolución industrial–.

Por lo tanto, y yendo atrás en el tiempo, se encuentra que la coartación de la proliferación y práctica de las diversas sexualidades comienza con la moral cristiana, dada su extensión en occidente. Será esta la que establezca qué actos serán o no legítimos, y cuales se prohibirán. Si bien se hablaba anteriormente de la relevancia del capitalismo a la hora de establecer la heterosexualidad como la sexualidad ejemplar y las demás como

una desidia, el cristianismo es un factor de suma importancia, probablemente más que el sistema político-económico. Juan José Tamayo, crítico teólogo y filósofo, expone las dos razones

de alto magisterio eclesiástico para emitir un juicio moral negativo sobre la homosexualidad: a) Dios creó al ser humano varón y hembra para expresar la complementariedad de los sexos y la unidad interna del creador; b) hombre y mujer colaboran con Dios en la transmisión de la vida, mediante la entrega recíproca como esposos. La actividad homosexual anula el rico simbolismo y el significado del plan de Dios Creador sobre la sexualidad (2009: 9).

No obstante, Tamayo asegura que no existe en la *Biblia* justificación alguna para que el cristianismo no acepte la homosexualidad, dicha creencia se debe a una interpretación que muchos altos cargos eclesiásticos han querido transmitir en nombre de Dios como algo propio del cristianismo. Debe señalarse que, pese a la afirmación de Tamayo, se halla en la Biblia rechazo hacia los homosexuales en algunos textos comprendidos en los Levíticos: textos religiosos incluidos en el Antiguo Testamento (Pérez Vaquero, 2013: 13-17; Bazán, 2007: 434), donde se habla de la relación carnal entre hombres, diciendo de esta que es una abominación, así como castigándola con la muerte, castigo que, como se verá más adelante, se pone en práctica años más tarde bajo leyes territoriales.

Ya en el año 342 D.C., los emperadores Constantius II y Constans I, herederos del cristianismo del emperador Constantine que en el año 313 declara el imperio bajo dicha religión, imponen castigos a aquellos hombres que se ofrezcan a otros hombres. En el año 390, los juristas romanos y los teólogos cristianos comienzan a especular sobre la legalidad de la homosexualidad, que termina por ser prohibida y considerada pecado dado que, según la iglesia, no es natural (Fone, 2000: 62). La “necesidad” de los altos cargos de la Iglesia Cristiana de que sus feligreses se reprodujeran con el fin de expandir la religión se ve como uno de los motivos de mayor peso a la hora de prohibir la homosexualidad, así como también se prohibió el uso de métodos anticonceptivos y de la sexualidad con el fin de obtener placer.

La llegada del cristianismo y el Imperio Romano son solo el primer paso para una serie de prohibiciones y castigos hacia las personas homosexuales. En los años de imperio visigodo en España o, como se conoce también a esta etapa, la Hispania visigoda:

se prohibió la sodomía, bajo pena de castración y penitencia eclesiástica, desde la legislación real, invocando para ello la tradición de las Sagradas Escrituras y de las leyes terrenales que consideraban que se trataba de un pecado que ensuciaba los cuerpos y que iba contra la voluntad de Dios. Por tanto, se había operado un sustancial cambio desde la abierta tolerancia de la homosexualidad en la antigüedad grecolatina hasta los primeros síntomas de rechazo y condena en la tardoantigüedad (Bazán, 2007: 435).

En los siglos XI y XII, tal como haría Justiniano tiempo atrás, aseguran que las prácticas homosexuales, de sodomía en aquel momento, traerían epidemias, hambrunas y catástrofes naturales, no obstante, Bazán (2007) afirma que aun la Iglesia no mostraba un discurso homófobo de forma generalizada, sino que eran solo algunos los que hacían afirmaciones como la anterior. Sin embargo, “es en el siglo XIII cuando se acuñan definiciones de *natura* que excluyen las relaciones homosexuales” (Martínez Ruiz, 2005: 192). Un siglo más tarde la persecución y el castigo de la homosexualidad se expande y diversas ciudades toman medidas punitivas, llegando en muchas ocasiones a la pena de muerte. Esto se debe a “una serie de factores culturales, políticos y sociales que determinarán, con el tiempo, la intolerancia, la marginación, la penalización y la lenta construcción teórica de la homosexualidad en el seno de la *Christianitas*”<sup>9</sup> (Ibid.: 184).

Tal fue la homofobia durante siglos que, hasta la llegada del siglo XX, diversos eruditos llevaron a cabo falsificaciones de documentos para eliminar la evidencia de que la homosexualidad era mucho más común de lo que a algunos en aquel momento quisieran. Este intento de borrar la homosexualidad de los archivos supone que en la actualidad sea complicado reconstruir al completo la historia y hablar de una forma más amplia sobre diversas figuras históricas que fueran homosexuales (Martínez Ruiz, 2005: 199). No obstante, aunque se hable de homofobia y de homosexualidad al hacer referencia a siglos anteriores al XIX, estos términos aun no existían, como se mencionaba anteriormente, y no se consideraba a los homosexuales como un grupo, sino que eran personas individuales que llevaban a cabo el pecado de sodomía. No se les juzgaba por tener deseos carnales hacia personas de su mismo sexo, lo hacían por el acto sexual en sí, y no solo entre personas del mismo sexo, también entre personas del sexo opuesto que mantuvieran relaciones únicamente por el placer.

---

<sup>9</sup> Término del latín y traducido al castellano como: Cristiandad.

Si se avanza hasta el siglo XIX, para llegar al contexto actual, se encuentra que, cuando se crea el concepto *homosexualidad*, algunos académicos de diversas ramas pronto comienzan a tratar de teorizar desde un punto de vista científico sobre la homosexualidad. En la mayoría de ocasiones tratándola como problema mental o genético a fin de promover una idea negativa y prejuiciosa hacia estas personas, cosa que, pese a carecer de bases científicas constatables, consiguieron instaurar en la creencia popular de diversas sociedades.

Existen dos estudiosos que tuvieron gran relevancia por rebatir a los científicos que tildaban la homosexualidad de desviación o enfermedad mental, estos son Alfred Kinsey y Evelyn Hooker. Alrededor de los años 50, Kinsey:

realizó el conocido por su nombre como “Informe Kinsey”. La importancia del mismo reside en que fue la primera encuesta a gran escala sobre la sexualidad en los Estados Unidos de América, revelándose la homosexualidad como un comportamiento, o tendencia más frecuente en el comportamiento sexual de los humanos (Jurado Marín, 2014: 22).

Este informe surge de dos estudios: *Comportamiento sexual del hombre* (1948) y *Comportamiento sexual de la mujer* (1953)<sup>10</sup>. No obstante, existen críticas al trabajo de Kinsey afirmando falta de rigor en sus métodos y en la muestra de entrevistados –unos 12.000–, además de muchos detractores que hablan de la imposibilidad de que un 10% de la sociedad sea homosexual, como señala el científico. Cabe destacar estas críticas pueden ser proferidas por personas homófobas que traten de quitar credibilidad a un estudio que evidencia la numerosa cantidad de personas homosexuales ya en los años 50, cuando, probablemente, muchos de los entrevistados se mostrasen reticentes a ser completamente sinceros acerca de sus prácticas y deseos sexuales. Sin hacer un posicionamiento a favor o en contra de las formas en las que se realizó dicho estudio, siendo más o menos riguroso, no se puede negar que contribuyó a la liberación de la homosexualidad, que es por lo que aquí se entiende como relevante.

En su estudio, Kinsey hace una escala que va de la heterosexualidad a la homosexualidad siendo la primera el 0 y la segunda el 6 y habiendo entre ambas un abanico de sexualidades no estrictamente identificadas con una u otra en su totalidad

---

<sup>10</sup> Dada la antigüedad de los textos no ha sido posible acceder a ellos.



(Saavedra, 2006: 21). Se habla a menudo de esta escala como una de las primeras “pruebas” de la existencia de la **bisexualidad**.

Evelyn Hooker, por su parte, llevó a cabo estudios y experimentos para observar la existencia o no de una diferencia entre personas homosexuales y heterosexuales a la hora de adaptarse socialmente, concluyendo que dicha diferencia no se daba generalmente y que tampoco hay una diferencia psicológica en relación al deseo sexual. Con sus investigaciones, abrió “nuevas líneas de estudio, dentro de la psicología, que desembocaron en la eliminación de la homosexualidad como patología del *Manual de diagnóstico y estadístico de trastornos mentales* de la American Psychiatric Association en 1973” (Villazán, 2006: 65), que había sido catalogada como tal en 1952. Sin embargo, no fue hasta 1990 cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS) (Público, 2017) hizo lo propio excluyendo de la Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y Otros Problemas de Salud. De esta forma, todos los científicos que habían afirmado de manera “científica” que la homosexualidad era un problema mental quedaban refutados. Para que esto llegase a suceder como ocurrió, son relevantes los acontecimientos acaecidos en Estados Unidos, que toman el trabajo de Hooker como “base para sus reivindicaciones” (Ibid.).

Paulatinamente, en los 50 se comienza a sentar un precedente en la lucha por la eliminación de la discriminación y persecución de las personas por motivo de su sexualidad. Las revueltas de Stonewall, que tienen lugar en Nueva York en 1969, suponen el “principio oficial del nacimiento de la cultura del orgullo y la liberación gay” (Melero, 2011: 50). Los disturbios comenzaron el 28 de junio a raíz de una redada policial en el local Stonewall Inn, frecuentado por gays, lesbianas, transexuales y travestis, que daría nombre a las revueltas al ser el detonante de una serie de manifestaciones encabezadas por “chaperos y *drag queens*” (Palencia, 2008: 28). A lo largo de la década de los 60 eran usuales las redadas policiales en bares con clientela LGBTQ+. Llegado el día de las revueltas, los clientes que se encontraban en el Stonewall Inn no consintieron seguir siendo humillados y perseguidos por la policía, así comenzaron los disturbios. Según Armstrong y Crage (2006), no era la primera vez que se daban revueltas de estas características en Estados Unidos, pero el ambiente en San Francisco y Los Ángeles era diferente, solo las revueltas de Nueva York pasaron a la historia. Las autoras afirman que

se debió a la cultura política que había en esta ciudad que además había mostrado su *homofilia* en diversas ocasiones anteriormente.

No obstante, ni las revueltas de Stonewall ni la revisión del APA fueron suficiente para que se eliminaran los prejuicios sobre las personas homosexuales, enraizados en gran parte de la sociedad. Uno de los acontecimientos contemporáneos que puso esto de relieve fue, como bien señala Javier Sáez (2007), la crisis del SIDA. A raíz de la aparición del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, cuyos primeros casos se detectan en personas homosexuales, se crea toda una campaña de odio y estigmatización alrededor de la homosexualidad, vista como la causante y propagadora de esta enfermedad. Ricardo Llamas (1994), en su texto “La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de SIDA”, habla sobre la reducción de la homosexualidad al cuerpo, entre las evidencias de tal consideración hace referencia al SIDA como una forma más de “confirmar la corporalidad como única dimensión reconocida del «homosexual»” (p.162).

El sida surge en los primeros años de la década de los ochenta, “en 1986 se acuerda la denominación VIH, Virus de Inmunodeficiencia Humana; se le reconoce como el responsable de este síndrome, y se descubre que la transmisión por contacto sexual es una de las vías principales de contagio” (Sáez, 2007: 67). En España se diagnostica el primer caso de SIDA en 1983, a un paciente ya fallecido que sufría la enfermedad desde dos años antes (De Miguel, 1991: 77). A pesar de que en el territorio español tan solo un 17% de las personas con SIDA eran homosexuales (Ibid.: 78), ha sido muy extendida la creencia de que era una enfermedad casi exclusiva de estas personas, aunque más adelante comienza a considerarse también a prostitutas, inmigrantes y toxicómanos, siendo los últimos el grupo mayoritario de enfermos, un 63% (Ibid.).

### ***2.2.3.1. Contexto en España***

Los prejuicios y el odio hacia los homosexuales en España comenzaron tiempo atrás y es menester mencionar la influencia que tuvo la dictadura franquista a la hora de crear determinadas ideas de odio sobre la homosexualidad. Una de las herramientas que se utilizaron bajo el régimen dictatorial de Franco fue la legislación, concretamente la

*Ley de Vagos y Maleantes*, “si bien no es propia del régimen, ya que se crea en 1933 durante el gobierno de coalición republicano-socialista en la II República, se consolida durante la dictadura franquista como un instrumento de control y represión social” (Jurado Marín, 2014: 63). Al inicio de la dictadura esta ley aun no contemplaba la homosexualidad como delito, sin embargo, algunos jueces de ideas cercanas a las del dictador comenzaron a aplicar su interpretación de la ley para castigar a los homosexuales. En el año 1954 se modifica esta ley incluyendo en el código penal la homosexualidad que estaba considerada “una amenaza hacia la paz y seguridad del Estado” (Ibid.: 73). Además, en la ley se recoge que “los homosexuales sometidos a esta medida de seguridad deberán ser internados en Instituciones especiales y, en todo caso, con absoluta separación de los demás” (BOE, 1954: 4862).

Esta inclusión de la homosexualidad como delito a través de la ley mencionada no fue la única medida que se impuso en el franquismo, la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* que se aprueba en 1970, consideraba a los homosexuales como peligrosos y “bastaba con que el juez dictaminara la condición de peligroso de un homosexual para que la maquinaria legislativa del régimen se pusiera en marcha con el fin de lograr la completa regeneración del considerado como invertido. La pena variaba en función del tiempo que necesitase el recluso para su total recuperación” (Jurado Marín, 2014: 77-78). Para llevar a cabo esta “rehabilitación” tratando de que los presos se volvieran heterosexuales, utilizaban diversas técnicas como la lobotomía o las descargas eléctricas.

En este mismo año, 1970, aun bajo el mando de Francisco Franco, se elimina la *Ley de Vagos y Maleantes* que pasa a ser sustituida por la segunda, que no elimina a los homosexuales como peligrosos hasta 1978, con la promulgación de la Constitución Española de misma fecha, ya con Adolfo Suárez como primer presidente democrático de España. No obstante, tras la muerte de Franco en 1975 y comenzada la transición, aun con la ley vigente dejó de aplicarse *de facto* en personas por su condición de homosexuales, “sin embargo, no será hasta 1988 cuando se suprima la figura del escándalo público del Código Penal” (Jurado Marín, 2014: 85).

Por otra parte, tras años de persecución, una vez se establece la libertad sexual en nuestro país, se dan grandes avances. En 2005 España se convierte en el tercer país del

mundo en legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo, tan solo Países Bajos y Bélgica habían puesto en marcha una ley de similares características a la que se aprueba en los años de presidencia de José Luis Rodríguez Zapatero. La Ley 13/2005 es la que recoge que “El matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos cuando ambos contrayentes sean del mismo o de diferente sexo” (BOE, 2005: 23633). Además, a su vez, se hacía posible la adopción homoparental en el país.

Cuando en 2011, tras varios años de una mayor igualdad social – por primera vez existía un Ministerio de Igualdad (2008-2010) –, la llegada del PP parecía evidente e inminente. Entonces, “un pesado manto de preguntas, profusamente bordado en angustia, miedo y desolación, descendió sobre la comunidad gay, cubriendo su tradicional resolución con una resignación insidiosa” (Lily, 2016: 7)<sup>11</sup>. No obstante, finalmente, el Gobierno de Mariano Rajoy, no supuso grandes atrasos en lo relativo a las leyes, aunque el paso del PP dejó numerosas intervenciones públicas por parte de sus representantes contrarias a la libertad y normalización de las identidades LGBT+.

### ***2.2.3.2. Sexualidades diversas***

Cabe hacer una apreciación, antes de continuar, en referencia a las diversas sexualidades que emergen tras la liberación de las personas homosexuales de forma posterior a la revuelta de Stonewall y conforme se ha avanzado socio-culturalmente. Dentro de toda la teoría encontrada acerca de la homosexualidad, se hacen diferencias de la homosexualidad según sea entre hombres o entre mujeres. Como se puede observar, en Grecia la homosexualidad era aceptada, pero en la mayoría de ocasiones se habla sobre los hombres, así como en la actualidad existen países que aceptan que haya relaciones homoeróticas entre hombres, sobre todo en entornos bélicos donde se justifican dichas relaciones debido a la ausencia de mujeres. En la sociedad capitalista actual, con un machismo heteropatriarcal muy arraigado, el trabajo se ha dividido por cuestión de sexos,

---

<sup>11</sup> Bien es cierto que no ha habido un retroceso en lo referente a lo legal desde que comenzara a gobernar el Partido Popular hasta la actualidad, sin embargo, varias de las caras visibles de este partido han hecho declaraciones homófobas en diversas ocasiones. Por otro lado, la alcaldía de Manuela Carmena en Madrid desde 2015 ha supuesto que la ciudad en cuestión protagonice diversos cambios favorables para dar apoyo y visibilidad a las personas pertenecientes al colectivo LGBT+ y haciendo a Madrid la Capital del World Pride en el año 2017.

a las mujeres se les ha impuesto un espacio privado y una serie de tareas relacionadas con el hogar y el cuidado. Incluso desde el feminismo se ha excluido en alguna ocasión a las lesbianas, que juzgaron con dureza que no se criticase la heterosexualidad y la imposición de la misma, como se comenzaba diciendo en este apartado con los textos de Wittig (2006) y Rich (2003). Ambas autoras se postulan afirmando que las mujeres lesbianas encuentran en su lucha el doble de obstáculos, por una parte, la atracción o el deseo de personas de su mismo sexo, lo cual subvierte la heteronormatividad impuesta; por otra parte, la opresión machista.

Por último, antes focalizar en las categorías centrales de esta investigación y ponerlas en relación con la teoría hasta ahora expuesta, se debe hacer referencia a diversas sexualidades que han comenzado a tener visibilidad en la sociedad en gran medida gracias a la liberación de las personas gays y lesbianas, que hicieron posible que personas cuya sexualidad no se correspondía con la heteronormatividad pudiesen replantear y repensar su identidad y reivindicar la misma. Entre estas principalmente se encuentra la bisexualidad, que tiene que ver con

la posibilidad de sentirse atraído eróticamente por individuos del propio género o de cualquier otro, no solo en un sentido binario hombre-mujer, sino en el de la diversidad abordado por Lamas<sup>12</sup>, entonces aun conservando su nominación, se trata de una categoría de ruptura, de movimiento, de cambio. [...] Entonces, la bisexualidad es transgresión basada en la elección múltiple y no en la imposición de modelos únicos, por lo tanto confronta las categorías tradicionales de una "orientación definida" y permanente. Ahí radica también su sentido deconstructor (Mendoza Ortega, 2004: 199)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Lamas habla sobre la inexistencia de la identidad como tal, entiende que las identidades son construidas y asumidas en ocasiones a través de lo que se nos asigna en relación a nuestro cuerpo; y advierte la multiplicidad de "identidades" que se pueden encontrar en la actualidad tanto en mujeres como en hombres (Lamas, 1999: 99). Esta idea se ve estrechamente ligada a las que defiende la teoría *queer*.

<sup>13</sup> Respecto a esta afirmación, cabe hacer mención del debate terminológico existente en la actualidad devenida de la aparición de la pansexualidad, esta es definida como: la atracción o interés sexual y/o romántico por personas de cualquier género. En espacios de activismo LGBT+ surgen conflictos con esta categoría, ya que se dice que fomenta la bifobia y la transfobia debido a que se entiende que el uso del prefijo *pan* (todo), se utiliza para hacer alusión a mujeres y hombres trans, así como a las personas género fluido, no binarios o tercer género, y que por tanto, está diferenciando a mujeres y hombres trans de las mujeres y hombres cis. Por su parte, el colectivo bisexual, niega hacer esta distinción según las personas sean o no transexuales o transgénero, sino que afirman sentir atracción por cualquier género/sexo, sin que ello excluya a personas trans, no binarias, *genderfluid*, etc. Este es un debate que en el contexto científico/académico actualmente no se encuentra reflejado ni teorizado pero es preciso destacarlo, en cuanto al activismo en redes sociales y en la calle, donde tienen lugar multitud de debates relativos a las diversas identidades existentes.

La identidad bisexual, el término en sí, surge en el marco de la teoría psicoanalítica, siendo Sigmund Freud el primero en mencionar en 1905 la disposición humana a la bisexualidad, ligando esta a sus teorías acerca de las pulsiones sexuales sobre las que desarrolló amplias teorías, más o menos controvertidas y criticadas con el paso del tiempo (Mendoza Ortega, 2004: 195). De acuerdo con Fox (2004), existen dos contribuciones de relevancia para el entendimiento y la aceptación de la homosexualidad y la bisexualidad, la primera de ellas es la aparición de comunidades gays y lesbianas que hicieron posible la despatologización de la diversidad sexual al eliminarla del manual de trastornos mentales; la segunda contribución que señala Fox es la de Kinsey y sus asociados, que eliminaron la idea de una sexualidad única heterosexual.

Durante muchos años, las personas bisexuales se han encontrado con la dificultad de tratar de ser ellas mismas y sentirse incluidas en una sociedad que “apoya la creencia de que la gente debe sentirse atraída por un sexo o el otro” (Weinberg, Williams & Pryor, 1994: 5). Aunque haya pasado bastante desde que Weinberg et al. (1994) realizasen tal afirmación, en la actualidad se siguen profiriendo insultos hacia las personas bisexuales a menudo ligados a la promiscuidad, el vicio o apelando a la confusión. Sin embargo, el estudio de Kinsey pone de relieve, no solo la existencia de la bisexualidad, sino que refleja el cambio de atracción en diversas personas con el paso del tiempo, demostrando que el deseo erótico no es algo fijo y que dependerá de cada persona y cada momento.

Por otro lado, se encuentra la **asexualidad**. Cada vez más personas se identifican como tal, estas “son personas mental y físicamente sanas que, sencillamente, dicen no sentir ninguna necesidad ni interés por mantener relaciones sexuales, lo que no quiere decir que muchos de ellos no deseen pareja, otro tipo de intimidad con otra persona” (López Ruiz, 2015: 9-10). Se data en 1977 la aparición del término, que se encuentra “por primera vez en un artículo científico redactado por Myra Johnson” (Catri, 2016: 5). No obstante, continúa Catri, ya en sus estudios, Alfred Kinsey hace una escala en la que los puntos extremos son la homosexualidad y la heterosexualidad, dando lugar a diversos puntos intermedios, entre los que se hallarían la bisexualidad, y también a un grupo de personas sin respuesta a estímulos eróticos, a los que se podría denominar como asexuales.

La asexualidad aun es un campo de la sexualidad desconocido, que comienza a ser estudiado con más ahínco en los últimos años, “este desconocimiento en una sociedad hipersexualizada, lleva a que la asexualidad sea invisibilizada y patologizada, a pesar de que muchos estudios coinciden en que la asexualidad no es un trastorno mental” (Catri, 2016: 6). No es hasta 2013 cuando el APA elimina la asexualidad de la lista de Trastornos por aversión al sexo. En los últimos estudios relativos al número de personas asexuales, se observa que pueden existir un 3,8% de mujeres y 3,9% de hombres en el mundo que no sientan deseo sexual (López Ruiz, 2015: 10).

De la identidad asexual surgen otras variantes como la **autosexualidad** y la **demisexualidad** o **grey-a**, según López Ruiz (2015: 60-61), los primeros son aquellos que tienen apetito sexual pero no necesitan compartir su sexualidad con otra persona; los segundos, son aquellos que precisan de unas condiciones o persona concreta para mantener relaciones sexuales, y estas se dan de forma esporádica, o bien exploran su sensualidad no genital.

Todas estas diversas sexualidades e identidades, entre otras que se han mencionado brevemente, se hacen posibles gracias a un cambio en el panorama concerniente a la sexualidad, al género y a la identidad. Las circunstancias se ven modificadas tras décadas de lucha para poder llegar a crear una sociedad igualitaria, donde los derechos de todos los ciudadanos sean los mismos y se eliminen los prejuicios hacia personas que salen de una “normalidad” establecida (de forma impositiva) donde solo tienen cabida la heterosexualidad y el sistema patriarcal:

Aunque la situación de las personas lesbianas, gays, bisexuales, trans e intersexuales (LGBTI) ha mejorado en los últimos años en algunos países europeos, los prejuicios, la discriminación y la violencia por odio persisten incluso en países en los que las relaciones entre personas del mismo sexo están relativamente aceptadas y en los que existe el matrimonio para todo tipo de parejas, independientemente de su género y su orientación sexual (Amnistía Internacional, 2013: 2).

No se puede olvidar que aún existen países en los que la homosexualidad tiene pena de muerte, pese a haber avanzado de forma considerable en cuanto a los derechos de las personas homosexuales, sobre todo en Europa Occidental, todavía queda mucho para que las personas LGBT+ puedan disfrutar de una forma completa de su libertad en cualquier parte del mundo.

#### **2.2.4. Identidades Trans**

Dentro de los movimientos liberadores y de las diversas identidades posibles que se contextualizan anteriormente, se encuentran las identidades trans. Siguiendo a Missé y Coll-Planas (2010) y como se decía en el marco conceptual, se considera que el término trans es el más adecuado. No obstante, es oportuno detenerse en los surgimientos y evoluciones de los términos y la situación en la que se encuentran estas personas. ““Trans” hace referencia a toda aquella persona que vive en un género distinto al que le ha sido asignado al nacer en base a su sexo, independientemente de si ha modificado su cuerpo o de si ha recibido un diagnóstico de trastorno de la identidad de género” (2010: 45). Los autores consideran dentro de las identidades trans a personas: transexuales, transgénero y travestis, sin embargo, el término travesti no hace alusión a una disconformidad identitaria, sino a una expresión performativa que implica el uso de la ropa usualmente entendida como “del sexo contrario” dentro de una teatralización.

La importancia de los colectivos anteriormente tratados se debe a que son un escalón previo a la posibilidad de la liberación y normalización de las transidentidades aquí abordadas, que se podría decir que subvierten en mayor medida los límites del sexo y del género. En un principio, la homosexualidad fue la que se abrió camino a la normalización, no obstante, el resto de personas que forman parte del colectivo LGBT+ siempre apoyaron la liberación de la diversidad de identidades de género, sexo y sexualidad.

##### ***2.2.4.1. Repaso histórico. Surgimiento y evolución de los términos y sus implicaciones***

Cuando empieza a hablarse sobre travestismo y transexualidad –la introducción del término transgénero es más reciente– el contexto social y el conocimiento acerca de las identidades trans era diferente al presente por lo que en la actualidad muchas de las afirmaciones que se dieron no serían adecuadas ni aceptadas. El endocrino Harry Benjamin (1967) comenzó a hablar sobre travestismo y transexualidad aludiendo a un ámbito médico en el que se consideraban pacientes y enfermas a las personas trans y travestis. Fue él “quien introduce el 1954 el término “transexualismo” y desarrolla los



primeros criterios para el diagnóstico” (Missé y Coll-Planas, 2010: 45) de manera “independiente de la homosexualidad y del travestismo” (Soto Rodríguez, 2014: 150).

No obstante, previamente ya se habían dado acercamientos, en 1923, Magnus Hirschfeld publica *Die intersexuelle Konstitution*, donde menciona la existencia de un “«tercer sexo» o «estados sexuales intermedios», que a su vez englobaba transexuales (travestidos), homosexuales, hermafroditas (intersexuales) y andróginos. Para Hirschfeld, el «tercer sexo» no era un estado patologizante, sino una variación natural de la sexualidad humana” (Platero, 2014: 93). De igual modo que alude a este tercer sexo, también se le puede atribuir el uso del término travestismo, que en aquel momento hacía referencia “a aquellas personas que utilizan ropas y ademanes propios del sexo opuesto, pero no querían cambiar de género y por ese motivo se estableció una diferencia terminológica” (Ibid.), separando así a las personas que se identifican con otro género o sexo distinto al asignado, trans, y las que utilizan la indumentaria del sexo opuesto para expresarse, travestis. Por tanto, se entiende el travestismo como un acto performativo, que tiene que ver con la identidad, pero de un modo diferente a la identidad trans en tanto en cuanto todo lo que un individuo hace define su identidad. Pero en el caso del travestismo no supone una reasignación que marca la identidad de manera permanente, sino que es una forma de expresión de la cual el individuo puede desprenderse.

Saro Cervantes (2009) dedica un capítulo a la evolución de la terminología y de las definiciones relativas, al igual que Platero (2014). Se encuentran referencias desde 1830 cuando Johannes Friedreich hace la primera alusión relativa a esto en la literatura médica (Saro Cervantes, 2009: 18). Posteriormente, en 1877, Richard Von Krafft-Ebing hablaba de metamorfosis sexual paranoica, que hacía referencia a aquellas personas que se identificaban con el sexo contrario al asignado (Platero, 2014: 92). Pasando por el ya mencionado Hirschfeld, que encontró como compañero de teoría a Karl Heinrich Ulrichs, aunque en lugar de tercer género, hablaba de “uranistas” para referirse a personas “cuya alma femenina habitaba en un cuerpo masculino y viceversa” (Ibid.: 93). Aparece tras este David Cauldwell, en los años 40, el cual “consideraba la psychopathia transexualis como una desviación sexual, como un morboso deseo de ser miembro del sexo opuesto” (2009: 18), y aunque haga afirmaciones despectivas, se le atribuye a él la creación del término transexual, posteriormente popularizada por Harry Benjamin, “que creó una

escala de siete puntos para clasificar distintas formas de travestismo y transexualidad, similar a la escala Kinsey sobre la orientación sexual” (2014: 95).

Por otra parte, está el concepto de “cirugía de reasignación de género”. Para ello se puede hablar de dos personas, por una parte, se encuentra Christine Jorgensen, que, aunque no fue la primera persona en someterse a esta cirugía que venía practicándose desde los años 20, en 1952 se sometió a esta, teniendo gran repercusión mediática y creando un efecto positivo en el imaginario social sobre la modificación corporal (Platero, 2014: 95). Fue John Money quien, como ya se menciona, utiliza la expresión reasignación de género en 1969 sustituyendo este término al extendido “cambio de sexo”. Poco después, Norman Fisk incluye en 1973 otro concepto de gran importancia, la disforia de género, que define como “un síndrome que hacía que la persona que presentaba este trastorno de identidad cursara con ansiedad asociada al conflicto entre la identidad de género y el sexo lugar asignado” (Saro Cervantes, 2009: 21).

Más actualmente, estos teóricos y teóricas que abordan la evolución terminológica, han teorizado sobre nuevas formas de acercarse a estos términos, nuevas definiciones y perspectivas más formadas y completas. Platero ocupa un capítulo de su trabajo (2014) a responder qué es la transexualidad, de la cual se hallan diversas definiciones, que a día de hoy se enmarcan en una misma idea generalmente. En el caso de Platero, comienza hablando sobre la formación de la identidad de género desde la infancia, la complejidad que supone este proceso “que pasa por una auto-identificación, en la que se evidencia en qué medida se ajustan o rompen con las categorías sociales de mujeres y hombres, que se les asignaron en el nacimiento y cómo esto moldeará la relación con su entorno” (Ibid.: 41). Aunque es cierto, y lo indica más adelante, que no todas las personas trans muestran la discordancia de autopercepción y designación de nacimiento desde edades tempranas, existen personas trans que durante un amplio período de su vida viven con el sexo asignado por diversos motivos:

si bien muchas personas transgénero reconocen los sentimientos de género en una edad temprana, no siempre se les presenta la información o los recursos necesarios para tomar una decisión informada sobre si la transición social o física podría ser lo mejor para ellos. Las personas trans a menudo reprimen sus sentimientos y deseos durante años porque carecen del vocabulario necesario para expresar su identidad de género a los demás, porque desean (o se ven obligados) a asimilarse mejor a una cultura dominante que fomenta los roles de género binarios prescritos,

porque no saben que la transición es una opción, o porque las trayectorias más comúnmente discutidas para la transición no encajan con su propio sentido del yo (Shultz, 2015: 8).

Platero continúa delimitando de qué se habla cuando se hace alusión a las identidades trans\*, siendo estas personas aquellas “cuya manera de estar en el mundo, expresarse y presentarse hacen que no se auto-perciban, ni sean percibidos por otras personas, dentro de lo que se espera típicamente del sexo que se le asignó” (Ibid.: 44). Dentro de estas identidades trans\* existe diversidad en cuanto a la forma en la que estas personas pueden auto-percibirse, algunas se instalan en el binarismo hombre/mujer y se perciben como tales, “afirmarán que son hombres o mujeres como las demás; otras personas trans\* elegirán etiquetas varias como pueden ser: transexual, travesti, trans, trans\*, *drag queen* o *drag king*, *queer*, u otras identidades sociales emergentes, que están constantemente en construcción” (Ibid.: 45). Del mismo modo que se observa el debate existente dentro de la comunidad en el texto de Missé y Coll-Planas (2015), aquí, una vez más, se pone de relieve esta tesitura sobre la que Platero advierte que la importancia reside en que cada cual debe tener la capacidad de decidir sobre sí mismo y presentarse con el término que se sienta identificado.

En el texto de Bullough, Bullough y Smith (1938) se observa que en los años 20 el travestismo era relacionado únicamente con el *cross-dressing*, en los 70, pasó a hablarse de fetichismo, así como de que las personas “realmente” travestis eran heterosexuales (p.239). Por su parte, Shultz (2015) define travesti como: “una persona que usa la ropa asociada con un género diferente al suyo” (p.200), del mismo modo que lo expone Platero (2014), añadiendo que estas personas utilizan esta indumentaria y ademanes de “una manera más o menos esporádica” (p.100). Sin embargo, Shultz puntualiza que el concepto travesti “a menudo se considera un término obsoleto” (Shultz, 2015: 200) y relaciona esto de nuevo con el término *cross-dressing*, más utilizado actualmente, que viene a significar lo mismo, pero sobre el que matiza que “se considera típicamente una expresión de género en lugar de una identidad de género” (Ibid.: 196). Cabe puntualizar aquí que en inglés existen dos términos para hacer alusión a la misma idea, tanto *transvestite* como *cross-dressed* en español se traducen ambos como travesti, es por eso que el primero está considerado obsoleto, e incluso peyorativo (Stryker, 2017: 71), en el ámbito angloparlante, mientras que el uso del segundo está más extendido y aceptado. Por ello, se puede aludir en español a estas personas tanto como travesti o como

*cross-dressed*. Stryker destaca que esta práctica “puede tener diversos significados y motivaciones. Además de ser una forma de combatir o distanciarse del género social asignado al nacer, puede ser una práctica teatral” (Ibid: 41), entre otras como la política o el disfraz en festividades como Halloween o Carnaval.

Más actual es el término transgénero, mencionado con anterioridad en el Marco Conceptual. Se trata de “una expresión moderna, utilizada más a menudo como un término general que abarca una amplia gama de prácticas de *gender-bending*<sup>14</sup>, que incluyen travestismo, transexualidad, performatividad drag y similares” (Reis, 2004: 168). Pero no solo se utiliza de este modo, como indica Platero (2014), transgénero se considera a aquellas personas que modifican “de forma permanente su género social a través de su comportamiento, presentándose socialmente de una forma determinada, sin recurrir necesariamente a la modificación corporal” (p.100), pero coincide con Reis y con Mas Grau en que, en el ámbito anglosajón, este término paraguas aúna “una multitud identitaria que expresa un género distinto al de asignación” (Mas Grau, 2017: 3). Y dentro de esta diversidad de identidades existen personas que “no quieren ajustarse a la lógica de género dicotómica y reniegan del protocolo asistencial estandarizado, basado en la terapia hormonal y las cirugías de reasignación sexual” (Ibid.).

El término transgénero surge de la mano de la activista Virginia Prince, quien, en los 80, lo acuña “para distinguirse de las transexuales y encontrarse en algún momento del continuo entre transexualidad y travestismo” (Platero, 2014: 97), pero es Leslie Feinberg la que comienza lo que Platero denomina “la gran revolución transgénero” (Ibid.), que tiene lugar a raíz de su libro publicado en 1992, donde este concepto se postula como un “espacio de alianzas para aquellas personas que han sido marginadas por ser diferente a las normas sociales sobre el género y la sexualidad. [...] Trataba de romper con la patologización de la sexualidad no normativa y generar un movimiento transformador” (Ibid.). En este momento, el término transgénero es cada vez más usual entre el colectivo y también entre aquellas personas ajenas al colectivo, pero con cierta sensibilidad y respeto hacia este. Para Halberstam (2018), transgénero es un término que aglomera “las muchas formas vividas de transexualidad” (p.25), es decir, teniendo en cuenta a las personas trans que no se operan ni se hormonan, entre otras situaciones. Cada

---

<sup>14</sup> Este término no se ha traducido. Cursiva propia.

concepto de los que se mencionan sirve para añadir un matiz diferente a la identidad, aunque como ya se apunta en varias ocasiones en estos textos, finalmente, se trata de palabras que designan de la forma más certera posible una infinidad de identidades trans.

Las terminologías han ido evolucionando con los cambios de paradigma sociopolíticos. Transexual, transgénero o travesti, son conceptos que surgen para nombrar una realidad en un momento y que se han modificado conforme las realidades lo han hecho. Actualmente, como ya se ha mencionado, se opta de manera general por hacer uso de “trans”. Halberstam (2018) le añade un asterisco al final, “el término «trans\*» ejerce una presión sobre todos los modos de corporalidad de género y se niega a elegir entre la forma identitaria y la forma contingente de la identidad trans” (p.15). También Platero hace uso del \* al final del término trans:

lo que el asterisco añade es señalar la heterogeneidad a la hora de concebir el cuerpo, la identidad y las vivencias que van más allá de las normas impuestas. [...] El asterisco quiere especificar que se pueden tener luchas comunes, al tiempo que reconocer que hay muchas otras cuestiones en las que no hay un consenso o una única visión de lo que supone ser trans, trans\*, transexual o transgénero (Platero, 2014: 2).

Actualmente existe un gran debate en este aspecto, en el Marco Conceptual (desde página 31) se ahondaba en las diferencias entre personas trans que se ajustan a la normatividad binaria de sexo y género y aquellas que desde una posición contraria a esta imposición de una concordancia de sexo y género utilizan su identidad para subvertirlas. No obstante, los debates dentro del colectivo pueden ser perjudiciales para el mismo, la vivencia de la identidad trans es personal e intransferible y cada persona la siente de una manera y con unas circunstancias.

Parte de estos debates surgen desde el activismo queer. Stone (1992), por ejemplo, afirma que “el sexo y el género son temas bastante separados, pero los transexuales generalmente desdibujan la distinción al confundir el carácter performativo del género con el “hecho” físico del sexo, refiriéndose a sus percepciones de su situación como estar en el “cuerpo equivocado”” (1992: 152). Al respecto de esta idea del cuerpo equivocado, Halberstam (2008) afirma que:

las descripciones de la transexualidad durante los últimos cuarenta años muestran una preocupación basada en un discurso sobre «el cuerpo equivocado», que describe el cuerpo transexual en términos de un error de la naturaleza, y donde la identidad de género y el sexo

biológico no solamente son algo discontinuo, sino algo catastrófico y extraño. Los progresos tecnológicos de la cirugía para la reasignación de género han hecho posible la opción del cambio de género a aquellas personas que se sentían muy incómodas con su cuerpo, de una forma trágica y profunda, y especialmente en el caso de las transexuales de hombre a mujer (MTF); estos cambios quirúrgicos han sido solicitados por un número cada vez mayor de personas con variaciones de género” (pp.166-167).

Por su parte, Balza (2009), reitera las dos posiciones principales que está tomando este debate, afirmándose una vez más que:

En la actualidad, persisten sujetos transexuales que desean adecuarse a los modelos dismórficos ideales de la sexuación, y reivindican y utilizan así la tecnología para conseguir sus fines. Pero también surgen ahora movimientos críticos de transexuales que cuestionan los tratamientos quirúrgicos en tanto que se consideran obligatorios y necesarios para adecuarse a uno de los dos sexos” (p.252).

En definitiva, se encuentran contrapuntos y visiones respecto a la modificación corporal y la forma de ajustarse o no a lo establecido. Algo que deviene principalmente del enfoque, las vivencias y contextos de cada individuo.

#### **2.2.4.2. Acercamiento médico/clínico**

A partir del trabajo de Harry Benjamin surge el *Standards of Care (SOC) for the Health of Transsexual, Transgender, and Gender-Nonconforming People*, aquí se recogen los protocolos de actuación que deben seguir desde el ámbito de la salud con las personas trans. En septiembre de 1979 se crea *The Harry Benjamin International Gender Dysphoria Association* (HBI-GDA), fundada y presidida por Paul A. Walker, el que ejerció durante años como psicólogo de personas trans, y fue siendo presidida y formada por personas cuyo desarrollo profesional estaba estrechamente ligado a personas trans. Esta asociación fue renombrada posteriormente, en 2007, como *The World Professional Association for Transgender Health* (WPATH). Es la WPATH la encargada de desarrollar el SOC y actualizarlo, dando lugar a sus diferentes versiones.

La versión más reciente del SOC, la séptima, fue publicada en 2011. En esta se hace una diferenciación entre disconformidad de género y disforia de género, la primera

“se refiere a la medida en que la identidad de género, el rol o la expresión de una persona difiere de las normas culturales prescritas para las personas de un sexo en particular” (Coleman et al., 2011: 168), mientras que la segunda a la “molestia o angustia causada por una discrepancia entre la identidad de género de una persona y el sexo asignado de esa persona al nacer (y el rol de género asociado y/o las características sexuales primarias y secundarias)” (Ibid.). Por otra parte, dentro de este protocolo se hace referencia a que ser trans es una cuestión de diversidad y no una patología, lo cual marca una diferencia con los manuales de salud mental.

En los manuales de enfermedades mentales es donde se encuentra la patologización de las personas trans, “los manuales de enfermedades mentales DSM-IV-R<sup>15</sup> (elaborado por la *American Psychiatric Association* - APA) y CIE-10 (de la Organización Mundial de la Salud - OMS) la recogen bajo el nombre de “trastorno de la identidad sexual o disforia de género” o de “desórdenes de la identidad de género” respectivamente” (Missé y Coll-Planas, 2010: 44). Este tratamiento patológico de las identidades trans implica que se dificulte su libre elección de designación, ya que se obliga a estas personas a pasar por diversos procesos que ralentizan la posibilidad de autodeterminarse con la identidad sentida y puede traer consigo numerosos problemas, “la libre expresión de las identidades de género ha de entenderse como un derecho fundamental, por lo que no puede estar sujeto a condicionamientos de índole clínica” (Mas Grau, 2017: 10).

Fue en los 80 cuando se introduce por primera vez la transexualidad en el DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), casi de manera paralela a la eliminación de la homosexualidad de dicho manual. Esta inclusión fue promovida por la WPATH. Sin embargo, “asociaciones de personas “trans”, defensores de los derechos civiles y profesionales y académicos de diversa índole sostienen que un diagnóstico psiquiátrico proporciona el terreno fecundo para la discriminación y el estigma social” (Mas Grau, 2017: 2). Además, Mas Grau asegura que los criterios de diagnóstico que se presentan en el manual promueven la necesaria correlación entre los atributos sexuales y la identidad de género, perpetuando nuevamente el binarismo sin considerar que otras identidades son posibles. Tras varias ediciones tratando la identidad trans como un

---

<sup>15</sup> En la actualidad el DSM vigente es el V y no la versión de la que hablan los autores en esta cita.

trastorno, en mayo de 2013, el DSM-V sustituye este término por “disforia de género”, haciendo referencia a “aquellos sujetos con marcada incongruencia entre la propia experiencia de género expresada y el género asignado” (Platero, 2014: 96). No obstante, aunque ya no se catalogue como “Trastorno de Identidad de Género”, las identidades trans siguen siendo consideradas como tal. Halberstam (2018) señala que, al igual que ocurrió con la homosexualidad en este sentido, también patologizada por los manuales hasta que fue eliminada de ellos, las identidades trans siguen el mismo camino y debe considerarse “el movimiento de la identificación transgénero desde la patología a la preferencia, de una fijación problemática a una expresión razonable de la persona” (p.39).

