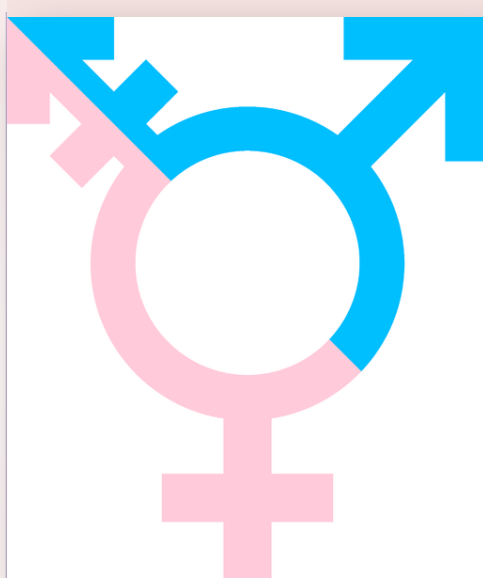


LA TRANSEXUALIDAD EN EL CINE ESPAÑOL



REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE TRANSEXUAL EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA



GUILLERMO SÁNCHEZ RAMÍREZ
TUTORA: TRINIDAD NÚÑEZ DOMÍNGUEZ

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA SOCIAL
FACULTAD DE COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA



Índice

Resumen.....	3
Summary.....	3
Palabras clave.....	3
Keywords.....	3
1. Justificación	
1.2 Porqué es interesante este tema.....	3
1.3 Objetivos del estudio.....	3-4
2. Metodología.....	4
3. Introducción	
3.1 Terminología.....	5-6
3.2 Aspectos médicos.....	7-8
3.3 Aspectos jurídicos y administrativos.....	8-9
3.4 Evolución de la terminología en España.....	9-13
3.5 Contextualización.....	13-18
3.6 Antecedentes.....	18-19
4. Resultados y discusión	
4.1 Tabla de los resultados.....	20
4.2 Análisis de los resultados.....	20-60
5. Conclusiones.....	61
6. Referencias bibliográficas.....	62-67
7. Hemeroteca y bases de datos consultadas.....	67
8. Filmografía mencionada.....	68-72

La transexualidad en el cine español. Representación del personaje transexual en la ficción española

Resumen

Este trabajo realiza un recorrido historiográfico destacando aquellas películas que ofrecido un espacio para la representación del colectivo transexual en la ficción española. El objetivo de este estudio es identificar, analizar y comparar esta representación con el contexto en la que fue estrenada, así como destacar la labor de los profesionales de la industria del cine en la visibilidad del colectivo. El texto se centra en la representación de las mujeres transexuales debido a la inexistencia de representación de hombres transexuales en la ficción española.

Summary

This study makes a historiographical tour highlighting films that offered a space for the representation of the transsexual collective in Spanish fiction. The aim of this study is to identify, analyze and compare this representation with the context in which it was released, and highlight the work of the professionals in the film industry on the visibility of the group . The text focuses on the representation of transgender women because of the lack of representation of transgender men in the Spanish fiction.

Palabras clave: disforia de género, transexualidad, tránsgendero, mujeres, transexuales, cine, ficción, España

Keywords: gender dysphoria, transexualism, transgender, women, transexual, cinema, fiction, Spain

1. Justificación

1.1. Porqué es interesante este tema

El interés y la importancia de este trabajo surge tras la aprobación de la Ley 2/2016, de 29 de marzo, de Identidad y Expresión de Género e Igualdad Social y no Discriminación de la Comunidad de Madrid, una ley pionera que recoge muchas de las demandas que urgían al colectivo transexual español. Por tanto, tras la promulgación de esta ley, los derechos y la visibilidad de este colectivo se han visto aumentados. Relacionándolo con la Comunicación Audiovisual, hemos querido realizar un recorrido por la ficción española para analizar y destacar aquellos films con representación y visibilidad del colectivo, desde su aparición en pantalla hasta la actualidad.