Por su parte, la CIE (Clasificación Internacional de Enfermedades), se encuentra en su décima edición. Este manual, también de gran importancia, ha sido altamente criticado, del mismo modo que el DSM y por los mismos motivos. La Organización Mundial de la Salud es la encargada de elaborar esta clasificación, “en su versión CIE-10, en el apartado «Trastornos de la personalidad y comportamiento adulto» incluye el «trastorno de identidad de género», así como también hay otros trastornos referidos a las personas trans\*” (Platero, 2014: 96) relativos al desarrollo sexual y la orientación y la preferencia sexual. Actualmente, la CIE-11 se encuentra en desarrollo, según apuntan Robles y Ayuso-Mateos (2019), en esta revisión se tendrán en cuenta aquellos aspectos criticados por los colectivos trans. Aseguran también que la versión 10 fue aprobada en los años 90, por lo que la situación ha cambiado considerablemente desde entonces hasta el día de hoy en lo que al conocimiento y la sensibilización con las identidades de género y sexuales se refiere (p.65). A través de un comunicado que realizó la OMS, se conoce que se han añadido nuevos capítulos en esta versión que se encuentran elaborando, y afirman que habrá un capítulo “sobre salud sexual, en el que se incluyen afecciones que anteriormente estaban clasificadas en otras secciones (por ejemplo, la incongruencia de género se incluía dentro de las afecciones mentales) o se describían de modo diferente” (OMS, 2018), por lo que habrá que esperar para conocer cómo será finalmente el tratamiento en la nueva versión.

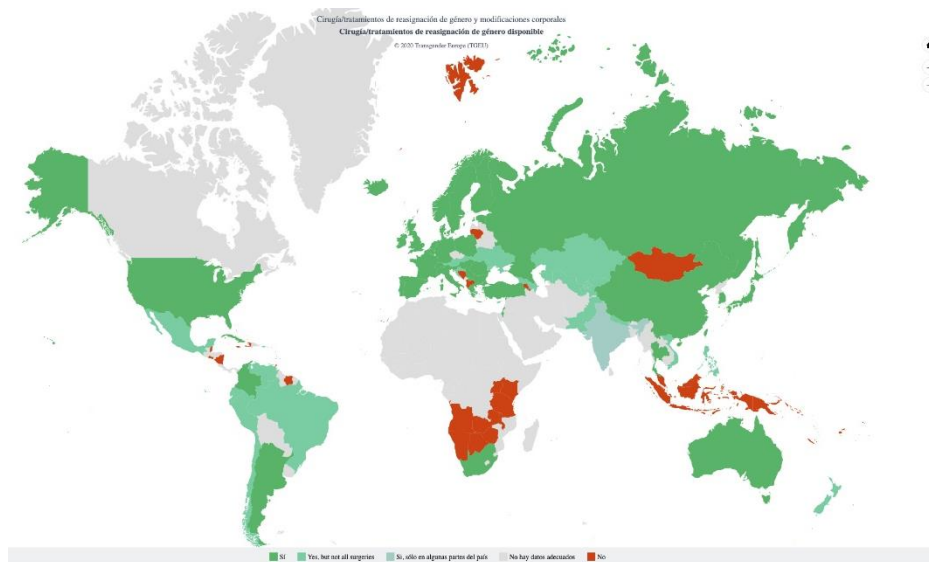
Por otro lado, dejando a un lado la patologización presente en los manuales, es importante hacer una vista panorámica de la situación relativa al ámbito de la salud de las personas trans a nivel global. La página web *Trans Respect Versus Transphobia* ([transrespect.org](http://transrespect.org)) ofrece una sección donde comparte datos de la red Transgender Europe



(TGEU) (2008-2020), en ella se puede observar, mediante un mapa, la situación de las personas trans en diferentes ámbitos: social, legal, médico... Ofrece la opción de interactuar con el mapa y acceder a aquella información que se quiere conocer o seleccionar un país y obtener un breve resumen de esta información del país en concreto. Este mapa se encuentra actualizado, aunque existen países de los que no se tiene información. A través de esta web, se puede conocer cuántos países de los que se tienen datos permiten a las personas trans llevar a cabo un tratamiento o someterse a una cirugía, y de estos, cuántos obligan a que estas personas sean patologizadas previamente. Se comprueba que, en la mayor parte de Europa (Figura 1) y algunas zonas de Asia, es posible que las personas trans se sometan a tratamientos o cirugías (aquellos países en verde más oscuros), también en Estados Unidos, así como en América Latina es posible en muchos países, pero no todas las cirugías (los verdes más claros lo indican).

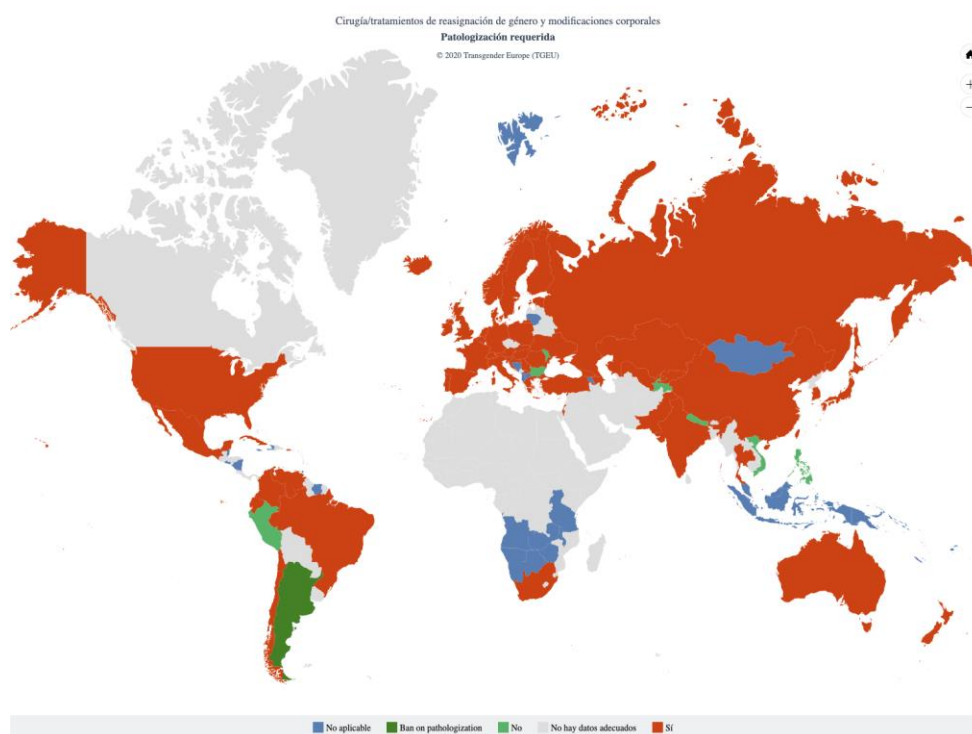
Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, en numerosas ocasiones, esta posibilidad pasa por una patologización previa, es decir, un diagnóstico psiquiátrico. Este dato se encuentra coloreado en rojo (Figura 2). Por consiguiente, aun habiendo numerosos países en los que la reasignación de sexo es posible en cuanto a la legislación relativa al ámbito de la salud de las personas trans, estas continúan sin tener libertad de acción, ya que dependen de otros procesos que no solo son lentos sino también humillantes para estas personas que deben exponerse a ser tratadas como enfermas mentales para poder llevar a cabo esta reasignación.

Figura 1.



Fuente: Transgender Europe (TGEU) mediante la web [transrespect.org](http://transrespect.org).

Figura 2.



Fuente: Transgender Europe (TGEU) mediante la web [transrespect.org](https://transrespect.org).

### ***2.2.4.3. Panorama legal y social a gran escala***

En cuanto a lo global, del mismo modo que se ha hecho un apunte en lo relativo a la salud, es preciso detenerse brevemente a realizar algunas observaciones sobre cuál es la situación. En lo concerniente a lo legal, según los datos obtenidos en [transrespect.org](https://transrespect.org), 61 de los 126 países que fueron mapeados, permiten realizar un cambio nominativo sin dificultades, pero, en 34 de ellos, esta modificación será posible siempre que haya un diagnóstico psiquiátrico. De estos, en 16, es obligatorio someterse a esterilización y/o cirugía de reasignación. Dichos requisitos, como se viene puntualizando, es limitante para aquellas personas que no desean someter su cuerpo a ninguna modificación ni tratamiento. Numerosas personas que se identifican como trans, no pueden vivir su identidad de manera legal, debido a que la manera en la que sienten su identidad no está contemplada en el marco legislativo como una forma posible de existir.

Aunque dentro del espectro global, con los datos disponibles, el porcentaje de países que exigen estas cirugías no sea tan elevado, siguen siendo una muestra de lo que

todavía queda por avanzar en este aspecto. Además, parte de la no tan elevada cantidad de países que lo exigen viene dada por la baja cantidad de países en los que es posible realizar una modificación del nombre en los documentos, siendo tan solo posible en menos de la mitad de los países mapeados.

De cara a lo social, los datos recogidos por TGEU son referidos a la violencia ejercida hacia las personas trans y, por otra parte, a las buenas prácticas y la existencia de comunidades trans. Comenzando por los datos que se encuentran sobre la violencia, en la mayoría de países se han reportado incidentes de transfobia, también es alarmante la cantidad de países en los que se han producido asesinatos a personas trans.

Si se delimita la situación a la geografía de Europa, recientemente la *European Union Agency for Fundamental Rights (FRA)*, ha realizado un estudio a gran escala en el cual se ha encuestado a 139.799 personas del colectivo LGBT+ mayores de 15 años y miembros de la Unión Europea. Estos resultados obtenidos en 2019, además, se comparan con los recogidos en una encuesta similar de 2012. Existen datos concretos sobre la realidad trans relativos a diferentes ámbitos, entre ellos se afirma que, en general, las personas LGBT+ encuestadas se han sentido en proporción más discriminadas en diferentes aspectos de la vida, pasando de un 37% en 2012 a un 43% en 2019. Sin embargo, en el caso específico de las personas trans, el aumento de la discriminación es mayor, pasando de un 43% en 2012 a un 60% en 2019 (FRA, 2020: 10). Asimismo, en algunos ámbitos determinados, como el laboral, “una mayor proporción de encuestados trans se siente discriminada en el trabajo en 2019 (36%) en comparación con 2012 (22%)” (Ibid.). Es subrayable que, aunque un tercio (33%) de los encuestados afirmó creer que las acciones del gobierno de su país luchan contra la intolerancia y los prejuicios hacia el colectivo LGBT+, las personas trans los creen en un porcentaje menor (24%) (Ibid.: 13), haciendo visible que hay una mayor disconformidad y sensación de desprotección política/gubernamental por parte de este colectivo específicamente. No es de extrañar, con esta percepción de desprotección, que alrededor del 60% de las personas trans encuestadas afirmaran no expresar su identidad nunca o en escasas ocasiones (Ibid.: 24).

Aunque la sociedad siga avanzando en muchos aspectos y las personas trans cada vez estén más inmersas de manera normalizada en ella, estudios como los compartidos

con anterioridad reflejan el trabajo que aún queda por hacer al respecto. En este sentido, como se ha puesto de manifiesto, sigue existiendo una gran discriminación, en ocasiones proveniente del sistema y las estructuras aprendidas, y en otros casos por razones individuales de odio, también aprendidas y compartidas en discursos proferidos por personas y colectivos transfobos. Es importante subrayar brevemente que incluso dentro de colectivos que han sido marginados o que han luchado por la igualdad, existe la discriminación hacia las personas trans. Uno de los ejemplos más recientes y llamativos son las TERFs (*Trans-Exclusionary Radical Feminists*), es decir, mujeres feministas que abogan por la exclusión de las mujeres trans del movimiento feminista porque no consideran a las mujeres trans mujeres.

#### **2.2.4.4. Contexto en España**

Hasta finales de los 70, el colectivo trans había sido prácticamente invisible en nuestro país, sobre todo en los aspectos legislativos, que van muy ligados al área clínica. Como se adelantaba anteriormente, las leyes relativas a la homosexualidad fueron la antesala de un primer acercamiento al colectivo trans. Durante mucho tiempo la homosexualidad englobaba en el marco legal todo aquello relativo a la identidad de género, sexo u identidad sexo-afectiva. De este modo, “es a raíz de la despenalización de la homosexualidad cuando se puede comenzar a hablar de la regulación de cuestiones relativas a la transexualidad de forma independiente” (Belsué-Guillorme, 2012: 214). Mientras duró la dictadura franquista, la homosexualidad, y por consiguiente también otras identidades de género, sexo y sexualidades subversivas, eran perseguidas bajo la *Ley de Vagos y Maleantes*. Posteriormente, cuando esta fue derogada, sería la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* la que limitara la libertad de las personas homosexuales, junto al resto de identidades, “una persecución legal que retroalimentaba el prejuicio y el estigma social” (Ródenas, 2015: 44).

En 2007 entra en vigor la *Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación de la mención relativa al sexo de las personas* que por primera vez en nuestro país aprueba que las personas trans no tengan que someterse a una reasignación de sexo mediante cirugía. Sin embargo, “también establece que quienes solicitan el cambio de nombre deben acreditar el diagnóstico de “disforia de género” mediante un

informe médico” (Guasch y Mas Grau, 2014: 8), lo cual, aunque elimine un elemento importante que es la obligatoriedad del proceso quirúrgico, continúa sometiendo a la patologización de la persona al instar la acreditación de un diagnóstico, y además suele haber un tratamiento hormonal que puede durar varios años de manera previa a que se acepte la reasignación de la persona que la solicita. Como apunta Belsué-Guillorme (2012), existen aspectos positivos a destacar en esta ley como la seguridad jurídica, que elimina la intervención de tribunales que puedan dar sentencias contradictorias, y se protege la intimidad de la persona trans, sin embargo,

se perdió la oportunidad, en el proceso de tramitación de la norma, de elaborar una ley integral, una verdadera *ley de género* que podría haber ido mucho más allá del cambio de la mención de sexo en el Registro. Una ley que podría haber incluido medidas contra la transfobia, una declaración expresa del reconocimiento del derecho a la identidad de género y medidas de protección en ámbitos como el laboral, para evitar casos de discriminación. Otros dos aspectos negativos son la omisión de regulación respecto de personas extranjeras y respecto de menores de edad, aun resultando patente que el colectivo integrado por menores y adolescentes transexuales requiere una protección jurídica específica (pp.219-220).

No es hasta 2017 y 2018 cuando se vuelven a realizar propuestas de ley a nivel nacional relativas a la identidad de género. Por una parte, la *Proposición de Ley contra la discriminación por orientación sexual, identidad o expresión de género y características sexuales, y de igualdad social de lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, transgénero e intersexuales*, recogida en el Boletín Oficial de las Cortes Generales (BOCG) el 12 de mayo de 2017. Posteriormente, la *Proposición de Ley sobre la protección jurídica de las personas trans y el derecho a la libre determinación de la identidad sexual y expresión de género*, del 2 de marzo de 2018 que

de forma distinta a la Ley 3/2007, la presente Ley configura el derecho a la libre determinación de la identidad sexual y expresión de género en el respeto a la autonomía y libertad de cada persona a ser y manifestar cuál es su sexo sentido y qué prácticas han de realizarse sobre su cuerpo. Esta concepción implica que cada persona ha de tener la facultad de elegir sobre sus opciones vitales, su identidad sexual y expresión de género sin ningún tipo de injerencia o intromisión, lo cual plantea una relación distinta entre los poderes públicos y las personas trans (BOCG, 2018: 4).

Esta última propuesta dejaba atrás la necesidad de un diagnóstico clínico de disforia de género, lo que lleva consigo un avance con respecto al proceso por el que

deben transitar las personas trans hasta poder llegar a hacer la reasignación *de facto*. Sin embargo, como se puede ver en la página web del Congreso de los Diputados, donde se encuentran ambas proposiciones de ley, la tramitación de estas aparece como “caducadas” a fecha del 27 de marzo de 2019, por lo que, en la actualidad, la legislación estatal relativa a la identidad de género de las personas sigue rigiéndose por la Ley 3/2007.

Recientemente, en junio de 2020, el Ministerio de Igualdad, encabezado por Irene Montero, sometió a consulta la nueva ley trans, que tiene como objetivo principal asegurar la autodeterminación de género sin necesidad de informes médicos, psicológicos o psiquiátricos para poder llevar a cabo la reasignación. Ante esta propuesta, un sector del colectivo feminista se ha mostrado contraria a la misma, alegando que esta ley borra a las mujeres cis. Por otra parte, el sector transfeminista defiende la necesidad de facilitar la transición a las personas trans y despatologizarlas mediante esta nueva ley.

El 2 de febrero de 2021 se conoció el borrador del texto (López Trujillo, 2021), entre las nuevas medidas se incluyen: modificación registral a partir de los 16 años sin necesidad de informes; modificación registral del nombre en menores de entre 12 y 16 años, con autorización de sus padres o tutores legales; además, se posibilita a las personas trans con capacidad de gestar la reproducción asistida. El PSOE se muestra también en contra de hacer efectiva una modificación registral únicamente mediante la manifestación de la persona de su sentimiento de identificación con el sexo contrario al asignado al nacer, por lo que se posicionan en continuar patologizando a las personas trans para que puedan transicionar legalmente (El Periódico, 2021).

Por su parte, diferentes comunidades han legislado en este sentido, una de las leyes con más aceptación es la *Ley Foral 12/2009, de 19 de noviembre, de no discriminación por motivos de identidad de género y de reconocimiento de los derechos de las personas transexuales*. La clave del éxito y la aprobación social de esta Ley por parte del colectivo radica en diversos elementos positivos y antidiscriminatorios como el reconocimiento de “la diversidad que existe en la forma que las personas tienen de vivir su transexualidad y, por ello, la Ley opta por establecer criterios individualizados; subraya el importante trabajo realizado por las organizaciones LGBT+ y apuesta por una ley multidisciplinar que responda a las necesidades sanitarias, psicológicas y sociales de

este colectivo” (Belsué-Guillorme, 2012: 225). Además, dota a los profesionales de la salud de formación, a las personas trans de asesoría jurídica, así como psicológica, fomenta el empleo y promueve actuaciones para eliminar la discriminación y la transfobia, entre otras medidas positivas como el fomento de la investigación relativa a las transidentidades. Si bien es cierto que en lo relativo al lenguaje y las terminologías utilizadas estas podrían ser más inclusivas, no se puede olvidar que en este aspecto se han dado muchos avances desde hace varios años hasta ahora y que previamente los conceptos más generalizados eran otros.

Cada Comunidad Autónoma ha tomado la iniciativa, en algunos casos, de legislar en este sentido. En diversas comunidades también se han establecido protocolos educativos, de atención y de acompañamiento a las personas trans. El hecho de que se legisle de manera autonómica y no de forma estatal, hace que el proceso de cada persona según su Comunidad Autónoma difiera en lo legal y lo sanitario. Es en este segundo punto donde más se han reivindicado cambios por parte de “las personas transexuales que, durante años, han estado excluidas de una atención pública y especializada” (Ródenas, 2015: 45). No existe una atención integral, sino que depende de la situación geográfica dentro del país y los servicios que cada una de las comunidades ofrezca. Andalucía fue pionera en brindar cobertura sanitaria a las personas trans, concretamente, el Hospital Carlos Haya de Málaga es el que comenzó a realizar cirugías de reasignación de género a final de los 90, así como todo el acompañamiento médico y psicológico que estas personas precisaran durante el proceso.

Por otro lado, se debe hacer una detención en otros ámbitos en los que, ya sea por aspectos legislativos o sociales, las personas trans se encuentran en una posición vulnerable. El entorno laboral es uno de los más dificultosos para ellas, “no solo en este se producen situaciones de discriminación, sino que, en muchos casos, se trata de la elemental denegación de acceso a un puesto de trabajo” (Ródenas, 2015: 46). Pese a que de manera legal todos los trabajadores se presuponen protegidos de este tipo de prácticas, los hechos apuntan lo contrario.

En lo concerniente a lo social, cada vez más la visibilidad y presencia de las personas trans en diferentes entornos sociales, en la política, la cultura, el mundo del entretenimiento, se abre camino, sin embargo, “aún no hay suficientes imágenes positivas

de las personas trans que sean plurales y muestren la heterogeneidad de nuestras vivencias” (Platero, 2015: 57). Platero añade que, el hecho de convertir en tabú entre la infancia y la juventud todo lo que se refiere a la identidad de género y la sexualidad fomenta la expansión de mitos y prejuicios que incrementan la dificultad de aceptación e incluso de autoaceptación de las personas trans. Profundiza además en la importancia que tienen la escuela y la familia en la socialización de la infancia y la adolescencia, en momentos clave para el desarrollo de la identidad de las personas. En esta dirección, cabe destacar el papel que juegan aquí las asociaciones y fundaciones trans para la protección, asesoramiento y orientación de todas las personas trans y sus familiares. Por otra parte, es fundamental que desde estructuras políticas y legisladoras se integren mayores medidas formativas, servicios de asesoramiento y acompañamiento que no dependan de cada Comunidad Autónoma, a fin de acercarse a una mayor aceptación social desde edades tempranas.

En los últimos años, acciones como la de Hazte Oír, donde un autobús naranja circulaba por distintas ciudades españolas con la frase: “Los niños tienen pene. Las niñas tienen vulva. Que no te engañen”, promueven la transfobia y dan con ello cuenta de la necesidad de una ley que sancione la discriminación y las acciones de odio hacia las personas por motivo de su identidad de género.

### **2.3. Marco Referencial**

Para poder comprender y estudiar las películas que ocupan esta investigación, se cree necesario conocer el contexto internacional y nacional con respecto a la representación de la diversidad sexual, de género e identitaria. La situación legal, política y social influye en la creación de contenido LGBT+ y queer. Del mismo modo, dicho contenido puede ser un arma para combatir la opresión y el odio hacia el colectivo. Se debería partir de una localización norteamericana y centroeuropea, ya que es donde tiene su auge el cine *mainstream* y a su vez es donde mayor producción cinematográfica de contenido LGBT+ y queer se encuentra, así como el surgimiento de los festivales dedicados a estos filmes y el surgimiento del New Queer Cinema. No obstante, teniendo en cuenta que se va a abordar el cine español, se mantendrá el foco principalmente en el



panorama occidental. Sin olvidar la relevancia del resto de geografías y sus cinematografías para ser conscientes de dónde se parte y dónde se encuentra en la actualidad.

Es importante hacer alusión a la diferencia de extensión de cada uno de los epígrafes que tienen lugar en este capítulo. Esta descompensación se debe a que no todas las cinematografías se han abordado con la misma profundidad, así como también es diferente la cantidad de obras creadas en cada uno de los continentes. La realidad actual es que Estados Unidos y Europa son las mayores productoras de cine queer y LGBTQ+ y por ello es donde se ha centrado el estudio y el desarrollo de teorías alrededor de las mismas. Asimismo, es más difícil acceder a textos centrados en cinematografías asiáticas o africanas que europeas o americanas.

En último lugar, se ahondará en los referentes que han estudiado el cine español desde una perspectiva LGBTQ+ y/o queer para conocer cómo han abordado estos filmes y en qué circunstancias se ha creado este contenido en nuestro país.

### **2.3.1. Panorama Internacional**

#### ***2.3.1.1. Estados Unidos***

Si la cinematografía sirve como agente socializador y tiene el poder de hacer llegar a la sociedad multitud de valores, hay que prestar atención a cómo representa este medio aquellas identidades sexuales y de género alejadas de la heterosexualidad, los binarismos y la masculinidad hegemónica.

En primer lugar, se va a abordar la representación de la homosexualidad como punto de partida para el posterior surgimiento del *queer cinema* y la incorporación de representaciones más diversas en la cinematografía. Asegura Palencia (2008) que “si el cine es especialmente importante para la mayoría de los homosexuales es porque se constituyó en un espacio fundamental para formar, definir, expresar y transformar los discursos sexuales y subjetividades sociales de los mismos” (p.11). Sin embargo, el cine se ha tomado sus reservas e incluso censuró durante años la representación de la

homosexualidad. Para ello, los creadores que tuvieron a bien llevar a la gran pantalla una sexualidad diferente a la normativa buscaron la forma de introducirla mediante metáforas y ambigüedades e incluso en la actualidad “si bien las relaciones personales con homosexuales pueden normalizarse, a la hora de elegir imágenes y representaciones siguen pesando los viejos repertorios” (Mira, 2006: 10).

En el contexto estadounidense incide la censura regulada a través del Código Hays. Varios años antes de que se implantara, en 1922, se crea “la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que tenía como objetivo establecer unas normas de censura que facilitaran la estabilidad del negocio y la circulación de películas” (Durán Manso, 2016: 61). William Harrison Hays fue el propulsor de este código de producción, con gran influencia católica, que puso restricciones a aquello que podía ser mostrado en los filmes desde 1934 hasta 1967, prohibiendo una lista de conductas que afectaría a la presencia de la homosexualidad en los mismos (Palencia, 2008: 17-21).

Hays consideraba que el código era una ley que había que cumplir, así que para su perfecta ejecución, la Legión elaboró un sistema de calificación de filmes basado en cuatro niveles: A1, sin objeciones para todos los públicos; A2, sin objeciones para adultos y adolescentes; B, en parte objetable; y C, condenada, es decir, prohibida (Durán Manso, 2016: 63).

La supuesta libertad tras la censura no fue lo que se esperaba, ya que la autocensura continuaba estando patente debido, en parte, a la homofobia persistente en la sociedad. En este sentido, entre los propios autores “se teme que hablar de homosexualidad reduzca las posibilidades comerciales de una película, que la convierta en algo que solo tendrá interés para minorías” (Mira, 2016: 9). Si bien es cierto que la libertad de expresión a la hora de llevar a la gran pantalla personajes homosexuales, bisexuales o trans se veía coartada por la situación socio-cultural, cada vez más ciudades comienzan a tener festivales de cine gay y lésbico alrededor de los años 70. Estos festivales se han mantenido y han proliferado hasta la actualidad. Se calcula que existen aproximadamente 150 festivales en todo el mundo exclusivamente de cine LGBT+/queer (Palencia, 2008: 33), lo cual apunta a su relevancia a la hora de dar visibilidad y poner en circulación los filmes con representación LGBT+ y queer dentro del circuito de festivales. Por lo general dicha visibilización será positiva, ya que estos festivales no permitirán películas cuyo trato hacia cualquiera de los personajes que aparezcan o hacia

el tema en general sea humillante, degradante o fomenta estereotipos y conductas negativas. Pero a la vez, esta proliferación de *queer film festivals* alrededor del mundo, también supone que se conviertan en un lugar de ataques homófobos (Schoonover y Galt, 2016: 83).

Tomando como punto de partida el auge de los festivales de cine gay y lésbico, se crea una suerte de género cinematográfico en el que se englobarían todos aquellos filmes de temática LGBT+. Esto supone que las películas de estas características se vean a menudo destinadas a salas concretas o a festivales específicos, o sean rechazadas por distribuidores al ser consideradas películas con poco interés para el público de masas. Este cine encuentra a menudo un lastre, ya que en numerosas ocasiones cuando hay un personaje gay, lesbiana, bi o trans se tiende a hacer de esto el centro de la trama, no se muestra de forma natural o normalizada como la heterosexualidad, sino como conflicto principal del personaje protagonista.

Existen tanto detractores como personas afines a esta categoría fílmica ligada a la sexualidad y la identidad de los personajes. Por una parte, se hace alusión a la importancia de dar visibilidad de una forma normalizada, es decir, que filmes comerciales de cualquier género incluyan personajes cuya diversidad sea algo natural – sin embargo, suelen basarse en estereotipos. Por otro lado, algunos aseguran la necesidad de ubicar estos filmes de forma “sencilla” para facilitar el acceso del público específico, haciendo visible con esta categoría la cantidad de filmes en los que los personajes son LGBT+. No obstante, no cumpliría el objetivo de normalizar y visibilizar, dado que las personas que acuden a estas proyecciones ya están concienciadas y pocas veces supondrá un cambio en la perspectiva del espectador al delimitarse a un espacio concreto marginal. Incluso la incorporación de estos filmes, normalmente en festivales de cine independiente, sigue buscando la audiencia en un público muy específico con una mirada preconfigurada para estos filmes. Como se verá más adelante con el New Queer Cinema, la proliferación de filmes con contenido LGBT+/queer no supuso la llegada de estos al *mainstream*.

Volviendo a la situación post-censura y tratando de ver cómo han sido las representaciones hasta el día de hoy, así como los estudios y análisis que se han llevado a cabo, se observa que cuando el código Hays se elimina y comienza a hacerse una clasificación de las películas por edades, vigente en la actualidad, progresivamente se

empiezan a ver más personajes homosexuales en la gran pantalla y cada vez algo más complejos y alejados de estereotipos que ridiculizan y encasillan a los gays y las lesbianas.

Durante los primeros años, es el cine *underground* el que otorga espacio a la homosexualidad y la muestra como una característica más de los personajes. Además, “cuestiona la identidad gay o lesbiana al no ofrecer un yo unificado del colectivo. [...] Plantea si puede existir una identidad común que defina a todos los homosexuales” (Palencia, 2008: 26). Como señala Dyer (1986), los homosexuales, durante muchos años, solo tenían acceso a la información que les brindaba el cine, que fue en el siglo XX el medio de “comunicación, expresión y diversión *par excellence*” (p.17); posteriormente pasa a ser la televisión, más accesible, y en la actualidad principal medio de comunicación social para la mayoría de la ciudadanía, compitiendo con las nuevas plataformas de contenido, las redes sociales e internet en general.

También se utilizó el término *camp* para hablar de este cine, sobre el que se pudo conocer algo más a través de *Notes on Camp* de Susan Sontag (2018)<sup>16</sup>, que enumeró diversos aspectos a la hora de definir la estética camp. Principalmente, Sontag afirma que “el *Camp* es un modo de esteticismo. Es una forma de ver el mundo como un fenómeno estético. Esa manera, la manera *Camp*, no es en términos de belleza, sino en términos del grado de artificio, de estilización” (p.4), y enumera otros cincuenta y siete puntos con los que incide en qué puede ser considerado *camp*. Por su parte, Babuscio (2006)<sup>17</sup> establece cuatro elementos comunes en esta estética o concepto: “la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor” (p.172). Sin embargo, pese a existir consenso en los elementos que entran dentro del concepto *camp* y lo definen, la relación de esta estética con la identidad sexo-afectiva no está definida de forma nítida.

El vínculo con la homosexualidad se establece cuando el aspecto camp de un individuo o cosa queda identificado como tal por una sensibilidad homosexual. Lo que no quiere decir que todos los homosexuales respondan en igual medida a lo camp, ni siquiera que exista un consenso fácil en la comunidad homosexual sobre lo que debe ser incluido o excluido de dicha noción (Ibid.).

---

<sup>16</sup> El texto citado fue recuperado de *Against Interpretation and Other Essays* (1966).

<sup>17</sup> Se ha accedido a una reproducción del capítulo “Camp and the gay sensibility” en R. DYER (ed.) *Gays and Film*, Londres: BFI (1977).

Esta falta de claridad y de acuerdo a la hora de aludir al mismo hacen que el concepto de cine *camp* vaya reduciéndose hasta quedar prácticamente en desuso en la actualidad. Se puede entender a las características que destacan en este, pero no se utiliza dicho término, salvo en contadas ocasiones. Y comprendiendo que se vincula a la sensibilidad homosexual, en gran medida, por el uso de la exageración, el artificio y, podría decirse, la performatividad.

La representación de la homosexualidad en el cine ha sido estudiada por numerosos académicos, centrándose cada uno de ellos en diferentes aspectos, cinematografías o puntos geográficos; se presentan diversas perspectivas para abordarla ya sea de manera analítica, crítica o historiográfica. De entre todos los acercamientos, es imprescindible detenernos en la aportación de Rich (2013)<sup>18</sup>, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, quien da nombre en los 90 a una nueva ola cinematográfica cuando una “nueva clase de películas y vídeos encontró un hogar y definió una era” (2013: XV). En un principio llamó a este cine “Homo Pomo” haciendo alusión a la posmodernidad, a un estilo en el que se hacía uso del pastiche y la apropiación y que tenía una gran influencia del arte, el activismo y los videoclips. Finalmente, New Queer Cinema (NQC) fue el nombre con el que se dio a conocer este nuevo género que surge, según la autora, por cuatro motivos fundamentalmente: “la llegada del SIDA, Reagan, videocámaras y alquileres baratos” (Ibid: XVI). En este contexto, el NQC comienza a dar sus primeros pasos en 1985, poco antes de que surgiera ACT UP, que entra en la ecuación en 1986 para enfrentarse al gobierno y dignificar y hacer manifiesto el orgullo LGBT+.

Es a partir de 1992 cuando el New Queer Cinema comienza a coger fuerza debido a la proliferación de nuevas representaciones y la presencia de nuevos cineastas en el panorama de los festivales de cine a nivel internacional –los festivales de cine de Toronto, Ámsterdam y Sundance toman gran relevancia como cuna de esta nueva ola–. El NQC “surge como parte de una nueva emergencia queer más grande, [...] de un nuevo modo de subjetividad queer definida, sobre todo como Michele Aaron la describe, por una “actitud” compartida de “desafío”” (Juett y Jones, 2010: 3). En este contexto de cambios en lo referente a la identidad y a la representación de la misma, se encuentra por primera

---

<sup>18</sup> La aportación principal de Rich aparece en 1992 en un artículo que escribió para *The Village Voice*, donde acuñó el término New Queer Cinema. Actualmente no se puede acceder a dicho texto, pero se encuentra toda su aportación en el texto citado, publicado en 2013.

vez, a finales de los ochenta, el SIDA representado como una realidad cotidiana en *Parting Glances* (Sherwood, 1986) (Rich, 2013: 8). Posteriormente, algunos investigadores van a considerar que la representación del SIDA va a ser fundamental en esta vertiente cinematográfica, llegando a afirmar “que New Queer Cinema es SIDA Cinema: no solo porque las películas [...] surgen a partir del tiempo y las preocupaciones con el SIDA, sino porque sus narrativas y también sus formas discontinuas e interrumpidas, están relacionadas al SIDA” (Pearl, 2004: 23).

Sin embargo, todo lo nuevo que aportaba el NQC y lo positivo de este movimiento, encuentra de manera veloz su declive a finales del siglo debido al encasillamiento en los circuitos de cine *indie* y su no entrada en el cine *mainstream* (Juett y Jones, 2010: X). En la actualidad se continúa hablando de cine queer o de cine LGBT+, usualmente para hacer referencia a películas que anteriormente habrían sido NQC. No obstante, aún hoy existen dudas y debates sobre qué se debe considerar queer cinema.

Para ver qué se puede entender por una película queer existen varios textos que exponen diferentes ideas sobre ello, en el texto de Juett y Jones (2010), se ofrece una recopilación de algunas ideas surgidas de Beshoff y Griffin (2005), que previamente se preguntaron qué es el cine queer (2005: 16).

De estos textos, es posible extraer que el cine queer engloba: (1) películas con personajes queer –se alude a que también las películas que tratan esto de manera denotativa–; (2) películas escritas, dirigidas, producidas o interpretadas por una persona queer/LGBT+; (3) filmes con audiencias mayoritariamente queer/LGBT+; (4) ciertos géneros que contribuyen a normalizar cualquier identidad de género y/o sexo; (5) cualquier película que invite al espectador a sentirse identificado con un personaje que sea considerado diferente (Beshoff y Griffin, 2005: 16-18; Juett y Jones, 2010: 10-11).

En un texto anterior, Beshoff y Griffin (2004) ya abordan este debate, hablan aquí sobre *queer film study*. Este estudio del cine queer abordaría y entendería que este término podría ser utilizado para describir aquellos filmes que enfatizan en las sexualidades no-hetero, que han sido ignoradas y censuradas asiduamente. Además, el queer film study explora cómo y por qué la fluidez de las sexualidades está ligada a la producción y recepción del cine (2004: 2). También afirman que, a lo largo del libro

editado por ellos e integrado por diversos autores, demostrarán que el término queer, en cuanto al cine, puede ser utilizado para describir “una voz autoral, un personaje, un modo de producción textual y/o varios tipos de prácticas de recepción. Los cineastas, las formas y el público -que no necesariamente se identifican como gays o lesbianas- se pueden entender preferiblemente como queer (Ibid.: 2). Por otro lado, Griffiths (2006) expone que cualquier filme en el que se den representaciones queers puede ser descrito y adscrito al Queer Cinema, argumento ante el cual el director Todd Hayne se muestra discrepante en una entrevista, asegurando que siente

mucha frustración con la insistencia en el contenido cuando la gente está hablando sobre homosexualidad. La gente define el cine gay solo por el contenido: si hay personajes gays en ella, es una película gay. Esto encaja en la sensibilidad gay, lo tenemos, es gay. Es un fracaso de la imaginación, por no hablar de la habilidad de ver más allá del contenido. Creo que es realmente simplista. Para mí la heterosexualidad es una estructura más que un contenido. Es una estructura impuesta que va unida a la estructura dominante patriarcal que constriñe y define la sociedad. Si la homosexualidad es lo opuesto o la actividad contra-sexual a esto, entonces ¿qué tipo de estructura debería tener? (Wyatt y Haynes, 1993: 8).

Rich (2013), por su parte no estableció unas características ni una definición cerrada del NQC o del *queer cinema* en general, no obstante, apunta a aquellos trabajos “que pueden reforzar la identidad, visualizar la respetabilidad, combatir la injusticia y reforzar el estatus social” (p.41). Además, diversos autores toman como definición del NQC, aquella que hace cuando habla sobre Homo Pomo:

hay trazas en todas ellas [las películas] de apropiación y pastiche, ironía, así como una reelaboración de la historia con el construccionismo social muy en mente. Definitivamente, rompe con viejos acercamientos humanísticos y las películas y cintas que acompañan las identidades políticas son irreverentes, enérgicas, alternativamente minimalistas y excesivas. Sobre todo, están llenas de placer. (Rich, 2004: 16).

Schoonover y Galt (2016), por otro lado, destacan la complejidad que supone definir y limitar el cine queer y dedican varias páginas a tratar de dar una definición propia. Esta búsqueda por definir los límites del cine queer ha estado siempre presente entre los críticos de cine queer. Ponen sobre el texto las diversas opciones que habría para definir el cine queer: mediante los directores y la audiencia; películas heterosexuales que han sido reinterpretadas como queer; poniendo el foco en las representaciones diegéticas; en base a la puesta en escena de la sexualidad y género no heteronormativos. Sin

embargo, los autores encuentran motivos por los que no centrarse en estas definiciones, ya que, por ejemplo, en el caso de la audiencia como elemento definitorio se excluye a las culturas no occidentales debido a que “interpretan solo y exactamente lo que el texto presenta de forma directa” (Ibid: 8) y no leen el mensaje que puede haber de manera no literal dentro de un film. Finalmente, no dan una definición y se mantienen abiertos en dicha cuestión sobre cómo debe ser el cine queer (Ibid: 15).

Llegados a este punto, surgen diversas dudas que lejos de esclarecerse con las afirmaciones y debates expuestos, se incrementan. ¿Qué debe ser lo verdaderamente determinante para poder catalogar una película como queer? ¿Se está asumiendo que si un director, guionista, productor o actor se considera queer o LGBT+ va a hacer siempre cine queer? ¿Se está queriendo decir que no existe la posibilidad de que un cineasta queer haga un filme que represente estereotipos negativos o muestre de forma irrespetuosa el tema? ¿Se puede, entonces, considerar cine queer a cualquier cine de temática LGBT+/queer? ¿Se puede hablar de cine LGBT+ y cine queer como si fueran lo mismo? ¿Existen diferencias? ¿Cuáles?

De cara al siglo XXI, se encuentra que:

abundan los personajes gays, lesbianas, bisexuales y transgénero en el cine contemporáneo, junto a travestis, transexuales y otros individuos queer que no desean colocar etiquetas sobre sus acciones sexuales, identidades y formas de expresión sexual. Como resultado, académicos y críticos han empezado a preguntarse qué traerá el futuro del cine queer en relación con (o tal vez como una extensión de) lo que está en la actualidad (Hart, 2012: 97-98).

Se podría decir que no solo hay que preguntarse qué traerá el futuro, ya que aún no es posible hacer una definición rotunda y consensuada sobre el presente, incluso podría afirmarse que tampoco sobre el pasado debido a que, aunque muchos autores coinciden en los filmes más representativos al hablar de New Queer Cinema –*The Hours and Times* (Münch, 1991), *Swoon* (Kalin, 1992), *The Living End* (Araki, 1992), *R.S.V.P* (Lynd, 1991), *Basic Instinct* (Verhoeven, 1992), *Edward II* (Jarman, 1991), entre otras–, aún hay contradicciones a la hora de asentar una definición.

Se considera oportuno tomar parte y apuntar un conjunto de elementos que se van a considerar a la hora de hablar aquí de Queer Cinema. Tal y como afirma Richardson (2009), el cine queer:



no trata simplemente de romper con las ideologías dominantes, sino que a menudo intenta subvertir los códigos cinematográficos tradicionales y las convenciones que respaldan esas ideologías. [...] También puede describirse como “cine de vanguardia” por la forma en que interrogó o suspendió la práctica cinematográfica establecida e intentó desafiar temas e ideologías dominantes (Richardson, 2009: 49-50).

Es decir, a la hora de hablar de cine queer también se debe considerar la parte formal y técnica del cine como apoyo al contenido queer de los filmes.

Es preciso recordar que se habla de cine queer como la corriente principal en la actualidad a la hora de abordar la sexualidad y la identidad, que incluye a la comunidad LGBT+, pero que difiere con los filmes exclusivamente LGBT+ en que estos mantienen el foco de atención en la sexualidad lésbica, gay o bisexual, así como en la identidad trans, de forma concreta. Se entiende que el cine queer aborda con mayor amplitud todo lo relativo a la identidad, no solo en cuanto al deseo sexual sino a la identidad misma como un contenedor de diversos aspectos que la constituyen y que se enmarcan dentro de lo que se considera queer. Se entienden como cine queer aquellas películas que transgreden en forma y contenido las imposiciones heterocéntricas normativas.

En último lugar sobre este asunto de manera general, se debe subrayar que, paralelamente al estudio del queer cinema, se ha abordado el estudio de las representaciones LGBT+ sin ahondar en el carácter queer. Diversos autores, ya sea por cronología o por tener otra perspectiva, se han limitado a hacer análisis, críticas y revisiones de estos filmes centrados mayoritariamente en la sexualidad de los personajes. Por ejemplo, Russo (1981), Dyer (1986) o Sheldon (1986), enfocaron sus textos en la homosexualidad. Los dos primeros mayoritariamente hablan de los personajes masculinos, ya que:

el comportamiento homosexual en la pantalla, como casi cualquier otro “tipo” de conducta definido, ha sido emitido en términos masculinos. La homosexualidad en las películas, ya sea abiertamente homosexual o no, siempre se ha visto en términos de lo que es o no es masculino (Russo, 1981: 4).

Por su parte, Caroline Sheldon (1986) se adentra en el estudio de la representación del lesbianismo, haciendo especial hincapié en la representación pornográfica de las lesbianas al servicio de la heterosexualidad, también mostrada de esta forma fuera del

circuito pornográfico. Sheldon hace referencia al cine de vanguardia que “refleja las exigencias de la Liberación Homosexual de ser explícitamente homosexual” (p.37), en el que se inscriben realizadores como Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Andy Warhol o Shirley Clark. Sin embargo, es escasa la atención que se presta a las lesbianas, centrándose, como apuntaba Russo, en la mayoría de creaciones en la homosexualidad masculina. Además, continúa enumerando estereotipos y mitos entorno a los personajes lésbicos (Ibid: 41) y concluye que la cinematografía realizada hasta ese momento protagonizada por personajes femeninos homosexuales, hacen que la heteronormatividad aparezca naturalizada y refuerzan estereotipos negativos hacia las lesbianas. No obstante, ya en los ochenta Sheldon encuentra representaciones que comienzan a romper con esa tendencia. En otros textos se halla que las lesbianas son también representadas como una amenaza para las relaciones heterosexuales (Palencia, 2008).

Existen textos más recientes centrados exclusivamente en el estudio de la bisexualidad en el cine y la televisión. María San Filippo (2013) asegura que “la (in)visibilidad bisexual permanece claramente como una contradicción cultural arraigada a pesar de la mayor visibilidad de la bisexualidad en las pantallas grandes y pequeñas” (p.239). En otro orden de ideas, Straayer (1996), aparte de en la representación de las lesbianas, dedica una parte de su libro a hablar sobre Temporary Transvestite Films – películas de travestis temporales–, sobre estas señala el uso del disfraz del sexo opuesto como una necesidad para acceder a un puesto de trabajo, a un espacio en el que no se aceptaría a esta persona o como un escape, pero nunca mostrando el travestismo perseguido como un placer en sí mismo. En muchos casos, los personajes femeninos se disfrazan de hombre para poder obtener los privilegios de estos, como ocurre, por ejemplo, en *Mulán* (Bancroft y Cook, 1998) donde se encuentra otro aspecto señalado en este texto, el personaje femenino usualmente sacrifica estos privilegios por el amor heterosexual. Además, asegura que “al final, las películas de travestis temporales refuerzan la hegemonía heterosexual de la sociedad y la alineación absoluta de género, sexo y preferencia heterosexual; el deseo sexual ahora señala el sexo “verdadero” del travestido” (Ibid.: 51).