1.2 Objetivos del estudio

Este trabajo de investigación se compone de los siguientes objetivos:

- Averiguar cuándo y cómo surge el personaje transexual en el cine español y el porqué de su tardía aparición
- Identificar su representación cinematográfica desde su aparición hasta la actualidad y analizar esta representación a través de las obras más significativas

- Comparar la representación cinematográfica con la realidad social de este colectivo, adecuándolas al contexto sociopolítico en el que se desarrollan
- Reconocer y destacar qué profesionales de la industria del cine español han ofrecido mayor visibilidad al colectivo transexual

2. Metodología

El presente estudio emplea como método una recopilación de películas cuya temática principal es la transexualidad. Se hace una selección filmica para llevar a cabo todas las cuestiones abordadas en el apartado anterior.

Para ello, tendremos en cuenta las películas realizadas desde la aparición de la temática en la ficción española, en 1977 hasta la actualidad. Debido al escaso número de películas donde un personaje transexual tenga peso en la trama, podremos abarcar varias décadas con diferentes contextos sociopolíticos, y que quedan divididas en tres etapas: la etapa pregay (hasta 1982), la etapa gay (1982-2005) y la etapa posgay (desde 2005). Esto nos permitirá analizar la evolución de la representación de este colectivo, compararla con la situación real de los transexuales en cada etapa y revisar, contrastar y unificar las investigaciones de los autores sobre el tema. Por tanto, el estudio será una revisión bibliográfica de la temática, además de una prolongación de lo que ya está escrito. en cada etapa y contrastar las diferentes investigaciones de los autores sobre el tema.

A efectos de poder proceder al estudio, hemos escogido once películas de nacionalidad española, puesto que nuestro trabajo se limita a la ficción española. En cada una de ellas podremos observar diferentes representaciones de personajes transexuales, siendo, a veces, esta condición explícita y otras, implícita. Una vez visionadas las películas escogidas hemos consultado e investigado los estudios realizados anteriormente así como los aspectos médicos y jurídicos para con esta condición, la historia del colectivo transexual en España y la historia de la censura en España, centrándonos en la aparición de la representación que nos concierna en pantalla, con el fin de llevar a cabo cada uno de los objetivos expuestos y poder tejer una sólida interpretación y llegar, finalmente, a una conclusión.

La investigación tomará como metodología de estudio, por tanto, una exploración cualitativa de acuerdo a la naturaleza del fenómeno a investigar y del nivel exploratorio debido a que está encaminada a examinar las representación de este colectivo en pantalla de acuerdo a su situación real. El objetivo de la investigación cualitativa, a través del estudio de casos, es captar y reconstruir el significado; su lenguaje es conceptual y su modo de penetrar la información es flexible y desestructurado. El procedimiento llevado a cabo tiene un enfoque más inductivo que deductivo y cuenta con una orientación holística y concreta.

Teniendo en cuenta los objetivos y contenidos que se desarrollarán para llevar a cabo este trabajo, se ha considerado oportuno basar el proceso de investigación desde un

enfoque personal, interpretando los sucesos y ayudando a entender mejor la situación estudiada.

3. Introducción

3.1 Terminología

Antes de introducirnos en el estudio de la representación de las personas transexuales en la ficción cinematográfica española, vemos necesario plasmar algunas definiciones básicas sobre género y sexualidad, bien para delimitar las líneas de estudio, así como la futura comprensión de ciertos conceptos y del desarrollo del presente proyecto.

Nosotros, para definir los siguientes términos hemos utilizado tres tipos de fuentes diferentes: una de carácter sociológico, como son la Guía para el tratamiento informativo de las noticias relacionadas con la Transexualidad, de ATA y FELGTB (2011), y la Guía de comunicadoras y comunicadores: Derecho a la Identidad, de ATTTA y FALGTB (2010); una de carácter médico, como son el CIE-10 (Clasificación Internacional de Enfermedades, décima versión), realizada por la OMS (1992), y el DSM-V (del inglés, Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, 5th Edition), publicada por la APA (2013); y una de carácter jurídico, como son las leyes recogidas en el BOE.