### 2.3.1.2. Europa

La mayoría de lo que se había estudiado relativo al NQC y al queer cinema se inicia y se debate centrándose mayoritariamente en un contexto y sobre una producción cinematográfica norteamericana. En el marco europeo, se puede decir que son diversos los textos sobre el cine queer y LGBT+, tanto de forma general, *Queer European Cinema: queering cinematic time and space* (Dawson, 2015), *Queer Cinema in Europe* (Griffiths, 2008), como centrados en distintas nacionalidades en particular, *French Queer Cinema* (Rees-Roberts, 2008), *British Queer Cinema* (Griffiths, 2006), *The Queer German Cinema* (Kuzniar, 2000), *Homosexuality and Italian Cinema* (Giori, 2017) o *Spanish Queer Cinema* (Perriam, 2013), en el que se incidirá más adelante. Estos textos son muy dispares, algunos se centran en los cineastas más relevantes, otros en la estética y los espacios queer, mientras que en otros textos se intenta abordar la cinematografía queer y LGBT+ europea de manera sintética a través de filmes, directores/as, festivales y acontecimientos remarcables. Sin embargo,

no hay manifiestos discernibles en los cines queer de Europa: ninguna estética, lenguaje o intención singular. Son películas que pueden, con mayor precisión, ser vistas para encarnar un registro complejo del imaginario sexual y nacional-cultural de una época en la que 'identidad', 'representación' y 'deseo' –tanto en pantalla como fuera– ya no pueden sostener las mismas funciones o significados que tenían en el pasado (Griffiths, 2008: 16).

A través del cine de Rainer Werner Fassbinder, Ulrike Ottinger, François Ozon, Pedro Almodóvar, Chantal Akerman o Luchino Visconti, entre otros, así como de películas porno caseras, de cortometrajes de animación, del melodrama y la fantasía, se puede ir conformando una idea de lo que se encuentra en el marco europeo en lo que al cine queer se refiere.

El auge de los estudios de cine queer en el contexto europeo dan muestra de: (1) la cantidad de contenido cinematográfico queer y LGBT+ que se produce a lo largo del continente, suficiente para que suponga una complejidad establecer un consenso a la hora de hablar sobre este cine de una manera aunada, lo cual es significativo en cuanto a la libertad, variable en según qué sitios, con la que se puede expresar –en gran parte de Europa– la sexualidad y la identidad a través de la cinematografía; (2) la necesidad naciente por ahondar en este cine para poder llegar a hallar una suerte de características

principales, de tendencias o de evoluciones que se producen, tanto en las diferentes nacionalidades como de una manera más amplia y general, en el cine queer europeo.

### **2.3.1.3. Asia**

Por otra parte, dejando atrás la cultura occidental y el cine euro-norteamericano, y haciendo un acercamiento hacia otras culturas y representaciones, es preciso detenerse brevemente y dar algunas pinceladas sobre la situación en Asia donde, por ejemplo, se ha “presenciado el rápido ascenso del cine chino como una de las áreas de investigación más vibrantes dentro de los estudios literarios y culturales modernos y contemporáneos, con un interés particular en la representación del género y la sexualidad” (Lim, 2006: 1)<sup>19</sup>. Según afirma Lim, la incorporación de un término equivalente a homosexual es reciente en el vocabulario chino, anteriormente existía una concepción de la sexualidad más fluida y posteriormente toman el binomio sexual occidental y se patologiza a las personas que tienen esta “esencia sexual” (Ibid: 8) –refiriéndose a la homosexualidad–. La forma en la que la sexualidad y el género se construye en Asia difiere con la construcción socio-cultural de occidente. No obstante, en lo referente a las mujeres, se manifiesta igualmente la discriminación y la desigualdad en la relación de poder, donde también es el hombre quien lo ostenta (Louie y Edwards, 2005: 366-368).

Esta discriminación sexista repercute en la sexualidad en cuanto a que la homosexualidad entre hombres no era mal vista mientras que este tuviese descendencia masculina, sin embargo, las ideas más restrictivas en cuanto a la sexualidad femenina hacen que el lesbianismo quede invisibilizado.

La sexualidad masculina en la tradición china valoraba la capacidad de contener los impulsos sexuales y satisfacerlos únicamente con contención sexual. La contención del excesivo y extenso uso de la fuerza y la contención de los impulsos sexuales desmesurados conforma una parte predominante de la masculinidad en China. Posiblemente esto explica la aceptación de la homosexualidad a lo largo de la tradición china hasta épocas más recientes (Louie y Edwards, 2005: 366).

---

<sup>19</sup> Edición original: 1965.

A mediados del siglo XX la homosexualidad comienza a ser perseguida en China y a considerarse un trastorno mental, incluso es penada de cárcel. No es hasta los años 90 cuando estas medidas cesan, por ello es en la actualidad cuando se comienzan a ver estudios acerca de la homosexualidad en la cinematografía de algunos países asiáticos, donde “las representaciones de una sexualidad marginal se hacen cada vez más prominentes en los ámbitos culturales y sociopolíticos de China, Taiwán y Hong Kong” (Lim, 2006: 19).

Por otra parte, Ferguson (2010) se detiene en el contexto japonés, donde en el período Tokugawa (1600-1868) el sexo entre hombres “entre ciertas clases y profesiones fue considerado una práctica sexual normativa que a veces coincidía con los entornos exclusivamente masculinos” (p.7); también entre samuráis eran habituales las relaciones homoeróticas masculinas. En la época Meiji (1868-1912), los japoneses comienzan a incorporar elementos culturales de Occidente. En los tiempos previos no había una oposición binaria de género, algo que comienza a cambiar entre 1890 y 1910, “esta adopción de una visión binaria, que se basa ontológicamente en la obsesión de Occidente por categorías de identidad estancadas en relación con el período de la Ilustración, afectó a los diversos cuerpos y la diversidad de prácticas sexuales que existían en el Japón premoderno” (Ibid.: 14). Ferguson, centrado en estos dos periodos de la historia de Japón, encuentra la importancia que tiene el cine a la hora de interpelar al público:

la rica y diversa historia de cultura queer de Japón exige representación en el cine japonés. Y es el cine el que puede comenzar a (de)construir estas influencias occidentales de la sexualidad y el género en una escala social que permitiría a la(s) cultura(s) japonesa(s) (re)conectarse con su historia (Ibid.: 85).

En zonas de Oriente Medio (Asia Occidental) es donde se encuentra la mayor represión y condena por motivos de orientación sexual. Arabia Saudita, Irán, Yemen y Sudán aún penan de muerte las relaciones consentidas adultas entre personas del mismo sexo; también algunas zonas que son controladas por el ISIS en Irak y Siria (ILGA, 2017: 42). En estas geografías, de igual modo que se reprime y castiga la sexualidad no-hetero, se hará con las representaciones fílmicas de las mismas, cuya distribución y exhibición, así como filmación, están prohibidas. El director y escritor nacido en India, Parvez Sharma, ha abordado en sus documentales *A Jihad for Love* (2008) y *A Sinner in Mecca*

(2015), la relación del Islam y la homosexualidad, así como mostrando las dificultades a las que se enfrenta él mismo por ser abiertamente gay y “el peligro de filmar la experiencia en Arabia Saudita, un acto que está prohibido en el país” (Mitri, 2017).

Por otro lado, en *Beyond Flesh*, Yosef (2004) “explora el papel complejo y crucial desempeñado por el cine israelí en la construcción de la masculinidad heterosexual, así como su intento de marginar, secuestrar, disciplinar y normalizar la identidad queer masculina nacional israelí” (p.1). En cuanto al país vecino con el que actualmente persisten los conflictos, Palestina, se encuentra que “en octubre de 2011, un grupo de investigadores, académicos, comisarios y activistas participaron en “Queer/Palestina: Estrategias críticas en la cinematografía queer y de mujeres palestinas” en la Universidad de Yale y el Centro Hagop Kevorkian para Estudios del Cercano Oriente en New York University” (Jankovic y Awad, 2012: 135). Este espacio se creó con la idea de generar conversaciones críticas sobre las prácticas artísticas y el encuentro con *lo queer* dentro del cine palestino.

No se debe olvidar hablar de Rusia, que, salvo tener parte de su extensión en territorio europeo, es también un país asiático. En la Federación Rusa, las relaciones de pareja del mismo sexo no están reconocidas y en 2013 se impuso una ley “contra la llamada “propaganda homosexual” [que] se ha utilizado para aplastar protestas pacíficas LGBT+, despedir a profesores LGBT+ y reprimir organizaciones benéficas que apoyan a adolescentes de este colectivo” (Tatchel, 2018). En el aspecto cinematográfico, se halla que en julio de 2018 se ha creado una ley para que solo determinados festivales de cine puedan exhibir películas sin necesidad de un permiso especial. Esta ley afecta de manera restrictiva al festival de cine LGBT+ *Side by side*, creado en 2008, que explora la diversidad sexual e identitaria a través del cine.

#### **2.3.1.4. Latinoamérica**

En primer lugar, es preciso hacer una vista panorámica en lo relativo a la situación territorial con respecto a las personas LGBT+. Según el informe “Homofobia de Estado 2017”, solo en el año 2016 en Brasil fueron asesinadas 340 personas debido a su orientación sexual, 11 en El Salvador, 7 en Honduras y 5 fueron víctimas de un ataque a

un bar gay en Xalapa (México), entre otros datos de similares características (ILGA, 2017: 175-177). Se mencionan grandes avances respecto a las leyes y derechos en ese año, pero a su vez, la realidad en las calles da muestra de la LGBTfobia existente en muchos países latinoamericanos. En México, entre 1995 y 2015 se registraron 1310 asesinatos por motivo de la identidad de género u orientación sexual (Becerra-Acosta, 2016).

Teniendo en cuenta estos datos, se localizan escasos textos sobre la representación LGBT+ en el cine de América del Sur. *Despite all adversities: Spanish-American Queer Cinema* (Lema-Hincapié y Castillo, 2015), *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film* (Venkatesh, 2016) y *Queer issues in contemporary Latin American Cinema* (Foster, 2003), son los textos que recogen la cinematografía de temática LGBT+ en Latinoamérica. Filmes como *XXY* (Puenzo, 2007), *Azul y no tan rosa* (Ferrari, 2012), *Contracorriente* (Fuentes-León, 2009), *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea y Tabío, 1994), *Doña Herlinda y su hijo* (Hermosillo, 1985) o *El lugar sin límites* (Ripstein, 1977), son de los más relevantes en la cinematografía latinoamericana poniendo de relieve la situación de las personas LGBT+ a lo largo y ancho del continente, algunos de estos filmes ganadores de sendos premios a nivel internacional.

Sin embargo, nos interesa detenernos en la película chilena *Una mujer fantástica* dirigida por Sebastián Lelio (2017) que se convirtió en una de las favoritas en diversos festivales de todas las nacionalidades, en la 32ª edición de los premios Goya, fue galardonada como mejor película iberoamericana. También ganadora del mejor guión en el festival de Berlín y nominada a mejor película de habla no inglesa/película extranjera en los Globos de Oro, los Independent Spirit, los Critics Choice Awards y la Asociación de Críticos de Chicago, entre otros. Pero, sobre todo, y más importante, la película de Lelio se llevó el Oscar, en su edición 90, a *Mejor película de habla no inglesa*, con la visibilidad que esto supone para la obra y por lo tanto para las personas trans, gala en la que, por primera vez una persona trans –Daniela Vega, protagonista de *Una mujer fantástica*– presentaba una actuación.

La realidad que muestra esta película, señala las vivencias de muchas personas trans a diario, siendo incluso de especial importancia el paralelismo que se puede encontrar con la actriz Daniela Vega que, pese a estar viajando por todo el mundo

llevando a diferentes rincones del planeta el filme que protagoniza, no se le permite cambiar su nombre y su sexo en sus documentos de identidad (Emol, 2018). Tras esta noticia el gobierno chileno afirmó que aceleraría el proceso para que entre en vigor la Ley de Identidad de Género, haciendo patente el cambio de paradigma que se puede dar, y se ha dado en el contexto de los Oscar, gracias a la visibilización que se ha hecho mediante su representación cinematográfica.

### **2.3.1.5. África**

Sobre la cinematografía producida en el continente africano, escasean las referencias y los textos que aborden o estudien la misma desde una perspectiva queer o LGBT+. Lo cierto es que no es un continente muy avanzado con respecto a la aceptación de la comunidad lesbiana, gay, bisexual y trans:

de los cinco continentes del mundo, África es la que tiene los Estados más criminalizadores. De los nueve Estados que obtuvimos datos (tres en África del Norte, dos occidentales, dos orientales y dos meridionales), ocho criminalizan las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, y En general, no existen mecanismos legales de protección para las personas LGBTI (ILGA, 2016: 5).

Esto dificulta las posibilidades de encontrar filmes que muestren estas realidades. Schoonover y Galt (2016), aseguran que “el deseo queer se desvanece, como lo desearían las voces conservadoras de “África heterosexual”, en favor de una figuración más convencionalmente política de la nación poscolonial” (p.134). En las páginas siguientes (pp.134-140) se halla que *Dakan* (Camara, 1997) cobra gran relevancia “haciendo visible la sexualidad en pantalla e insistiendo en que la homosexualidad no es un vicio privado sino un problema social” (Ibid.: 137), además, continúa, la película “exige no solo educar en las tradiciones sobre el cine político africano, sino también hablar en público sobre el sexo queer” (Ibid.: 137).

### **2.3.1.6. Oceanía**

Llegados a este punto, es importante detenerse brevemente en el cine australiano, donde tienen lugar filmes como *Head On* (Kokkinos, 1997), *The Adventures of Priscilla*



*Queen of the Desert* (Elliot, 1994), *Muriel's Wedding* (Hogan, 1994), *The Sum of Us* (Burton y Dowling, 1994) o *Love & Other Catastrophes* (Croghan, 1996). En *Nationality and New Queer Cinema: Australian Film*, Jennings y Lominé (2004) afirman que el NQC ha sido conceptualizado como un momento/movimiento norteamericano y critican este centralismo americano mirando más allá de éste, localizando el NQC de otras cinematografías, concretamente en la australiana (p.144).

Alejándonos del ideal de imágenes positivas y definidas (ejemplificadas por *The Sum of Us*), *Head On* se atreve a abordar representaciones gráficas de diversas y complejas identidades sexuales humanas. Aquí es donde *Head On* abre nuevos caminos: por primera vez en la historia del cine australiano dominante, lo queer es explícito en la pantalla, tanto como el deseo y como la gratificación sexual. La película de Kokkinos no se trata solo de personajes queer (como en *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert*) o de subtextos queer (como en *Muriel's Wedding*), sino que se trata de una descripción intransigente de la vida queer. Todo esto hace que *Head On* sea una respuesta única de Australia al New Queer Cinema (Ibid.: 152-153).

Sin embargo, *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert* ha sido el filme australiano que más repercusión ha tenido, pasando a convertirse en un musical, estrenado en 2006 en el Lyric Theatre de Sidney y llegando a Broadway en 2011 para luego comenzar una gira por diversos países alrededor de todo el mundo. Este filme, “es una lente a través de la cual se examinan los puntos de vista tradicionales de los roles de género masculino y femenino. Se alienta al espectador a reflexionar sobre estos roles, sus orígenes y cómo se representan en el contexto de nuestros tres personajes principales” (Challinor, 2013: 26). El mensaje de este filme sigue vigente hasta la actualidad, donde no solo continúa siendo visionada la obra filmica original, sino que también el musical se encuentra de gira en Australia durante 2018.

### **2.3.2. Panorama Nacional**

#### **2.3.2.1. Cine LGBT+**

En el caso concreto nacional, se han publicado diversos textos sobre la representación de la homosexualidad como *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición* (Melero, 2010), *Violetas de España: gays y lesbianas en el cine de Franco* (Melero, 2017) o *La representación de la cuestión gay en el cine español*

(Alfeo, 1999), entre otros títulos que ya apuntan el contenido de los mismos. La representación de la homosexualidad ha sido abordada en mayor medida que el resto de realidades LGBT+, pasando desde la dictadura franquista durante la cual el cine estuvo bajo una dura censura:

el cine como elemento transmisor de los nuevos valores e ideas fue una realidad que el franquismo supo aprovechar desde sus inicios, haciendo uso de la censura para conseguir el mejor escaparate, en que los ciudadanos habrían de observar el modelo de sociedad perfecta a seguir y adecuada a los nuevos cánones sociales impuestos por la mordaza de la represión, exaltando los valores patrióticos ante todo” (Jurado Marín, 2014: 53).

Por otra parte, en los últimos años, durante el desarrollo de esta investigación, se han publicado varios trabajos sobre personajes trans en el cine español. Por un lado, se encuentra *Representaciones de las identidades trans en el cine español de la transición* (Currás Gato, 2017), un trabajo de fin de máster centrado en la época posfranquista. Por otra parte, *El cine transgénero: los 100 mejores títulos* (Mena y Pérez Niño, 2018) ofrece una suerte de guía en la que aparecen diversos títulos de gran relevancia. Entre su contenido se dedica un capítulo al cine español que es de utilidad para recopilar los filmes en los que aparecen personajes trans, sin embargo, no existe contenido analítico. Por su parte, Valeria Vegas escribe *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la transición española* (2019) donde analiza el filme documental homónimo, centrado en un grupo de mujeres trans que ejercieron la prostitución en nuestro país. También con el foco en el período de la Transición, se halla un texto anterior, “Retratos ‘impertinentes’: Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la transición” (Quílez Esteve, 2013). Cabe destacar que en *Spanish Queer Cinema* (Perriam, 2013) se hacen algunas alusiones a la transexualidad, no sin ser breve y escasa la profundización del autor sobre estos personajes, en lo relativo a las demás identidades del colectivo, se muestran, al igual que en los conglomerados de queer cinema de otros países, análisis de filmes muy concretos sobre los que se dan algunos apuntes, pero sin aportar, nuevamente, nociones sobre qué es el queer cinema en el ámbito español.

En la actualidad, la mayoría de textos y análisis relativos a la representación de la diversidad sexual y de género en el cine español se enmarcan en las épocas franquista o de la transición. Al haber encontrado en esas dos etapas el cine español, por un lado,

su mayor limitación y por otro una gran liberación y apertura que contrastan de forma muy acentuada, es oportuno que los autores centrasen y centren el foco de interés en estos períodos para poder llegar a comprender qué se representó y cómo para poder así alcanzar un mayor entendimiento a su vez de los momentos socioculturales y políticos en los que el país estaba inmerso. De este modo, actualmente no se debe dejar de estudiar la cinematografía más inmediata para poder seguir llegando a estos conocimientos.

Se puede comenzar atendiendo a la censura y represión cinematográfica que, como se comentaba al inicio, se dio durante el régimen franquista. Del mismo modo que en Estados Unidos se establecieron grandes restricciones con el Código Hays, en España se dieron una serie de limitaciones y clasificaciones filmicas:

el problema era que el control se ejercía de manera subjetiva, atendiendo al particular criterio del censor, en el marco de conceptos tan difusos como el respeto a “las buenas costumbres”, no existiendo un código detallado y explícito al estilo del norteamericano Código Hays que permitiese a guionistas y productores anticiparse al juicio de la censura; lo más cercano era el código publicado en 1950 por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad cuyo fin era dar orientación moral a los fieles católicos, pero que no era necesariamente coincidente con las directrices de la censura civil, por mucho que la Iglesia estuviese representada de sus órganos (González de Garay y Alfeo, 2017: 63-64).

Es en 1938 cuando el Ministerio del Interior publica la Orden Ministerial relativa a la Censura Cinematográfica, cuyos artículos van precedidos de la siguiente argumentación de Serrano Suñer: “Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y/-en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión” (BOE, 1938: 2222). Dentro de las herramientas de represión, el franquismo se valió de censurar el cine, la prensa y el teatro para hacer propaganda y restringir la libertad de expresión y aquellos contenidos que no fueran afines a las ideas del dictador. La censura cinematográfica:

se cimentó sobre dos tipos de mecanismos básicos: de control y de protección. A su vez, los primeros se estructuraban en tres categorías nucleares: la censura tradicional, el control de la información a través del cine mediante la creación del Noticiero Documental (NO-DO) y la censura idiomática, cuya derivada en forma de concesión de licencias de doblaje, junto con la clasificación de la producción española, constituían las herramientas básicas de protección (Cancio Fernández, 2009: 152).

En 1950, la Iglesia se suma a la censura creando la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, que catalogó las películas en cinco categorías: 1: autorizadas para todos los públicos; 2: autorizadas para jóvenes; 3: autorizadas para mayores; 3-R: para mayores, con reparos; 4: gravemente peligrosas. Esta clasificación se hacía tras el estreno de los filmes en salas comerciales y se basaba en la moral eclesiástica.

De entre todos los asuntos que el franquismo quiso eliminar del circuito cinematográfico, la homosexualidad fue una de las grandes perseguidas, “el cine de Franco no permitió la representación de homosexualidad, salvo excepciones que solo podían servir como confirmación de la norma” (Melero, 2017: 16). Sin embargo, Melero señala que haber difundido la idea de que solamente se representaba la homosexualidad con el fin de humillar y menospreciar dicha identidad sexual, ha dificultado que se profundice en investigar matices que sí que se pueden encontrar en el cine de la época. El autor indica que la censura actuaba en tres fases de la producción de los filmes: el guion, el rodaje y la película ya montada. En ocasiones se hacía desaparecer toda la documentación de las películas censuradas, lo cual supone una muestra de cómo se perseguía la homosexualidad hasta hacerla desaparecer si era posible, no obstante, a veces, conseguían superar las exigencias de la censura.

En *Violetas de España* (2017), se hallan diferentes categorías filmicas en las que era fácil hacer una lectura homoerótica en las producciones realizadas durante el franquismo, desde el cine de temática militar pasando por el spaghetti western en el caso de la homosexualidad masculina, así como el de terror o el de aventuras en lo referente al lesbianismo. Se debe hacer alusión al término *buddy films*, acuñado por Tatjana Pavlovic, cuya principal característica es que la historia se centra en la separación y el reencuentro de personajes masculinos. Vito Russo afirmó que la mayoría de las películas que se enmarcan en esta etiqueta muestran “un grupo de hombres que va a luchar a la guerra” (Melero, 2017: 34), además, es común que se dé un momento de “intimidad máxima entre los dos hombres cuando uno está a punto de morir” (Ibid.: 35). En cuanto a la representación de la homosexualidad femenina durante la dictadura, Melero afirma que su estudio tiene dificultades añadidas por lo que debe abordarse de una manera diferente:

mientras que el gay se veía como enemigo de la patria y corruptor de la virilidad ajena, se pretendía que la lesbiana fuese ignorada hasta que la misma idea del lesbianismo, por

ninguneada, fuese inconcebible. [...] el lesbianismo fue un tema central en la filmografía de algunos directores más influyentes, como Jesús Franco, cuya obra no se entiende sin su obsesión por la sexualidad entre mujeres, o lo que imaginaba sobre ella (2017: 149).

Los años 30 suponen un momento importante en el cine lésbico. En Alemania comienzan a realizarse filmes con presencia de lesbianas, títulos como *Muchachas de uniforme* (Sagan y Froelich, 1931), que se convirtió en el más popular, desde la época hasta el nacimiento del feminismo, en pro del lesbianismo (Palencia, 2011: 29); *La reina Cristina de Suecia* (Mamoulian, 1933) o *En boca de todos* (Bretherton y Keighly, 1933) fueron pioneros en representar la homosexualidad femenina en el cine occidental. Diversos estereotipos femeninos irrumpen durante la década: las vampiresas, las Amazonas, las diabólicas, usualmente ligadas a aspectos despectivos.

Una vez finalizada la guerra, la comedia se convirtió en el género cinematográfico más prolífico de nuestro país, estrenándose 223 filmes de esta categoría desde 1939 hasta 1950. En la década de los 40 comienzan a darse los primeros vestigios de algunos estereotipos que luego se han mantenido en el tiempo, por ejemplo, el pelele o el desviado social. También el público empieza a ser testigo de estrategias que se utilizan para la representación de la homosexualidad, como la confusión, muy usada para crear situaciones cómicas. A lo largo de los 50 perduraron las representaciones de ambigüedad que confirmaban “la eficacia de momentos cómicos que no parecían agotarse” (Melero, 2017: 207), no obstante, en esta década aparecen por primera vez personajes homosexuales sin ambigüedades.

En lo que a la representación de la homosexualidad se refiere, los sesenta se presentan como una década en la que hay lugar tanto para los estereotipos como para propuestas más serias, “encontramos ya gays fuera del armario, reconocidos en su entorno como tales, y las muestras de rechazo se combinan con otras de aceptación” (Melero, 2017: 219). Una década en la que los gags relacionados con la homosexualidad no cesaban, teniendo a Antonio Ozores y José Luis López Vázquez como mayores representantes en aquel momento. Sin embargo, en muchas ocasiones, la manera de concluir estas escenas pasaba por la violencia, ya fuera verbal o física. Por otra parte, estas escenas con gags que a menudo se trataban de situaciones de confusión, “no eran las únicas que propiciaban la aparición de personajes gays. Los sesenta siguieron

favoreciendo las profesiones comúnmente asociadas a la homosexualidad” (Ibid.: 223), empresarios teatrales, modistos, coreógrafos, fotógrafos... son las profesiones que más veces se han ligado a personajes gays, usualmente muy amanerados. Conforme fue avanzando la década, la comedia fue pasando a un segundo plano y tomó mayor protagonismo lo picante, abriendo paso a la época del destape que no tardaría en llegar.

Es a partir de los años 70, con el estreno de *No desearás al vecino del quinto* (Fernández, 1970), cuando “la comedia iba a depender, en ocasiones exclusivamente, de la representación de personajes gays, o amanerados, o heterosexuales que fingían no serlo” (Melero, 2017: 196). Sin embargo, esta representación estaba generalmente sustentada en estereotipos que no hacían ningún bien al colectivo LGBTQ+, puesto que a menudo se les ridiculizaba.

Con la muerte de Franco y el inicio de la transición, la liberación que se da en muchos aspectos en nuestro país se ve directamente reflejada en el cine, “no ocurrió como una excepción en el panorama de la representación de la diferencia sexual en las artes y la sociedad, sino que fue una consecuencia de la atmósfera de libertad que la nueva España democrática estaba disfrutando” (Melero, 2010: 37).

La legislación se volvió más permisiva lo que supuso una mayor representación, concretamente de lesbianas, ya que, como apunta el autor, la apertura sexual que se da durante estos años hace que parezca obligado mostrar el erotismo en cada filme y a menudo se trataba de sexo lésbico (Melero, 2010: 50), frecuente en el cine de terror donde se convierten en un elemento narrativo para la creación de este género. Del mismo modo que años atrás, “vampiresas, depredadoras, amas de llaves sádicas o “machorras” déspotas jugaron con el estereotipo de la lesbiana terrorífica” (Ibid.: 52), en este momento la presencia de estas se vuelve mayor y más explícita que en las décadas anteriores cuando aún la dictadura estaba vigente. La homosexualidad femenina se convirtió en un tema recurrente pero muy limitado, sustentado “casi siempre en estereotipos heredados del pasado” (Ibid.: 88). Además, no se puede olvidar que la representación de las lesbianas ha sido de manera asidua puesta en pantalla desde un punto de vista masculino, convirtiéndolas en un objeto para el disfrute de la mirada del hombre.

Por otra parte, en lo relativo a la homosexualidad masculina, el cine de la transición se llena de comedias donde abundan los gays afeminados, parece ser que la única manera permitida de representar la homosexualidad era la ridiculización y la condena. Para ello se valían de estereotipos, algunos de los más habituales con los que eran representados los gays era mostrándolos, como se apuntaba antes, con actitudes muy afeminadas, como depredadores y como enfermos. Hubo que esperar un poco para que el cine español se alejara de las representaciones cómicas y comenzara a tratar el tema de manera más seria.

Hubo algunos directores que destacaron en cuanto a su interés por la homosexualidad durante la transición. Si bien Ozores ya venía basando su filmografía en escenas cómicas de confusión, Eloy de la Iglesia, o Ignacio F. Iquino se suman a popularizar la temática con diferente enfoque. Por un lado, “Eloy de la Iglesia fue el primer cineasta español que usó sus películas como un arma para la pedagogía de la liberación homosexual” (Melero, 2010: 226), atisbó el cine como un medio del cual podría valerse para llevar a cabo el activismo progay. Por su parte, Iquino se especializa en el cine erótico, cine S, o incluso, señala Melero, el porno blando (2011a: 128-129), no obstante, algunos de sus títulos como podría ser *Los violadores del amanecer* (1978), muestran escenas de sexo con gran explicitud, ligadas a la violencia e igualando el sexo entre mujeres al “sodomismo y la perversión” (Ibid.: 104). Como se observa, maneras muy diferentes de llevar la homosexualidad a la gran pantalla.

A partir de los 80, y hasta la actualidad, se va aludiendo a la comunidad LGBT+ en el cine con mayor naturalidad paulatinamente. En estas décadas destacan directores como Ventura Pons, Agustí Villaronga y, como no, Pedro Almodóvar, que a menudo representan personajes diversos en lo relativo a la identidad de género y sexual. Desde personajes adolescentes, en *Krámpack* (Gay, 2000) hasta la madurez y la senectud, en filmes como *A mi madre le gustan las mujeres* (París y Féjerman, 2002) o *80 Egunean* (Goenaga y Garaño, 2010), en el cine español se descubren diferentes propuestas de la mano de múltiples directores y directoras.

En lo referente a la representación lésbica, los 80 y 90 ofrecen mayor diversidad del tratamiento, “esto se refleja tanto en los géneros (historias de amor, comedias, dramas, aventuras) como en los entornos en los que se ubican las tramas (zonas rurales, urbanas)

y en los perfiles de los personajes (procedentes de diferentes clases sociales y edades, ejerciendo las más diferentes profesiones)” (González, 2011: 228). Para Perriam (2013), en los 90 fue cuando comenzó a haber reconocimiento de gays y lesbianas en el cine de nuestro país, así como, al final de la década, se unieron tanto el cine mundial como el cine español al New Queer Cinema (p.1). Además, añade su visión de qué es el cine queer en España:

(en términos generales) se puede decir que es muy convencional, incluso cuando se presentan imágenes positivas, historias que advierten del daño y el dolor así como la moral de impulsar las reconciliaciones y los frecuentes retornos a la tarea generalmente entretenida e instructiva de simplemente mostrar o dramatizar las circunstancias de las experiencias LGBT (Ibid.: 9).

### **2.3.2.2. Representaciones travestis y transidentitarias**

Pese a que no se ha hecho una amplia representación de las identidades trans y travestis en España, es innegable la presencia de ellas en diversos filmes, así como algún estudio de las mismas. Ya durante la dictadura se ven los primeros personajes travestis que proliferaron durante la década de los 50 como un elemento recurrente (Melero, 2017: 207), “las situaciones de hombres travestidos abundan en estas comedias. Los equívocos que llevan a un personaje, gay o no a vestirse de mujer, son un clásico en la creación del humor, y la censura española estaba dispuesta a pasarlos” (Ibid.: 209). Es conveniente destacar de nuevo al ya citado Ignacio F. Iquino, que “se volcó por completo a la producción de películas S, en las que muchas veces no faltaba el personaje transexual, como ocurre en *La basura está en el ático* (1979), *La desnuda chica del relax* (1981) o *Los sueños húmedos de Patrizia* (1982)” (Vegas, 2019: 62).

Otros directores que a menudo frecuentaron la incorporación de personajes travestis o trans en sus filmes fueron Alfonso Balcázar con títulos como *La ingenua, la lesbiana y el travesti* (1983) y *El marqués, la menor y el travesti* (1983) y Enrique Guevara con *Una loca extravagancia sexy* (1978) o *Cariño mío, ¿qué me has hecho?* (1979).

Si en los años 50 el travestismo es un elemento de uso reiterado, durante los 60, se popularizó aun en mayor medida la representación de la diversidad sexual, si bien,



mayoritariamente, de manera sutil o como motivo de burla, siendo a menudo la única forma de superar la censura, aunque tomando “un rumbo más atrevido. Ya es común ver a los travestis disfrutar con su identidad y hasta expresar deseo sexual” (Ibid.: 227).

No será hasta entrada la transición democrática cuando aparezcan las primeras representaciones de identidades trans y personajes travestis más serios y con un tratamiento más formado: *Cambio de sexo* (Aranda, 1977), *El transexual* (Jara, 1977), *Ocaña, retrat intermitent* (Pons, 1978) y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Olea, 1978). Sin embargo, según apunta Vegas (2019), existe un filme que aborda la transexualidad durante la dictadura franquista, *Días de viejo color* (Olea, 1968) “el personaje trans, de carácter secundario y sin relevancia en la trama, no se descubre hasta el final del metraje” (2019: 33).

Por otra parte, se encuentra *Mi querida señorita* (De Armiñán, 1971) la cual a menudo ha sido considerada dentro de las representaciones trans, sin embargo, el filme trajo a la pantalla una cuestión identitaria, pero en mayor medida relativa a la intersexualidad, si bien, en ningún momento se define de manera explícita la identidad del personaje. No obstante, el filme protagonizado por López Vázquez no es simple, Asenjo Conde (2018) dedica su tesis de manera íntegra a realizar un análisis exhaustivo de la cinta y concluye que “la indefinición genérico-sexual era, pues, un peaje necesario para su estreno en 1972 y un acto de prudencia ante la atmósfera represiva acentuada por la Ley de peligrosidad y rehabilitación social de 1970” (p.385). El personaje de Adela/Juan puede ser leído en la actualidad desde una perspectiva *queer*, no obstante, desde su estreno hasta el día de hoy se han realizado diversas lecturas de la identidad del personaje, lo cierto es que “la ambigüedad en el género y la sexualidad del personaje, que ha sido una mujer-hombre y luego un hombre-mujer, sin que su género, sexo y sexualidad puedan encajar en categorías binarias simplificadas” (Ibid.: 388).

El filme de Vicente Aranda, protagonizado por una joven Victoria Abril, es el primero que aborda la identidad trans en el cine español, no sin anteriormente haber sido suspendido su guion por la censura franquista el cual no había manera de modificar, ya que trataba de un tema completamente prohibido en el momento. Finalmente, tras la muerte del dictador, pudo comenzar el rodaje del filme que se estrenaría en 1977. Vegas, afirma que la película transgredió, no solo por su contenido sino también por el uso de

las palabras en su promoción, ya que, aunque a día de hoy los términos hayan evolucionado, “se empleó adecuadamente la palabra transexual, algo inusual en la sociedad y los medios de aquel momento” (2019: 41), del mismo modo que, actualmente en lugar de hablar de cambio de sexo, se haría de reasignación sexual.

La cinta cuenta la historia de José María, un chico de 17 años que no se siente identificado con la hetero-masculinidad que se le presupone desde su nacimiento y se le inculca por haber nacido con genitales masculinos. Inicia el proceso de reasignación bajo el nombre de María José, ella afirma que “solo está en armonía consigo misma cuando se viste de mujer porque, aun vestida de hombre, se siente solo y únicamente mujer” (Quílez Esteve, 2013: 173). No obstante, el filme cae en algunos aspectos muy simplistas debido a que José María/María José “siente atracción hacia los asuntos “propios de mujeres”, como atender a un bebé, y desinterés o directamente aversión hacia las cuestiones “propias de hombres”, como beber alcohol o acostarse con mujeres” (Alfeo, González de Garay y Rosado, 2011: 30). Aún con eso, se debe tener en cuenta el contexto social en el que se enmarca el filme, dado que, si bien cae en estas simplificaciones y estereotipos, por otra parte, “parece subrayar a un espectador poco avanzado a este tipo de narrativas una necesidad de concienciación” (Quílez Esteve, 2013: 173).

El siguiente en poner el foco en la identidad trans fue José Jara con *El transexual*, cuyo estreno se produjo pocos meses después que el filme de Aranda. Este film se presenta como una hibridación de géneros y narra la historia de un periodista, Sergio, que trabaja sobre el caso de la desaparición de Lona, una cabaretera trans. La hibridación que se mencionaba es debida a la unión de ficción y documental con el thriller y el musical. El bloque documental se sirve de los testimonios de la vedette brasileña Yeda Brown, la aparición de sus testimonios no puede ser tomado como algo positivo pues “su lenguaje coloquial es torpe e incluso ininteligible. [...] sus errores lingüísticos acaban distanciando al espectador del propósito inicial de tratar de comprender su problemática” (Vegas, 2019: 50). La autora apunta a otros aspectos que producen una desvinculación entre la audiencia y la temática tratada, ya que, como se puede ver, la protagonista es mostrada de manera sexualizada en múltiples ocasiones y la elección de la actriz Ágata Lys no parece muy acertada dado que era considerada un icono sexual, “estamos ante un personaje tratado con desdén, al que parece que los guionistas solo pretendiesen usar como hilo conductor de una historia policíaca” (Ibid.: 52). Es un filme que lejos de

esclarecer dudas del momento sobre la transexualidad y el travestismo, puede que incluso afectara negativamente a su comprensión por parte de un público desinformado al respecto.

Tanto *El transexual* como *Cambio de sexo*, que ya desde su título pueden ser cuestionadas a día de hoy, pueden ser consideradas como necesarias para dar los primeros pasos en la representación de identidades trans en el cine nacional. En un momento en el que se deja atrás una dura censura al respecto y comienza a abordarse un tema tabú hasta la fecha, se debe valorar de manera positiva su propósito. No obstante, quizá estaban llenas de buenas intenciones, pero el resultado final, vistas desde la perspectiva actual, deja que desear.

Afirma Vegas que, la identidad trans ha sido la que “mayor número de burlas recibió durante más de una década de cine español” (2019: 58). Desde el inicio de la transición hasta el principio de los noventa,

se pueden encontrar dos casos diferentes: personajes que nada tienen que ver con el hilo argumental y que acaban siendo utilizados como elemento de comedia en una sola secuencia, y personajes que adquieren relevancia en la trama, siendo su condición de transexual un arma sorpresiva hacia el final del metraje, donde en ocasiones al espectador se le han ido revelando datos para así entender el juego de equívocos (Vegas, 2019: 59).

Sorprende encontrar en la actualidad filmes que mantienen estos viejos patrones de representación, como el filme *A pesar de todo* (Tagliavini, 2019), el más reciente en reproducir estos elementos, donde al final se descubre que el personaje interpretado por Rossy de Palma es una mujer trans, que realmente es “el padre” de una de las protagonistas. Del mismo modo que se pueden encontrar el primer caso mencionado por Vegas en películas como *3 bodas de más* (Ruiz Caldera, 2013) o *Perdiendo el norte* (Velilla, 2015) donde de nuevo la identidad trans y el travestismo son mostrados como recurso para la comedia.

Por otra parte, en lo relativo a la representación del travestismo se hallan otros dos títulos clave, previamente mencionados: *Ocaña, retrat intermitent* y *Un hombre llamado Flor de Otoño*. Se decía que el travestismo fue frecuente en el cine español de los 50 y más marcadamente en los 60, pero en la mayoría de ocasiones, la inclusión de

un personaje que se travestía solía tener como fin la burla, “la figura del protagonista heterosexual que tiene que vestirse de mujer para solucionar un problema es una convención narrativa de las comedias de la época” (Melero, 2010: 136), y no es hasta la llegada del documental sobre el artista José Pérez Ocaña dirigido por Ventura Pons y con el filme protagonizado por José Sacristán, cuando se plasma el travestismo “de manera dramática, además de como una profesión artística” (Vegas, 2019: 57).

Ya bien entrada la transición se estrena el documental *Vestida de azul* (Giménez-Rico, 1983), que, aunque se escape al objeto de estudio, centrado en el cine de ficción, sí que merece mención, del mismo modo que *Ocaña, retrat intermitent*. Este documental se concentró en un grupo de prostitutas trans de diferentes procedencias que ejercía en la noche barcelonesa y sobre el que Valeria Vegas (2019) ahonda con gran profundidad y minucia.

Paulatinamente, conforme va avanzando la década, van apareciendo algunas propuestas alejadas del tono jocoso y burlón estandarizado al representar el travestismo y las identidades trans. Aunque la comedia sigue siendo la principal fuente de representaciones, comienza a haber excepciones como *Sinatra* (Betriú, 1988) o *Tacones lejanos* (Almodóvar, 1991). Sin embargo, el cambio de siglo no supone un cambio en este sentido.

Por otra parte, se hallan títulos donde estas identidades tienen presencia, aunque no son ni temáticas ni personajes protagónicos como, por ejemplo, *La chica de las bragas transparentes* (Franco, 1981), que se aleja de la comedia, pero no consigue que la audiencia empatice con el personaje trans que se presenta (Vegas, 2019: 68). El director repite, esta vez junto a Lina Romay –que aparece en créditos como Rosa Almirall–, con *Las chicas del tanga* (1983), donde de nuevo se encuentra un personaje trans, pero sin conseguir mejor resultado que con el filme anterior. Otros títulos como *La muerte de Mikel* (Uribe, 1984), *El pico 2* (De la Iglesia, 1984) o *La noche más hermosa* (Gutiérrez Aragón, 1984) se acercaron al tema, aunque dando lugar a equívocos o tratándolo de manera sensacionalista y morbosa. En el caso de *La tercera luna* (Almendros, 1984), último filme en abordar la identidad trans durante el período de la transición, se presenta “un film con buenas intenciones, pero pobres resultados” (Vegas, 2019: 73).

Se encuentra que un avance temporal en el que se dan cambios sociales no siempre supone un avance positivo en la representación de las identidades trans y travestis. En el caso de *Perras callejeras* (De la Loma, 1985), que aborda la prostitución ejercida por mujeres trans, temática previamente puesta en pantalla en el documental ya mencionado, *Vestida de azul*, se muestra una comedia que no se jacta de la identidad de los personajes, sino que “el humor se hace a costa de la hipocresía de buena parte de la sociedad” (Vagas, 2019: 100). Otras películas como *La ley del deseo* (Almodóvar, 1987) o *La vida alegre* (Colomo, 1987), también suponen hitos positivos a este respecto. No obstante, se siguen encontrando representaciones donde los personajes son mal tratados, volviendo a la comedia o reduciéndolos a objetos de deseo como es el caso de *Las edades de Lulú* (Luna, 1990) y llegando estas representaciones a filmes actuales como se puntualizó anteriormente.

Pedro Almodóvar ha sido uno de los directores que en más ocasiones se ha acercado a la realidad trans en el cine español, convirtiéndose en un referente, aunque no siempre se haya acercado de la forma adecuada a esta temática. Destacan títulos como *Todo sobre mi madre* (1999), *La mala educación* (2004) e incluso *La piel que habito* (2011). Asimismo, cabe mencionar que, en su mayoría, ha representado a mujeres trans, “a pesar de que en ocasiones aparezcan aisladas y embarcadas en historias melodramáticas, satíricas o rocambolescas, son seres con sentimientos muy hondos, o incluso desgarrados, que se mezclan con un descarado sentido del humor” (Nabal, 2015: 132), sin embargo, apunta el autor, normalmente las situaciones en las que se muestra a los personajes trans en el cine almodovariano son antinaturales o extremas.

Es remarcable que no será hasta 1987

cuando una mujer transexual logre ser la protagonista femenina de una película, pues hasta entonces [y en su mayoría continúa siendo así a día de hoy, cabe decir] tal cometido siempre había recaído en actrices cisgénero, dejando para las propias transexuales los papeles menores o simplemente siendo reclutadas de modo testimonial. El film en cuestión es *Adela* (Balagué), protagonizado por Fernando Guillén y Yani Forner, vedette del cabaret Barcelona de Noche (Vegas, 2019: 102-103).

A lo largo de la historia de nuestro cine, han sido, y continúan siendo, múltiples las representaciones que se hallan sobre el travestismo y la transidentidad, ya sea con menor o mayor acierto y sensibilidad. No obstante, en términos generales “los personajes

trans siguen siendo escasos y poco o nada interesantes” (Nabal, 2015: 140). Como se ve, durante el franquismo, las representaciones giraban en torno a la burla y la humillación, único motivo por el que no se censuraba su aparición en pantalla. A lo largo de la transición, algunos directores trataron de hacer de este tema el eje central de sus filmes de una manera más seria y con mejores intenciones, aunque la comedia no cesó, ni cesa en nuestros días, cuando aún se mantienen antiguas fórmulas. Si bien es cierto, conforme han avanzado los tiempos, las representaciones parecen haber aumentado, y se tratará de clarificar si ha sido de manera positiva en las últimas décadas.

## **CAPÍTULO 3**

### **MARCO METODOLÓGICO**

Para poder hacer un análisis narrativo, principalmente debemos enfocar, brevemente, la mirada en el análisis cultural, este “es (o debería ser) conjeturar significaciones, estimar las conjeturas y llegar a conclusiones explicativas partiendo de las mejores conjeturas” (Geertz, 2003: 32). En el análisis cultural –donde Geertz plantea la cultura, antropológicamente hablando, como texto–, se parte de manera fundamental de la interpretación, el investigador/analista trata de leer, de comprender el objeto que tiene delante. Para realizar este análisis, se plantea un diálogo entre el objeto y la(s) persona(s) que lo observa(n). Del mismo modo, asemejando el objeto del análisis cultural con el objeto del análisis fílmico, cuando se analiza una obra audiovisual se establece este diálogo con la película donde, dependiendo de la teoría en la que se sustente, se podrán encontrar diversas lecturas de la obra.

Como afirma Geertz (1973):

el análisis cultural es intrínsecamente incompleto. Y lo que es peor, cuanto más profundo es, menos completo es. [...] Comprometerse con un concepto semiótico de la cultura y un enfoque interpretativo para el estudio de la misma es comprometerse con una visión de la afirmación etnográfica como, tomando prestada la ya famosa frase de W.B Gallie, "esencialmente discutible" (p.29).

#### **3.1. Narratología**

Antes de comenzar a entender qué es la narratología, se puede hacer un acercamiento a la importancia que tiene esta rama de estudio. Para Mieke Bal (2016), una de las principales figuras en el estudio narratológico y ampliamente comprometida con el análisis cultural, existen cuatro grandes motivos por los que es relevante, de ellos debemos destacar que la narrativa es la forma de expresión más difundida y es necesario

entenderla porque se utiliza frecuentemente para manipular en diferentes ámbitos. Además, “el análisis de las narrativas en otros medios, como el cine, [...] puede contribuir enormemente a nuestra comprensión de la cultura, o más bien, de las culturas, o “lo cultural”. [...] He encontrado la narratología como una herramienta brillante para el análisis cultural, útil también para comprender las diferencias culturales” (Bal, 2016: 102).

Para empezar, es preciso entender que “la narratología surgió en los años sesenta y setenta dentro del ámbito literario y se comenzó a traducir al ámbito cinematográfico sobre todo a partir de la década siguiente” (Cuevas Álvarez, 2007: 321). Además, aseguran Stam, Borgoyne y Fitterman-Lewis, el análisis de la narrativa fílmica “es la rama más reciente de la investigación semiótica. [...] Y] persigue desentrañar las relaciones aparentemente «motivadas» y «naturales» entre el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresan mediante la forma narrativa” (1999: 91).

Bal, que como se señalaba anteriormente, es una de las referentes más importantes sobre narratología, apunta que en el análisis narratológico se lleva a cabo una interpretación del texto narrativo y

es posible a partir de una descripción («el texto está construido así») atribuirle un significado al texto («el texto significa esto»). Una interpretación no es nunca más que una propuesta («creo que el texto significa esto»). Si una propuesta pretende ser aceptada, debe estar bien fundada («creo sobre la base de los datos presentados que el texto significa esto») (Bal, 1990: 17).

La interpretación, en ocasiones denostada, implica una interacción por parte del analista con el objeto analizado, “un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel” (Casetti y Di Chio, 2003: 23). Esta interpretación personal, como afirmaba Bal, siempre surge de un amplio proceso de observación y relación de pensamientos, ideas, teorías, que enlazan el objeto de estudio con estos elementos dando lugar a dicha propuesta interpretativa que el analista sugiere. Frecuentemente, el análisis descriptivo parece menos subjetivo, sin embargo, “también la descomposición está orientada por el observador, y de cualquier manera personalizada, como fruto de su idiosincrasia” (Ibid.: 24), lo cual da muestra de que en todo análisis el



analista influye en el resultado. El peso de este resultado y de su calidad recae sobre la fundamentación de este análisis y la transparencia al manifestar desde dónde analiza, con qué mirada, con qué métodos y herramientas.

Otro de los grandes precursores de la teoría narrativa es Genette (1989), que sienta las bases del análisis del discurso del relato deteniéndose en los siguientes aspectos: el tiempo, el modo y la voz. Lo que preocupaba ampliamente a Genette, antes de adentrarse al análisis del relato y sus componentes, era hacer una clara distinción entre historia, relato y narración, tres conceptos muy parecidos, pero con diferencias sustanciales. Por ello, propone, dada su experiencia estudiando estos elementos,

llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (Genette, 1989: 83).

Tomando las definiciones terminológicas de Genette, en esta investigación, se centrará el foco en el estudio del relato para poder llegar a conocer la historia y la narración que se plantean en cada obra analizada. Según el autor, la única manera en la que podemos acceder a la historia y a la narración es mediante el relato (1989: 84). Por lo tanto, tal y como se ha mencionado anteriormente, para analizar el discurso del relato, Genette, basándose en el trabajo de Todorov que divide la partición del campo de estudio en: tiempo, aspecto y modo, propone hacer una división también en tres categorías que serán: tiempo, modo y voz, “el *tiempo* y el *modo* funcionan, los dos, en el nivel de las relaciones entre *historia* y *relato*, mientras que la *voz* designa a la vez las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*” (Ibid.: 87).

Es conveniente detenerse en comprender los aspectos abordados por Genette. El tiempo, está formado por: orden, duración y frecuencia. Dentro del elemento orden, encontramos la dualidad temporal, es decir, es preciso diferenciar entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. El orden, hace referencia a la disposición en que se nos presenta la historia dentro del relato, por lo que, para estudiar el orden de un relato es necesario tener como referencia el tiempo de la historia, lo que crea una dependencia del uno hacia el otro. Como señala Genette, “estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el

discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia” (1989: 91). Cuando se produce una discordancia entre el orden de la historia y el del relato estamos ante una anacronía. Las anacronías pueden ser de dos tipos: prolepsis y analepsis. La primera, hace referencia a una alteración del orden en forma de anticipación de acontecimientos en relación a la temporalidad “base” del relato, Genette diferencia entre las prolepsis internas y externas. Las analepsis son retrospectivas, referencias a un tiempo anterior a la temporalidad “base” del relato.

Sin embargo, esta relación que se puede establecer entre el relato y la historia a la hora de hablar del orden, no podemos hacerla en el caso de la duración, ya que no se puede conocer la duración de un relato (Ibid.: 144). Cuando se habla de la duración y su correlación entre un elemento y otro, se hace referencia a la isocronía. Dado que no se puede acceder de forma verificable a esta correlación entre la duración del relato y la historia, Genette propone tomar en cuenta la definición de esta isocronía como la de un péndulo “de forma en cierta medida absoluta y autónoma, como *constancia de velocidad*. Se entiende por velocidad la relación entre una medida temporal y una medida espacial” (Ibid.: 145); en este caso, la medida temporal haría referencia a la duración de la historia y la espacial a la longitud del texto.

El relato isócrono, nuestro hipotético grado cero de referencia, sería, pues, aquí un relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones, en que la relación duración de historia/longitud de relato permanecería siempre constante. Sin duda es inútil precisar que semejante relato no existe ni puede existir sino como experimento de laboratorio: en cualquier nivel de elaboración estética que sea, es difícil imaginar la existencia de un relato que no admita alguna variación de velocidad, y esta observación trivial tiene ya alguna importancia: un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin *anisocronías* o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de *ritmo* (Genette, 1989: 145-146).

En cuanto a la duración y sus relaciones, Genette se refiere a las siguientes categorías: *pausa descriptiva*, *elipsis*, *escena* y *sumario*. La pausa descriptiva, como indica, hace referencia a una detención en el relato, el tiempo se para por lo que el relato es más lento que la historia. Cuando se habla de elipsis, se alude a una omisión de un lapso temporal por lo que el tiempo del relato pasa a ser menor que el tiempo de la historia. Por otra parte, la escena, establece que el paso del tiempo en el relato es el mismo que en la historia. Por último, el sumario se produce cuando el tiempo del relato es menor

al tiempo de la historia, es decir, los acontecimientos son relatados con mayor velocidad de la que suceden en la historia.

El tercer aspecto relativo al tiempo es la frecuencia, esta hace referencia a la relación, en este caso de repetición, entre el relato y la diégesis. Como apunta Genette, “un acontecimiento no es solo susceptible de producirse: también reproducirse o repetirse” (1989: 172). El autor plantea cuatro relaciones de frecuencia:

*contar una vez lo que ha ocurrido una vez (1R/1H); [...] contar n veces lo que ha ocurrido n veces (nR/nH); [...] contar n veces lo que ha ocurrido una vez (nR/1H); [...] contar una sola vez (o, mejor: en una sola vez) lo que ha sucedido n veces (1R/nH) (Ibid.: 173-175).*

Estos serían relato singulativo, relato anafórico, relato repetitivo o relato iterativo, respectivamente.

Pasando a concretar a qué se refiere el autor cuando habla del modo, asegura que un relato trata de contar unos acontecimientos, unos hechos, ya sean reales o no, y “su modo único o, al menos, característico no puede ser en rigor sino el indicativo, por lo que nada más hay que decir sobre ese asunto, a menos de estirar un poco más de lo debido la metáfora lingüística” (Genette, 1989: 219). Equipara, pues, el relato al verbo, siendo el modo la forma en la que se expresa aquello que se quiere decir. En esta ocasión Genette encuentra dos modos esenciales, de lo que denomina *la regulación de la información narrativa*: distancia y perspectiva. La visión que se tendrá del relato dependerá, según apunta el autor, de la distancia a la que se encuentra lo observado y de la posición de quien observa y del objeto, lo cual nos hará poder ver una u otra cosa (1989: 220).

En lo que respecta a la distancia, existe una diferenciación entre *showing* y *telling*. El primero alude a la imitación o representación narrativa, sobre lo que, previamente, Genette puntualiza que es un concepto ilusorio, “al contrario que la representación dramática, ningún relato puede «mostrar» ni «imitar» la historia que cuenta. Solo puede contar de forma detallada, precisa, «viva», y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*” (1989: 221). De igual manera, el *showing* consiste en que se nos presente de forma directa lo que está siendo narrado, o más bien, en hacer que el espectador olvide que existe un narrador y que crea que está asistiendo a los hechos mismos sin

intermediación. El *telling*, por su parte, trata de contar, de narrar la historia, usualmente, mediante la figura de un narrador que será quien nos guíe por el relato.

Genette divide esto entre: *relato de acontecimientos* y *relato de palabras*. Cuando se habla del primero, asegura que “el relato de acontecimientos sea cual fuere su modo, siempre es relato, es decir, transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal” (1989: 223). Aquí entran en juego la información y el informador, en tanto que la relación de ambos elementos indicará mayor o menor mimesis o diégesis; “la mimesis se define por un máximo de información y un mínimo de informador y la diégesis por la relación inversa” (Ibid.). En cuanto al relato de palabras, encontramos tres formas del discurso en las que separarlo para entender de qué se trata: (1) el discurso narrativizado o contado, el que establece una mayor distancia; (2) el discurso transpuesto, mediante el estilo indirecto, es más mimético, pero continúa estando presente y reconocible la figura del narrador; y (3) el discurso restituído, la forma más mimética de las tres, donde “el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje” (Ibid.: 229).

Por otra parte, dentro del modo, se encuentra la perspectiva, también se puede hablar de punto de vista o de *focalización*. Genette hace hincapié en la asidua confusión que existe entre la voz y el modo (en cuanto a perspectiva), por lo que formula dos preguntas para diferenciar a qué se refiere en cada una de estas categorías. El modo responde a la pregunta “¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? [...] ¿quién ve?” (1989: 241) y la voz responde a “¿quién es el narrador? [...] ¿quién habla?” (Ibid.).

La focalización surgida de la expresión “foco de la narración”, es la manera en la que el autor denomina al punto de vista del relato y hace una división en tres tipos: (1) relato no focalizado o de focalización cero; (2) relato de focalización interna, esta puede ser fija, variable o múltiple; y (3) relato de focalización externa (1989: 244-245). El primer tipo de focalización es aquella que entraña gran complejidad, es ubicua y suele utilizarse para generar suspense (lo que usualmente se conoce como omnisciencia, aunque, en este caso, Genette prefiere no utilizar dicho término). El segundo tipo, suele corresponderse con un personaje, cuando es fija lo hace con un único personaje; cuando es variable, existen varios focalizadores contando diferentes acontecimientos; y cuando es múltiple encontramos que varios focalizadores cuentan un mismo acontecimiento. En

último lugar, la focalización externa “ofrece una narración conductual en la que nunca se muestran los pensamientos ni sentimientos del héroe” (Valles Calatrava, 2008: 214) se sitúa fuera de la diégesis por lo que el espectador desconoce información, este tipo de focalización suele crear suspense.

Para concluir, Genette habla sobre la voz. De todos los aspectos sobre los que trata, este va a ser, junto a la focalización, el que más relevancia tenga en esta investigación, ya que, como se verá a continuación, incide en conocer quién enuncia la narración del relato, al igual que interesa aquí la focalización, puesto que habla del punto de vista desde el cual es presentado el relato o un segmento de este. La voz es importante para este estudio debido a que se va a centrar en el análisis del personaje principalmente, por lo que es importantes saber desde qué punto de vista se presenta y cuál es la instancia de la narración, es decir quién, en caso de haber narrador, nos cuenta el relato de ese personaje, ¿él mismo? ¿Otro? ¿Ninguno?

En este caso, “la voz, marcaría las relaciones entre la narración y la historia o el relato e incluiría una serie de aspectos relativos a la instancia narrativa” (Valles Calatrava, 2008: 219) o narrador: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la “«persona», es decir, de las relaciones entre el narrador –y eventualmente su o sus narratario(s)– y la historia que cuenta” (1989: 273); cabe puntualizar que cuando se habla de narratario se alude al sujeto que recibe el discurso del narrador. Cuando el autor se centra en el tiempo de la narración,

habría que distinguir, pues, desde el simple punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración: *ulterior* (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente con gran diferencia), *anterior* (relato predictivo, generalmente en el futuro pero que nada impide conducir al presente [...]), *simultánea* (relato en el presente contemporáneo de la acción) e *intercalada* (entre los momentos de la acción) (Genette, 1989: 274).

En cuanto al nivel narrativo, se refiere al que separa al acto narrativo en sí mismo del acontecimiento narrado y los divide en tres niveles diferentes: *extradiegético*, *intradiegético* y *metadiegético*. El nivel extradiegético es “el básico o de grado cero, que se halla fuera de la historia principal; ahí es donde se sitúa siempre el narrador principal –sea auto, homo o heterodiegético como persona–, dado que este siempre está un grado más abajo de la historia que relata” (Valles Calatrava, 2008: 221); el segundo, llamado

también *diegético*, sería un nivel superior o, también, de primer grado, que sí se encuentra en la historia principal y en el mundo al que pertenecen todos los elementos que conforman el universo de la historia; el tercero, *metadiegético*, sería el segundo grado, se produce dentro de la historia, “aparece, enmarcada dentro de la (intra)diégesis, cuando un personaje intradiegético asume también el papel de narrador de tal historia enclavada” (Ibid.).

En último lugar, “la presencia, explícita o implícita, de la «persona» del narrador, que no puede estar en su relato, como todo sujeto de la enunciación en su enunciado, sino en «primera persona», salvo que haya enálage de convención” (Genette, 1989: 298). En este caso, se alude a “la posición ocupada por la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta” (Valles Calatrava, 2008: 220). Genette hace una distinción de dos tipos de narradores según la relación del narrador con la historia: *heterodiegético* y *homodiegético*. El narrador heterodiegético se da “cuando narra una historia a la que es actoralmente ajeno –dado que no interviene en la diégesis–” (Ibid., 2008: 220); se le presupone mayor distanciamiento respecto a los acontecimientos narrados. Por el contrario, el narrador homodiegético sí interviene en la historia narrada. En este caso, puede narrar su propia historia en primera persona (protagonista: *autodiegético*) o la de otro personaje, en segunda persona (testigo: *alodiegético*).

Genette propone una tabla en la que muestra de manera más visual el tipo de narrador según el nivel narrativo y su relación con la historia (Figura 3).

Figura 3.

<b>Nivel</b> / <b>Relación</b>	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Narrador de primer grado, ausente en la historia.	Narrador de segundo grado, ausente en la historia.
Homodiegético	Narrador de primer grado, presente en la historia.	Narrador de segundo grado, presente en la historia.

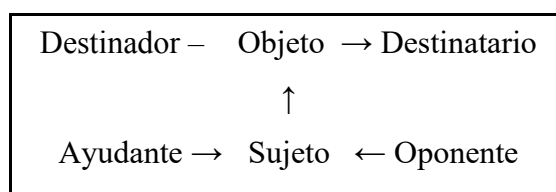
Fuente: (Genette, 1989: 303) y modificación propia.

### 3.2. El personaje: Objeto de estudio

El personaje ha sido teorizado y llevado a debate en numerosas ocasiones con el fin de llegar a una definición y a una metodología desde la que estudiarlo. “Autores como Genette, Chatman, Greimas, Casetti y Di Chio, Bordwell o Perkins han abordado directamente el estudio del personaje como categoría narrativa del relato” (Pérez Rufí, 2016: 536). Por su parte, Propp, para referirse a los personajes, introduce el concepto de *esferas de acción*, haciendo alusión concretamente a los personajes que realizan las funciones. Con esto, se refiere a las treinta y una funciones comunes a todos los personajes de los cuentos que analiza en *Morfología del cuento* (1981), donde también extrae siete roles: “el *antagonista* (el agresor), el *donante*, el *auxiliar*, la *princesa o su padre*, el *mandatario*, el *héroe* y el *falso héroe*” (1981: 184).

Tras este trabajo de Propp tiene lugar el modelo actancial de Greimas, que parte de la idea de las funciones comunes y de los roles y hace una categorización donde separa en seis los actantes; “el actante es una unidad autónoma dentro del relato y que tiene capacidad de acción” (Velázquez, 2011: 244). Estas seis unidades actanciales que propone son (Figura 4): el sujeto (realiza la acción y tiene relación con un objeto), el objeto (recibe la proyección del sujeto), el destinador (motiva al sujeto a cumplir su objetivo), el destinatario (recibe las acciones del sujeto), el ayudante (ayuda al sujeto a conseguir el objeto) y el oponente (dificulta al sujeto conseguir el objeto).

Figura 4.



Fuente: (Greimas, 1987: 276).

“Este esquema abstracto de análisis, construido sobre tres ejes, explica el funcionamiento y la organización de las estructuras narrativas más típicas” (Casetti y Di Chio, 2003: 186). Además, estas funciones y roles, constituyen las esferas de acción, como se decía antes, y es este aspecto el que se analiza en el actual trabajo, poniendo el foco de atención, casi de manera exclusiva, en los personajes de los filmes que configuran

las esferas de acción, a partir de sus funciones, sus roles y otros aspectos añadidos a los planteamientos de Propp y Greimas.

Pero, ¿a qué se hace referencia exactamente cuando se habla de personaje? En los ochenta, Chatman (1980) aseguraba que “es remarcable lo poco que se ha dicho sobre la teoría del personaje en la historia literaria y la crítica” (1980: 107). Desde entonces, se ha ahondado en mayor medida en el estudio y la comprensión de este elemento narrativo. Pérez Rufi (2016) dedica una parte de su artículo a dar con una definición de personaje, para ello parte desde Aristóteles y plantea las tres ideas predominantes: (1) el personaje como unidad de acción, iniciada por el mencionado filósofo y continuada por los formalistas rusos; (2) el personaje “desde un punto de vista psicológico, como un simulacro de la persona real” (2016: 538), mayoritariamente defendida por dramaturgos y autores literarios; y (3) la unión de ambas, “el personaje como un elemento de la acción pero [que] se construye como si se tratara de una entidad con una psicología propia” (Ibid.: 538).

Asimismo, Altman (2008) se pregunta en qué se diferencian el personaje y el actor que lleva a cabo las acciones y afirma que, en el momento en el que la actriz o el actor se convierte en el personaje ya no es la persona que actúa la agente de sus acciones, sino que ahora lo es otra entidad. Para el autor, “las narraciones no están hechas de personajes aquí y acciones allí, sino de personajes que actúan” (Ibid.: 15). Los personajes son el vehículo a través del cual se desarrolla y se hace visible la trama; los actores son quienes dan cuerpo a los personajes, pero se desligan de su existencia cuando actúan para dar vida a un personaje que solo tiene forma física gracias a estos.

Si bien es cierto que la narración depende de un conjunto de elementos narrativos, la figura del personaje es fundamental, no solo como vehículo de la narración sino como figura con la que el espectador puede empatizar o simpatizar, “mientras que la empatía equivale aproximadamente a sentir *con* otro, la simpatía equivale a sentir *por* él o ella” (Giovannelli, 2009: 83). En ambos casos, son sentimientos que solo pueden sentirse hacia un personaje y que sirven para atrapar al público. Giovannelli incluye la empatía como una respuesta dentro de la simpatía y considera que “la gama de mecanismos de respuesta que podrían llamarse empáticos es amplia, y abarca desde lo que a veces se llama “contagio emocional” [...] hasta varias formas de toma de perspectiva” (Ibid.: 88). Por



otra parte, asegura que “mejorar nuestra comprensión de la simpatía contribuye a nuestra apreciación de la importancia y el poder que pueden tener las narraciones para lograr lo que C. S. Lewis llama “una ampliación de nuestro ser”” (Ibid.: 92).

Tanto en Pérez Ruffi (2016) como en Guarinos (2013; 2015) se dan propuestas metodológicas para abordar y analizar el personaje. Ambos proponen sus análisis partiendo de Casetti y Di Chio (2003), y también de la aportación de Chatman (1980).

Cuando Chatman habla sobre el personaje, lo ubica como un elemento de la historia, concretamente como un *existente*. Como parte del texto narrativo, separa historia (*qué se cuenta*) y discurso (*cómo se cuenta*), y es dentro de la historia donde se encuentran los eventos (comportamientos y acontecimientos) y los existentes (personajes y ambientación) (1980: 19). Después continúa preguntándose si la narrativa es una estructura semiótica y partiendo de Saussure y Hjelmslev propone que para captar todos los elementos de la situación comunicativa hay que distinguir entre la substancia de la expresión, la substancia del contenido, la forma de la expresión y la forma del contenido (Ibid. 22-26). Dentro de este esquema (Figura 5), el personaje se encontraría como forma del contenido (Figura 6).

Figura 5.

	Expresión	Contenido
Substancia		
Forma		

Fuente: (Chatman, 1980: 22).

Casetti y Di Chio, por otra parte, en *Cómo analizar un film* (2003) proponen un análisis del personaje a tres niveles: desde el nivel del relato (como persona), el nivel de la historia (como rol) y el nivel de la fábula (como actante).

Cuando los autores hablan del análisis del personaje como persona, se refieren a “asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así

como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real” (2003: 178). Al realizar el análisis del personaje como persona se pueden hacer algunas distinciones de opuestos: personaje plano o redondo; lineal o contrastado; estático o dinámico. En definitiva, cuando se analiza el personaje como persona se observan todos aquellos elementos que conforman a una persona en sus diversos planos: físicos, gestuales, de carácter...

Figura 6.

	Expresión	Contenido
Substancia	Medios en la medida en que puedan comunicar historias. (Algunos medios son sistemas semióticos por derecho propio).	Representación de objetos y realidades en mundos reales e imaginados que se pueden imitar en un medio narrativo, mientras se filtra a través de los códigos de la sociedad del autor.
Forma	Discurso narrativo (la estructura de la transmisión narrativa) que consiste en elementos compartidos por las narrativas en cualquier medio.	Componentes de la historia narrativa: eventos, existencias y sus conexiones.

Fuente: (Chatman, 1980: 24).

Al hacer referencia al personaje como rol, se entiende a este como un elemento definido por las acciones que desempeña, pasando a ser un «tipo», un elemento codificado cuya función y actos le definen. Existen numerosos roles dentro del universo cinematográfico, los autores señalan en este caso aquellos opuestos que han estado presentes de forma tradicional, estos roles opuestos son: activo/pasivo; influenciador/autónomo; modificador/conservador; protagonista/antagonista (Casetti y Di Chio, 2003: 179). Los autores, señalan que estas oposiciones:

son solamente indicativas. Pero sin embargo nos sugieren al menos dos cosas. La primera es que para definir los roles narrativos es importante acudir tanto a la tipología de sus caracteres y de sus acciones, como a sus sistemas de valores, las axiologías de las que son portadores. [...] La segunda observación es que el perfil de cada rol nace tanto de la extrema especificación de las funciones (y de los valores) asignadas, como de la combinación de diversos rasgos. La posibilidad para un personaje de asumir determinaciones distintas [...] muestra bien a las claras

con su complejidad el modo en que cada uno de los roles nace igualmente de una superposición de rasgos (Ibid.: 180).

Como se mencionaba anteriormente, existen multitud de roles típicamente representados y estudiados en el cine. Un personaje puede tener un rol principal y contener características de otros roles a su vez, ya que existen roles que pueden complementarse.

En último lugar, en el caso del personaje como actante, “el personaje ya no se considera como una persona tendencialmente real, ni como un rol típico, sino como, en terminología narratológica, un *actante*, es decir, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance” (Casetti y Di Chio, 2003: 183). En esta ocasión, se hace referencia al esquema actancial greimasiano previamente comentado (Figura 4), es decir, cuando se analiza al personaje como actante se le otorga una de estas 6 funciones a los personajes principales; “lo que cuenta en el modelo «actancial» no son las tipologías o las formas exteriores de las acciones, sino las «posiciones» que asumen los distintos elementos y su capacidad de convertirse en «operadores» de la lógica narrativa” (Ibid. 187).

A raíz de estos antecedentes, Pérez Rufi propone hacer una categorización del personaje basado en 11 categorías diferentes: (1) personaje plano o redondo; (2) apariencia del personaje; (3) expresión verbal; (4) carácter del personaje; (5) backstory; (6) vida profesional, personal y privada; (7) meta y motivación; (8) elementos del discurso caracterizadores del personaje; (9) elementos extradiscursivos caracterizadores del personaje; (10) el personaje como rol y (11) el personaje como actante (2016: 540-550). Del mismo modo, previamente, Guarinos (2013; 2015) elabora una rejilla de análisis (Figura 7) de las esferas de acción con varios de los elementos que también encontramos en Pérez Rufi. Esta rejilla se divide en tres grandes apartados, los mismos que proponen Casetti y Di Chio y en el análisis del personaje como persona incluye: (1) iconografía; (2) psicología; (3) sociología y (4) sexualidad.

Figura 7.

REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES  
FICHA TÉCNICA

**Nombre:**  
**Nacionalidad:**  
**Carácter principal o secundario:**  
**Carácter protagonista o antagonista:**  
**Película:**  
**Año:**

**NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA**

	Edad	Rasgos indiciales (Apariencia física)	Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanos, forma de hablar...)	Transforma- ciones
<b>Iconografía</b>				
	<b>Comporta- miento</b>	<b>Relación</b>	<b>Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos</b>	<b>Evolución</b>
<b>Psicología</b>				
	<b>Clase social</b>	<b>Nivel cultural</b>	<b>Nivel económico</b>	<b>Amigos/familia</b>
<b>Sociología</b>				
	<b>Homo</b>	<b>Hetero</b>	<b>Bi</b>	<b>Trans/trav (personaje-actor)</b>
<b>Sexualidad</b>				

**NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL**

Rol	Fijo	Eventual	Fijo- eventual	Episódico/ serial	Motivaciones y acciones

**NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE**

	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial
<b>Sujeto</b>				
<b>Objeto</b>				

Destinador				
Destinatario				
Ayudante				
Oponente				
<b>OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:</b>				
<b>PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:</b>				

Fuente: (Guarinos, 2013: 223-226).

Para esta investigación se va a tomar como herramienta la rejilla de análisis de personajes propuesta por Guarinos, aunque en algunos momentos, cuando sea pertinente, se abordará también alguno de los aspectos que encontramos en Pérez Rufi para hacer el análisis lo más completo posible. Por otra parte, se modificará un elemento de la rejilla de análisis propuesta por Guarinos. En el apartado de “sexualidad”, se modificará el ítem por el uso de “identidad de género y sexo-afectiva”. Esta metodología se aplicará a cada uno de los filmes que componen el *corpus*.

Por otra parte, otro de los acercamientos que se han hecho desde el estudio narrativo hacia el personaje, se basa en el viaje del héroe, y más recientemente también del antihéroe. Este concepto fue introducido por primera vez en 1949 por el mitólogo Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras*<sup>20</sup>. En este trabajo, Campbell comparte su hallazgo, y al igual que Propp encuentra funciones comunes en las esferas de acción que intervienen en las historias, concluyendo que existe una estructura común en los mitos clásicos al que identifica como “el viaje del héroe”. Este viaje se compone de diferentes etapas que dan forma a los tres actos del relato. El mitólogo divide este viaje en tres etapas, que a su vez se subdividen en otras. La primera etapa la denomina la de “separación” o de partida” (Campbell, 2015: 51), que está constituida por:

- 1) “La llamada a la aventura”, o las señales de la vocación del héroe.
- 2) “La negativa al llamado”, o la locura de la huida del dios.
- 3) “La ayuda sobrenatural”, la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada.

<sup>20</sup> En esta investigación se ha consultado la edición de 2015 de esta obra.

- 4) “El cruce del primer umbral”.
- 5) “El vientre de la ballena”, o sea el paso al reino de la noche. (Ibid.: 51-52).

En segundo lugar, se encuentra la etapa de las “pruebas y victorias de la iniciación” (Ibid.: 52), que está formada por seis ramificaciones:

- 1) “El camino de las pruebas”, o del aspecto peligroso de los dioses.
- 2) “El encuentro con la diosa” (*Magna Mater*), o la felicidad de la infancia recobrada.
- 3) “La mujer como tentación”, el pecado y la agonía de Edipo.
- 4) “La reconciliación con el padre”.
- 5) “Apoteosis”.
- 6) “La gracia última”. (Ibid.).

La tercera y última etapa que define Campbell es la del “regreso y la integración a la sociedad” (Ibid.). Sobre esta etapa puntualiza que es de gran relevancia, ya que “es la justificación del largo retiro del héroe” (Ibid.), pero pueden darse tres situaciones a su regreso. Por una parte, puede que al alcanzar lo que el autor llama la completa iluminación, el héroe olvide lo malo que hay en el mundo. Por otra parte, puede que el héroe anticipe su regreso debido a que ha usado la violencia y se ha enfrentado a las pruebas, en este caso, lo más probable es que sea castigado hasta que vuelva el equilibrio que ha roto con sus actos. En último lugar, puede ocurrir que llegue a su destino por su voluntad, pero a quienes iba a ayudar le desprecien y por tanto el héroe se hunda. Las siguientes subetapas que se dan en este último acto son las siguientes:

- 1) “La negativa al regreso” o el mundo negado.
- 2) “La huida mágica” o la fuga de Prometeo.
- 3) “El rescate del mundo exterior”.
- 4) “El cruce del umbral del regreso”, o la vuelta al mundo normal.
- 5) “La posesión de los dos mundos”.
- 6) “Libertad para vivir”, la naturaleza y función de la gracia última. (Ibid.: 53).

En 1992, el guionista y escritor Christopher Vogler publica una obra surgida de su estudio del trabajo de Campbell sobre el viaje del héroe en la mitología clásica, pero en su caso lo aplica a la cinematografía, así como el trabajo en psicología de Carl Gustav Jung. De su análisis y estudio de ambos autores surge *El viaje del escritor: las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgas y novelistas*<sup>21</sup>, donde plantea una guía

---

<sup>21</sup> En esta investigación se ha consultado la edición de 2002 de esta obra.

práctica para escritores y guionistas basándose en el elemento mítico del viaje del héroe tras haber observado que existe un patrón a la hora de contar historias y diseñarlas.

Vogler incide brevemente en aquello que a la diferencia de género se refiere, ya que Campbell añade a la mujer como sinónimo de lo negativo, lo que tienta al héroe, lo aleja de la senda de su viaje. No obstante, tampoco Vogler arroja luz y argumenta que el motivo por el que podría haber diferencia entre el viaje del héroe masculino y el femenino es:

La necesidad masculina de salir y superar obstáculos, conseguir logros, conquistar y poseer puede ser sustituida en el viaje femenino por el impulso hacia la conservación de la familia y la especie, la construcción de un hogar, el apego a las emociones, la búsqueda de la conciliación y el acuerdo y el cultivo de la belleza (Vogler, 2002: 22).

En la actualidad, cada vez más, se plasma a mujeres como protagonistas de este viaje. Estas heroínas existen desde hace años, pero usualmente no han sido tenidas en cuenta en los estudios, en parte, por el lugar que Campbell determinó que debían tomar, ya que las sitúa como todo lo que puede llegar a conocerse, aunque no como las que pueden llegar a conocer. En *El viaje de la heroína. 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión* (Raya, 2019), se destaca a las diez protagonistas de cine y televisión con mayor repercusión de las últimas décadas, desde Wonder Woman hasta la nueva protagonista de la saga de *Star Wars*: Rey; y es que “a pesar de tener en contra toda una tradición mítica y literaria universal, la mujer ha encontrado su propio camino, auténtica heroína de acción en diversas manifestaciones artísticas” (2019: 4). Era preciso puntualizar este asunto, puesto que, aunque el trabajo de Vogler nos sirva de guía, al igual que algunos elementos de Campbell, no se debe perder de vista la perspectiva desde la que estos plantean sus trabajos y entender que hay aspectos que pueden aparecer, como en este caso, desfasados al contexto contemporáneo.

Volviendo a *El viaje del escritor*, Vogler, al igual que Campbell, hace una separación de etapas, reformulando y entendiendo el viaje del héroe desde su perspectiva y su análisis de múltiples filmes (Vogler, 2002: 43-45), establece una comparativa de las diferencias y similitudes de las propuestas de ambos (Figura 8). Partiendo de la división del mitólogo, Vogler divide las etapas en las siguientes doce:

1. El mundo ordinario.

2. La llamada de la aventura.
3. El rechazo de la llamada.
4. El encuentro con el mentor.
5. La travesía del primer umbral.
6. Las pruebas, los aliados, los enemigos.
7. La aproximación a la caverna más profunda.
8. La odisea (el calvario).
9. La recompensa (apoderarse de la espada).
10. El camino de regreso.
11. La resurrección.
12. El retorno con el elixir. (Ibid.: 46).

Cabe destacar que, cuando se habla del viaje del héroe, no solo se hace alusión a un viaje físico, puede que el héroe (que a continuación se explicará a qué se refiere) emprenda este viaje por el cual:

abandona su entorno cómodo y cotidiano para embarcarse en una empresa que habrá de conducirlo a través de un mundo extraño y plagado de desafíos. Podría tratarse de un viaje real con un destino claro y bien definido [...]. Pero, a la par, son otras tantas las historias que conducen al héroe a través de un viaje interior, que ocurre en la mente, el corazón, el espíritu. En cualquier historia que se precie el héroe crece y sufre cambios, viaja desde una manera de ser a la siguiente (Vogler, 2002: 45).

En esta ocasión valdrán como referencia las etapas descritas por Vogler, ya que son más generales, eliminan aspectos más específicos del mito, y se ajustan de manera más adecuada al análisis filmico.

Del mismo modo que Propp y Greimas establecen las funciones de las esferas de acción y posteriormente los actantes, en el caso del viaje del héroe se habla de los arquetipos, estos “son formas típicas de conducta que, cuando llegan a ser conscientes, se manifiestan como representaciones” (Jung, 2003: 173). Los arquetipos, en efecto, surgen de la teoría de Propp, por lo que Jung, Campbell y Vogler aluden a la existencia de unas funciones que se repiten y son encarnadas por los personajes. Aunque este último plantea otro modo de entender los arquetipos que “consiste en considerarlos facetas de la personalidad del héroe” (Vogler, 2002: 62), es decir, todos los personajes que aparecen a lo largo de su viaje tienen ciertas cualidades que él puede aprender de los demás, asimilando “sus características hasta generar un ser humano completo que ha adoptado algo de todo aquel que se ha cruzado en su camino” (Ibid.). Dentro del viaje del héroe



existen siete arquetipos predominantes: “el héroe, el mentor, el guardián del umbral, el heraldo, la figura cambiante, la sombra, el embaucador” (Ibid.: 63). No obstante, Vogler apunta que no son los únicos que existen, pero sí que en ellos se contienen las funciones principales.

Figura 8.

<b><u>Comparación de la terminología y las líneas maestras</u></b>	
<i><b>El viaje del escritor</b></i>	<i><b>The Hero with a Thousand Faces</b></i> <i>(El poder del mito)</i>
<b>Primer acto</b>	<b>La partida, la separación</b>
El mundo ordinario La llamada de la aventura El rechazo de la llamada El encuentro con el mentor La travesía del primer umbral	El mundo cotidiano La llamada de la aventura El rechazo de la llamada La ayuda sobrenatural La travesía del primer umbral El vientre de la ballena
<b>Segundo acto</b>	<b>El descenso, la iniciación, la penetración</b>
Las pruebas, los aliados, los enemigos La aproximación a la caverna más profunda La odisea, (el calvario)	La senda de las pruebas  El encuentro con la diosa La mujer como tentación La reconciliación con el padre La apoteosis La recompensa La bendición final
La recompensa	
<b>Tercer acto</b>	<b>Tercer acto: El regreso</b>
El camino de regreso	El rechazo del retorno El vuelo mágico El rescate desde el interior La travesía del umbral El retorno Señor de ambos mundos La libertad para vivir
La resurrección El retorno con el elixir	

Fuente: (Vogler, 2002: 44).

Vogler desgana cada uno de estos siete arquetipos, de los cuales, el que más relevancia tiene para nuestro estudio es el del héroe. Sin embargo, en este punto, nos interesa resolver a qué se hace referencia cuando se habla sobre héroe y antihéroe. Para Campbell, el héroe “es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (2015: 35). En el caso de Vogler, este término hace mención a “alguien capaz de sacrificar sus propias necesidades en beneficio de los demás [...]”. El significado de la palabra héroe está directamente emparentado con la idea del sacrificio personal” (2002: 65).

La figura del héroe está motivada por sentimientos universales que son los que consiguen la identificación del espectador con estos protagonistas. Sin embargo, existe una gran diversidad de formas de presentar al personaje heroico, y no siempre es el protagonista del film el que encaja con el arquetipo del héroe. En ocasiones los héroes tienen defectos o se salen de las características usuales conformando un personaje más humanizado, cuyos rasgos de la personalidad son múltiples y en ocasiones contradictorios. “Esa singular combinación de cualidades lo que transmite al público la sensación de que el héroe es realmente un ser único, una persona real y no un tipo” (Vogler, 2002: 67). No obstante, la integridad y el crecimiento personal, suelen ser elementos constantes en los personajes heroicos.

Por otra parte, huelga referirse al concepto de antihéroe, ya que cada vez tienen mayor presencia este tipo de personajes. Esta figura “no es lo opuesto al héroe, sino un tipo de héroe muy concreto, uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, pero hacia quien el público principalmente siente simpatía” (Vogler, 2002: 72). El motivo de este sentimiento del espectador hacia el antihéroe suele deberse a que suele ser imperfecto y un extraño en su propia realidad, se ve envuelto en situaciones y tiene unas circunstancias de vida con las que es más fácil identificarse desde la propia experiencia. El autor separa a estos personajes en dos tipos: “1) personajes cuyo comportamiento es muy parecido al de los héroes convencionales, pero que manifiestan un fuerte toque de cinismo o bien arrastran alguna herida [...] o 2) héroes trágicos, figuras centrales de una historia que pueden no ser admirables ni de nuestro agrado, cuyas acciones podemos incluso deplorar” (Ibid.).

### 3.3. Análisis de Contenido

En primer lugar, cuando se habla de análisis de contenido, se dice que “es fundamentalmente un tipo de medición aplicado a un mensaje, en el marco de propósitos del ámbito de las ciencias sociales” (Colle, 2011: 5), de manera que, utilizando un sistema de clasificación mediante nombres, se podrá ver estadísticamente la aparición de conceptos. Pero el análisis de contenido no se justificará únicamente con estas cifras; “en sentido estricto, el AC [Análisis de Contenido] es el conjunto de los métodos y técnicas de investigación destinados a facilitar la descripción sistemática de los componentes semánticos y formales de todo tipo de mensaje, y la formulación de inferencias válidas acerca de los datos reunidos” (Ibid.: 6).

Hay diferentes enfoques teóricos sobre el análisis de contenido, el autor señala el inexistente consenso entre aquellos que desarrollaron esta metodología y su marco teórico, afirmando que hasta los 80 había tres grupos diferenciados: el primero, sostenía que el análisis de contenido es una disciplina científica; los segundos, criticaban la credibilidad del análisis debido a la imposibilidad de evidenciar sus fundamentos; los terceros, “recopilan métodos y técnicas sin hacer preguntas acerca de las normas y fundamentos científicos de los mismos, o bien presentándolos como solución –eventual– de problemas epistemológicos, teóricos o metodológicos no resueltos antes” (Colle, 2011: 8).

El primer grupo es cuestionado por el autor en cuanto a que el análisis de contenido no puede estipularse como una disciplina científica, ya que mediante la aplicación de este no se puede “ni predecir fenómenos ni asegurar su reproducción, ni generar reglas universales. Incluso resulta difícil reproducir los resultados de una misma investigación” (Ibid.). Al respecto, Colle invita a entender el análisis de contenido como una disciplina científica, pero desde la perspectiva de las ciencias sociales, de manera que, rebatiendo al segundo grupo, se puede realizar una investigación “útil y eficaz aun sin responder a todas las exigencias del método científico” (Ibid.: 9). No se puede olvidar que las ciencias sociales afrontan de manera comprometida las dificultades que se encuentran en aspectos metodológicos de algunas áreas. Usualmente, los investigadores e investigadoras de este campo sustentan sus trabajos sobre una amplia y meticulosa base teórica que permite fundamentar los resultados.

Por otra parte, Martín Algarra (1995) establece seis características del análisis de contenido, entre ellas, afirma que se trata de un método empírico para la investigación de la comunicación, además, asegura que “se usa para describir, no para predecir ni para interpretar, sino para decir lo que hay. No habla de efectos ni de intenciones” (p.68), sin embargo, en Colle (2011) se puede ver que el objeto final del análisis de contenido es el significado (p.10), lo cual nos lleva a una contradicción entre ambos autores. Si se parte del interés por conocer y desglosar un discurso, acceder a su significado y tratar de conocer el mensaje que este discurso emite, la definición que propone Colle sería la más certera. No obstante, quizá sea preciso tener en cuenta también la afirmación de Martín Algarra, de manera que, podría decirse que el análisis de contenido tiene una primera parte de análisis, objetiva, totalmente empírica y descriptiva, donde el analista se limita a recoger la información y, por otro lado, una segunda parte de análisis relativa a la interpretación de esos datos, en la que sería importante la argumentación de la interpretación, ya que “en este sentido resulta siempre difícil superar la subjetividad de la interpretación, influenciada además por la educación, las creencias o incluso por circunstancias del momento” (Colle, 2011: 9), pero que, no obstante, no resta veracidad a la investigación.

Ya desde los inicios de la formalización del análisis de contenido aparecen estos debates sobre la científicidad o no del método. Se definió de la manera en la que Martín Algarra (1995) compartía, como una herramienta basada en la descripción, que se constituía como cuantitativa. Se diferencian dos grupos entre los investigadores en relación al análisis de contenido. Por una parte, los detractores que niegan cualquier posibilidad de considerar este método como científico, por otra, como se señalaba anteriormente, aquellos que están en pro de esta herramienta y se posicionan en defender que “todas las ciencias sociales se ven influenciadas inevitablemente por un cierto grado de subjetivismo, ya que es imposible que el investigador prescinda de sus propios conocimientos en el momento de describir –y más aun de interpretar– un fenómeno social” (Colle, 2011: 32). Dentro del propio grupo que se encuentra a favor del análisis de contenido, hay quien rechaza el enfoque cualitativo del mismo.