La Guía para comunicadoras y comunicadores, elaborada por Federación Argentina LGTB y la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina, y la Guía para el tratamiento informativo de las noticias relacionadas con la Transexualidad, fruto de la Asociación de Transexuales de Andalucía y la Federación Española LGBT, son dos guías elaboradas por colectivos LGTBI con apoyo de los organismos institucionales que van dirigidas a profesionales del sector audiovisual. La Guía creada por la ATA y la FELGTB es una adaptación de la guía argentina, y está subvencionada por la Junta de Andalucía. El objetivo de estas guías es “orientar y proporcionar recursos a quienes se dedican a la comunicación para que elaboren y transmitan sus mensajes de forma adecuada y responsable” (FELGTB, 2011). En primer lugar, hay que hacer una pequeña introducción en cuanto a género y sexo, que tomamos de la Guía para comunicadoras y comunicadores, realizada por la Asociación de Transexuales y Transgéneros de Argentina por su sencillez y precisión.

En esta Guía se define al sexo como una “clasificación cultural binaria (macho-hembra / hombre-mujer) de las personas y otros seres vivos de acuerdo a criterios genéticos, biológicos, físicos y fisiológicos. Debe observarse, sin embargo, que los cromosomas, las hormonas, las gónadas, las estructuras sexuales internas y los genitales externos, presentan una diversidad mucho mayor de lo que se cree, lo que pone en duda la división estricta en dos sexos.” El género, por otra parte, queda definido como la “construcción social (papeles, roles, comportamientos, caracteres, vestimenta y otros usos y costumbres) que puede corresponder a una asignación sexual normativa (varón/mujer) o a otro tipo de construcción social no normativa.” (FALGTB, 2010))

La Guía para el tratamiento informativo de las noticias relacionadas con la Transexualidad, elaborado por la FELGTB (2011), distingue, en cuanto a sexo, además:

- Externamente, el sexo legal o registral, que corresponde al sexo inscrito en el Registro Civil, y que se basa en el sexo genital o apariencia externa de éstos (pene, escroto, vulva...).
- Internamente, sexo psicológico, con el que la persona se siente identificada. De hecho, la Psicología diferencia entre:
 - o Identidad sexual - la conciencia propia e inmutable de pertenecer a un sexo u otro (hombre o mujer).
 - o Identidad de género - asunción y manifestación de la identidad sexual que se siente en base a las normas sociales.

Se puede observar que las dos guías son complementarias ofreciéndonos una explicación sencilla de las diferencias entre sexo y género, imprescindibles para poder desarrollar la definición de persona transexual.

En la Guía para el tratamiento informativo de las noticias relacionadas con la Transexualidad (FELGTB, 2011), una persona transexual “es una persona en la que su identidad sexual está en conflicto [...] con su anatomía sexual. Consecuencia de esta disonancia es el deseo de vivir y ser aceptada como un miembro del sexo opuesto, por lo general acompañado por el deseo de modificar mediante métodos hormonales o quirúrgicos el propio cuerpo para hacerlo lo más congruente posible con el sexo sentido como propio”. En la Guía también se define la Disforia de género, como “la ansiedad, incluso angustia, asociada al conflicto entre la identidad sexual que se tiene y el sexo morfológico, ansiedad agravada por la percepción social del género de una persona en función del sexo registral que se refleja en la documentación y en la vida diaria. No es correcto identificar transexualidad y disforia de género: la segunda es un indicio de la primera, pero no se da siempre.” Esta definición también incluye que la disforia de género no está siempre presente en las personas transexuales, como sugiere el CIE-10 y el ámbito jurídico. Cabe señalar que existen dos tipos de transexualidad: transexualidad femenina, de hombre a mujer (MtF, del inglés *Men to female*) y transexualidad masculina, de mujer a hombre (FtM, del inglés *Female to male*).

Quizás estas guías no suponen el rigor científico ni legítimo de las otras definiciones. Sin embargo, creemos que en cuanto a exactitud, sencillez y no exclusión son las definiciones más apropiadas. Ambas guías no excluyen de su definición a aquellas personas transexuales que no han sido diagnosticadas con disforia de género, a diferencia de la definición médica y jurídica, ni a las que deciden no tener intervenciones hormonales y/o quirúrgicas. Estas guías, de hecho, hacen inclusión a todas las etapas del transexualismo, en cualquiera de sus fases. Además, están realizadas por personas transexuales y transgéneros de nuestro país y Argentina, y está dirigido a los profesionales de la comunicación. Es por ello que, por su tolerancia y precisión, así como su relación con la Comunicación Audiovisual, utilizaremos las definiciones de persona transexual plasmadas en estas guías para el desarrollo de nuestro estudio.