En un primer intento de marcar unas pautas para guiar al investigador en el análisis de contenido, aparecen las

primeras orientaciones de carácter metodológico: proponerse realizar un análisis de contenido significa, ante todo

1. Clarificar el ámbito y la finalidad de la investigación (el "para qué"),
2. Reconocer los códigos utilizados,
3. Identificar el tipo de discurso por analizar, reconociendo los componentes fácticos, ideológicos y opináticos,
4. Definir el punto de vista de interpretación (analista, emisor o receptores), y luego
5. Definir objetivos específicos de análisis;
6. Aplicar técnicas para describir sistemática y sintéticamente el contenido (sea solamente lo manifiesto, sea también el contenido latente),
7. Evaluar –eventualmente– los contenidos para aplicarles un juicio crítico. (Colle, 2011: 25).

Conforme se van concretando y ampliando las experiencias e investigaciones al respecto, se vislumbra que los objetivos del análisis de contenido son muy diversos. Entre las propuestas que recoge Colle (2011) de las aportaciones de los diferentes teóricos, se hallan tres categorías relativas a la aplicación de esta metodología:

1. - Analizar y clasificar vehículos de significación de acuerdo a sus propiedades formales (como contar la frecuencia de ciertas palabras o lexemas, o medir la extensión de los mensajes),
2. - Clasificar mensajes o fracciones de mensajes de acuerdo a su significado (como contar referencias a ciertos temas, atribuciones de ciertas cualidades a ciertos sujetos o juicios valorativos con determinada orientación),
3. - Clasificar mensajes de acuerdo a sus probables causas o efectos (como contar declaraciones que podrían producir una actitud favorable hacia cierta decisión política). (p.76).

En este sentido, esta investigación se centrará en la segunda categoría, se contarán las referencias a determinados temas ya expresados previamente: drogas, prostitución, violencia, VIH/SIDA... Y una vez vistas las alusiones a estos temas, se contemplará el contexto en el que aparecen para poder determinar el mensaje que se ofrece al espectador en cada caso, puesto que no solo es importante la cantidad de veces que se aluden sino cómo se hace. Es decir, aquí se va a analizar cuantitativamente las veces que aparecen estos temas y, cómo se indica en Colle (2011), “se ha de definir la unidad de análisis (que puede ser una sola) y registrar información acerca de su contexto” (p.92). Para hacer la recogida de estos datos se propone la siguiente tabla (Tabla 2):

Tabla 2.

Título de la película:	
Tema a analizar:	Frecuencia de aparición: (n)

Contexto:
(N) aparición: / Minuto de aparición: 00:00:00
(N) aparición: / Minuto de aparición: 00:00:00

(Fuente: Elaboración propia).

### 3.4. Teoría Fílmica (trans)Feminista

Como punto de partida para poder establecer una teoría relativa a la representación del polimorfismo de género en el cine español, no se puede sino tomar la Teoría Fílmica Feminista (TFF) como base. Es conveniente señalar que se parte de una teoría y no una metodología, no obstante, como se puntualizará posteriormente, muchas de las metodologías empleadas en las ciencias sociales parten de propuestas teóricas y dan lugar a metodologías transversales sustentadas por las mismas. Zurian y Herrero (2014) dedican su texto a exponer cómo se concibe este marco teórico/metodológico.

Algunas de las teóricas de mayor relevancia en el estudio de la representación femenina en la cinematografía son Laura Mulvey (2001)<sup>22</sup>, Annette Kuhn (1991) y Teresa de Lauretis (1992), así como Fátima Arranz (2010) o Pilar Aguilar (2010) en el panorama nacional más actual. El motivo por el que esta corriente es primordial para llegar a una teoría que se centre en la representación del colectivo LGBT+, es principalmente la similitud o los paralelismos posibles que podemos encontrar con respecto a ambos objetos de estudio, es decir, las mismas cuestiones que se plantea la Teoría Fílmica Feminista en un inicio se pueden extrapolar a colectivos que han sido olvidados e invisibilizados durante un periodo de tiempo mayor.

---

<sup>22</sup> Texto original de 1975.

En los años 70 comienza a surgir esta teoría, “los primeros trabajos de esta corriente reivindicaban una postura crítica revisionista del cine desde una perspectiva decidida y exclusivamente feminista” (Guarinos, 2007: 93). La Teoría Fílmica Feminista va a ser adoptada como referencia, tratando de reformular algunos de los interrogantes que propone para, dentro de lo posible, dar respuesta a estas nuevas incógnitas sobre el polimorfismo de género y la representación del mismo en el cine.

Kuhn (1991) propone el estudio del silencio de los textos, es decir, la exclusión de la voz femenina, lo que configura a la mujer de forma recurrente como objeto dentro del texto, ya que no es la poseedora de la palabra. Esta idea se puede trasladar a este estudio de manera que, si los personajes trans o travestis que se hallan en el cine no son poseedores de la voz dentro del texto fílmico, pasan directamente a ser objetos. En este caso, la diferencia que se puede hacer con respecto a la posición de objeto de la mirada –una mirada masculina heteronormativa– que ocupan los personajes femeninos es que, en el caso del polimorfismo de género, no se le da un carácter de objeto de deseo, sino de espectáculo como lo **abyecto**, lo raro, lo otro.

Si Mulvey (2001) hablaba del hombre como portador de la mirada y ubicaba a la mujer como objeto de deseo, en el caso de las representaciones analizadas, quien porta la mirada es la cisheteronormatividad y el objeto, la imagen que es mirada, es la transidentidad y el travestismo, no desde el deseo, sino desde el desconocimiento y el morbo por observar la otredad. Aunque en algunas ocasiones los personajes sean sujeto de las historias narradas, sus historias, bien sea de manera directa o de manera indirecta, giran en torno a lo identitario. Se aprecia la incertidumbre de otros personajes por conocer los genitales de estos personajes o resolver su duda de si son hombres o mujeres tratando de encajarlos en un género. Al igual que ocurre en el cine creado por hombres, donde se pone en el centro de la trama a una mujer, aquí estaríamos ante representaciones trans que son escritas y dirigidas por personas cis, en las que se suele colocar al personaje trans como algo desconocido o indescifrable para algún personaje que le acompañe en el film.

Otro de los elementos que se puede trasladar a la representación transidentitaria en los que ahonda la TFF (Kuhn, 1991) es la idea de *hacer visible lo invisible*, en cuanto a poner en el foco aquello que está pero no es visto. En este aspecto, podría decirse que, con respecto a la representación femenina, es aún mayor la invisibilización de personas

trans y travestis, ya que la presencia de estas en obras audiovisuales ha sido históricamente anecdótica, sobre todo, teniendo en cuenta que, en el caso de las mujeres aparecían en pantalla, pero no eran el foco de la mirada, sin embargo, en el caso de las personas trans y travestis, ni siquiera ocupan espacio en la pantalla.

Entre las preguntas que las teóricas feministas plantean, se van a reformular las siguientes: “¿Por qué ahora la igualdad [diversidad identitaria de género y sexual] en el cine?” (Arranz, 2010:17); ¿Cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo [la diversidad identitaria de género y sexual] y el cine? (Kuhn, 1991:18). El motivo por el cual ahora es el momento de presentar y representar la diversidad identitaria de género y sexual es porque se está produciendo un cambio de paradigma social y la cultura debe servir como vehículo para normalizar este cambio, para plasmar la realidad actual, para abrir el camino hacia mayores cambios y evoluciones al respecto, así como para denunciar las injusticias. La relación entre el cine y el polimorfismo de género debe ser de retroalimentación.

Cada vez más, los estudios de género (*gender studies*) se posicionan como una base para enfrentarse a cualquier trabajo investigativo que se enmarque en dicho contenido relativo al género. Zurian y Herrero (2014) subrayan la relevancia que deben tener tanto la TFF como los estudios de género, en cuanto marcos teóricos y metodológicos, a la hora de abordar cualquier investigación sobre la representación audiovisual concerniente al género y/o la sexualidad. Los autores proponen establecer una metodología impregnada de teoría y de aplicación de la misma:

Realmente supone una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan o pretenden posibilitar la mejor episteme, la que mejor puede ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una doxa personal e individual (Zurian & Herrero, 2014: 18).

Por este motivo, el análisis narrativo y el análisis de contenido son fundamentales para este trabajo, pero no por ello se dejarán de lado los *gender studies* y la TFF a la hora de abordar el *corpus* de esta investigación. Se establecerá un diálogo, como se ha comentado, entre el objeto de estudio y las diferentes herramientas, métodos y teorías que se han establecido en el marco metodológico y el marco teórico.



Sin embargo, la TFF ha contado con críticas debido a que algunos de los textos de los inicios se limitan a situar en el centro del análisis y de la problemática a mujeres blancas heterosexuales. Straayer (1996) introduce una perspectiva queer dentro de la teoría filmica feminista aportando mayor complejidad y profundidad al análisis que se realiza desde esta metodología. Se propone que se le dé otra dimensión a esta teoría, incluyendo de manera transversal otros aspectos que también forman parte del feminismo y engloban a una mayor diversidad identitaria. Mediante las representaciones transidentitarias o de travestis, se pueden establecer reivindicaciones sobre las normas de género establecidas, fomentando la reflexión y una actitud crítica y deconstructiva sobre las mismas.

Uno de los aspectos a los que se refiere Straayer en su texto hace referencia a las películas de “travestis temporales”, es decir, películas en las que de manera puntual un personaje hace *cross-dressing* por necesidad. “Generalmente, esta necesidad se relaciona con problemas de acceso, como en el caso de conseguir un trabajo, o de escapar” (1996: 44). El autor afirma que una de las formas en las que este tipo de películas reestablece la dualidad sexual, que puede aparecer diluida en algunos momentos, es mediante escenas de baños, donde se recuerda al espectador la identidad de estos personajes.

A la hora de analizar los filmes del corpus, se tendrá en cuenta esta categoría de “travesti temporal” que propone ciertas relaciones entre los espectadores, el travestismo y la identidad. Straayer afirma que el cine con estos personajes que se travisten de manera temporal “desafía y apoya simultáneamente los códigos de género tradicionales” (1996: 42), en algunas ocasiones, pone de manifiesto a través de las vivencias del personaje, las dificultades que enfrentan las personas del “sexo opuesto”.

Se propone aquí hacer un acercamiento transfeminista, renombrando en este punto la Teoría Filmica Feminista por Teoría Fílmica Transfeminista, que incluya en su análisis a las personas trans. Tanto mujeres trans como hombres trans sufren la misoginia y el peso del patriarcado de algún modo en sus experiencias vitales. Aunque existe un enfoque diferente en cuanto a la forma de representar o a lo que debe ser analizado cuando se trata de la transidentidad, los mecanismos de análisis son similares.



## **CAPÍTULO 4**

### **DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS**

Tras realizar el análisis del corpus, compuesto por 7 obras cinematográficas, en las cuales se han analizado un total de 10 personajes, se va a proceder a comentar los resultados encontrados. Por una parte, se muestran tablas a modo de resumen, basadas en las rejillas de análisis presentadas en el Marco Metodológico (a partir de la página 111). Se halla una tabla resumen por cada uno de los personajes trans o travestis analizados en cada una de las películas.

A continuación, se añade el esquema o esquemas actanciales de cada una de las películas del corpus, que han sido comentados posteriormente, analizando la frecuencia en la que los personajes analizados son sujeto de la historia y lo que conlleva que estos sean o no sujeto. Después, se ha reflexionado acerca de la presencia del viaje del héroe, o del camino heroico, en las obras analizadas.

Por otra parte, se presentan gráficas en las que se mostrarán los resultados del análisis de contenido, relativo a temas mencionados en las consideraciones previas (desde página 11), que hacen referencia a aspectos comúnmente asociados a las personas trans y travestis de manera estereotípica y con connotaciones negativas. Tras la presentación de estas gráficas, se encuentra una discusión acerca de dichos resultados.

Además, se aporta una reflexión relativa a la identidad, a los cambios terminológicos, sociales y culturales a través de estos filmes. Todos ellos componen en su conjunto una suerte de trayectoria de la concepción de la identidad trans en España a lo largo de los últimos 22 años. Por ello, teniendo en cuenta que la mirada con la que se visionan estos filmes es contemporánea, se puede incidir en la manera en la que ha sido expresada la identidad tanto de forma nominal (relativo a los términos utilizados) como simbólica (en cuanto a las imágenes utilizadas y la manera en que se muestra, además de

las personalidades, evoluciones y comportamientos, la corporeidad de los personajes trans...).

#### 4.1. Resultados y discusión del análisis narrativo

##### 4.1.1. *Todo sobre mi madre*

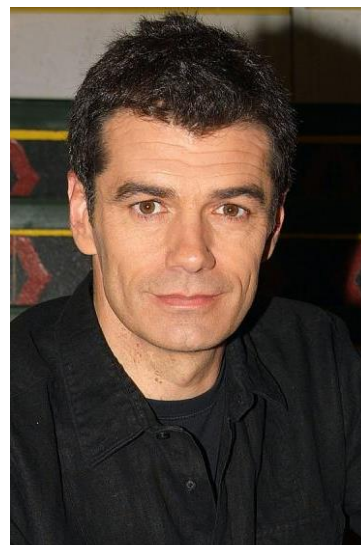
La primera de las obras analizadas, de forma cronológica, es *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999). En este filme se hallan dos personajes analizables, debido al desarrollo y peso en la trama narrativa: Lola y La Agrado.

Imagen 1.



Lola. Fotograma del film.

Imagen 2.



Toni Cantó, actor que interpreta a Lola.

**Personaje:** Lola

**Película:** *Todo sobre mi madre*

Iconografía	Mujer de alrededor de 35 años. De estatura alta, cuerpo esbelto, espalda ancha y apariencia fuerte. Su pelo es largo y castaño. Usa maquillaje y ropa ajustada. Se vislumbra intención de elegancia. No se encuentra transformación física desde su primera aparición a la última.
Psicología	Es un personaje egoísta, desapegado, machista, desleal e infiel. Aunque a su vez se muestra emocional, cariñosa y sensible.

	También destaca su personalidad adictiva y destructiva tanto con los demás como consigo misma.
Sociología	Pertenece a una clase social baja. Su nivel cultural no se conoce mucho, aunque se entiende que tiene al menos un nivel medio, ya que en su juventud estuvo en un grupo de teatro y ha conocido mundo. En cuanto al nivel económico, es bajo, tanto que roba a su amiga (La Agrado).
Identidad	Mujer trans interpretada por un actor cis (Toni Cantó). Su identidad sexo-afectiva es homosexual.
Rol	Pasiva (recibe todo el tiempo la acción de las demás, que son quienes la definen), destructiva.
Actante	Objeto. Es la persona a la que Manuela quiere encontrar y en gran medida por lo que se desarrolla toda la trama. También es oponente y destinataria.
Focalización y narración	Hay narrador en varias ocasiones esporádicas, siempre es Manuela la narradora. No se focaliza en el personaje de Lola.

Imagen 3.



La Agrado. Fotograma del film

Imagen 4.



Antonia San Juan, actriz que interpreta a La Agrado

**Personaje:** La Agrado

**Película:** *Todo sobre mi madre*

Iconografía	Mujer de unos 40 años. Su pelo es, generalmente, corto, aunque es presentada con una peluca larga mientras trabaja como prostituta. Es delgada, de estatura media. Tiene un habla vulgar y utiliza a menudo palabras malsonantes. Su vestimenta varía, al principio es más llamativa y corta, luego es más formal.
Psicología	Es un personaje que siempre trata de agradar a los demás. Es complaciente, atenta, cariñosa y sentimental. Llama la atención su carácter espontáneo, natural y extrovertido.
Sociología	Su clase social comienza siendo baja, pero pasa a ser media, principalmente debido a que hay un cambio laboral, deja la calle para trabajar en el teatro como ayudante de Huma. Su nivel cultural no se conoce en profundidad, parece bajo, aunque al trabajar en un teatro se presupone una modificación en cuanto que está en un entorno que emana cultura. También puede influir en su nivel cultural que viviese durante un tiempo en París. Su nivel económico, por lo que se conoce del personaje, se puede decir que es medio, no tiene grandes lujos, aunque se puede permitir algún capricho. Antes tenía más dinero, pero el robo de Lola la deja sin dinero.
Identidad	Mujer trans interpretada por una actriz cis (Antonia San Juan). Su identidad sexo-afectiva es homosexual.
Rol	Cuidadora.
Actante	Ayudante.
Focalización y narración	Hay narrador en varias ocasiones esporádicas, siempre es Manuela la narradora. Se focaliza en algunos momentos en su personaje, aunque son escasos.

El esquema actancial de este film es el siguiente:

- Sujeto: Manuela.
- Objeto: encontrar a Lola.
- Ayudantes: La Agrado, Rosa.
- Oponente: Lola.
- Destinadores: Huma, Esteban.
- Destinataria: Lola.

Aunque en un primer momento Lola parece un personaje terciario y carente de importancia por la falta de representación física, está presente en toda la obra a través de los otros personajes que van dibujando su personalidad, hasta que finalmente aparece físicamente. Se puede considerar que, pese a su escasa presencia, es un personaje con peso en la narración, ya que esta gira en torno a ella. Además, aporta un giro en cuanto a que el personaje es descrito como insensible, egoísta y ruin, sin embargo, en las dos escenas que aparece, se ve a un personaje arrepentido, dolido y que expresa su deseo de ser padre, mostrando incluso ternura y debilidad en este momento. Por lo tanto, se aprecia una evolución entre Lola del pasado, a la que conocían los demás personajes de la película, y Lola del presente. Desvelándose como un personaje redondo, que resulta ambiguo ante el espectador en ese contraste que se da entre lo que se dice de ella y lo que se ve.

Por otro lado, cabe señalar el carácter destructivo atribuido al personaje de Lola, no solo en relación a los demás sino también a sí misma. En primer lugar, Manuela se queda embarazada de ella y huye sabiendo que quedarse cerca de ella sería perjudicial para el bebé. También La Agrado es víctima de Lola, aunque en un sentido más material, sintiéndose defraudada cuando su amiga le quita todas sus cosas de valor y desaparece. Por último, Rosa, que además de quedarse embarazada se contagia de VIH y muere finalmente debido a dificultades del parto sumadas al desarrollo del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida. En cuanto a Lola, es víctima de sí misma, principalmente por su adicción a las drogas, que según se menciona, es la vía por la que se contagia de VIH. Por otro lado, su mal comportamiento con las personas más cercanas la llevan a estar ausente en momentos importantes para el personaje, como el nacimiento de sus dos hijos, sobre todo del primero, del que no sabe nada hasta años después, cuando ya no puede dar marcha atrás para conocerlo.

La Agrado representa lo opuesto a Lola, es cariñosa, atenta y cuida de sus seres queridos. Aunque se volverá sobre este asunto más adelante, Agrado se refiere a sí misma como travesti, sin embargo, se muestra y se denomina como mujer. Además, se ha sometido a modificaciones corporales para que algunas zonas de su cuerpo tengan el aspecto que se asocia comúnmente como femenino. En el caso de La Agrado se produce una evolución en cuanto a su posición socio-económica. Al inicio del film ejerce la prostitución, pero la llegada de Manuela y la agresión que sufre la noche anterior a manos

de un cliente, la animan a buscar un nuevo trabajo, que finalmente será aquel que su amiga deja, como ayudante de Huma. Por lo tanto, tiene un arco de transformación positivo. Los caminos de estas dos mujeres son diferentes, pero ambas encarnan un proceso de aprendizaje y cambio, cada una en su dirección.

Existen dos momentos relacionados con Agrado que resulta relevante mencionar. En primer lugar, relativo al lenguaje e incluso a la forma en la que las identidades eran entendidas en ese momento. Cuando acuden a ver a Rosa para buscar trabajo Agrado afirma que las drags son unas “mamarrachas”, asegurando que han confundido el travestismo con el circo. En este sentido, desde una perspectiva actual, por una parte, se debe hacer mención a que en el film se entiende como travesti lo que en realidad hace referencia a las identidades trans. Por otro lado, aunque por la descripción del personaje cuando habla de drags parece hacer alusión al concepto como se utiliza a día de hoy, no está del todo claro. Se muestra una competitividad entre personas que sufren discriminación por los mismos motivos, e incluso se menciona que son competencia en el trabajo. Esto, sin mostrar un ápice de crítica o reflexión en cuanto a que, al fin y al cabo, ambos colectivos deben buscar con frecuencia salida en la prostitución por las dificultades de acceso laboral a las que se enfrentan a menudo.

En segundo lugar, en una escena, Nina le pregunta a La Agrado si ha pensado en operarse, a lo que ella responde que los clientes las quieren con pecho y bien dotadas, refiriéndose al pene. Ella ya no ejerce la prostitución, pero nuevamente se establece cierta competitividad, en este caso entre aquellas mujeres trans que están operadas y las que no.

En otro orden de aspectos a comentar, es preciso hacer una parada breve en el monólogo de La Agrado en el teatro, cuando trata de amenizar la velada la noche en la que Huma no puede actuar. El monólogo del personaje es el siguiente (01:16:14-01:18:22):

Por causas ajenas a su voluntad, dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario hoy no pueden estar aquí, pobrecillas. Así que se suspende la función. A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada, pero a los que no tengan nada mejor que hacer y pa una vez que venís al teatro, es una pena que os vayáis. Si os quedáis, yo prometo entreteneros contando la historia de mi vida.

Adiós, lo siento, eh.



Si les aburro hagan como que roncan, así: (simula un ronquido). Yo me cosco enseguida y para nada herís mi sensibilidad, eh, de verdad. Me llaman la Agrado, porque toda mi vida solo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida: rasgado de ojos 80.000; nariz 200, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón... Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Tetas, 2, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una, pero estas las tengo ya super amortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas y culo. El litro cuesta unas 100.000, así que echar las cuentas porque yo ya las he perdío... Limadura de mandíbula 75.000; depilación definitiva en láser, porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre, 60.000 por sesión. Depende de lo barbuda que una sea, lo normal es de 2 a 4 sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más claro... Bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma (Almodóvar, 1999).

Este monólogo da muestra y define a la perfección al personaje. Principalmente, en lo relativo a su autopercepción, cómo se ve a sí misma. Por un lado, en cuanto a su forma de ser, cuando hace referencia a que toda su vida ha consistido en agradar a los demás, lo cual tiene tanta fuerza en su personalidad que se convierte en su nombre. Por otro lado, de manera física, hablando de forma espontánea, sin tapujos y con la naturalidad que la caracteriza sobre todas las modificaciones físicas que la han llevado a tener el aspecto que tiene actualmente. En este segundo punto, se hace referencia a la autenticidad, entendiéndolo en relación a la identidad trans, es remarcable ya que a menudo las personas trans pasan por todo el proceso de reasignación en un sentido físico para tener el aspecto deseado y que configura el total de su identidad, en la medida en la que estas personas que realizan esta reasignación así lo desean.

Por otra parte, en lo relativo al esquema actancial, se observa que nuevamente cumplen funciones muy diferentes. Mientras La Agrado ejerce como ayudante de Manuela, en la medida de lo posible, en su objetivo de encontrar a Lola, esta última es objeto y a la vez oponente en cuanto a la dificultad que supone poder localizarla y su desconexión y falta de comunicación de cualquier tipo con sus amigas. También ejerce la función de destinataria ya que ella será quien reciba la acción del sujeto: conocer que tenía un hijo. Las funciones atribuidas a cada una de ellas tienen que ver con sus personalidades, una cuidadora, atenta, agradable, y la otra, destructiva y egoísta.

#### 4.1.2. *La mala educación*

En siguiente lugar, se encuentra otro de los filmes de Pedro Almodóvar que ha conformado el corpus, *La mala educación* (2004). En esta obra encontramos a dos personajes que en cierto modo representan al mismo, Ignacio en la vida real y su recreación, Zahara, dentro de un relato que este escribe.

Imagen 5.



Zahara. Fotograma del film.

Imagen 6.



Gael García Bernal, actor que interpreta a Zahara.

**Personaje:** Zahara

**Película:** *La mala educación*

Iconografía	Mujer con una edad cercana a los 30 años. Tiene el pelo largo, ondulado, de un tono entre castaño y cobrizo, aunque en algunas ocasiones lo lleva rubio (utiliza pelucas). Viste con colores llamativos.
Psicología	Es un personaje movido por los traumas de su pasado, la venganza y el rencor. Es mentirosa y no tiene escrúpulos para extorsionar a quien le dejó heridas y abusó de ella en su niñez. Consume drogas. En cuanto a sus allegados, solo se ve su relación de hermandad con Paquito, que la acompaña en su plan para amenazar al Padre Manolo. Por otra parte, se muestra pasional en su encuentro con Enrique.

Sociología	Su nivel social es bajo, viene de una familia humilde, de pueblo. Se puede entender que su nivel cultural es medio. Su nivel económico es bajo. Esto, en parte, le lleva a planear su extorsión al Padre Manolo.
Identidad	Mujer trans interpretada por un actor cis (Gael García Bernal). Su identidad sexo-afectiva es heterosexual.
Rol	Vengativa.
Actante	Sujeto y destinataria (en la trama dentro del relato ficcional).
Focalización y narración	Narración de Enrique e Ignacio. Se focaliza en el personaje de Zahara.

Imagen 7.



Ignacio. Fotograma del film.

Imagen 8.



Francisco Boira, actor que interpreta a Ignacio.

**Personaje:** Ignacio

**Película:** *La mala educación*

Iconografía	Mujer trans de unos 30 años. Su pelo es largo, castaño. Tiene un aspecto demacrado, con ojeras muy marcadas. Aparece con escotes pronunciados. Estatura media-alta. Se produce un cambio físico entre Ignacio de niño y su edad adulta.
Psicología	Muy parecida a Zahara, ya que es una representación de ella en la ficción. Es chantajista, movida por traumas del pasado, busca en ello la manera de conseguir dinero para poder someterse a una cirugía. Es desapegada. Es una persona creativa. Muestra adicción a las drogas. Siente amor platónico hacia Enrique.

	Durante el film evoluciona en cuanto a su adicción, decide no consumir más y transicionar físicamente de manera completa.
Sociología	No se hace alusión directa, pero su nivel social parece bajo, así como su nivel económico, ya que recurre al chantaje por dinero. En cuanto al nivel cultural, se puede decir que es medio ya que escribe y tiene intereses culturales.
Identidad	Mujer trans interpretada por un actor cis (Francisco Boira). Su identidad sexo-afectiva es heterosexual.
Rol	Vengativa.
Actante	En dos de las tramas tiene figura de destinadora; en la otra, es sujeto y destinataria.
Focalización y narración	Narración de Enrique e Ignacio. Se focaliza brevemente en Ignacio, en la escena en la que muere.

En el caso de este film se observan tres esquemas actanciales diferentes:

- Sujeto: Enrique.
- Objeto: conocer la verdad sobre Ignacio.
- Ayudante: la madre de Ignacio y el Señor Berenguer.
- Oponente: Juan/Ángel.
- Destinador: Ignacio.
- Destinataria: Enrique.
  
- Sujeto: Juan/Ángel.
- Objeto: enriquecerse y dejar de vivir a la sombra de su hermano Ignacio.
- Ayudante: Señor Berenguer y Enrique.
- Oponente: Señor Berenguer y Enrique.
- Destinador: Ignacio.
- Destinataria: Juan/Ángel.
  
- Sujeto: Zahara/Ignacio (en las tramas de lo ficcional y lo real se sigue el mismo esquema).
- Objeto: desentrañar la verdad sobre los abusos recibidos en el colegio religioso durante la infancia. Y sacar beneficio económico de ello.
- Ayudante: Paca (cuando se muestra la trama desde el plano de la ficción. En el plano de la realidad no aparece ningún ayudante).

- Oponente: Padre Manolo y Padre José (en la trama de Zahara) / Juan y Señor Berenguer (en la trama de Ignacio).
- Destinador: el dolor sufrido y la falta de recursos económicos.
- Destinataria: Zahara/Ignacio.

En este caso se presenta una duplicidad del mismo personaje, por una parte, tenemos el plano de lo real con el personaje de Ignacio, y por otra el plano de la ficción, donde es Zahara quien da vida física a una versión de Ignacio dentro de un relato del que no se sabe hasta qué punto se asemeja a la realidad de los acontecimientos o no. Sin embargo, en la versión en la que el personaje aún es un niño, se intuye que el relato de “La visita” narra los hechos sucedidos en su infancia, por lo que la misma representación de él que se muestra cuando el espectador es partícipe del relato, puede ser entendida a su vez como una representación de un recuerdo.

Zahara trabaja en el mundo de la noche, en el filme se presenta una interpretación donde recrea la actuación de Sara Montiel en *Noches de Casablanca* (Decoin, 1963) y canta la canción “Quizás, quizás, quizás”. En esta actuación llama la atención el vestido de Zahara que hace las veces de un cuerpo con atributos femeninos desnudo. Se puede entender que el vestido es una simulación del cuerpo deseado, que oculta aquello con lo que el personaje no se siente identificado.

Nuevamente, se debe atender a los conceptos y el uso de las palabras y los nombres en este film. Al igual que en *Todo sobre mi madre*, en esta obra se alude al travestismo, sin embargo, sabiendo que Zahara es una representación ficticia de Ignacio podría decirse que Zahara es trans. Lo que se ve en la obra es que socializa como mujer y se le nombra en femenino, a diferencia del plano real en el que Ignacio, pese a ser trans, es nombrado en masculino en todo momento. Lo mismo ocurre con la amiga de Zahara, que dependiendo del momento es mencionada en femenino (Paca) o masculino (Paquito). Se observa una gran ambigüedad en todo lo referido a la identidad de los personajes, se puede entender que Almodóvar habla de travestismo para referirse a aquellos personajes trans que deciden no intervenir, o que aún no han intervenido, quirúrgicamente sus genitales. Por lo tanto, en el contexto que se ubica la obra en nuestro país, no pueden modificar sus documentos de identidad y siguen teniendo la identidad que les fue asignada.

Por otra parte, en cuanto a los aspectos evolutivos de los personajes, en ambos casos acaban con la muerte del personaje siendo asesinado. En el caso de Ignacio, aunque se pueda decir que muere debido a una decisión propia, ya que es quien decide consumir drogas, son su hermano Juan y el Señor Berenguer quienes le proporcionan una droga que saben que será letal, por lo que se puede considerar asesinato. La evolución que muestra, en cuanto a su desarrollo, es positiva: decide dejar de consumir drogas e ingresar en un centro de desintoxicación. En el caso de Zahara son el Padre Manolo (representación del Señor Berenguer en la ficción) y Juan quienes acaban con su vida. El personaje no muestra una evolución a lo largo del metraje en lo referido a su personalidad y forma de actuar.

#### 4.1.3. *El calentito*

A continuación, se halla a Antonia en *El calentito* (2005) dirigida por Chus Gutiérrez. Ella es la dueña del bar homónimo del film. Este está ambientado en 1981, justo los días previos al intento de golpe de Estado de Tejero y en el desarrollo del propio día 23 de febrero durante el suceso de este acontecimiento.

Imagen 9.



Antonia. Fotograma del film.

Imagen 10.



Nuria González, actriz que interpreta a Antonia.

**Personaje:** Antonia

**Película:** *El calentito*

Iconografía	Mujer de entre alrededor de 40 años. Su pelo es largo y cobrizo, usa peluca. Es delgada, de estatura media. Suele utilizar maquillaje y llevar vestidos o faldas y tacones no muy altos. No se produce un cambio físico en ella a lo largo del film.
Psicología	Es una mujer fuerte, que sobrelleva situaciones complicadas en su día a día. Está dispuesta a lo que sea por mantener su local en funcionamiento, aunque eso suponga tener que hacer cosas desagradables. Expresa en varias ocasiones sentir miedo ante la noticia del intento de golpe de estado. Es buena persona, trata de ayudar a los demás. Finalmente, se produce una evolución en cuanto a su miedo, que lo convierte en fortaleza para enfrentarse a sus vecinos cuando entran con un arma al local.
Sociología	Su nivel social se puede decir que es medio. Su nivel cultural se puede intuir medio también, ya que lleva un local en el que se dan conciertos y eso requiere cierto conocimiento musical. Su nivel económico es medio, vive de El calentito y trata de hacer todo por mantenerlo y poder seguir teniendo ingresos. No lleva una vida precaria, pero tampoco tiene un nivel de vida elevado, gana para vivir.
Identidad	Mujer trans interpretada por una actriz cis (Nuria González). Su identidad sexo-afectiva no se menciona, aunque anteriormente estuvo con una mujer, la otra madre de su hijo.
Rol	Madre del grupo.
Actante	Ayudante.
Focalización y narración	No existe narrador en el film. Se focaliza brevemente en el personaje de Antonia.

Se encuentran en este film tres esquemas actanciales, uno por cada una de las protagonistas y miembros de Las Siux:

- Sujeto: Sara.
- Objeto: perder la virginidad.
- Ayudante: Jorge, Leo, Antonia.
- Oponente: Ernesto, Toni, la inseguridad/miedo de Sara.
- Destinador: búsqueda de la identidad personal.
- Destinataria: Sara.

- Sujeto: Leo.
- Objeto: expresarse (mediante la música, las coreografías, los vestuarios...). Entender a Fer, su pareja, al que encuentra raro.
- Ayudante: Carmen, Antonia, Ernesto.
- Oponente: Fer.
- Destinador: búsqueda de la identidad personal.
- Destinataria: Leo.
  
- Sujeto: Carmen.
- Objeto: sacar adelante el grupo. Pasar página de la ruptura con su ex, Chus.
- Ayudante: Sara, Leo, Antonia, Ernesto, Marta.
- Oponente: Chus, Ernesto, circunstancias del 23-F.
- Destinador: búsqueda de la identidad personal.
- Destinataria: Carmen.

Pese a ser un personaje secundario, se profundiza en la historia y la personalidad de Antonia. El personaje aparece casi desde el inicio del film, trabajando en El calentito, la sala de la que es dueña. No obstante, su identidad es algo que no se menciona hasta ya desarrollada la trama principal, cuando uno de sus vecinos, el del quinto, la llama Antonio y alude a qué pensaría su difunta madre si la viese así. Este es uno de los conflictos con los que tiene que convivir el personaje, sumado a que su hijo la sigue llamando papá, siendo, en cierto modo, ambas cuestiones relativas a lo nominativo y a la no aceptación de la identidad de género por parte de los otros personajes. Por otro lado, se hace mención a la dificultad que tendrían ellas si se da un paso atrás en el proceso de transición democrática, ya que sus libertades y derechos se verían afectados, por lo que Vero —su íntima amiga, también mujer trans— le plantea incluso huir del país para no verse sumida en la intolerancia y dificultad de ser trans en un Estado militarizado que supondría un retroceso hacia los ideales conservadores y dictatoriales del franquismo.

Antonia personifica el rol de madre, no en relación a su maternidad real, sino en su relación con Sara, una de las protagonistas, a la cual acoge y aconseja, siendo la que se sitúa como figura materna en contraposición a su madre real, que solo es mostrada como un agente de control para la joven. También para las demás cumple esa función.



Es muy directa y clara con ellas, les habla sin tapujos y si es preciso les echa la bronca, pero se preocupa por ellas y se muestra siempre como un apoyo. Con su hijo Jorge actúa del mismo modo que con Las Siux, aunque él parece estar en conflicto consigo mismo, lo que desemboca en cierto rechazo hacia su madre en el sentido identitario.

De todo lo que aparece representado en el film, se encuentran algunos elementos que deben ser comentados. En primer lugar, los espectadores asisten a una conversación entre Antonia y Vero en la que la primera le dice que deben montar una asociación y la llamará “Asociación de Travestis Libres”. Aquí, otra vez, se alude a las personas trans que no han transicionado físicamente como travestis, aunque en este caso el contexto es diferente ya que la película se sitúa en 1981, en los días previos al intento de golpe de estado de Tejero, por lo que los conceptos eran aún más diferentes a los actuales. No obstante, se entiende que Antonia es mujer a lo largo de todo el film, incluso le menciona a Sara su deseo de operarse los genitales, aunque en España es ilegal en ese momento por lo que tendría que hacerlo en el extranjero, pero asegura que es un riesgo porque muchas de las amigas que han ido no han vuelto vivas. En su conversación con Vero también se menciona la hormonación y que las travestis están más aceptadas socio-políticamente en ese momento para hacer circo.

También es preciso hacer una breve apreciación de las palabras que añade el personaje cuando Sara indaga un poco en su vida y le pregunta por su identidad. Antonia afirma que es una “terrorista del género”. Esta idea está muy vinculada a pensamientos contemporáneos, pero planteada en 2005, anticipándose a la expansión de las perspectivas relativas al abolicionismo de género y las identidades no binarias y queers.

#### **4.1.4. *20 centímetros***

Se ha analizado posteriormente *20 centímetros* (Salazar, 2005), un drama musical con tintes de comedia, protagonizado por Marieta.

Imagen 11.



Marieta. Fotograma del film.

Imagen 12.



Mónica Cervera, actriz que interpreta a Marieta.

**Personaje:** Marieta

**Película:** *20 centímetros*

Iconografía	Tiene alrededor de 30 años. Su complexión es media, ni delgada ni gorda, así como su estatura. Tiene el pelo oscuro y rizado, y usa extensiones cuando trabaja. Cuando trabaja suele vestir con ropa corta, escotada y llamativa o desaliñada, depende del momento. En su día a día viste de forma desaliñada. Habla de manera vulgar, con lenguaje soez y explícito. Al final del film su aspecto es diferente, su forma de vestir es más formal, su pelo es rubio y liso. Y lo más importante para ella: ya no tiene pene.
Psicología	Marieta es enamoradiza, ardiente y soñadora. Es buena persona y siempre está dispuesta a ayudar a los que le rodean, aunque suponga sacrificar algo que ella ansía. Es una persona sincera, con objetivos claros y que hace lo que sea necesario para conseguirlos.
Sociología	Es una mujer de clase baja, vive en un apartamento compartido con su amigo Tomás, en un edificio donde residen otras mujeres que ejercen la prostitución o que están vinculadas al mundo de la noche. Su nivel cultural parece bajo. Su nivel económico es bajo también.
Identidad	Mujer trans, interpretada por una actriz cis (Mónica Cervera). Su identidad sexo-afectiva es heterosexual, aunque aparece una ensoñación erótica con una mujer.
Rol	Luchadora.

Actante	Sujeto y destinataria.
Focalización y narración	No existe narrador, pero la obra está focalizada en el personaje de Marieta.

El esquema actancial de este film es el siguiente:

- Sujeto: Marieta.
- Objeto: conseguir el dinero para someterse a una reasignación de sexo mediante cirugía.
- Ayudantes: Tomás, Berta.
- Oponentes: Raúl, Tomás.
- Destinador: el deseo de dejar de tener un cuerpo con el que no se siente identificada.
- Destinataria: Marieta.

El personaje de Marieta enfrenta diversas situaciones que deben ser mencionadas con detenimiento. En primer lugar, cabe destacar la enfermedad que padece: narcolepsia. Esta, desde el primer momento del film, está presente como un aspecto limitante o que le dificulta el desempeño de su día a día. A su vez, mediante las escenas oníricas que se presentan cuando se duerme debido a la enfermedad, se complementa la parte consciente del personaje con la subconsciente, adentrándose en los deseos, sentimientos y emociones más profundos de Marieta.

La protagonista trabaja ejerciendo la prostitución, comparte piso con su amigo Tomás, un chico con acondroplasia con el que tiene una confianza plena. Su objetivo es ahorrar todo su dinero para poder transicionar de forma completa, operarse los genitales y poder modificar su documento de identidad para ser mujer de cara a las instituciones y poder aspirar a una vida mejor. A lo largo de la película, encuentra trabajo como limpiadora de la Estación de Atocha, sin embargo, para poder ejercer el trabajo, debe llevar atuendo masculino y pasar por ser un hombre ya que en su DNI aún aparece como Adolfo y es a él a quien contrata la empresa. Se halla aquí una muestra de la violencia institucional que sufren las personas trans a menudo, en este caso, en lo relativo a la accesibilidad laboral y a la denigración de la identidad.

Otro asunto que denuncia esta obra es la violencia hacia las prostitutas. Al inicio de la película aparece Marieta tirada en medio de un descampado junto a la carretera, poco después se descubre que, debido a la narcolepsia, un cliente ha abusado de ella, teniendo sexo no consentido con ella mientras estaba dormida, y la ha dejado tirada en medio de la nada. Más adelante, otro cliente no quiere utilizar preservativo para mantener relaciones sexuales con ella, lo cual denota lo expuestas que están a diferentes situaciones. La máxima representación de esta violencia es el asesinato de La Frío a manos de un cliente, a lo que La Conejo le dice que son gajes del oficio.

Por otra parte, es destacable la naturalidad con la que es tratado el cuerpo y la sexualidad en el film. Marieta habla sin tapujos sobre su pene, la incomodidad que este le produce, concretamente por su gran tamaño. En la conversación que tiene con La Frío, esta habla sobre la pérdida de sensibilidad tras la operación de reasignación de sexo y hace referencia, igual que ocurre en *Todo sobre mi madre*, a que tras operarse no ganará lo mismo como prostituta. Para Marieta, a pesar de ello, no es negociable la intervención quirúrgica que haga que esa gran incomodidad vinculada a su identidad desaparezca, y menos aún en un momento social en el que además era necesario pasar por una reasignación física genital para poder modificar los documentos de identidad. El film muestra su cuerpo desnudo de manera completa tanto antes como después de la operación. También se muestran algunos hechos cotidianos como el afeitado, el maquillaje para tapar la sombra de la barba, la hormonación...

En último lugar, resulta interesante la conversación que Marieta mantiene con Raúl relativa a su identidad. Se aborda la cuestión con un enfoque que puede sorprender, ya que plantea la independencia de la identidad sentida con los atributos físicos de la persona, algo que en 2005 estaba más invisibilizado de cara a la sociedad. Para Raúl, Marieta es una mujer, aunque tenga pene, y considera que no es necesario que se opere, de hecho, a él le gusta tal y como es. Esto puede entenderse como una representación cercana a lo queer puesto en perspectiva con el resto de filmes y la forma en la que abordan la transidentidad. A pesar de ello, Marieta no va a renunciar por amor a su firme objetivo de operarse y poder vivir de manera legal como mujer, por mucho dolor que pueda causarle romper la relación con Raúl.

Se produce una evolución del personaje que, al inicio, de manera idealista y romántica, sueña con encontrar el amor. Una vez que el amor aparece en su vida debe decidir entre mantenerlo o seguir adelante con su objetivo para conseguir ser feliz con su cuerpo y su identidad, así como a optar a otra vida alejada de las calles y la precariedad. No obstante, antes que por amor, Marieta está dispuesta a renunciar o retrasar la operación por amistad, lo cual matiza aún más al personaje, plasmando su personalidad mediante la toma de decisiones en situaciones complicadas donde debe elegir qué priorizar. Finalmente, Marieta antepone aquello por lo que lleva luchando toda su vida: su identidad.

#### 4.1.5. *Todo lo que tú quieras*

Le sigue el filme de Acheró Mañas, *Todo lo que tú quieras* (2010), donde Leo, un joven padre primerizo, debe hacer todo lo posible por facilitarle a su hija Dafne el duelo y la ausencia que supone la muerte de Alicia, su pareja y madre de la niña. Por otra parte, se ha analizado el personaje de Alex, que ocupa un lugar secundario y al cual se matiza de manera puntual a lo largo del film.

Imagen 13.



Leo. Fotograma del film.

Imagen 14.



Juan Diego Botto, actor que interpreta a Leo.

**Personaje:** Leo

**Película:** *Todo lo que tú quieras*

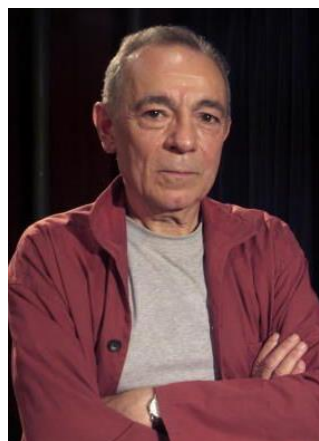
Iconografía	Hombre de entre 35 y 40 años. Es alto, delgado. Con vestimenta usualmente formal. Viste normalmente de traje o camisas y jersey encima. Posteriormente, su apariencia cambia cuando comienza a vestirse como su difunta mujer.
Psicología	Al inicio, es un personaje homófobo, irrespetuoso, que no se corta en insultar a un hombre por su identidad sexo-afectiva. Es un hombre ocupado, algo arrogante y no del todo sincero con su mujer. Existe un cambio en cuanto a su homofobia y su respeto hacia el colectivo. Además, se muestra cariñoso y entregado con su hija, haría lo que fuera por ella. Había sido un padre un poco ausente y tiene que ejercer de repente como única figura paterna. Muestra miedo y preocupación.
Sociología	Es de nivel social medio-alto, trabaja en un bufete de abogados. Su nivel cultural también parece ser medio-alto, a pesar de ser irrespetuoso y homófobo. Su nivel económico también se podría decir que es medio-alto por su residencia y su estilo de vida.
Identidad	Hombre cis que se traviste, interpretado por un actor cis (Juan Diego Botto). Su identidad sexo-afectiva es heterosexual.
Rol	Supermujer.
Actante	Sujeto.
Focalización y narración	No existe narrador, pero se focaliza en su personaje.

Imagen 15.



Alex. Fotograma del film.

Imagen 16.



José Luis Gómez, actor que interpreta a Alex.

**Personaje:** Alex

**Película:** *Todo lo que tú quieras*

Iconografía	Hombre de alrededor de 60 años, de estatura media-baja. Tiene el pelo cano y la piel marcada por las arrugas. Suele vestir de forma elegante, casi siempre de color negro. A veces lleva un pañuelo en el cuello. Existe una transformación en el personaje en cuanto a que se maquilla y disfraza para sus espectáculos.
Psicología	Es una persona seria, que ha sufrido mucho por su identidad. A pesar de ello es un hombre libre, se muestra tal y como es. Habla de forma clara y directa. Se le atribuyen sentimientos de nostalgia y dolor por su pasado.
Sociología	Su nivel social es medio-alto, así como el económico y el cultural. Pese a que algunas personas no le tratan con respeto parece tener una buena posición y trabaja en el mundo del espectáculo, pero en un sitio de apariencia reputada.
Identidad	Hombre cis que se traviste, interpretado por un actor cis (José Luis Gómez). Su identidad sexo-afectiva es homosexual.
Rol	La voz de la experiencia.
Actante	Ayudante.
Focalización y narración	No existe narrador. No se focaliza en su personaje.

El esquema actancial de este film es el siguiente:

- Sujeto: Leo.
- Objeto: facilitar a su hija Dafne el duelo por la muerte de su madre, Alicia.
- Ayudantes: Alex, Marta.
- Oponentes: padres de Alicia, director del Colegio.
- Destinador: la muerte de Alicia.
- Destinataria: Dafne.

El personaje de Leo es un travesti circunstancial, o como propone Straayer (1996), travesti temporal, como ocurre en *Tacones Lejanos* (Almodóvar, 1991) o en *Con faldas y a lo loco* (Wilder, 1959). Estos, como se menciona en el Marco Referencial, no se travisten siendo el *cross-dressing* el fin en sí mismo, sino que tienen otra motivación que les obliga a travestirse de manera excepcional para poder conseguir su objetivo.

Antes de la trágica muerte de Alicia, Leo se muestra como una persona arrogante e irrespetuosa, presentando además actitudes homófobas hacia Alex. Este personaje es un hombre exitoso, con un buen trabajo, familia, e incluso pretendiente. Sin embargo, las circunstancias cambian de manera radical haciendo que Leo deba ponerse en la piel de alguien a quien no respeta e incluso menosprecia.

La evolución de Leo está relacionada principalmente con su intolerancia y su homofobia —plumofobia más bien, porque no parece que lo que le moleste sea la identidad sexo-afectiva sino la forma de ser y de expresarse de Alex—. La única salida que Leo encuentra para ayudar a su hija Dafne a superar la muerte de su madre es vestirse como Alicia y hacer el papel de madre mediante el *cross-dressing*. Primero se maquilla él mismo, pero pronto acude a Alex para que le ayude con esta performance que debe hacer de cara a su hija. Poco a poco, lo que comienza siendo algo vinculado a la intimidad del hogar entre Leo y Dafne, va inundando el resto de aspectos de su vida porque la pequeña lo requiere y él no duda en acudir al colegio con peluca y maquillaje para ayudar a su hija. La incompreensión de las personas que le rodean y las situaciones que debe enfrentar cuando va vestido de este modo hacen que el personaje viva en su propia piel la discriminación y el juicio al que le somete la sociedad todo el tiempo, hasta que finalmente es violentado y golpeado de forma brutal. Todas estas vivencias hacen que se produzca un cambio en su forma de pensar respecto al colectivo LGBT+.

Lo que Leo comienza como un supuesto juego, según él mismo afirma, va paulatinamente instalándose en su cotidianidad. Se da aquí una revisión de la identidad masculina y a la vez de la propia identidad del personaje que renuncia a la suya propia en pos de la felicidad de su hija de 4 años. La masculinidad patriarcal y estandarizada que representa Leo al inicio de la obra va difuminándose hasta desaparecer. En ocasiones esto le supone tener que plantarle cara a las personas más cercanas, como Pedro, que se mofa cuando su amigo le cuenta que Alex le está ayudando a vestirse como Alicia. Tal es la inmersión de Leo en su papel de Alicia que le llega a afirmar a un cliente que él es la madre de Dafne. No obstante, aunque sí existe una evolución que perdura en torno a la masculinidad del protagonista, en lo relativo a su identidad se observa que es algo transitorio y al final del film vuelve a retomar su identidad como Leo.



Por otra parte, se produce una evolución en cuanto a su forma de vida. Leo debe conciliar su trabajo con su paternidad, lo cual supone que a veces no pueda con todas las responsabilidades. Por este motivo el rol que encarna es el de supermujer, una persona que debe estar a la altura de todo, de su figura como madre, de su trabajo, de todas las obligaciones con las que debe lidiar en el día a día.

Respecto a Alex, es un personaje secundario en el cual no se ve una gran evolución individual, sin embargo, sí se ve una evolución conjunta en cuanto a su relación con Leo y lo que supone para el protagonista su ayuda y su cercanía. Es un hombre que ha sufrido a lo largo de su vida por su identidad, su familia de ideas conservadoras no está presente en su vida, y su hijo Hugo lo abandonó, aunque no se conoce el motivo. A pesar de su dolor y de ver cómo otras personas de su alrededor se quitaban la vida, es un personaje que sigue adelante.

Se observa en el film que el personaje de Alex habla de transformismo para referirse a las personas que hacen *cross-dressing* o que se travisten. Una vez más, el lenguaje es un elemento a destacar. La conceptualización ha ido modificándose con el paso de los años y se ve en todos los casos que dependiendo del momento se utilizan términos diferentes para conceptualizar aspectos relativos a lo identitario.

Alex no se muestra con indumentaria femenina en el film, sin embargo, la alusión a ello y su conocimiento sobre el “transformismo”, hace que sea considerado como objeto de análisis. Sí que aparece interpretando a una especie de vampiro y en su camerino se muestran fotografías de antiguos compañeros, entre los que podemos identificar a algunas de las personas que aparecen en los créditos de inicio del film. Se hace referencia al suicidio de uno de sus amigos que dejó una nota que Alex tiene junto a su espejo.

#### **4.1.6. *La piel que habito***

Una de las películas más actuales entre las que conforman el corpus es *La piel que habito* (Almodóvar, 2011). En este film encontramos a Vera, un personaje que entraña gran complejidad en lo relativo a la identidad.

Imagen 15.



Vera. Fotograma del film.

Imagen 16.



Elena Anaya, actriz que interpreta a Vera.

**Personaje:** Vera

**Película:** *La piel que habito*

Iconografía	Mujer de alrededor de 35 años, de apariencia delgada y estatura baja. Su pelo es corto, de color castaño. A menudo lleva un traje color carne que se ajusta a su cuerpo como una segunda piel. Cuando sale a la calle comienza a usar vestidos y maquillaje. Hay una transformación física en el personaje a lo largo del film.
Psicología	Es creativa, ingeniosa y artística. Comete actos autolesivos. Busca formas de desconectar y aliviar lo que siente. Anteriormente, cuando era Vicente, tuvo comportamientos algo acosadores hacia Cristina. El personaje hace muchas preguntas. Se muestra seductora, mentirosa y manipuladora, pero a la vez servicial y complaciente con Robert, con fines contrarios. Experimenta sentimientos de miedo, indefensión, incompreensión, impotencia y rabia. Tras intentar escapar y acabar con su vida, cambia su estrategia y comienza a mostrarse amable.
Sociología	Su nivel social era medio, antes trabajaba en una tienda de vestidos de segunda mano. Su nivel cultural es medio, dadas las circunstancias lee mucho sobre diferentes temáticas. En cuanto a lo económico, tiene un nivel medio, aunque estando recluida tiene acceso a una vida de lujo, anteriormente trabajaba en una tienda pequeña.
Identidad	Complejidad a la hora de definir su identidad. Mujer trans

	interpretada por una actriz cis (Elena Anaya). Su identidad sexo-afectiva es homosexual, aunque mantiene relaciones heterosexuales con Robert para poder convencerlo de que puede confiar en ella.
Rol	Princesa en apuros, femme fatal.
Actante	Oponente, Destinataria // Sujeto.
Focalización y narración	No existe narrador. Se focaliza en el personaje de Vera.

En este film podemos entender que hay dos esquemas actanciales, por un lado, uno en el que Robert es el sujeto del film y por otro, uno en el que es Vera:

- Sujeto: Robert.
- Objeto: vengarse por la violación de su hija y recuperar, de algún modo, a su mujer.
- Ayudante: Marilia.
- Oponentes: Zeca, Vera.
- Destinador: el dolor que siente por la pérdida de su hija y su mujer.
- Destinatarios: Vera, Robert.
  
- Sujeto: Vera.
- Objeto: escapar de la casa de Robert.
- Ayudante: Marilia (de manera eventual la ayuda cuando mata a Zeca).
- Oponentes: Robert, Marilia.
- Destinador: deseo de huir después de 6 años encerrada.
- Destinataria: Vera.

A la hora de definir la identidad de este personaje, surgen numerosos interrogantes y elementos a tener en cuenta. A efectos prácticos, Vera es una mujer trans, no obstante, no es una transición deseada por lo que, de manera inversa a lo acostumbrado, se muestra la identidad trans desde el punto de vista de una persona en un cuerpo, un nombre, un género, que no se corresponden con su identidad real.

A través del personaje de Vera, el film pone al espectador en la piel de una persona trans, pero en este caso, el planteamiento correcto sería ver a Vera como un

personaje trans que no ha transicionado. Vera sería el personaje trans cuya identidad real, hacia la que quiere transicionar, es la de Vicente. De este modo, los espectadores pueden entender, muy superficialmente, mediante el sentimiento de Vera lo que vive una persona trans, en tanto en cuanto se encuentra en un cuerpo con el que no se identifica, que le ha sido asignado —en este caso por Robert—. Además, se puede establecer una similitud entre el cuerpo y el espacio, Vera es prisionera, está ubicada en una habitación estanca de la que no puede salir, esto supone una analogía con el cuerpo impuesto en el que en ese momento también se siente atrapada.

El personaje de Vera hace las veces de princesa en apuros y a la vez de femme fatal. Por un lado, se encuentra retenida, aunque no en una alta torre, en una habitación de apariencia hermética, ultra vigilada. Pero ella no espera a que un príncipe venga a rescatarla, es ella misma quien idea la forma de salir de su secuestro. Es aquí donde entra en juego su rol de femme fatal. Vera se gana poco a poco la confianza de Robert, sabe que se siente atraído por ella y utiliza esto a su favor, seduciéndolo y dándole lo que él desea, aunque no siempre sea algo agradable para ella. Una vez que Robert cree en sus buenas intenciones, ella muestra su verdadero propósito: acabar con él y ser libre.

Del mismo modo, es al mismo tiempo sujeto y objeto del film. Tiene sus propias motivaciones y deseos, pero a la vez recibe la acción de Robert. Entre los dos personajes guían la narración, aportando dos puntos de vista del mismo hecho. Ambos son víctimas y victimarios de los actos del otro.

En último lugar, se considera reseñable la escena donde Vera se inicia en la práctica del yoga. Cuando el personaje está observando la televisión, cambia de canal y aparece una persona instruyendo esta disciplina y afirma que hay un lugar dentro de cada individuo al que nadie tiene acceso. Este lugar privado que reside dentro de cada uno y que se canaliza mediante el yoga, hace referencia al sitio en el que reside la identidad de cada uno. Aunque los factores externos impidan una vivencia identitaria plena, dentro de sí uno sabe quién es y nada puede cambiarlo. No obstante, la no correlación entre la identidad y su forma de cara al exterior, en tanto en cuanto a cómo esta es expresada, puede acarrear dificultades en la realidad que viven las personas trans. Pues, pese a tener un refugio dentro de sí donde nadie puede negarle la identidad, el individuo no puede

existir de manera completa y eso conlleva consecuencias negativas en la experiencia de vida de la persona.

#### 4.1.7. *La puerta abierta*

Por último, se encuentra *La puerta abierta* (2016) de Marina Seresesky, donde Asier Etxeandía representa a Lupita.

Imagen 15.



Lupita. Fotograma del film.

Imagen 16.



Asier Etxeandía, actor que interpreta a Lupita.

**Personaje:** Lupita

**Película:** *La puerta abierta*

Iconografía	Mujer de aproximadamente 40 años, de complexión alta, espalda ancha y cuerpo delgado y atlético. Lleva el pelo largo, de tono cobrizo, liso y con flequillo. A menudo usa complementos en el pelo. Suele utilizar vestidos o faldas. Es malhablada. No existe un cambio físico en el personaje.
Psicología	Es empática, se preocupa por los demás. También es entrometida en algunas ocasiones. Es buena amiga, sincera, que se preocupa por las demás y comparte lo que tiene. Siente disconformidad con su situación precaria. Además, expresa tristeza, miedo e impotencia a lo largo del film. Se aprecia una evolución en el personaje que trata de hacer el bien y de pensar siempre en los demás para protegerlos y es ella quien acaba cometiendo un acto delictivo.

Sociología	Su nivel social es bajo, se dedica a la prostitución y reside en un edificio en el que sus vecinas son en su mayoría otras mujeres que ejercen la prostitución. Su nivel cultural no se conoce, pero puede decirse que es medio, ya que no se muestra como una persona ignorante. En cuanto al nivel económico es bajo lo que la lleva a tomar decisiones desacertadas y delictivas.
Identidad	Mujer trans interpretada por actor cis (Asier Etxeandia). Su identidad sexo-afectiva es heterosexual.
Rol	Voz de la conciencia y amiga incondicional.
Actante	Ayudante y oponente a la vez.
Focalización y narración	No existe narrador. Se focaliza muy brevemente en el personaje de Lupita.

El esquema actancial de este film es el siguiente:

- Sujeto: Rosa.
- Objeto: seguir con su triste vida y no tener más problemas.
- Ayudante: Lupita, Antonia, Lyuba.
- Oponente: Antonia, Paco, Juana.
- Destinador: la muerte de Masha, madre de Lyuba.
- Destinataria: Rosa.

El personaje de Lupita encarna la voz de la conciencia de Rosa, una mujer que no encuentra motivos por los que ser feliz y convive, a duras penas, con su madre, Antonia, una mujer dependiente que fantasea con que es una vedette. La situación que se les presenta es complicada y Lupita ejerce de consejera y apaciguadora, tratando siempre de velar por Lyuba y plantear lo que es mejor para la niña. La insistencia del personaje analizado en proteger a la niña y no entregarla a los servicios sociales es lo que finalmente hace que Rosa llegue a ser feliz.

Lupita puede ser vista como oponente y ayudante de Rosa, ya que su forma de pensar es contraria a la de la protagonista que solo quiere deshacerse de la niña, no tener más problemas y continuar con su monótona y vacía vida. Sin embargo, precisamente gracias a eso, Rosa va cambiando su forma de relacionarse con Lyuba hasta llegar a plantearse ejercer de algún modo de madre. La evolución que sufre el personaje analizado, no obstante, es negativa. Si bien hace las veces de Pepito Grillo de su amiga a

lo largo del metraje, consigo misma no aplica algunos de los consejos que le da. La decisión de quitarle el arma a Rosa para protegerla de sus impulsos, acaban condenando a Lupita, que termina siendo detenida por matar a un cliente al que previamente le había robado dinero.

En *La puerta abierta*, una vez más, se alude al travestismo cuando se hace referencia al personaje, pero nuevamente este socializa en todo momento como mujer y se le hace mención siempre en femenino. Además, cabe destacar la escena de la noche de fin de año, cuando Lupita acompaña a Eduardito a casa y le pregunta si es un hombre o una mujer (00:56:48):

Lupita: ¿Tú que crees?

Eduardito: ¡Pues que una mujer!

Lupita: Eso creo yo también. (Seresesky, 2016).

El propio personaje afirma ser mujer por lo que, en la actualidad, e incluso en 2016 cuando fue estrenada la película, se puede decir que el personaje es trans, aunque se haga referencia a ella como travesti.

#### **4.2. Resultados y discusión del viaje del héroe**

Uno de los aspectos que se han tenido en cuenta a la hora de analizar estos filmes es si se encontraban elementos relativos al viaje del héroe, algunas etapas o semejanzas con los arquetipos que fuese relevante de cara al análisis. Mayoritariamente, se ha encontrado que estamos ante personajes antiheroicos, aunque existen algunos personajes que podrían cumplir algunos de los atributos del héroe o del viaje heroico.

Entendiendo al héroe como Campbell, el cual menciona la lucha y el vencimiento de las limitaciones, podría decirse que Leo encarna en cierto modo este arquetipo, que además evoluciona dejando atrás sus prejuicios y su homofobia. Por lo que, como se comentaba en el Marco Metodológico (p.111), cumple con el fin ulterior de este viaje, el crecimiento personal. Sin embargo, atendiendo a la definición de antihéroe, se divisa que este personaje se ciñe a algunas de sus características como la herida que acarrea por la muerte de su mujer o sus acciones deplorables al inicio del film.

Estas particularidades están presentes en todos los personajes de estos films. Se observa un fuerte sufrimiento en ellos, todos han sido víctimas de la sociedad, de un trauma o de una pérdida. Además, también encontramos actitudes negativas, incluso delictivas, en muchos de ellos, como la extorsión, el chantaje, el abuso sexual o el asesinato. No obstante, son personajes con los que el espectador, aunque no simpatice, puede empatizar y comprender el contexto o la situación que le lleva a cometer esos actos.

Por lo tanto, sí, se puede afirmar que existen en algunas ocasiones elementos de los viajes heroicos, pero todos los personajes realmente encarnan antiheroínas y antiheroes hacia los cuales se puede crear no solo comprensión sino también rechazo por sus personalidades.

### **4.3. Resultados y discusión del análisis de contenido**

El análisis de contenido se ha detenido a observar la presencia de los temas expuestos en el capítulo introductorio (p.13): drogas, enfermedades, violencia, prostitución, actos delictivos. También se ha añadido el suicidio como ítem tras encontrar que estaba presente en uno de los films y siendo un tema comúnmente vinculado con la transidentidad.

Se ha encontrado que, en cuanto a la violencia, en el 90% de los casos se ejerce violencia de algún tipo hacia el personaje analizado (Figura 8). También, el 40% de estos ejerce violencia hacia otro personaje (Figura 9). En total, la violencia está presente en 28 ocasiones en los 7 films, lo que implica que el 100% de las películas muestran violencia (Figura 10).

De los 28 casos de violencia encontrados en los films, en 22 ocasiones es violencia ejercida hacia el personaje trans o travesti, lo que supone un 78,6% (Figura 11). De la violencia dirigida a los personajes analizados, se encuentra que el 13,64% de las veces se trata de violencia verbal, es decir, insultos o amenazas. En el 40,91% de las ocasiones se muestra violencia física, yendo desde los golpes al asesinato, pasando por



el abuso sexual. En el 13,64% de casos se representa mediante un secuestro o un personaje retenido en contra de su voluntad. Y en el 13,64% se manifiesta a través de la violencia institucional o de poder. El 18,18% restante se trata de violencia simbólica (Figura 12).

Figura 8.



Figura 9.

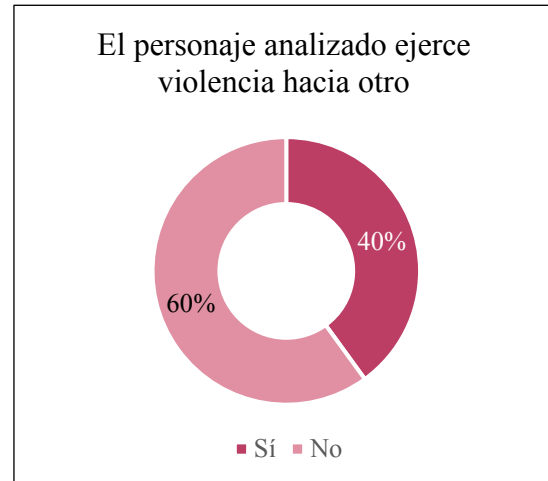


Figura 10.

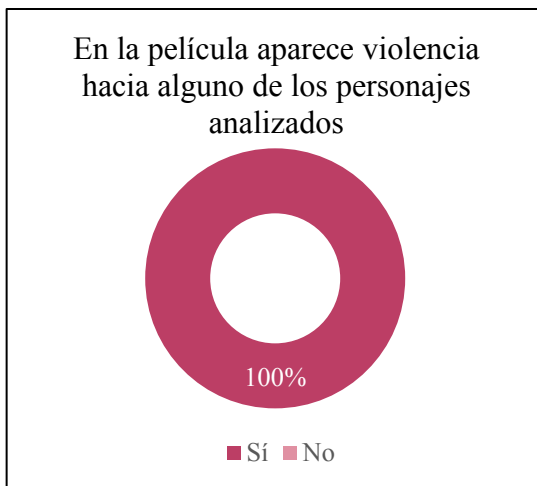
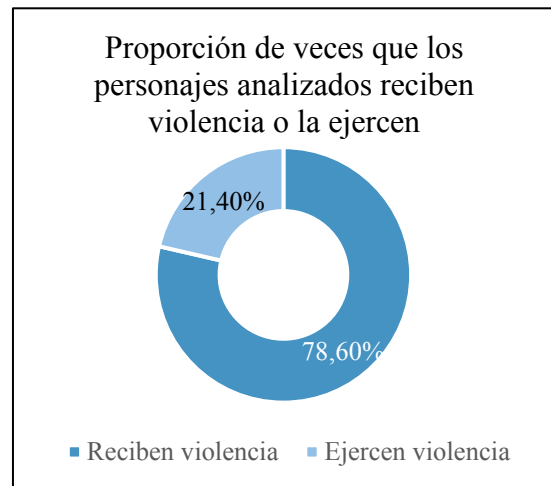


Figura 11.



Por otro lado, el tipo de violencia que ejercen los personajes analizados hacia otros está encabezada por la violencia física (83,33%), siendo el asesinato y el abuso sexual los que predominan, aunque también aparece violencia física en defensa propia. Asimismo, y a pesar de que se hace alusión en menor medida (16,67%), también es ostensible la violencia verbal (Figura 13).

Figura 12.

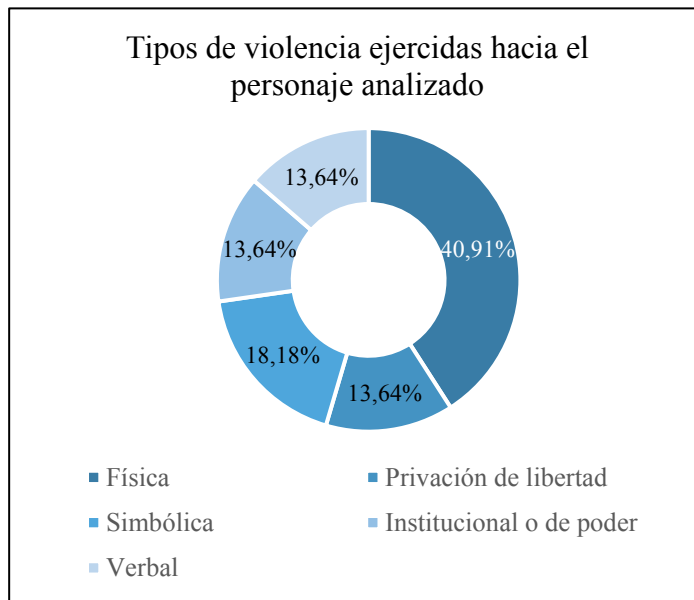


Figura 13.



Es preciso señalar que no se han considerado las autolesiones dentro de la violencia sino enfocadas al suicidio. El porcentaje de personajes que tiene conductas suicidas es del 10%, es decir, solamente 1 de los personajes se autolesiona en uno de estos 7 filmes (Figura 14). Este personaje lleva a cabo estas acciones en 2 ocasiones. No obstante, ninguno de los personajes analizados se suicida (Figura 15).

Figura 14.

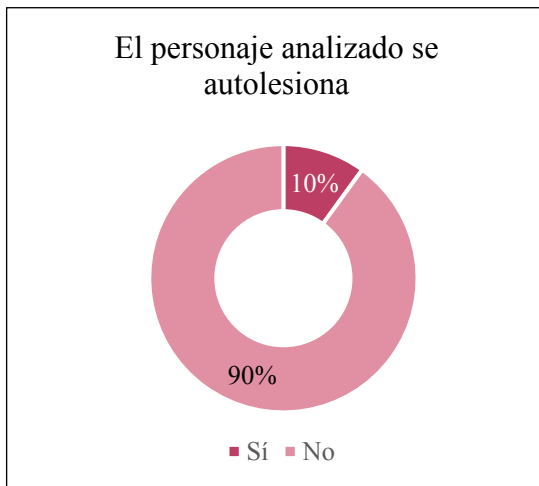
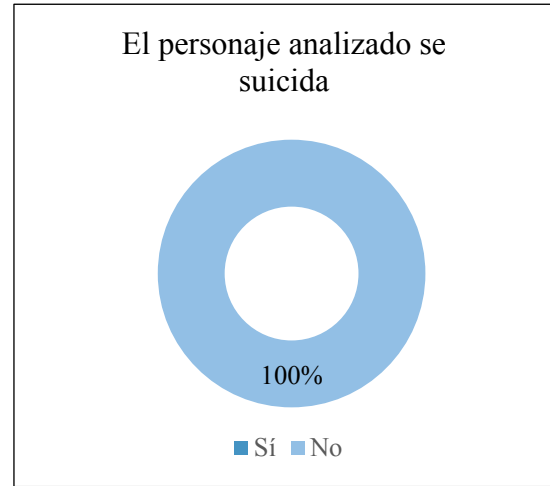


Figura 15.



En lo referido a prostitución, se halla que el 30% de las veces el personaje analizado ejerce la prostitución (Figura 16). De este porcentaje, el 66,67%, es decir 2 de estos 3 personajes, sufre violencia a manos de un cliente mientras trabaja (Figura 17). Además, la totalidad de estos personajes o bien, deja de ejercer la prostitución o bien quiere dejarlo en cuanto tenga oportunidad (Figura 18).

El VIH o el SIDA están encarnados únicamente en 1 ocasión de entre los 10 personajes, es decir, esta enfermedad está presente en un 10% de los casos y, además, no aparece vinculada a la identidad de género del personaje, sino a su adicción a las drogas (Figura 19).

Figura 16.



Figura 17.

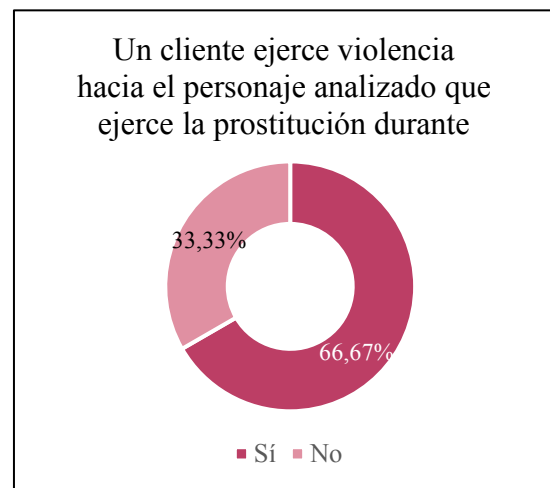


Figura 18.



Figura 19.



En este sentido, en cuanto a la aparición de drogas y la relación de los personajes con las mismas, se observa que en el 40% de los casos el personaje consume drogas (Figura 20). De estos, el 75% sufre una adicción a alguna sustancia, no es consumo esporádico (Figura 21). Además, en el 75% de las veces, también el consumo de drogas tiene consecuencias negativas en los personajes (Figura 22): el 33,33% desemboca en muerte directa; el 33,33% conlleva que el personaje contraiga VIH; y en el 33,33% que queda, el personaje no recuerda con claridad haber cometido un acto violento grave (Figura 23). De los 4 personajes que consumen drogas, 3 de ellos hablan, o se hace referencia, sobre dejar de consumirlas o desintoxicarse (Figura 24).

Figura 20.



Figura 21.

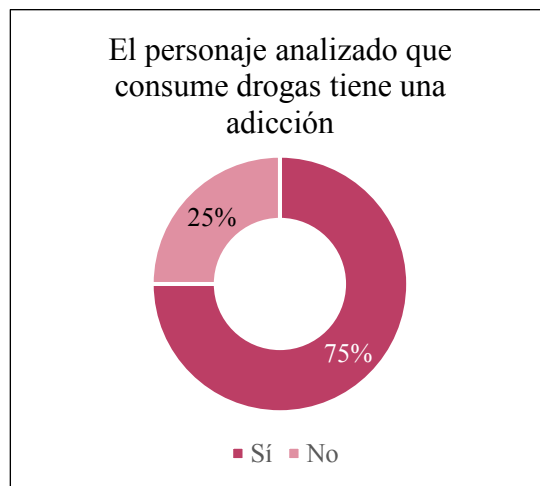


Figura 22.

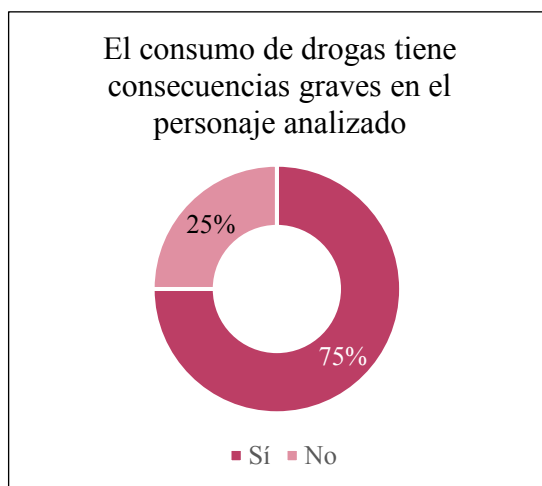


Figura 23.



Figura 24.



Por último, en lo que concierne a los actos delictivos, el 60% de los personajes analizados comete algún acto delictivo (Figura 25). Se encuentra que se dan 9 actos de estas características entre estos 6 personajes, de los cuales el 33,33% es robo o intento de robo, el 11,11% allanamiento de una propiedad privada, el 22,22% es extorsión, el 11,11% especulación y el 22,22% es asesinato (Figura 26).

Por otra parte, se han llevado a cabo gráficas en relación a aspectos identitarios de los personajes. En primer lugar, se halla que el 80% de los personajes analizados son trans y el 20% travestis (Figura 27). En relación a los personajes trans, en el 50% de las ocasiones se asocia como travesti al personaje (Figura 28). En relación al otro 50% de personajes trans, no hay referencia directa nominativa hacia la identidad del mismo.

Figura 25.



Figura 26.

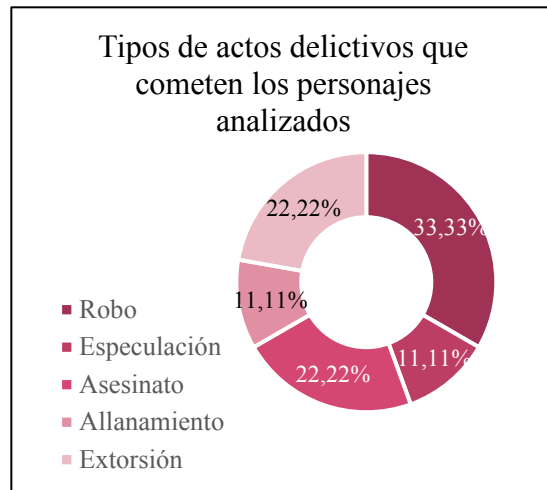


Figura 27.

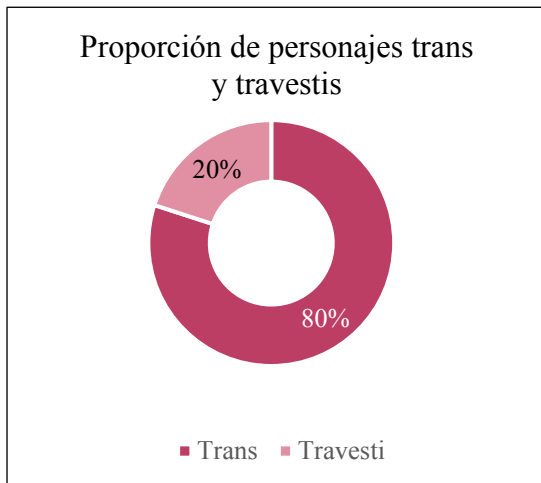
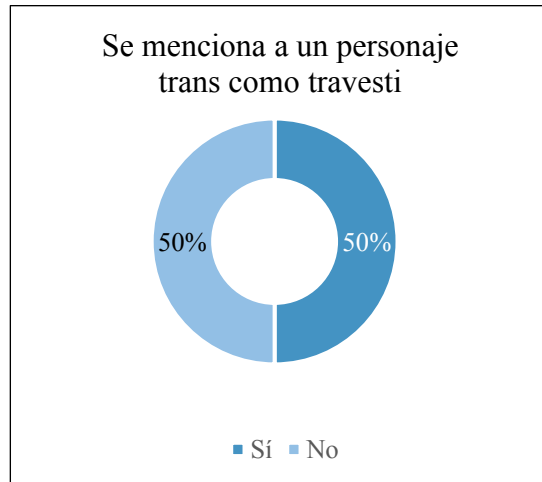


Figura 28.



Además, se encuentra que el 100% de los casos de los personajes trans son mujeres —MtF (Male to Female)— (Figura 29). Así como también cabe destacar que en la totalidad de los casos de travestismo son personajes masculinos que hacen *cross-dressing* (Figura 30): un 50% por gusto; el otro 50% de forma temporal/circunstancial.

Otro aspecto que se ha observado a lo largo del proceso de análisis que está presente en varias obras es la alusión a la cirugía. En todos los filmes en los que aparecen personajes trans se alude a la modificación corporal mediante un proceso quirúrgico, ya sea porque se ha llevado a cabo o porque el personaje desea poder realizar ese cambio físico (Figura 31)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Todas las gráficas son de elaboración propia.

Figura 29.

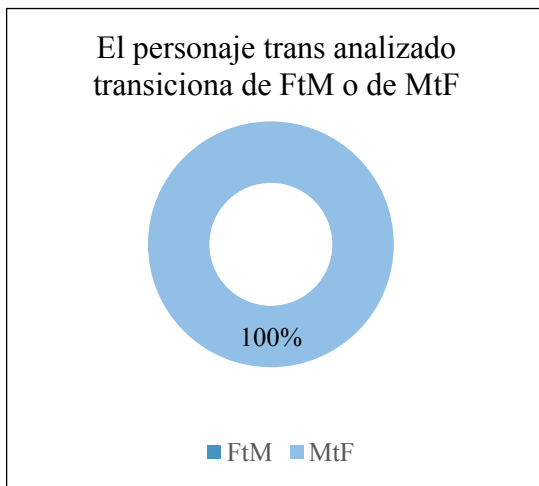


Figura 30.



Figura 31.



#### **4.4. Reflexiones finales acerca de la identidad trans y del travestismo representados en el corpus de la investigación**

Se considera preciso reflexionar, en primer lugar, sobre los datos presentados en cuanto a los temas abordados en el film, la forma en la que lo hacen y, además, en aquellos otros elementos que se han detectado con respecto a la identidad.

En primer lugar, llama la atención la cantidad de violencia presente en estos filmes, siendo un 400% del total la violencia representada en estas películas. Si bien, en la mayoría de las ocasiones esta violencia aparece a modo de reflejo de la realidad social, política y cultural del momento en el que se instala cada obra, el recurrente uso de la violencia denota una falta de diversidad en cuanto a los enfoques posibles con los que se puede abordar la identidad. Las personas trans y travestis han sido víctimas de multitud de violencias a lo largo de la historia, pero también hay victorias en el camino, victorias sociales y personales, victorias políticas, que no deben ser olvidadas y también es preciso representar. No obstante, es cierto que, pese a la gran presencia de la violencia que se halla en estos filmes, existen tanto historias con un arco positivo como otras con arco negativo, por ejemplo, *El calentito*, *20 centímetros* o *Todo sobre mi madre* tienen evoluciones positivas pese a que también exista violencia.

Además, se considera relevante la diversidad tipológica mostrada, no limitándose a la física, ya que también se da así muestra de múltiples actos violentos que pueden recibir las personas trans y travestis. La violencia hacia los personajes que ejercen la prostitución resulta imprescindible para comprender la realidad a la que se enfrentan las personas trans en este sentido, siendo además estas violencias de diversa índole. Así como la violencia institucional, aspecto que continúa arraigado en la actualidad.

La violencia ejercida por los personajes analizados, así como el consumo de drogas, el ejercicio de la prostitución o el desempeño de actos delictivos, conllevan una doble lectura. Por una parte, son aspectos que han estado presentes en algunas ocasiones en la realidad social vivida en el colectivo en nuestro país, ya que han existido personas drogadictas, delincuentes y violentas, que han llegado a esos extremos, a veces como consecuencia del rechazo social y la persecución sufrida a lo largo de los años y otras veces por pura naturaleza personal. Sin embargo, es reduccionista ligar en tantas



ocasiones la identidad trans y el travestismo a estas categorías, lo que limita de nuevo las historias con presencia trans y travestis.

Continuando con la limitación, vemos que todos los filmes giran en torno a personajes similares, mujeres trans en su mayoría de entre 30 y 40 años, con unas vivencias no muy alejadas a las de las demás. Quizás los casos de Vera y Leo son los que más difieren. La primera, debido a cómo se aborda la identidad y a sus experiencias de vida, es un caso muy concreto que se escapa al resto de representaciones. Y el segundo, debido a que no es algo que haga por una motivación de deseo hacia la finalidad misma del travestismo, sino que lo que guía sus actos tiene otro detonante. Por lo general, se encuentra mucho sufrimiento y dolor entre los personajes representados, aunque los motivos no sean exactamente los mismos. La pluralidad etaria, étnica, de clase y de género es prácticamente inexistente entre estas 7 películas. No se muestran ni las realidades de los hombres trans, ni la realidad de la adolescencia, la infancia o la vejez, entre toda la multiplicidad de experiencias que podrían ser mostradas y visibilizadas.

Por otro lado, tiene cabida mencionar la representación del suicidio. Si bien solo aparece representada como tal en el caso de Vera, también Alex menciona el tema en relación a las fotos que tiene en su camerino. El suicidio es un tema aún tabú en la sociedad española, no obstante, es llamativo que, en cambio, la prensa se haga eco cada cierto tiempo del suicidio de una persona trans, comúnmente adolescente. Pese a la dificultad que supone encontrar datos concretos sobre la tasa de suicidio de personas trans en nuestro país, suele destacar esta asociación, aparentemente correlativa, entre la identidad y el acto del suicidio. En los filmes, no se ahonda en ello, y ni siquiera intervienen adolescentes, ya que son completamente inexistentes en las representaciones trans del cine español. Cuando Vera trata de suicidarse, puede deberse a la pérdida de identidad total a la que se ve sometida, así como a la de libertad, por lo que no se puede achacar unilateralmente este acto a un motivo de malestar identitario ya que influyen otros factores que pueden determinar esta decisión, como tratar de molestar a Robert o simplemente acabar con el hastío y la impotencia de llevar seis años encerrada y sufriendo constantes modificaciones corporales en contra de su voluntad.

En general, se representan personajes mayoritariamente en situación de precariedad. Esto, en diversas ocasiones, es lo que desemboca en la aparición de los ítems analizados, como recurrir al robo o la prostitución para poder subsistir económicamente.

En cuanto a la identidad sexo-afectiva de los personajes, se ha observado que existe diversidad. Algunos personajes son heterosexuales, otros homosexuales, e incluso se hacen guiños hacia la bisexualidad como ocurre en *20 centímetros* cuando Marieta tiene una ensoñación erótica con la mujer que le atiende en la Oficina de Empleo. No se encasilla a los personajes en este aspecto, en algunas ocasiones ni siquiera se especifica nada sobre ello.

De cara a una reflexión con un enfoque teórico filmico transfeminista, se van a comentar algunos aspectos relativos a la identidad y lo expuesto con anterioridad en el Capítulo de Fundamentos Teóricos (a partir de la página 31) y en el Marco Metodológico (desde página 111).

En primer lugar, se ha observado en numerosas ocasiones un desfase en el lenguaje. Como menciona Platero (2017) en el Prólogo de *Historia de lo trans* (Stryker, 2017), el lenguaje debe ser entendido en su contexto. Y pone como ejemplo el uso del término travesti en España, que fue el más aplicado antes de los 80 para referirse a cualquier persona que pareciese del sexo opuesto al asignado, ya fuese por motivo identitario o por motivo meramente performativo. En los filmes analizados, sin embargo, se denomina a travesti a cualquier persona trans que no se haya sometido a una operación de reasignación genital, y ocurre tanto en el primer filme, estrenado en 1999, como en el último, de 2016. Esto implica que no ha habido una revisión por parte de los cineastas con el paso del tiempo a los conceptos empleados ni a lo que implica hacer uso de ellos.

Si la representación es importante, más aún lo es hacer una representación formada e informada que atienda a las realidades, a los cambios sociales, políticos y lingüísticos de aquello que se representa para poder hacerlo de manera correcta. En este caso, la representación es escasa y se aborda de forma ambigua en varias ocasiones.

Volviendo a la idea planteada cuando se hablaba sobre la Teoría Fílmica Feminista, el personaje trans, en todos estos casos, es mostrado desde una perspectiva en

la que, siguiendo la aportación de Mulvey (2010) a la teoría, se le sitúa como objeto de la mirada, en este caso no de deseo sino de la curiosidad sobre la otredad desconocida. En los filmes analizados, aunque las tramas puedan tener aspectos que no se centren únicamente en lo identitario, sí que se hace alusión siempre a ello, siendo un elemento de peso que no pasa de largo. En las 7 películas se incide en la identidad y se convierte en una parte relevante, ya sea durante todo el metraje o en algún punto concreto de este. En algunas de las obras son el eje central de la trama como en *20 centímetros* o *La piel que habito*; o la subtrama vinculada al personaje, en el caso de *El calentito*. En el caso de *La mala educación*, la identidad se puede entender como un elemento motivador de cara al desarrollo de la trama, ya que, aunque la venganza sea lo que empuja los actos, el dinero para poder someterse a cirugías es otro motivo contundente.

En general, la identidad es remarcada en todos los films, puesto que se insiste en hacer referencia a la modificación corporal, a la hormonación e incluso en algunos momentos al sentimiento del personaje respecto a su identidad. En ocasiones se podría decir que los y las cineastas que se hallan tras estos filmes parece que tratan de sobre explicar la identidad de los personajes, su genitalidad o algunos aspectos relativos a la reasignación como la ilegalidad, en el caso de Antonia o las consecuencias post reasignación que La Frío comenta con Marieta. Por lo que, aunque existen aspectos positivos en la naturalidad en la que la identidad trans y travestismo están enfocados en algunos de estos filmes, también los hay negativos en cuanto al ahínco encontrado en explicar algunos asuntos como los ya mencionados.

Si se alude, por otra parte, a la idea de hacer visible lo invisible planteada por Kuhn (1991), se puede decir que las aportaciones del cine español al respecto son prácticamente inexistentes. La cantidad de filmes en los que tienen relevancia narrativa los personajes cuya identidad es trans o llevan a cabo el travestismo es anecdótica. Se da visibilidad en estos casos, pero no siempre de una manera acertada ni con un enfoque formado sobre ello.