3.2 Aspectos médicos

Ahora bien, continuando por la definición médica, el CIE-10 (OMS, 1994) incluye el transexualismo en su Capítulo V: Trastornos mentales y del comportamiento, en el apartado F64 Trastornos de la identidad de género. Este define el transexualismo como el “deseo de vivir y de ser aceptado como integrante del sexo opuesto, habitualmente acompañado de un sentimiento de incomodidad o de inadecuación al sexo anatómico propio, y del deseo de someterse a cirugía y a tratamiento hormonal para hacer el propio cuerpo tan congruente como sea posible con el sexo preferido por la persona.”

Por tanto, en este ámbito partimos de la base que el transexualismo es catalogado como un trastorno, término cuestionado por algunos sectores. Sin embargo, existen algunos autores que defienden su inclusión como trastorno, como explican Gómez Gil, Esteva de Antonio y Bergero Miguel (2006): “el término trastorno, utilizado en los dos sistemas de clasificación vigentes en la actualidad y de mayor impacto, la CIE-10 y la DSM-IV TR, aunque no especifica adecuadamente los límites del concepto “trastorno mental” ni engloba todas las posibilidades, es útil y ha permitido tomar decisiones sobre alteraciones y ubicarlas entre la normalidad y la patología. Se puede decir que en prácticamente todos los casos, en mayor o menor grado, la transexualidad, previamente a la reasignación sexual, *per se* provoca sufrimiento significativo, y dificulta el funcionamiento de quien lo padece en la mayoría de áreas de su vida, tanto laboral, social, familiar o de pareja. La inclusión de la transexualidad como un trastorno, aunque ha sido cuestionada desde algunos sectores, ha proporcionado diversas ventajas. En primer lugar, el ser adoptado como criterio internacional ha posibilitado la investigación, educación y comunicación entre los profesionales de todos los países desde el punto de vista médico-clínico. En segundo lugar, ha favorecido la puesta en marcha de la cobertura sanitaria de estas personas. Y finalmente, está generando numerosas investigaciones en muchos países que permitirán en un futuro proporcionar tratamientos más efectivos y estudiar sobre sus causas.”

El CIE-10 también diferencia en el apartado F64 Trastornos de la identidad de género el Transvestismo de rol dual, definiéndolo como el “uso de vestuario del sexo opuesto durante una etapa de la vida, para disfrutar de la experiencia transitoria de ser integrante de ese sexo, pero sin ningún deseo de un cambio de sexo más permanente ni de reasignación quirúrgica, y sin excitación sexual que acompañe al hecho de vestirse con ropas del sexo opuesto. Trastorno de la identidad de género en la adolescencia, o en la edad adulta, de tipo no transexual”. Además, el siguiente apartado, F65 Trastornos de la preferencia sexual, también contiene el Transvestismo fetichista, que queda plasmado como el “uso de ropas del sexo opuesto principalmente con el fin de obtener excitación sexual y para dar la apariencia de pertenecer al sexo opuesto. El transvestismo fetichista se distingue del transvestismo transexual por su evidente asociación con la excitación sexual y por el fuerte deseo de desprenderse del vestuario una vez que ocurre el orgasmo y que declina la excitación sexual. Puede tener lugar como fase más temprana en el desarrollo de un transexualismo. Fetichismo transvestista.”

Sin embargo, es cada vez mayor el número de personas expertas e investigadoras de prestigio que considera la despatologización de la transexualidad, en línea con los Principios de Yogyakarta (2007) sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género, que en el Principio 18, dedicado a la protección contra los abusos médicos, establecen que «con independencia de cualquier clasificación que afirme lo contrario, la orientación sexual y la identidad de género de una persona no son, en sí mismas, condiciones médicas y no deberán ser tratadas, curadas o suprimidas».