Continuando con la visibilidad, en estos filmes, las voces narrativas y la subjetividad no siempre les pertenece a los personajes analizados. En *Todo sobre mi madre*, Lola es un personaje que es definido y mostrado mediante las palabras de otras personas, apenas tiene entidad propia y no se le permite al personaje ser por sí mismo.

Aunque finalmente se pueda comprender que el personaje no es como ha sido definido a lo largo de toda la obra, aparece en dos escenas de manera breve por lo que no se le da espacio para autodefinirse, por lo que la imagen que se tiene del personaje es completamente negativa. En el caso de Agrado, es un personaje de fondo, que ameniza el drama de la obra mediante su lenguaje soez, sus expresiones coloquiales y su desparpajo y naturalidad ante algunas situaciones. Se le permite, de manera escueta, hablar sobre sí misma, pero también en un tono de comedia que puede rozar la bufonería.

El caso de Zahara e Ignacio es, junto al de Vera, de los que más ambigüedad presenta. Si bien el lenguaje plantea a Zahara como un personaje travesti, ciñéndonos a la realidad actual, no podríamos definirlo como tal, ya que se expresa por parte del personaje el deseo de operarse para tener “un cuerpo mejor” y se hace referencia visual a su cuerpo como un cuerpo de mujer mediante el vestido con el que actúa. Además, se entiende que estamos ante algo identitario y no ante una mera performance utilizando el *cross-dressing*. El personaje de Ignacio no es definido bajo ninguna etiqueta, no obstante, nuevamente, es entendido como trans. Su operación de pecho y su deseo por continuar operándose dan muestra de que estamos ante una cuestión identitaria. Es llamativo que el personaje luzca con cuerpo de mujer<sup>24</sup> cuando se continúa definiendo con su nombre masculino, algo que no ocurre con la versión ficticia de sí misma. Se puede entender que tanto en el caso de Ignacio como el de Lola, Almodóvar se reserva la identidad del personaje con el fin de sorprender al espectador.

En cuanto a Vera, es el más complejo de los 10 personajes analizados, ya que el personaje es trans, pero lo es de manera impuesta, por lo que definir su identidad es conflictivo, dado que no es una persona trans como tal, es decir, no ha sido reasignada de manera deseada. Aunque se puede entender como una manera de plantearle al espectador lo que siente una persona trans al vivir en un cuerpo con el que no se siente identificado ni cómodo, mediante la tesitura en la que uno empatice con la idea de ser reasignado cuando se es cis y sí se siente identificado con el cuerpo que ha nacido.

---

<sup>24</sup> Cabe especificar, nuevamente, que cuando se habla de cuerpo de mujer se alude a lo que se ha normativizado dentro de la sociedad y el ámbito médico como tal. En esta investigación se considera que cualquier cuerpo es de hombre o de mujer, o de ninguno de ambos sexos, si la persona que habita ese cuerpo se identifica como hombre o mujer, o como ninguno de ellos.

Es difícil saber hasta qué punto la ambigüedad mostrada en los personajes de Almodóvar es premeditada e intencionada a la hora de poner de manifiesto lo fluida que puede llegar a ser la identidad, tratando quizá de no encajar la identidad de los personajes de manera estoica. Por otra parte, y atendiendo al lenguaje utilizado en las dos primeras, podría decirse que puede deberse a una cuestión contextual. El cineasta, en una entrevista concedida a Lucía Lijtmaer (2017), asegura que “el sentido almodovariano del género era que todos existen, que todos son reales, que todos son "celebrables" y yo en mis películas nunca lo traté como "el problema de ser transexual". El transexual era un personaje, era también un ama de casa, era un niño y tenía problemas porque estaba vivo”. No obstante, pese a esta afirmación, no habla de personas ni identidades trans, sino de transexuales, lo cual apunta a la problemática terminológica que se viene observando dentro de los filmes. Por otro lado, no se puede negar que, en cierto modo, sea una realidad que sus personajes escapan a simplemente ser trans, pero esto no significa que siempre haga una representación positiva o que ayude a la visibilización del colectivo.

En la mitad de las ocasiones, el personaje analizado es el sujeto de la trama principal o de una de las tramas principales. Tan solo dos de los personajes analizados son los sujetos indiscutibles y únicos de los filmes que protagonizan, serían Leo y Marieta. La función que más destaca, después de esta, sería la de ayudante, seguida del oponente. Escasamente se encuentran narradores en estos filmes, y tan solo en *La mala educación* el personaje trans es narrador en algún momento. Por otra parte, en la mayoría de las películas se focaliza en el personaje analizado, aunque sea de forma breve, no obstante, es estas ocasiones escuetas la narración y la mirada se centran en algún aspecto vinculado a la identidad del personaje.

Otro aspecto a mencionar es la corporeidad. Primeramente, en algunas de las obras se trata de normalizar el cuerpo del personaje, a veces mediante la imagen, otras a través de las conversaciones sobre el mismo. Usualmente, como se venía diciendo, se hace referencia a la genitalidad, que suele ser expuesta desde la curiosidad de otro personaje como ocurre en la interacción entre Nina y Agrado, entre Marieta y Pauli o entre Sara y Antonia. En estos tres casos se hace referencia o bien a los genitales o bien al pecho del personaje, como un elemento de extrañeza para el otro. En cambio, a pesar de que existen conversaciones que giran en torno al cuerpo, a las operaciones y a la

identidad, no se da una normalización del mismo desde el plano visual. En limitadas ocasiones aparece el cuerpo, o una parte de este, al desnudo.

La única película en la que se naturaliza el cuerpo trans es en *20 centímetros*. Marieta aparece totalmente desnuda en dos ocasiones, la primera es anterior a la operación de reasignación sexual, la siguiente, al final del film, justo después de la operación. La realización, en este caso, es directa, el cuerpo es mostrado en planos abiertos donde se puede ver el cuerpo completo de la protagonista. Asimismo, se dan planos cerrados (primeros planos o detalles) que remarcan otros elementos como el afeitado o el maquillaje, mostrados en relación a la transidentidad.

Por otro lado, en *La piel que habito*, también se ve el cuerpo desnudo del personaje, sin embargo, solo aparece así cuando ya ha sido sometida a la operación, es decir, cuando el cuerpo es de mujer, en tanto en cuanto el cuerpo se asemeja a las características que se han establecido socialmente como tal. Los planos cerrados, que fraccionan el cuerpo, sexualizan al personaje femenino y lo ofrecen como objeto de deseo. Existen planos más abiertos, pero no aluden a la identidad ni a la naturalización, sino que se enfocan desde un voyerismo semejante a cualquier representación femenina desde una perspectiva no feminista.

Respecto al resto de obras, se puede destacar la planimetría de *Todo lo que tú quieras* en cuanto a la representación de Leo. Se incide con planos detalle en el maquillaje y con primeros planos en el proceso del personaje a la hora de transformarse en Alicia. También destacan los planos americanos a la hora de mostrar sus atuendos y dar una noción completa del aspecto del mismo.

En *El calentito* se puede destacar un instante en concreto. Por lo general, la realización a la hora de presentar a Antonia es variada, no existe una tipología de planos que destaque salvo cuando se habla de su pecho, en ese preciso momento aparece un primer plano de su pecho, aunque no al desnudo.

Se puede mencionar también la realización de *La mala educación* en este sentido, donde no se muestra nada explícitamente el cuerpo, pero se puede subrayar el plano en movimiento que muestra a Zahara actuando con el vestido que simula el cuerpo con

atributos vinculados a la feminidad. Poco a poco el movimiento de cámara va mostrando al personaje en la que es su primera aparición. El plano se inicia en un primer plano de la zona trasera del vestido, el personaje se gira y el plano continúa en la zona genital. La cámara se mueve de manera ascendente, pasando por todo el torso, hasta finalizar en un primer plano del rostro de Zahara. Posteriormente, se muestra al personaje desnudo del torso hacia arriba en un plano medio, en este momento se aprecia que su pecho no está operado. Por último, en relación a Ignacio, solo resulta destacable un plano detalle en el que primero se muestran algunos de los elementos que va a utilizar para consumir su última dosis. Este plano se mueve de manera ascendente, muestra el pecho con un marcado escote y finaliza en un primerísimo primer plano del rostro del personaje.

En las demás películas no se halla una representación relevante del cuerpo mediante la realización que sea precisa mencionar. En general, no es un aspecto tratado de manera natural de cara a la visibilización del cuerpo trans, exceptuando el film de Salazar. Una vez más, cuando aparece de algún modo el cuerpo trans o el travestismo, se muestran, sobre todo, desde una mirada centrada en el morbo o la curiosidad.

Por otra parte, es preciso hacer hincapié en la representación del travestismo alejado de ser una expresión artística. Podría decirse que, pese a que en *Todo lo que tú quieras* se representa un caso de travesti temporal/circunstancial, se trata con respeto la representación del travestismo o *cross-dressing*. Si bien Leo comienza siendo una persona irrespetuosa, su necesidad le conduce por un camino que transforma su visión acerca de la homosexualidad, el travestismo y del diferente en general. Alex es víctima de Leo y a su vez, es la persona que guía a Leo en este sendero hacia el respeto, es quien le ayuda a despojarse de los prejuicios y la intolerancia. Alex no es un travesti temporal, él sí lleva a cabo el *cross-dressing* como medio de expresión artística y de sí, poniendo en valor a las personas que realizan el travestismo –el personaje en el film habla de transformismo– y aludiendo al sufrimiento que muchos de ellos han experimentado, o incluso de quienes no han podido con ello y han decidido acabar con sus vidas.

Cabe añadir, que nuevamente, la presencia de personajes travestis en el cine español producido en los años que abarca la investigación es prácticamente inexistente. Existen pequeñas escenas en las que algún personaje lleva a cabo el travestismo, pero

siempre dentro de un tono de comedia, utilizándose como burla, sin tener realmente ningún peso en el film.

Para finalizar, se debe remarcar la importancia de los contextos. Desde 1999 hasta 2016, transcurren numerosos cambios en el panorama relativo a la transidentidad ya sean sociales, políticos o conceptuales. Al igual que los hay entre 2016 y la actualidad. Con esto, es preciso entender que la perspectiva con la que se pueden analizar los personajes actualmente se enmarca en un contexto en el que han transcurrido, al menos, 4 años. En este tiempo, la forma de acercarse a la identidad se ha modificado en muchos aspectos y direcciones, por lo que no se puede perder de vista el cambio contextual.

En los filmes anteriores a 2007 se encuentra que los personajes a menudo son definidos como travestis debido a que los términos empleados, principalmente, eran travesti y transexual. En el año mencionado se aprueba la Ley que posibilita que una persona transicione legalmente sin necesidad de una reasignación física de sus genitales. Por lo tanto, antes de esa fecha solamente se consideraba trans –transexual– a la persona que hubiera pasado por un proceso quirúrgico, ya que era la única manera legal de modificar sus documentos de identidad. Aquí radica principalmente el problema terminológico encontrado en los films, ya que la realidad de las personas trans, sus posibilidades y opciones eran muy limitadas, tanto que el lenguaje no se había adaptado aún al abanico identitario que se encuentra en la actualidad. Van de la mano las modificaciones conceptuales y las sociales, no se puede nombrar lo que no existe, pero lo que no es nombrado no puede existir, por lo que se retroalimenta y es finalmente, tratando de resolver la falta de palabras para definirse, donde surge la diversidad y la amalgama de identidades.

Por último, cabe destacar la utilidad de las representaciones y sus contextos para comprender todos esos cambios a los que se hacía referencia, dejando patente cómo eran entendidas y mostradas la transidentidad y el travestismo hace unos años y cómo lo es ahora. Incluso con las retrospectivas propias dentro de los filmes, podemos encontrar cómo era en los 80, donde ni siquiera era posible que una persona accediera a una operación de reasignación y debía irse fuera y además correr el riesgo de que la cirugía no saliese bien o hubiera complicaciones ya que el desarrollo de estas intervenciones aún no era muy amplio.



#### **4.5. Reflexiones en torno a elementos no narrativos. Detrás de la pantalla: Espectadores, festivales y creadores**

De cara a dar respuesta a algunas de las preguntas que se realizaban al inicio de esta investigación, relativas a la identidad de los y las directoras de los filmes, así como a la visibilidad, expansión y repercusión de las obras, se ha realizado un “Avance de investigación” a modo de apéndice para complementar y ampliar esta tesis doctoral. Se puede acceder a este mediante el siguiente código QR (Figura 32) o mediante el enlace <http://grupoadmira.blogspot.com/2021/03/avances-de-investigacion-sobre.html>.

Figura 32.





## CAPÍTULO 5

### CONCLUSIÓN

#### 5.1. Conclusiones/Conclusions

Esta investigación parte con el objetivo principal de dilucidar cómo se ha representado la transidentidad y el travestismo en el cine español. El corpus con el que se ha trabajado aborda aquellas películas estrenadas entre 1999 y 2019 en las que se han hallado personajes protagonistas o secundarios con desarrollo y evolución. En total se han analizado 7 películas en las cuales aparecen un total de 10 personajes que se corresponden con dichas características. Con este dato, se vislumbra la escasez de personajes trans o travestis en el cine español contemporáneo, concluyéndose que es insuficiente la representación fílmica de los mismos, puesto que son prácticamente inexistentes.

Mediante el Análisis Narrativo, el Análisis de Contenido y la Teoría Fílmica Feminista, se han estudiado los personajes siguientes: Lola, Agrado, Zahara, Ignacio, Antonia, Marieta, Leo, Alex, Vera y Lupita.

En primer lugar, se ha observado si se dan patrones representativos entre los personajes analizados. Se ha encontrado que, pese a estar ante una representación muy escasa, existe diversidad en lo relativo a los ítems planteados en el análisis de contenido, ya que no está generalizado en todos los personajes el consumo de drogas, la prostitución, el VIH o los actos delictivos. Aunque es cierto que estos temas aparecen con frecuencia, se considera que se acercan a una parte de la sociedad trans, que sí tuvo relación en su vida con estos aspectos. A veces aparecen todos los ítems o varios de ellos en un mismo filme; por el contrario, existen filmes en los que no aparecen o lo hacen de manera muy puntual. Por otra parte, como se ha puesto de manifiesto, en cuanto a la transidentidad, solo se han representado mujeres trans de un grupo etario cerrado. Además, en varias ocasiones son mujeres en situaciones precarias y con lenguaje vulgar y soez. Se concluye,

por tanto, que no existe un patrón de representación en cuanto a las temáticas, pero sí en cuanto al perfil de personajes trans representados.

Es preciso apuntar que, en el caso de los personajes travestis, no se puede aludir siquiera a un patrón, puesto que tan solo se han detectado dos personajes que hagan *cross-dressing*. En estas representaciones encontramos los dos casos posibles: travestismo por gusto y travestismo temporal. Además, cabe señalar que, pese a que el protagonista sea un travesti temporal, motivado por aspectos alejados a su identidad y la autoexpresión performativa y artística, se muestra de manera en la que se da visibilidad a estas personas. Esto se lleva a término a través de la puesta en pantalla de un personaje con atributos negativos, intolerante y arrogante, que evoluciona y cambia debido a la experimentación en su propia piel los obstáculos y dificultades que tienen que enfrentar personas como Alex, quien le guía en este camino –que al contrario que Leo sí es mostrado con atributos positivos–, en su día a día. Por lo tanto, pese a su escasez, invisibilidad e insignificancia, se puede afirmar que se hace un acercamiento desde el respeto hacia las personas que realizan travestismo.

Por otra parte, se debe volver a incidir en la amplia representación de violencia que se encuentra en estos filmes. Se considera necesario apuntar a la violencia, así como sus tipos, ejercida hacia las personas trans y travestis en estas películas. La violencia suele aparecer con una mirada crítica y expuesta como algo reiterado en la experiencia de vida de los personajes analizados. No obstante, surgen numerosas dudas sobre la prescindibilidad de esta cantidad de violencia vinculada a los personajes analizados, ya que al mostrar siempre a los personajes sometidos a actitudes violentas se les reduce a víctimas, ya sea del sistema, de la sociedad o de las instituciones. Si bien es cierto que estas personas por norma general sufren violencias de distinto tipo, existen personas cuyas experiencias de vida son positivas, que encuentran apoyo y afecto y son acompañadas en este proceso, y en su día a día en general. Esto último, se muestra en los filmes, pero en menor medida. En ningún caso el apoyo o las relaciones afectivas positivas son el eje central del film.

Pasando a los contextos y cambios sociopolíticos y culturales en España en relación a los filmes, se concluye que, por una parte, los cambios relativos al lenguaje en los últimos años suponen una confrontación con los filmes, debido a que las formas

nominales actuales difieren en gran medida con las que aparecen en las películas analizadas. En algunos casos están correctamente empleados según el contexto en el que se enmarca la representación, pero en otros no, dado que son películas más actuales, en contextos en los que hay más acceso a la información y mayor sensibilidad y respeto hacia la identidad de las personas. Por otra parte, los cambios más importantes, concretamente sobre legislación, no son mencionados, por lo que, se encuentra que, pese a los avances y cambios en los contextos históricos, las representaciones se mantienen estancadas en algunos aspectos, sobre todo conceptuales.

Por último, en relación a los objetivos planteados, se ha observado qué funciones y roles encarnan los personajes analizados, así como si se narran las historias desde sus puntos de vista. En este caso, se ha encontrado diversidad de funciones y roles. La parte desfavorable de esta diversidad reside en que, si existen diversas funciones actanciales, se debe principalmente a que los personajes analizados no son siempre los sujetos narrativos, lo cual resta espacio y relevancia a los mismos, además de no mostrar sus deseos ni aspiraciones, las cuales carecen de importancia en varias ocasiones. Por otra parte, no siempre se focaliza –o se hace de manera muy breve en una escena puntual– en los personajes analizados ni son portadores de la mirada o la voz narrativa. Las consecuencias de esto último son similares a lo mencionado anteriormente. Se determina, pues, que existe una carencia de representaciones protagónicas de personajes trans o travestis que sean posicionados como sujetos narrativos únicos de los filmes. Si se mencionaba que son prácticamente inexistentes en el cine español, esto quita aún más presencia a los personajes que quedan relegados en muchas ocasiones a un segundo plano.

Continuando con las preguntas de investigación que se planteaban al comienzo de esta tesis doctoral, se abría una cuestión central sobre cómo aparecen representadas las personas trans y travestis en el cine español del siglo XXI producido hasta este momento, que viene ligada al objetivo principal. Esta pregunta da pie a múltiples respuestas, ya que se puede enfocar desde diferentes aspectos, por eso, para concretar, se plantearon diversas subpreguntas más específicas. Estas preguntas en algunos casos ya han sido comentadas debido a que están estrechamente ligadas a los objetivos planteados anteriormente.

En primer lugar, se lanzaba la siguiente cuestión, ¿cómo son las relaciones de estos personajes con otros? Se puede determinar que por lo general existen dos tipos de relaciones: tormentosas o afectivas. Casos como el de Antonia, Agrado, Alex, Lupita y Marieta, entrarían en las relaciones afectivas, puesto que mayoritariamente se relacionan con otros personajes desde el cariño, el cuidado, la protección o la comprensión, pese a que existan también algunos casos en los que estos personajes también tengan relaciones tormentosas, pero son menos relevantes. Por otra parte, Lola, Vera, Zahara e Ignacio se relacionan desde la venganza y la destrucción, principalmente, aunque puedan mostrar en momentos puntuales relaciones afectivas con algún personaje. El personaje de Leo se encontraría en un punto intermedio. Por tanto, se concluye que predominan aquellos personajes con relaciones positivas.

Seguidamente, surge el interrogante de la representación FtM y MtF, sobre la que se halla que no existe ninguna representación transidentitaria en la que el personaje sea un hombre trans, es decir, estos son completamente invisibles en el cine español. Asimismo, se descubre que no existen representaciones transidentitarias que estén comprendidas en edades distintas al intervalo de los 30 y los 50 años, siendo todas, además, de nacionalidad española. No obstante, en el caso del travestismo, que tampoco se da de mujer a hombre, sí se halla un personaje de unos 60 años, que es situado como la voz de la experiencia, ya que ha vivido en contextos más complicados para el colectivo LGBTQ+ y para las personas travestis que escapaban de las normas de expresión de género estancas en España. Por lo tanto, nuevamente, se borra a todas aquellas personas trans que no sean mujeres españolas de las edades mencionadas, eliminando múltiples vivencias, realidades y aspectos que son necesarios abordar y plasmar para dar voz al colectivo desde diversos enfoques.

En cuando a la identidad sexo-afectiva, sí se observa mayor diversidad, existen personajes heterosexuales y homosexuales, y en alguna ocasión se hace una breve referencia a la bisexualidad, aunque no de forma muy clara. También se dan casos en los que se resta importancia a este aspecto. Se puede decir que no hay un encasillamiento en este sentido.

Posteriormente, las cuestiones vinculadas a los temas y contextos, así como a la existencia o no de patrones de representación, ya han sido comentadas con anterioridad.

Sin embargo, en este punto es preciso incluir un hallazgo en relación a las temáticas plasmadas: la modificación corporal mediante cirugía, ya que en todos los filmes de alguna u otra manera se hace referencia a este aspecto. No siempre aparece en relación a la reasignación genital o al pecho, sino que se alude a diversas zonas del cuerpo como los pómulos, la nariz o las caderas. Se trata, por lo tanto, de un tema recurrente que puede limitar a los personajes a lo físico, debido a que son pocas las ocasiones en las que se ahonda en cómo se sienten estas personas en relación a su identidad.

Surgía también la duda de si habría estereotipos claros en los personajes analizados. Se observa que a menudo los personajes representados son malhablados y vulgares, siendo la característica que se encuentra en más ocasiones a lo largo de todas las representaciones.

Además, se suele asociar a estas personas con estilos de vida precarios, aunque en algunos casos la situación socio-económica de los personajes mejora.

A continuación, se hace referencia a los géneros cinematográficos, donde encontramos que, por lo general, no existen diferencias de representación según el mismo, ya que en varias ocasiones se trata de películas que fusionan varios géneros. Pese a que en algunos aspectos no haya pluralidad, el tipo de historias en las que se ubican estos personajes sí son de diversa índole. Tampoco se hallan patrones de representación según el género cinematográfico debido a esta hibridación de drama y comedia en algunos casos, así como la aparición de características del thriller y el musical vinculado a los anteriores.

En otro orden, se hacía referencia al queer cinema. Primero, es pertinente indicar la falta de consenso a la hora de definir qué es el queer cinema. No hay una definición cerrada, sino que se dan diferentes definiciones y se mencionan diversas características sobre el mismo. Se han tomado en esta investigación algunas de estas definiciones y se ha elaborado una suerte de definición que aúna los aspectos en los que más coinciden los autores o que tienen mayor incisión, esta se propone en la página 89, pero no es más que una propuesta surgida de la necesidad de establecer qué se entiende en esta investigación por queer cinema. En segundo lugar, surge la cuestión de si podrían ser inscritas como queer cinema las películas analizadas. Si se atiende a la definición propuesta, se puede

decir que, aludiendo a lo que se dijo en ese apartado<sup>25</sup>, no se da una propuesta arriesgada en cuanto al aspecto formal del film. Quizá *20 centímetros* o *El calentito* podrían llegar a ser consideradas cine queer bajo estos parámetros, por el tipo de planos de la obra de Gutiérrez o la forma de incluir los números musicales de Salazar.

Por último, en este sentido, se plantea si se podría hablar de una Teoría Fílmica o Mediática Queer. Se entiende que actualmente, al no existir un consenso sobre qué es el cine queer, no se puede hablar de una teoría como tal, aunque podría decirse que, al igual que ocurre con las Teorías Queer, pueden existir Teorías Fílmicas Queer. En esta investigación, en cambio, se ha planteado una Teoría Fílmica (Trans)Feminista, basada en la relectura y el reenfoque de la TFF, modificando los planteamientos principales de cara a abordar la representación de la transidentidad.

En último lugar, surgen preguntas no relativas a los contenidos cinematográficos, sino a aspectos vinculados a la visibilidad de los filmes. También se planteaba la identidad de los y las directoras y si esto influye en las representaciones. Se encuentra que 2 de las 7 películas analizadas son dirigidas por mujeres. En cuanto a la identidad sexo-afectiva de los directores, no es conocida en la mayoría de ocasiones, se considera que no es relevante, dado que no se ven diferencias marcadas más allá que la de los filmes de Almodóvar, lo que se entiende que no es por la identidad sexo-afectiva del director únicamente sino por el sello cinematográfico. Además, las películas de este director no siempre han abordado la transidentidad con el enfoque más acertado, sin entrar a mencionar las estructuras y elementos narrativos que emplea en sus films, así como la complejidad de las historias que narra.

Se precisa subrayar que las películas dirigidas por Almodóvar han sido las que más espectadores y, por tanto, mayor recaudación han conseguido. Asimismo, también han tenido una amplia presencia en festivales internacionales y nacionales, abriéndose al público mundial. Sin embargo, el resto de filmes no ha superado los 170.000 espectadores en su año de estreno. Algunas han tenido presencia en festivales nacionales, pero de manera escasa. Por lo tanto, se puede afirmar que las películas con representaciones trans

---

<sup>25</sup> Se exponía lo siguiente: se entiende que el cine queer es aquel que subvierte las formas y contenidos narrativos, así como se aleja de centrar el foco en la identidad únicamente, abordando de una manera más amplia todo lo relativo a la identidad de género y sexo-afectiva.



y travestis no tienen mucha acogida, lo único que ha influido en la visibilidad es la firma del director en el caso de Pedro Almodóvar, que a menudo aborda la diversidad identitaria en sus obras.

En definitiva, y como apunte final, se considera complejo responder a cómo han sido representados la transidentidad y el travestismo en el cine español del siglo XXI, pero se puede resumir en varios aspectos de los mencionados. Lo primero, se reitera como lo más relevante, la cantidad de personajes trans y travestis con peso y evolución narrativa, que es prácticamente anecdótica, siendo estos 10 personajes los únicos de toda la producción cinematográfica nacional de los últimos veinte años. En segundo lugar, se han representado de forma limitada y escasamente diversa, ya que no existe pluralidad de experiencias, de edades, de clase, de género, de nacionalidades ni etnias en ninguno de los filmes analizados. En el caso de los personajes trans se representa siempre un mismo tipo de personajes: mujeres trans blancas, españolas, de entre 30 y 50 años. Tampoco hay personajes trans o travestis sujetos de la trama cuyo leitmotiv sea otro que su identidad de género o alguna cuestión derivada de la

misma. Por último, se percibe una gran desinformación o desinterés por hacer una representación acertada de las realidades trans.

---

## **Conclusions**

The main objective of this essay is to elucidate how trans identities and cross-dressing have been represented in Spanish cinema. The corpus used for this essay includes films released between 1999 and 2019 in which trans or cross-dressing protagonist or secondary characters with development and evolution have been found. In total, 7 films have been analyzed in which a total of 10 characters correspond to these characteristics appear. This data shows the scarcity of trans or cross-dressed characters in contemporary Spanish cinema, concluding that the filmic representation of these characters is insufficient, since they are practically nonexistent.

The following characters have been analyzed through narrative analysis, content analysis and feminist film theory: Lola (*Todo sobre mi madre*), Agrado (*Todo sobre mi madre*), Zahara (*La mala educación*), Ignacio (*La mala educación*), Antonia (*El calentito*), Marieta (*20 centímetros*), Leo (*Todo lo que tú quieras*), Alex (*Todo lo que tú quieras*), Vera (*La piel que habito*) and Lupita (*La puerta abierta*).

In the first place, we have observed whether there are representative patterns among the characters analyzed. It has been found that, despite such low representation, there is diversity in relation to the items raised in the content analysis since drug use, prostitution, HIV or criminal acts are not generalized in all the characters. Although it is true that these topics appear frequently, it is considered that they speak to a part of the trans community, which has experienced these issues at some point in their lives. Sometimes all or several of the items appear in the same film; nevertheless, there are films in which they do not appear or appear in a very punctual way. On the other hand, as we have seen, as far as trans identities are concerned, only trans women of a specific age group have been represented. Moreover, on several occasions they are women in precarious situations and use vulgar and foul language. It is concluded, therefore, that there is no pattern of representation in terms of themes, but a pattern can be identified in terms of the profile of trans characters represented.

It should be pointed out that, in the case of cross-dressed characters, it is not even possible to allude to a pattern, because only two cross-dressing characters—Leo and Alex, both from *Todo lo que tú quieras*—were identified in the sources. In these representations we find both possible cases: cross-dressing for pleasure—Alex—and temporary cross-dressing—Leo. In addition, it should be noted that, despite the fact that the protagonist is a temporary cross-dresser, motivated by aspects that do not concern his identity and performative and artistic self-expression, it is shown in a way that gives visibility to these people. This is carried out through the display of a character with negative attributes, intolerant and arrogant, who evolves and changes due to experiencing in his own skin the obstacles and difficulties that people like Alex have to face. Alex, who, unlike Leo, is shown in a positive light, guides him on this path in his daily life. Therefore, despite its scarcity, invisibility and insignificance, it can be affirmed that an approach is made respecting people who cross-dress.

On the other hand, the broad representation of violence found in these films should be reemphasized. It is considered necessary to point out the violence, as well as its types, committed against trans and cross-dressed people in these films. Violence is usually portrayed from a critical perspective and exposed as something reiterated in the analyzed characters' life experiences. However, many doubts arise on the dispensability of this amount of violence linked to the analyzed characters, since by always showing the characters subjected to violent attitudes, they are reduced to victims of the system, of society or of institutions. While it is true that these people generally suffer violence of different kinds, there are people whose life experiences are positive, who find support and affection and are accompanied in this process, and in their day-to-day life in general. The latter is shown in the films, but to a lesser extent. In any case, support or positive affective relationships are not the central axis of the films.

Turning to the sociopolitical and cultural contexts and changes in Spain in relation to the films, it is found that, on the one hand, recent changes related to language are in juxtaposition with the films, due to the fact that the current nominal forms differ greatly from those appearing in the films analyzed. In some cases they are correctly used according to the context in which the representation is framed, in others they are not, given that they are more current films, in contexts in which there is more access to information and greater sensitivity and respect for people's identity. On the other hand, the most important changes, specifically in legislation, are not mentioned. This means that despite the advances and changes in the historical contexts, the representations remain stagnant in some aspects, especially conceptual ones.

Finally, in relation to the stated objectives, the functions and roles the analyzed characters embody have been analyzed, as well as whether the stories are narrated from their points of view. In this case, a diversity of functions and roles was found. The unfavorable aspect to this diversity lies in the fact that, if there are different acting functions, it is mainly due to the fact that the analyzed characters are not always the narrative subjects. This detracts their space and relevance and fails to show their desires and aspirations, which lack importance on several occasions. On the other hand, the analyzed characters are not always focused on - or only briefly as part of a specific scene - nor are they the bearers of the gaze or the narrative voice. The consequences of the latter are similar to those mentioned above. It is determined, then, that there is a lack of

protagonist representations of trans or cross-dressing characters that are positioned as unique narrative subjects of the films. As they are practically nonexistent in Spanish cinema, this takes even more presence away from the characters who are often relegated to the background.

Continuing with the research questions posed at the beginning of this doctoral thesis, there was a central question about how trans and cross-dressed people are represented in the Spanish cinema of the XXI century produced so far, which is linked to the main objective. This question gives rise to multiple answers, since it can be approached from different angles, so, in order to specify, several more specific sub-questions were posed. In some cases, these questions have already been commented on because they are closely linked to the objectives set out above.

First of all, the following question was asked: what is the nature of these characters' relationship with others? It can be concluded that in general there are two types of relationships: stormy or affective. Cases such as Antonia, Agrado, Alex, Lupita and Maerita, would fall into the second category, since they mostly relate to other characters from the point of view of affection, care, protection or understanding, although there are also some cases in which these characters also have stormy relationships, but they are less relevant. On the other hand, Lola, Vera, Zahara and Ignacio relate to each other mainly in relation to revenge and destruction, although they may show affectionate relationships with some characters at specific moments. Leo's character lies at an intermediate point. Characters with positive relationships predominate.

Next, the question of the representation FtM and MtF arises, on which it is found that there is no trans identity representation in which the character is a trans man, that is, they are completely invisible in Spanish cinema. In addition, it is found that there are no representations that go beyond the ages between 30 and 50 years old where trans identity is represented. Moreover, all of them are of Spanish nationality. In the case of cross-dressing, which also does not occur from female to male, there is a character of about 60 years old, who is placed as the voice of experience, since he has lived in more complicated periods of LGBT+ history and that of cross-dressed people who escaped the stagnant norms of gender expression in Spain. Therefore, again, all those trans people who are not Spanish women of the mentioned ages are erased, eliminating multiple

experiences, realities and aspects that need to be addressed and captured in order to give voice to the community from different approaches.

As for cisgender identities, greater diversity is observed. We see heterosexual and homosexual characters, and on some occasions there is a brief reference to bisexuality, although it is not very clear. There are also cases in which this aspect is downplayed. It can be said that there is no pigeonholing in this sense.

Subsequently, issues related to themes and contexts, as well as the existence or not of patterns of representation, have already been discussed above. However, at this point it is necessary to mention findings relating to the themes depicted, since all the films reference body modification through surgery. It does not always appear in relation to genital reassignment or breast surgery but alludes to various areas of the body such as cheekbones, nose or hips. It is, therefore, a recurring theme that can limit the characters to the physical, because there are few occasions in which they delve into how these people feel about their identity.

The question also arose as to whether there would be clear stereotypes in the characters analyzed. It is observed that the characters depicted are often foul-mouthed and vulgar. This is the characteristic most frequently found in all the representations. In addition, they are usually associated with being people with precarious lifestyles, although in some cases the socio-economic situation of the characters improves.

Next, in terms of the film genres, we find that, in general, there are no differences in representation according to genre, since on several occasions we are dealing with films that merge several genres. Despite the fact that in some aspects there is no plurality, these characters are placed in a diverse range of stories. Nor are there patterns of representation according to film genre.

In another order, reference was made to queer cinema. First, it is pertinent to point out the lack of consensus when it comes to defining what queer cinema is. There is no single definition, with different definitions and different characteristics mentioned in relation to the genre. In this study, some of these definitions have been taken to form a general definition that brings together the aspects deemed most important by the authors

or which have greater incision, but it is no more than a proposal arising from the need to establish what is understood in this study by the term queer cinema. Secondly, the question arises as to whether the analyzed films could be described as queer cinema. If the proposed definition is taken into account, it can be said that, alluding to what has been previously mentioned: queer cinema is understood as that which subverts narrative forms and contents, as well as moving away from focusing solely on identity, addressing in a broader way everything related to gender and sexual identity. In this sense, it could be said that there is no risky proposal in terms of the formal aspect of the film, perhaps *20 centímetros* or *El calentito* could be considered queer cinema under these parameters, by the type of shots used in Gutiérrez's work or the way of including Salazar's musical numbers.

Finally, in this sense, the question arises as to whether it would be possible to speak of queer film or media theory. It is understood that at present, since there is no consensus on what queer cinema is, it is not possible to speak of a theory as such, although it could be said that, as with queer theories, there may be queer filmic theories. In this study, instead, a (trans)feminist film theory has been proposed, based on the re-reading and refocusing of TFF, modifying the main approaches in order to address the representation of trans identities.

In the last place, questions arise not related to cinematographic content, but to aspects linked to the visibility of the films, such as the identity of the directors and how this influences the representations. It was found that 2 of the 7 films analyzed were directed by women. As for the sexual identity of the directors, it is not known on most occasions, it is considered not relevant, since no marked differences are seen beyond that of Almodovar's films, which is understood not to be due to the director's sex-affective identity alone but to the specific cinematographic style. Moreover, this director's films have not always addressed trans identities with the most accurate approach, not to mention the narrative structures and elements he employs in his films, as well as the complexity of the stories he tells.

It should be emphasized that the films directed by Almodóvar have been the ones that have attracted the most spectators and, therefore, the most revenue. They have also had a wide presence in international and national festivals, reaching a worldwide

audience. However, the rest of the films have not exceeded 170,000 spectators in their year of release. Some of them have been present at national festivals, but only to a limited extent. Therefore, it can be said that films with trans and cross-dressing representations are not very well received. The only element that has influenced visibility is the director's signature in the case of Pedro Almodóvar, who often addresses identity diversity in his works.

In short, and as a final note, it is considered complex to respond to how trans identity and cross-dressing have been represented in the Spanish cinema of the 21st century, but it can be summarized in several aspects of those mentioned. Firstly, and most importantly, the amount of trans and cross-dressed characters with weight and narrative evolution is practically anecdotal, amounting to only 10 characters in the national productions of the last twenty years analyzed in this study. Secondly, they have been represented in a limited way and there is no plurality of experiences, ages, class, gender, nationalities and ethnicities. In the case of trans characters, the same type of characters is always represented: white, Spanish trans women between 30 and 50 years old. Nor are there any trans or cross-dressed characters whose leitmotif is other than their gender identity or any issue derived from it. Finally, there is a great lack of information or interest in making an accurate representation of trans realities.

---

## **5.2. Propuesta para investigaciones futuras**

A lo largo de esta investigación han surgido diversas cuestiones de interés de cara al futuro. En primer lugar, es digno tener en cuenta el auge de las representaciones transidentitarias en el ámbito de la ficción seriada, tanto en el panorama internacional como en el nacional. La serie *Veneno* (Ambrossi y Calvo, 2020) daría lugar a una investigación en profundidad sobre la identidad trans no solo desde el punto de vista narrativo sino también del documental e historiográfico al tratarse de un *biopic*, así como sería de interés analizar los personajes trans de la ficción seriada en España en general.

Por otro lado, existen diversidad de documentales en el ámbito nacional que tienen como eje la realidad del colectivo trans o las historias de vida de personas concretas, como *El sexo sentido* (Izna Romea, 2014), que ahonda en la vida de varias personas trans de diferentes edades, o *El viaje de Carla* (Olmeda, 2014), sobre la actriz y política Carla Antonelli. Por lo que sería de interés adentrarse en el análisis de documentales que aborden esta cuestión.

Además de esto, se considera el cine europeo como el paso siguiente a estudiar. Por una parte, se plantea la posibilidad de acercarse y analizar las representaciones transidentitarias. Por otra, cabría reflexionar acerca de la existencia, o no, de nexos entre las representaciones de diversas geografías europeas.

Por otro lado, podría abordarse la representación de la identidad trans y el travestismo en otras nacionalidades replicando esta investigación, pero situando como eje central cinematografías procedentes de culturas con otras realidades sociales, políticas, culturales y legales respecto a la identidad de género y el *cross-dressing*.

Asimismo, sería oportuno llevar a cabo una catalogación exhaustiva de personajes trans y travestis en el cine español, desde sus inicios hasta la actualidad. Se podría desarrollar una compilación de todas estas representaciones, desde las más insignificantes hasta las protagónicas, a fin de poder conocer de manera cuantitativa la representación nacional de la transidentidad y el travestismo. Se entiende que es una investigación de grandes dimensiones, que requeriría del trabajo de diversos investigadores para poder hacer un reparto realista del visionado de los filmes. También sería preciso establecer de manera clara todo aquello que deba ser recogido en relación a estos personajes: si son protagonistas, secundarios, terciarios o extras; cuántos son trans y cuántos travestis; cuántos son FtM y cuántos son MtF; qué edades tienen; qué nacionalidad; si aparecen con fin de humillar o hacer burla...

En último lugar, sería de interés desarrollar una investigación de diferente tipología, basada en encuestas y grupos de discusión con espectadores trans y con espectadores cis sobre las representaciones transidentitarias. Además, podrían realizarse entrevistas en profundidad a directores y guionistas en esta misma dirección. Pudiendo incluso plantearse como objetivo final la elaboración de una suerte de guía de buenas



prácticas para las representaciones de la identidad trans con los resultados de esta investigación. Atendiendo, principalmente, a las visiones de los espectadores trans que son quienes se ven afectados e involucrados en las mismas.



## CAPÍTULO 6

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FÍLMICAS

#### 6.1. Bibliografía

- Aguilar, P. (2010). La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido. En F. Arranz (Ed.), *Cine y Género en España* (pp.211-274). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Agra Romero, M.X. (2010). Conceptualizar es politizar. Más que una consigna. En M. López Fernández Cao y L. Posada Kubissa (Ed.), *Pensar con Celia Amorós* (pp.19-30). Editorial Fundamentos.
- Alfeo, J.C. (1999). La representación de la cuestión gay en el cine español. *Cuadernos de la Academia*, 5, 287-304. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxg9n1>
- Alfeo, J. C., González de Garay, B., y Rosado, M. J. (2011). Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados. *Icono* 14, 9(3), 5-57. <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.131>
- Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Amnistía Internacional (2013). Por ser quien soy: homofobia, transfobia y crímenes de odio en Europa. Recuperado de: <https://www.amnesty.org/es/documents/eur01/014/2013/es/>
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- (1995). Presentación. En C. Amorós (Ed.), *10 palabras clave sobre mujer* (pp.7-15). Navarra: Verbo Divino.
- Armstrong, E. A. y Crage, S. M. (2006). Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth. *American Sociological Review*, 71, 724-751. <https://doi.org/10.1177%2F000312240607100502>
- Arranz, F. (2010). La igualdad de género en la práctica cinematográfica española. En F. Arranz (Ed.), *Cine y Género en España* (pp.17-68). Madrid: Ediciones Cátedra.

- Asenjo Conde, D. (2018). Atisbando representaciones trans e intersexuales en Mi querida señorita Discursos genérico-sexuales en el cine pretransicional (Tesis Doctoral). Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/54981/>
- Asociación Española de Transexuales (AET) (Sin fecha). *Historia de AET-Transexualia*. Recuperado de: <http://transexualia.org/historia-transexualia/>
- (Sin fecha). *Hitos de la transexualidad en España*. Recuperado de: <http://transexualia.org/hitos-transexualidad/>
- Asociación Internacional de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans e Intersex (ILGA). Carroll, A., y Mendos, L. R. (2017). Homofobia de Estado 2017: Estudio jurídico mundial sobre la orientación sexual en el derecho: criminalización, protección y reconocimiento. Recuperado de: [http://ilga.org/downloads/2017/ILGA\\_Homofobia\\_de\\_Estado\\_2017\\_WEB.pdf](http://ilga.org/downloads/2017/ILGA_Homofobia_de_Estado_2017_WEB.pdf)
- *The ILGA-RIWI 2016 Global Attitudes Survey on LGBTI People in partnership with Logo* (mayo de 2016). Recuperado de: [https://ilga.org/downloads/07\\_THE\\_ILGA\\_RIWI\\_2016\\_GLOBAL\\_ATTITUDES\\_SURVEY\\_ON\\_LGBTI\\_PEOPLE.pdf](https://ilga.org/downloads/07_THE_ILGA_RIWI_2016_GLOBAL_ATTITUDES_SURVEY_ON_LGBTI_PEOPLE.pdf)
- Babuscio, J. (2006). Lo camp y la sensibilidad homosexual. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 54, 170-195.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2016). My Narratology. An Interview with Mieke Bal. *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 5(2), 101-104.
- Bazán, I. (2007). La construcción del discurso homofóbico en la Europa cristiana medieval. *En la España Medieval*, 30, 433-454. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0707110433A>
- Becerra-Acosta, J. P. (20 de mayo de 2016). Reportan mil 310 homicidios por homofobia en 20 años. *Milenio*. Recuperado de: [http://www.milenio.com/politica/homofobia\\_homicidios-Discriminacion\\_social-crmenes\\_de\\_odio-odio\\_homofobico-LGBT\\_0\\_740925943.html](http://www.milenio.com/politica/homofobia_homicidios-Discriminacion_social-crmenes_de_odio-odio_homofobico-LGBT_0_740925943.html)
- Belsué-Guillorme, K. (2012). La legislación en torno a la transexualidad en España: Avances, debilidades y paradojas. *Feminismo/s*, 19, 211. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2012.19.12>

- Benjamin, H. (1967). Transvestism and Transsexualism in the male and female. *Journal of Sex Research*, 3(2), 107-127. <https://doi.org/10.1080/00224496709550519>
- Benshoff, H. y Griffin, S. (2004). *Queer Cinema, the film reader*. New York and Oxfordshire: Routledge.
- (2005). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Bettcher, T. M. (2009). Trans Identities and First-Person Authority. En L. Shrage (Ed.) *You've Changed: Sex Reassignment and Personal Identity* (pp.98-120). Oxford University Press.
- (2012). Trans Women and the Meaning of “Woman”. En N. Power, R. Halwani y A. Soble (Ed.), *The Philosophy of Sex* (pp.233-250). Rowman & Littlefield Publishers.
- Borraz, M. (31 de enero de 2017). La OMS dejará de considerar la transexualidad un trastorno, pero pasará a llamarla "incongruencia de género". *ElDiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/sociedad/OMS-considerar-transexualidad-trastorno-condicion\\_0\\_607189929.html](https://www.eldiario.es/sociedad/OMS-considerar-transexualidad-trastorno-condicion_0_607189929.html)
- Bullough, V., Bullough, B., y Smith, R. (1983). A comparative study of male transvestites, male to female transsexuals, and male homosexuals. *Journal of Sex Research*, 19(3), 238-257. <https://doi.org/10.1080/00224498309551185>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cabral, M. (2003). Pensar la intersexualidad, hoy. En D. Maffia (comp.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp.117-126). Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Campbell, J. (2015). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Madrid: FCE. Fondo de Cultura Económica.
- Cancio Fernández, R. C. (2009). La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo. *Revista de Derecho UNED*, 5, 149-183. <https://doi.org/10.5944/rduned.5.2009.10983>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Castejón Bolea, R. (2013). Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920. *Arbor*, 189 (759).

- <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1004>.
- Castejón Leorza, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo*, 147, 303-327.
- Catri, F. (2016). Revisión narrativa de la asexualidad en la especie humana como una orientación sexual. *Apuntes de Psicología*, 34(1), 5-18. Recuperado de: <http://www.apuntesdepsicologia.es/index.php/revista/article/view/582>
- Challinor, L. (2013). An Examination of Gender Roles in *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. *ESSAI*, 11(13), 23-26. Recuperado de: <https://dc.cod.edu/essai/vol11/iss1/13>
- Chárriez Cordero, M. (2013). La transexualidad: ¿construcción de una identidad? *Revista Griot*, 6(1), 18-28.
- Chatman, S. (1980). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
- Chomsky, N. (2000). *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Madrid: A. Machado Libros.
- Coleman, E. et al. (2012). Standards of Care for the Health of Transsexual, Transgender, and Gender-Nonconforming People (Version 7). *International Journal of Transgenderism*, 13(4), 165-232. <https://doi.org/10.1080/15532739.2011.700873>
- Coll-Planas, G. y Missé, M. (2015). La identidad en disputa. Conflictos alrededor de la transexualidad. *Papers*, 100(1), 35-52. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.637>
- Colle, R. (2011). *El análisis de contenido de las comunicaciones: I. Fundamentos*. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Conway, J. K., Bourque, S. C. y Scott, J. W. (2013). El concepto de género. En M. Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.21-34). México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Córdoba García, D. (2007). Teoría Queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. En D. Córdoba, J. Sáez & P. Vidarte (Eds.), *Teoría Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas* (pp.21-66). Madrid: Egales.
- Cuevas Álvarez, E. (2007). Las aportaciones de la narratología al análisis filmico. En J.J. Marzal Felici & F.J. Gómez Tarín (coord.), *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Filmico* (pp. 321-331). Madrid: Edipo.
- Currás Gato, I. (2017). Representaciones de las identidades trans en el cine español de la

- transición. Ápeiron Ediciones (Trabajo de Fin de Máster).
- De Beauvoir, Simone (2015). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- De Miguel, J. M. (1991). El problema social del sida en España. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 53, 75-105.
- Del Pino, C. y Aguado, E. (2012). Internet, Televisión y Convergencia: nuevas pantallas y plataformas de contenido audiovisual en la era digital. El caso del mercado audiovisual online en España. *Observatorio (OBS\*) Journal*, 6(4), 57-75. <https://doi.org/10.15847/obsOBS642012590>
- Dawson, L. (2015). Queer European Cinema: queering cinematic time and space. *Studies in European Cinema*, 12(3), 185-204. <https://doi.org/10.1080/17411548.2015.1115696>
- Durán Manso, V. (2016). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays. *Femeris*, 1(1-2), 58-73. Recuperado de: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3227>
- Dyer, R. (1986). *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Laertes.
- Expósito García, M. (2010). El devenir del sistema sexo-género. La necesidad de hablar de las mismas cosas. *Cuadernos Kóre*, 1(2), 73-114. Recuperado de: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/566>
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Ferguson, J. M. (2010). Queer Japanese Cinema: A Rich and Diverse Cultural History's Challenge to Hegemonic Ideologies of Gender and Sexuality (Trabajo de Fin de Master). Recuperado de: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0071222>
- Filippo, M. S. (2013). *The B Word: Bisexuality in Contemporary Film and Television*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fone, B. (2000). *Homophobia: a history*. New York: Picador USA.
- Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría *Queer*: la deconstrucción de las sexualidades periféricas. *Sociología*, 24(69), 43-60. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-)

01732009000100003

- Foster, D. W. (2003). *Queer issues in contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Foucault, M. (2003a). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*. Siglo XXI Editores.
- (2003b). *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. Siglo XXI Editores.
- (2003c). *Historia de la sexualidad 3: La inquietud de sí*. Siglo XXI Editores.
- Fox, R. (2004). *Current research of bisexuality*. Binghamton, United States: Routledge, Taylor and Francis Inc.
- FRA (European Union Agency for Fundamental Rights) (2020). *A long way to go for LGBTI equality. EU-LGBTI II*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. Recuperado de: <https://fra.europa.eu/en/publication/2020/eu-lgbti-survey-results>
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Eco-Pós*, 9(1), 58-81. Recuperado de: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9475>
- (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236. <https://doi.org/10.3916/C28-2007-24>
- Garelick, A. S., Filip-Crawford, G., Varley, A. H., Nagoshi, C. T., Nagoshi, J. L. y Evans, R. (2017). Beyond the Binary: Exploring the Role of Ambiguity in Biphobia and Transphobia. *Journal of Bisexuality*, 17(2), 172-189. <https://doi.org/10.1080/15299716.2017.1319890>
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Giori, M. (2017). *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*. Palgrave Macmillan.
- Giovanelli, A. (2009). In Sympathy with Narrative Characters. En N. Carroll (Ed.) *The Poetics, Aesthetics, and Philosophy of Narrative*, (pp.83-95). Wiley-Blackwell. Published for the American Society for Aesthetics.
- González de Garay, B. y Alfeo, J. C. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo. *L'atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 63-78. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5977875>



- González Gabaldón, B. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, 12, 79-88. <https://doi.org/10.3916/C12-1999-12>
- Greenberg, J. A. (1999). “*Defining Male and Female: Intersexuality and the Collision Between Law and Biology*. 41 *Arizona Law Review* 265 (1999)”. TJSLS Legal Studies Research Paper Archive, 896307. Thomas Jefferson School of Law, San Diego, California.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Griffiths, R. (2006). *British Queer Cinema*. Routledge.
- (2008). *Queer Cinema in Europe*. Bristol/Chicago: Intellect.
- Guarinos, V. (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría Fílmica Feminista. En *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, F. LOSCERTALES y T. NÚÑEZ (Ed.). Visión Libros.
- (2013). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV*. Madrid: Fragua.
- (2015). El País de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área Abierta*, 15(1), 3-14. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2015.v15.n1.47615](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47615)
- Guasch, O. y Mas Grau, J. (2014). La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014). *Gazeta de Antropología*, 3(30), artículo 06. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/33813>
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales: Barcelona/Madrid.
- (2018). *Trans\*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Egales: Barcelona/Madrid.
- Hart, K. R. (2012). Exploring queer cinema in the twenty-first century. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 10(2-3), 97-99.
- Hemmings, C. (2002). *Bisexual Spaces: A Geography of Sexuality and Gender*. New York: Routledge.
- Herrera, C. (2011). *Más allá de las etiquetas: mujeres, hombres y trans*. San Isidro: Txalaparta.
- Jancovick, C. y Awad, N. (2012). Queer/Palestinian Cinema: A Critical Conversation on Palestinian Queer and Women’s Filmmaking. *Camera Obscura* 80, 27(2), 135-143. <https://doi.org/10.1215/02705346-1597231>
- Jennings, R. y Lominé, L. (2004). Nationality and New Queer Cinema: Australian Film.

- En M. Aaron (Ed.), *New Queer Cinema: a critical reader* (pp.144-154).  
Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Juett, J. C. y Jones, D. (2010). *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21<sup>st</sup> Century*. Cambridge Scholars Publishing.
- Jurado Marín, L. (2014). *Identidad: represión hacia los homosexuales en el franquismo*. Málaga: Editorial La Calle.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kuzniar, A. A. (2000). *The German Queer Cinema*. Stanford University Press.
- Lamas, M. (1999). Género, diferencias de sexo y diferencia sexual. *Debate feminista*, 20, 84-106. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1999.20.2044>  
– (2013). La antropología feminista y la categoría ‘género’. En M. Lamas (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.97-126). México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Lauzen, M. M. (2018). The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2017. Center for the study of women in television and film. Recuperado de: [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/01/2017\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/01/2017_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)
- Lema-Hincapié, A. y Castillo, D. A. (2015). *Despite all adversities: Spanish-American Queer Cinema*. State University of New York Press.
- Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social. *Boletín Oficial del Estado*, 187, de 6 de agosto de 1970, 12551 a 12557. Recuperado de: <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>
- Ley 3/2007 de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas. *Boletín Oficial del Estado*, 65, de 16 de marzo de 2007, 11251 a 11253. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/03/15/3/dof/spa/pdf>
- Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933. *Boletín Oficial del Estado*, 198, de 17 de julio de 1954, 4862 a 4862. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1954/198/A04862-04862.pdf>
- Ley de Vagos y Maleante de 4 de agosto. *Gaceta de Madrid*, 217, de 4 agosto de 1933, 874 a 877. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/217/A00874-00877.pdf>

- Ley Foral 12/2009, de 19 de noviembre, de no discriminación por motivos de identidad de género y de reconocimiento de los derechos de las personas transexuales. *Boletín Oficial de Navarra*, 147, de 30 de noviembre de 2009. Recuperado de <http://www.lexnavarra.navarra.es/detalle.asp?r=29911>
- Lijtmaer, L. (2017, 1 de marzo). «Si empezara a hacer cine hoy, sería youtuber» Entrevista a Pedro Almodóvar. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/cultura/entrevistas/pedro-almodovar-entrevista\\_128\\_3551889.html](https://www.eldiario.es/cultura/entrevistas/pedro-almodovar-entrevista_128_3551889.html)
- Lily, S. (2016). *Adiós, Chueca. Memorias del gaypitalismo: la creación de la “marca gay”*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lim, S. H. (2006). *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. University of Hawaii Press.
- Llamas, R. (1994). La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68, 141-171. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=768141>
- López Ruiz, M. T. (2015). *Sexo en tiempo de crisis global: la asexualidad como nueva forma de identidad* (Tesis Doctoral). Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:CiencPolSoc-Mtlopez>
- López Trujillo, N. (3 de febrero de 2021). Ley Trans: todo lo que propone Igualdad en torno a la autodeterminación de género en un borrador muy similar al que presentó el PSOE en 2017. *Newtral*. Recuperado de: <https://www.newtral.es/ley-trans-borrador-ministerio-de-igualdad/20210203/>
- Louie, K. y Edwards, L. (2005). Género y sexualidad en Asia. *Anuario Asia-Pacífico*, 363-370. Recuperado de: [https://www.cidob.org/articulos/anuario\\_asia\\_pacifico/genero\\_y\\_sexualidad\\_en\\_asia](https://www.cidob.org/articulos/anuario_asia_pacifico/genero_y_sexualidad_en_asia)
- Martín Algarra, M. (1995). El análisis de contenido en la investigación sobre comunicación. *Periodística*, 8, 67-74. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/37522>
- Martín Casares, A. (2008). *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Ruiz, C. M. (2005). El homoerotismo en la Baja Edad Media Occidental. En C. Schickendantz (Ed.) *Cultura, género y homosexualidad: estudios interdisciplinarios* (pp.183-234). Argentina: Editorial de la Universidad Católica

de Córdoba (EDUCC).

- Mas Grau, J. (2017). Del transexualismo a la disforia de género en el DSM. Cambios terminológicos, misma esencia patologizante. *Revista Internacional de Sociología. RIS*, 75(2), 1-12. <https://doi.org/10.3989/ris.2017.75.2.15.63>
- Mead, M. (1973). *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*. Barcelona: Editorial Laia.
- Melero, A. (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious Ediciones.
- (2011a). La técnica confesional como recurso narrativo la Transición y el cine "S" de Ignacio F. Iquino. *Icono 14*, 9(3), 120-144. <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.45>
- (2011b). Hacia la construcción de una teoría *queer* española. Foucault y la homofobia del tardofranquismo. *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, 10, 49-54.
- (2017). *Violetas de España: gays y lesbianas en el cine de Franco*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Mena, J. L. y Pérez Niño, T. (2018). *El cine transgénero: Los 100 mejores títulos*. Madrid: Cacitel.
- Mendoza Ortega, S. E. (2004). Identidades sexuales: la bisexualidad como ruptura. En S. Cruz y G. Careaga (Coord.) *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mérida Jiménez, R. M. (2002). Prólogo. En Rafael M. Mérida Jiménez (Ed.) *Sexualidades transgresoras, una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Mira, A. (2006). Cine y homosexualidad: ¿por qué no? *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 54, 8-19.
- Missé, M. y Coll-Planas, G. (2010). La patologización de la transexualidad: reflexiones críticas y propuestas. *Norte de salud mental*, 8(38), 44-55.
- Mitri, D. (01 de noviembre de 2017). A Sinner In Mecca; A Hero To The Rest. *IN Magazine*. Recuperado de: <http://inmagazine.ca/2017/11/sinner-mecca-hero-rest/>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. WALLIS (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp.365-378). Madrid: Akal.
- Nabal, E. (2015). Boquitas Sin Pintar: Lo Trans en el Cine Español y Argentino. En P.

- Peinado (Ed.) *Universo trans. Análisis pluridisciplinar sobre transexualidad y transgénero* (pp. 119-146). Transexualidad y Ayto. de Madrid.
- Nelson, M. (2018). *Los Argonautas*. Tres Puntos Ediciones.
- Orden de 2 de noviembre. *Boletín Oficial del Estado*, 128, de 5 de noviembre de 1938, 2222 a 2223. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/128/A02222-02223.pdf>
- Organización Mundial de la Salud (OMS) (2018). *La Organización Mundial de la Salud (OMS) publica hoy su nueva Clasificación Internacional de Enfermedades (CIE-11)*. Recuperado de: [https://www.who.int/es/news/item/17-06-2018-who-releases-new-international-classification-of-diseases-\(icd-11\)](https://www.who.int/es/news/item/17-06-2018-who-releases-new-international-classification-of-diseases-(icd-11))
- Palencia, L. (2008). *Hollywood Queer*. T&B.
- (2011). *La pantalla visible. El cine queer en 33 películas*. Madrid: Editorial Popular.
- Pallarés Piquer, M. (2014). Medios de comunicación: ¿espacio para el ocio o agentes de socialización en la adolescencia? *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, 23, 231-252. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=135029519011>
- Pearl, M. B. (2004). AIDS and New Queer Cinema. En M. Aaron (Ed.), *New Queer Cinema: a critical reader* (pp.23-35). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pérez Vaquero, C. (2013). Homosexualidad y religiones: consideraciones divinas y humanas. *Revista General de Derecho Constitucional*, 7.
- Pérez Rufi, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20(4), 534-552. Recuperado de: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Planella, J. y Pié, A. (2015). Pedagogías transfronterizas: cuerpo, cultura y teoría queer. En A. Pié y J. Planella (Ed.) *Políticas, prácticas, y pedagogías TRANS*, (pp.15-40). UOC.
- Platero, R(L). (2014). *Tran\*sexualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona: Edicions Belaterra.
- (2015). Calculando los Riesgos: Jóvenes y Personas Adultas Trans\*. En P. Peinado (Ed.) *Universo trans. Análisis pluridisciplinar sobre transexualidad y transgénero* (pp. 57-72). Transexualidad y Ayto. de Madrid.
- (2017). Prólogo. En S. Stryker, *Historia de lo trans: Las raíces de la revolución*

- de hoy* (pp.7-14). Madrid: Continta Me Tienes.
- (2021). La Veneno no me deja dormir. En L. Platero (coord.), *(h)amor6 trans* (pp. 229-240). Madrid: Continta Me Tienes.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Proposición de Ley contra la discriminación por orientación sexual, identidad o expresión de género y características sexuales, y de igualdad social de lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, transgénero e intersexuales, 122/000097, *Boletín Oficial de las Cortes Generales, B-122-I*, de 12 de mayo de 2017, 1 A 58. Recuperado de: [https://www.congreso.es/public\\_oficiales/L12/CONG/BOCG/B/BOCG-12-B-122-1.PDF#page=1](https://www.congreso.es/public_oficiales/L12/CONG/BOCG/B/BOCG-12-B-122-1.PDF#page=1)
- Proposición de Ley sobre la protección jurídica de las personas trans y el derecho a la libre determinación de la identidad sexual y expresión de género, 122/000191. *Boletín Oficial de las Cortes Generales, B-220-I*, de 2 de marzo de 2018, 1 a 23. Recuperado de [https://www.congreso.es/public\\_oficiales/L12/CONG/BOCG/B/BOCG-12-B-220-1.PDF#page=1](https://www.congreso.es/public_oficiales/L12/CONG/BOCG/B/BOCG-12-B-220-1.PDF#page=1)
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Quílez Esteve, L. (2013). Retratos ‘impertinentes’: Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la Transición. *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, 10(2), 167-180. [https://doi.org/10.1386/slac.10.2.167\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.10.2.167_1)
- Raya, I. (2019). *El viaje de la heroína. 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión*. Sevilla: ReaDuck Ediciones.
- Rees-Roberts, N. (2008). *French Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Reis, E. (2004). Teaching Transgender History, Identity, and Politics. *Radical History Review*, 88, 166-177.
- Rich, A. C. (2003). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980). *Journal of Women's History*, 15(3), 11-48. The Johns Hopkins University Press.
- Rich, B. R. (2004). New Queer Cinema. En M. Aaron (Ed.), *New Queer Cinema: a critical reader* (pp.15-22). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- (2013). *New Queer Cinema: the director's cut*. Duke University Press.
- Richardson, N. (2009). *The Queer Cinema of Derek Jarman*. London and New York: Tauris.

- Robles, R. y Ayuso-Mateos, J. L. (2019). CIE-11 y la despatologización de la condición transgénero. *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, 2(12), 65-67. <https://doi.org/10.1016/j.rpsm.2019.01.002>
- Ródenas, M. (2015). Los derechos de las personas transexuales en España. En P. Peinado (Ed.), *Universo trans. Análisis pluridisciplinar sobre transexualidad y transgénero* (pp. 43-47). Transexualidad y Ayto. de Madrid.
- Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex. En R.R. Reiter (Ed.), *Toward an anthropology of women* (pp.157-210). New York: Monthly Review Press.
- Russo, V. (1981). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the movies*. New York and Toronto: Harper and Row Publishers.
- Saavedra, C. (2006). El informe Kinsey. *Índice: revista de estadística y sociedad*, 15, 20-22.
- Sáez, J. (2007). El contexto sociopolítico de surgimiento de La Teoría Queer. De la crisis del sida a Foucault. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.), *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (pp.67-76). Madrid: Egales.
- Sánchez Noriega, J. L. (2020). Introducción. Materiales para una historia del cine español. En J.L. Sánchez Noriega (ed.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp.7-12). Barcelona: Laertes.
- Saro Cervantes, I. (2009). *Transexualidad: una perspectiva transdisciplinaria*. México D.F.: Editorial Alfil.
- Schoonoves, K. y Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley and Los Ángeles: University of California Press.
- Sheldon, C. (1986). Cine y lesbianismo: algunas ideas. En R. Dyer (Ed.), *Cine y Homosexualidad* (pp.27-68). Barcelona: Laertes.
- Shtorn, E. (13 de septiembre de 2018). The future of Russia’s one and only LGBT film festival. *Open Democracy*. Recuperado de: <https://www.opendemocracy.net/en/odr/the-future-of-russias-one-and-only-lgbt-film-festival/>
- Shultz, J. W. (2015). *Trans/Portraits: Voices from Transgender Communities*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.

- Sierra González, A. (2009). Una aproximación a la teoría queer. El debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, 26, 29-42. Recuperado de: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/698>
- Sontag, S. (2018). *Notes on 'Camp'*. Penguin Books.
- Soto Rodríguez, M. A. (2014). La patologización de la transexualidad: contemplando posibilidades de resistir desde algunas construcciones identitarias de género no hegemónicas. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 11(2), 145-165. <https://doi.org/10.15517/c.a.v11i2.16721>
- Spargo, T. (2013). *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa.
- Stam, R., Borgoyne, R. y Fitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Stone, S. (1992). The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto. *Camera Obscura*, 10(2), 150-176. [https://doi.org/10.1215/02705346-10-2\\_29-150](https://doi.org/10.1215/02705346-10-2_29-150)
- Straayer, C. (1996). *Deviant eyes, deviant bodies. Sexual re-orientations in film and video*. New York: Columbia University Press.
- Stryker, S. (2008). Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity. *Radical History Review*, 100, 145-157. <https://doi.org/10.1215/01636545-2007-026>  
 – (2017). *Historia de lo trans: Las raíces de la revolución de hoy*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Tamayo, J. J. (2009). Sexualidad, homosexualidad y cristianismo. *Transatlántica de educación*, 6, 7-26.
- Tatchell, P. (13 de junio de 2018). El Mundial de fútbol se celebra en un país que persigue a los homosexuales. *ElDiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/rusia-homosexuales-mundial\\_129\\_2073963.html](https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/rusia-homosexuales-mundial_129_2073963.html)
- The World Professional Association for Transgender Health (WPATH) (Sin fecha). *International Symposia*. Recuperado de: <https://www.wpath.org/about/history/international-symposia>
- Torras, M. (2007). El delito del cuerpo. En Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I* (pp.11-36). Barcelona: Edicions UAB.
- Transgender Europe (TGEU) (2008-2020a). *Situación Legal*. Recuperado de: <https://transrespect.org/es/map/legal-gender-recognition-change-of-name/>  
 –(2008-2020b). *Situación de los Servicios de Salud*. Recuperado de:



- <https://transrespect.org/es/map/gender-reassignment-surgerytreatment-and-body-modifications/>  
 –(2008-2020c). *Situación Social*. Recuperado de:  
<https://transrespect.org/es/map/reports-of-transphobic-incidents/>  
 –(2008-2020d). *Observatorio de Personas Trans Asesinadas*. Recuperado de:  
<https://transrespect.org/es/map/trans-murder-monitoring/>
- Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Villazán, G. A. (2006). Centro de Documentación Evelyn Hooker: el creciente interés en la comunidad LGTB. *Educación y biblioteca*, 152, 64-67. Recuperado de:  
<https://gredos.usal.es/handle/10366/119244>
- Vegas, V. (2019). *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la transición española*. Editorial Dos Bigotes.
- Velázquez, T. (2011). Las técnicas de análisis socio semiótico. En L. Vilches (coord.), *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital* (pp.237-265). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Venkatesh, V. (2016). *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. University of Texas Press.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor: las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Robinbook.
- Weinberg, M. S., Williams, C. J. y Pryor, D. W. (1994). *Dual Attraction: Understanding Bisexuality*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Wyatt, J. y Hayness, T. (1993). Cinematic/Sexual Transgression: An Interview with Todd Haynes. *Film Quarterly*, 46(3), 2-8. University of California Press.  
<https://doi.org/10.2307/1212898>
- Yosef, R. (2004). *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*. Rutgers University Press.
- Zurian, F. A. y Herrero, B. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v14.n3.46357](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357)
- (16 de mayo de 2017). La homosexualidad dejó de ser considerada por la OMS como una enfermedad mental hace hoy 27 años. *Público*. Recuperado de:

<http://www.publico.es/politica/homosexualidad-dejo-considerada-oms-enfermedad.html> (Consultado el 31/07/2017).

(2 de febrero de 2021). Los menores podrán cambiar de sexo en el registro en España sin informe médico. *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/sucesos-y-tribunales/20210202/ley-trans-espana-cambiar-sexo-menores-registro-sin-informe-medico-11493875>

(3 de diciembre de 2012). Mapa estatal de las UTIG (Unidades de “trastorno” de Identidad de Género). *Diagonal*. Recuperado de: <https://www.diagonalperiodico.net/libertades/mapa-estatal-utig-unidades-trastorno-identidad-genero.html>

(9 de febrero de 2018). Daniela Vega: "Salgo a representar a Chile con nombre masculino en mi pasaporte, ¿dónde están mis derechos?". *Emol*. Recuperado de: <http://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2018/02/09/894474/Daniela-Vega-Salgo-a-representar-a-Chile-con-nombre-masculino-en-mi-pasaporte-Donde-estan-mis-derechos.html>

## 6.2. Filmografía

Acha, A., Berzosa, X., Gómez y I., Larrondo, F., (productores) Goenaga, J.M. y Garaño, J. (directores) (2010). *80 Egunean* [película]. España: Irusoin, Moriarti Produkzioak.

Aguirresarobe, X. y Uribe, I. (productor) y Uribe, I. (director) (1984). *La muerte de Mikel* [película]. España: Aiete Films, Cobra Films.

Almendros, G. (director) (1984). *La tercera luna* [película]. España.

Almodóvar, A. y Almodóvar, P., (productores) y Almodóvar, P. (director) (1999). *Todo sobre mi madre* [película]. España-Francia: El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinéma.

– (2004). *La mala educación* [película]. España: El Deseo, Canal+ España, ICAA, Preparatory Action of the European Union, TVE.

Almodóvar, A. y García, E. (productores) y Almodóvar, P. (director) (2011). *La piel que habito* [película]. España: Blue Haze Entertainment, Canal+ España, El Deseo, FilmNation Entertainment, ICO, ICAA, TVE.

- Almodóvar, A. y Pérez Campos, M.A. (productores) y Almodóvar, P. (director) (1987). *La ley del deseo* [película]. España: El Deseo, Lauren Films S.A.
- Almodóvar, A. y Posner, E. (productores) y Almodóvar, P. (director) (1991). *Tacones lejanos* [película]. España-Francia: El Deseo, Ciby 2000, Canal+, TF1 Production.
- Amron, A. y Sharma, P. (productores) y Sharma, P. (director) (2015). *A Sinner in Mecca* [documental]. Arabia Saudí: Haram Films, ZDF, Arte France Cinéma.
- Arias-Salgado, G., García Arrojo, R., Pérez, R. y Torrecusa, P. (productores) y Velilla, N.G. (director) (2015). *Perdiendo el norte* [película]. España: Producciones Aparte, Atresmedia Cine, Telefónica Studios.
- Atienza, B. y Gamero, M. (productoras) y Ruiz Caldera, J. (director) (2013). *3 bodas de más* [película]. España: Antena 3 Televisión, Apaches Entertainment, Atresmedia Cine, Audiovisual Aval SGR, Canal+ España.
- Balcázar, A. (productor) (director) (1983a). *La ingenua, la lesbiana y el travesti* [película]. España: J.B. Films.
- (1983b). *El marqués, la menor y el travesti* [película]. España: J.B. Films.
- Balzaretti, G. y Cabrera, F. (productores), Gutiérrez Alea, T. y Tabío J.C. (directores) (1994). *Fresa y chocolate* [película]. Cuba, España y México: ICAIC, IMCINE.
- Barbachano Ponce, M. (productor) y Hermosillo, J.H. (director) (1985). *Doña Herlinda y su hijo* [película]. México: Clasa Films Mundiales.
- Bastian, R., Dungan, S. y Moran, L. (productores) y Tucker, D. (director) (2005). *Transamerica* [película]. EE.UU: Belladonna Productions.
- Bevan, T., Fellner, E., Harrison, A., Hooper, T., Mutrux, G. y Reisman, L. (productores) y Hooper, T. (director). (2015). *The Danish Girl /La chica danesa* [película]. Reino Unido: Working Title Films, Pretty Pictures.
- Boden, A., Loges, M. y Jones, L.D. (productor) y Washowski, L., Washowski, L., y Straczynski, J. M. (creadores) (2015-2018). *Sense8* [serie de televisión]. EE.UU: Anarchos Productions, Georgeville Television, Javelin Productions, Motion Picture Capital, Studio JMS, Unpronounceable Productions.
- Burah, R. y Couvreur, B. (productores) y Sciamma, C. (directora) (2011). *Tomboy* [película]. Francia: Hold Up Films, Arte France Cinéma.
- Burley, M. A., Hermann, T., Tannenbaum, N. K. (productores) y Kohan, J. (creadora) (2013-2019). *Orange Is The New Black* [serie de televisión]. EE.UU: Tilted Productions, Lionsgate Television.

- Calleja, J.M. y Monfort, I. (productores) y Salazar, R. (director) (2005). *20 centímetros* [película]. España: Aligator Producciones, Divine Productions, Estudios Picasso.
- Campos, R. y Fernández-Valdés, T. (productores) y Tagliavini, G. (directora) (2019). *A pesar de todo* [película]. España: Bambú Producciones, Cinephile Pictures, Netflix.
- Chuliá, F., López Moreno, A. y López-Tapia, L.M. (productores) y Olea, P. (director) (1968). *Días de viejo color* [película]. España: Mota Films, Nova Cinematográfica.
- Cimadevilla, T. (productor) y Gutiérrez, C. (directora) (2005). *El calentito* [película]. España: Telespan 2000, Estudios Picasso.
- Clark, A. y Hamlyn, M. (productores) y Elliot, S. (director) (1994). *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert* [película]. Australia: PolyGram Filmed Entertainment, AFFC, Latent Image, Specific Films.
- Clark-Hall, S. y Root, A. (productores) y Jarman, D. (director) (1991). *Edward II* [película]. Reino Unido: British Screen Productions, BBC Films, Working Title Films.
- Coats, P. (productora) Bancroft, T. y Cook, B. (directores) (1998). *Mulán* [película]. EE.UU: Walt Disney Animation Studios.
- Colomo, F., De la Gándara, B. y Miró, M. (productores) París, I. y Féjerman, D. (directoras) (2002). *A mi madre le gustan las mujeres* [película]. España: Fernando Colomo P.C.
- Colomo, F. y Huete, A. (productores) y Colomo, F. (director) (1987). *La vida alegre* [película]. España: El Catalejo P.C.
- Corrales, I. (productor) Ambrossi, J. y Calvo, J. (creadores) (2020). *Veneno* [serie de televisión]. España: Atresmedia Studios, Suma Latina.
- Daza, J.J., Francos, E. y Porto, J.J. (productores) y Jara, J. (director) (1977). *El transexual* [película]. España.
- Delbosco, M., Fernández, B. y Sanrigoberto, B. (productores) y Giménez-Rico, A. (director) (1983). *Vestida de azul* [documental]. España: Serva Films.
- Del Villar, F. (productor) y Ripstein, A. (director) (1977). *El lugar sin límites* [película]. México: Conacite Dos.
- DuBowski, S. (productor) y Shama, P. (director) (2007). *A Jihad for Love* [documental]. EE.UU: Halal Films, Channel Four Films, SBS.

- Efthymiou, S.A. (productor) y Croghan, E. (directora) (1996). *Love & Other Catastrophes* [película]. Australia: Beyond Films, New Vision Films, Screwball Five.
- Esteban, M. y Herrero, G. (productores) y Gay, C. (director) (2000). *Krámpack* [película]. España: Messidor Films.
- Eyrich, L., Kay, E., Mock, J. y Lady J, O. (productores) Murphy, R., Falchuck, B., y Canals, S. (creadores). (2018-actualidad). *Pose* [serie de televisión]. EE.UU: Color Force, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Television, Fox 21 Television Studios, FXP, FX.
- Féret, R. (productor) y Camara, M. (director) (1997). *Dakan* [película]. Guinea: Film Du 20ème Créations Cinematographiques.
- Fernández-Cid, J. (productor) y Aranda, V. (director) (1977). *Cambio de sexo* [película]. España: Impala, Morgana Films.
- Ferrándiz, P. y Nolla, J. (productores) y Albadalejo, M. (director) (1999). *Ataque verbal* [película]. España: Freedomia Producciones S.L., Icónica S.A.
- Forn, J.M. (productor) y Pons, V. (director) (1978). *Ocaña, retrat intermitent / Ocaña, retrato intermitente* [película]. España: Prozes, Teide P.C.
- Frade, J. (productor) y Fernández, R. (director) (1970). *No desearás al vecino del quinto* [película]. España: Ízaro Films, Atlántida Films, Fida Cinematográfica.
- Frade, J. (productor) y Olea, P. (director) (1978). *Un hombre llamado Flor de Otoño* [película]. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A., Panorámica.
- Franco, J. (director) (1983). *Las chicas de las bragas transparentes* [película]. España: Tritón P.C.
- Franco, J. y Almirall, R. (directores) (1983). *Las chicas del tanga* [película]. España: Manacoa Films.
- Froelich, C. y Pflughaupt, F. (productores) Sagan, L. y Froelich, C. (directores) (1931). *Mädchen in Uniform / Muchachas de uniforme* [película]. Alemania: Deutsche Film-Gemeinschaft.
- Fuentes-León, J. y Guerrero, R. (productores) y Fuentes-León, J. (director) (2009). *Contracorriente* [película]. Perú: Elcalvo Films, Dynamo, La Cinéfactory, Neue Cameo Film.
- Gerrans, J. y Hu, M. (productores) y Akari, G. (director) (1992). *The Living End* [película]. EE.UU: Desperate Pictures, October Films.

- Gillibert, C., Karmitz, N. y Lafontaine, L. (productores) y Dolan, X. (director) (2012). *Laurence Anyways* [película]. Canadá: Lyla Films, MK2.
- Gómez, A.V. (productor) y Luna, B. (director) (1990). *Las edades de Lulú* [película]. España: Iberoamericana Films, Apricot Films.
- Griffith, R. (productor) y Bretherton, H. y Keighly, W. (directores) (1933). *Ladies They Talk About / En boca de todos* [película]. EE.UU: Warner Bros.
- Hart, J., Kolodner, E. y Sharp, J. (productores) y Peirce, K. (directora) (1999). *Boys Don't Cry* [película]. EE.UU: Fox Searchlight Pictures, The Independent Film Channel Productions.
- Hernández, M., Cova, R. y Ferrari, M. (productores) y Ferrari, M. (director) (2012). *Azul y no tan rosa* [película]. Venezuela: Plenilunio Film & Arts, Factor RH Producciones, Malas Compañías S.L.
- House, L. y Moorhouse, J. (productor) y Hogan, P.J. (director) (1994). *Muriel's Wedding* [película]. Australia: CiBy 2000, Film Victoria, House & Moorhouse Films.
- Hsu, V., Miller, A., Ernst, R., Corey, J. y Drucker, Z. (productores) y Soloway, J. (creadore) (2014-2019). *Transparent* [serie de televisión]. EE.UU: Amazon Studios.
- Iquino, I.F. (productor) (director) (1978). *Los violadores del amanecer* [película]. España: IFISA.
- (1979). *La basura está en el ático* [película]. España: IFISA.
  - (1981). *La desnuda chica del relax* [película]. España: IFISA.
  - (1982). *Los sueños húmedos de Patrizia* [película]. España: IFISA.
- Kantarius, A.M. (productora) y Bergsmark, E.M. (directora) (2014). *Nånting måste gå sönder/ Something Must Break* [película]. Suecia: Garagefilm International, Fasad Postproduktion, Film I Väst.
- Koffler, P., Roumel, K. y Vachon, C. (productores) y Mitchel, J.C. (director) (2001). *Hedwig and the Angry Inch* [película]. EE.UU: Killer Films, New Line Cinema.
- Larrain, J.D., Larrain, P., Maza, G. y Lelio, S. (productores) y Lelio, S. (director) (2017). *Una mujer fantástica* [película]. Chile: Fábula, Komplizen Film.
- Lavín, A. y Sánchez, J.A., (productores) y Sereskesy, M. (directora) (2016). *La puerta abierta* [película]. España: Babilonia Films S.L., Meridional Producciones, Stop & Play, TeleMadrid.
- Llorca, I. (productor) y Guevara, E. (director) (1978). *Una loca extravagancia sexy* [película]. España.

- (1979). *Cariño mío, ¿qué me has hecho?* [película]. España.
- Lynd, L. (director) (1991). *R.S.V.P* [cortometraje]. Canadá.
- Mandel, Y. y Silverman, A. (productores) y Sherwood, B. (director) (1986). *Parting Glances* [película]. EE.UU: Rondo Productions.
- Mañas, A. y Velasco, J. (productores) y Mañas, A. (director) (2010). *Todo lo que tú quieras* [película]. España: Bellatrix Films S.L., ICO, Ministerio de Cultura, TVE, Todo lo que tú quieras A.I.E.
- Marshall, A. (producer) y Verhoeven, P. (director) (1992). *Basic Instinct* [película]. EE.UU: Carolco Pictures, Canal+.
- McElroy, H. (producer) Burton, G. y Dowling, K. (directores) (1994). *The Sum of Us* [película]. Australia: AFFC, Great Sum Film Limited Partnership, Southern Star Entertainment, The Samuel Goldwyn Company.
- Megino, L. (producer) y De Armiñán, J. (director) (1972). *Mi querida señorita* [película]. España: El Imán, Impala, In-Cine.
- Megino, L. (producer) y Gutiérrez Aragón, M. (director) (1984). *La noche más hermosa* [película]. España: Luis Megino, TVE.
- Molano, M. (producer) y Olmeda, F. (director) (2014). *El viaje de Carla* [documental]. España: Olmedia.
- Morales, J.M. y Puenzo, L. (productores) y Puenzo, L. (directora) (2007). *XXY* [película]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania, Wanda Vision S.A., Pyramide Productions.
- Münch, C. (producer) y Münch, C. (director) (1991). *The Hours and Times* [película]. EE.UU: Antarctic Pictures.
- Muñoz, S. (producer) e Izná Romea, C. (guionista) (2014). *El sexo sentido* [documental]. España: TVE.
- Navarro, M. (productora) y Navarro, P. (director) (1995-1997). *Esta noche cruzamos el Mississippi* [programa televisivo]. España: Telecinco.
- Pérez Giner, J.A. (producer) y De la Iglesia, E. (director) (1984). *El pico 2* [película]. España: Ópalo Films.
- Pons, V. (producer) y Pons, V. (director) (2007). *Barcelona (un mapa)* [película]. España: Els Films de la Rambla, ICIC, ICAA, ICO, TV3, TVE
- Romani, T., Barnett, P. A. y Feldman, J. (productores) y Levinson, S. (creador) (2019-actualidad). *Euphoria* [serie de televisión]. EE.UU: A24, HBO, Little Lamb, The Reasonable Bunch.

- Scott, J. (productora) y Kokkinos, A. (directora) (1997). *Head On* [película]. Australia: Australian Film Finance Corporation, Great Scott Productions, Film Victoria.
- Torrente, G. (productor) y De la Loma, J.A. (director) (1985). *Perras callejeras* [película]. España: Golden Sun.
- Vachon, C. (productora) y Kalin, T. (director) (1992). *Swoon* [película]. EE.UU: American Playhouse, Intolerance Productions, Killer Films.
- Viciano, E. (productor) y Betriú, F. (director) (1988). *Sinatra* [película]. España: I.P.C Ideas, Producciones Cinemat.
- Wanger, W. (productor) y Mamoulian, R. (directo) (1933). *Queen Christina / La reina Cristina de Suecia* [película]: EE.UU: Metro-Goldwyn-Mayer.



## CAPÍTULO 7

### ANEXOS

#### 7.1. Fichas técnicas del corpus

Ficha técnica *Todo sobre mi madre*

Título	Todo sobre mi madre
Año	1999
Género	Drama
Duración	105 minutos
País	España
Dirección	Pedro Almodóvar
Producción	Agustín Almodóvar
Guion	Pedro Almodóvar
Fotografía	Affonso Beato
Música	Alberto Iglesias
Reparto	Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma Rojo), Antonia San Juan (La Agrado), Penélope Cruz (Rosa), Toni Cantó (Lola)
Productora	El Deseo / Coproducción con Francia (20%): Renn Productions, France 2 Cinema

Ficha técnica *La mala educación*

Título	La mala educación
Año	2004
Género	Drama, thriller
Duración	106 minutos
País	España
Dirección	Pedro Almodóvar
Producción	Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar
Guion	Pedro Almodóvar
Fotografía	José Luis Alcaine
Música	Alberto Iglesias
Reparto	Gael García Bernal (Juan/Ángel/Zahara), Fele Martínez (Enrique Goded), Daniel Giménez Cacho (padre Manolo), Lluís Homar (Sr. Berenguer), Francisco Maestre (padre José), Francisco Boira (Ignacio), Juan Fernández, Nacho Pérez, Raúl García Forneiro, Javier Cámara (Paquito)
Productora	El Deseo, TVE, Canal+

Ficha técnica de *El calentito*

Título	El calentito
Año	2005
Género	Comedia, musical
Duración	90 minutos
País	España
Dirección	Chus Gutiérrez
Producción	Tomás Cimadevilla
Guion	Chus Gutiérrez
Fotografía	Kiko de la Rica
Música	Tao Gutiérrez
Reparto	Verónica Sánchez (Sara), Ruth Díaz (Carmen), Macarena Gómez (Leo), Nuria González (Antonia), Juan Sanz (Ernesto), Jordi Vilches (Fer), Lluvia Rojo (Chus), Estíbaliz Gabilondo (Marta), Nilo Mur (Jorge)
Productora	Telespan 2000, Estudios Picasso

Ficha técnica de *20 centímetros*

Título	20 centímetros
Año	2005
Género	Comedia, drama, musical
Duración	112 minutos
País	España
Dirección	Ramón Salazar
Producción	José María Calleja e Iker Monfort
Guion	Ramón Salazar
Fotografía	Ricardo Gracia
Música	Najwa Nimri
Reparto	Mónica Cervera (Marieta), Pablo Puyol (Raúl), Miguel O'Dogherty (Tomás), Concha Galán (Berta), Pilar Bardem (La Candelaria), Rossy de Palma (La Frío), Richard Shaw (Paulito), Najwa Nimri (La Conejo)
Productora	Aligator Producciones, Divine Productions, Estudios Picasso

Ficha técnica de *Todo lo que tú quieras*

Título	Todo lo que tú quieras
Año	2010
Género	Drama
Duración	101 minutos
País	España
Dirección	Achero Mañas
Producción	Achero Mañas y Joaquín Velasco
Guion	Achero Mañas
Fotografía	David Omedes
Música	Leiva
Reparto	Juan Diego Botto (Leo), Lucía Fernández (Dafne), José Luis Gómez (Alex), Najwa Nimri (Marta), Ana Risueño (Alicia), Pedro Alonso (Pedro)
Productora	Bellatrix Films S.L., ICO, Ministerio de Cultura, TVE, Todo lo que tú quieras A.I.E.

Ficha técnica de *La piel que habito*

Título	La piel que habito
Año	2011
Género	Thriller, drama
Duración	117 minutos
País	España
Dirección	Pedro Almodóvar
Producción	Agustín Almodóvar y Esther García
Guion	Pedro Almodóvar (basada en una novela de Thierry Jonquet: Tarántula)
Fotografía	José Luis Alcaine
Música	Alberto Iglesias
Reparto	Antonio Banderas (Robert Ledgard), Elena Anaya (Vera Cruz), Marisa Paredes (Marilia), Jan Cornet (Vicente), Roberto Álamo (Zeca), Blanca Suárez (Norma Ledgard)
Productora	Blue Haze Entertainment, Canal+ España, El Deseo, FilmNation Entertainment, ICO, ICAA, TVE.

Ficha técnica de *La puerta abierta*

Título	La puerta abierta
Año	2016
Género	
Duración	84 minutos
País	España
Dirección	Marina Seresesky
Producción	Álvaro Lavín y José Alberto Sánchez
Guion	Marina Seresesky
Fotografía	Roberto Fernández
Música	Mariano Marín
Reparto	Carmen Machi (Rosa), Terele Pávez (Antonia), Asier Etxeandía (Lupita), Paco Tous (Paco), Lucía Balas (Lyuba), Sonia Almarcha (Juana), Mar Saura (Policía Isabel), Christian Sánchez (Policía Carlos), Hugo Ndiaye (Eduardito), Monika Kowalska (Masha)
Productora	Babilonia Films S.L., Meridional Producciones, Stop & Play, TeleMadrid.