3.3 Aspectos legales y administrativos

Como opina Carmen Quintana Cocolina (2014), del medio online Café Babel, ser transexual podría considerarse ilegal en muchos países europeos “puesto que no hay ninguna ley en referencia a este colectivo”. Por tanto, la transexualidad en España es legal. Indicamos que es legal porque en nuestro país se han elaborado leyes que amparan muchos de los derechos del colectivo transexual y transgénero. Pero esto no siempre fue así: desde la Segunda República hasta 1995, existieron diferentes leyes que perseguían, entre otros, la homosexualidad y la transexualidad. En 1933, el código penal español incluye la Ley de Vagos y Maleantes para perseguir a mendigos, nómadas y proxenetas. Esta ley fue modificada por el régimen franquista en 1954, donde se incluyó también a los homosexuales (y por tanto, a las personas transexuales). Junto a la ley de escándalo público, ambas sirvieron para perseguir y reprimir a los dos colectivos durante la última parte de la dictadura. Una vez murió Franco y comenzó la democracia, la ley continuó en vigor, aunque sin aplicación de facto hacia los homosexuales. En 1979 se eliminaron varios artículos de la ley, entre los que se encontraban los referidos a “los actos de homosexualidad”. En 1983 se consiguió modificar la ley de escándalo público y su derogación se llevó a cabo en 1989. Finalmente, en 1995, la ley de peligrosidad social fue derogada al completo.

Podríamos decir que, en la actualidad, España se sitúa a la cabeza de Europa y EU en la legalidad sobre el colectivo mencionado. Por el contrario, como indica la organización TGEU (Transgender Europe), en Europa sólo 13 países poseen leyes que prohíben la violencia transfóbica explícitamente. Además, aunque el Tribunal Europeo de Derechos Humanos ampara al colectivo frente a ataques discriminatorios, solo 22 países del continente tienen protección legal explícita hacia ellos. En cuanto al Reconocimiento Legal de Género, este procedimiento no está disponible en al menos más de 10 países europeos; además, en 23 estados europeos es necesario que la persona trans lleve a cabo la esterilización antes de que se reconozca el nuevo género (Tgeu.org, 2016). Por tanto, aunque el recorrido para conseguir la igualdad total de este colectivo en nuestro país sea aún largo y laborioso, se hace obvio destacar el apoyo y amparo legal e institucional que reciben las personas transexuales y transgénero en nuestro país actualmente, con una legislación vanguardista y pionera.

En cuanto al ámbito jurídico español, toda persona que desee una rectificación de la mención registral del sexo, una de las fases más importantes en el proceso transexualizador, deberá haberle sido diagnosticada disforia de género, haciendo referencia “a la existencia de disonancia entre el sexo morfológico o género fisiológico inicialmente inscrito y la identidad de género sentida por el solicitante o sexo psicosocial, así como la estabilidad y persistencia de esta disonancia.”, además de haber “sido tratada médicamente durante al menos dos años para acomodar sus características físicas a las correspondientes al sexo reclamado” (Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas). Por tanto, para que una persona transexual modifique sus documentos oficiales es necesario el diagnóstico y el tratamiento médico de la misma. Cabe destacar de esta definición la mención de disforia de género en sustitución al trastorno de identidad de género.

En cuanto al acceso de las personas transexuales al tratamiento integral de la disforia de género mediante la Seguridad Social, el pasado “Real Decreto 63/1995, de 20 de enero, sobre ordenación de prestaciones sanitarias del Sistema Nacional de Salud, contempla por primera vez la “cirugía de cambio de sexo”, pero será para considerarla expresamente como prestación no financiable con cargo a la Seguridad Social o fondos estatales estimados a la asistencia sanitaria, salvo la reparadora en estados intersexuales patológicas, por medio de su inclusión en su Anexo III. La situación cambió con el vigente Real Decreto 1030, 2006, de 15 de septiembre, por el que se establece la cartera de servicios comunes del Sistema Nacional de Salud y el procedimiento para su actualización, que sustituye el de 1995. La actual no mención entre las prestaciones excluidas, pero tampoco en la cartera de servicios comunes, implica que se deja su posible cobertura por la sanidad pública en manos de las Comunidades Autónomas, por la vía de su inclusión en la cartera de servicios complementaria de las mismas (art. 11). En este sentido varias Comunidades Autónomas han incluido en la cartera complementaria y se han ido creando UTIG en Madrid, Barcelona, Málaga, Asturias, Tenerife o Bilbao. En algunos casos se trata de unidades de referencia de atención centralizada y en otros de modo descentralizado, y no en todas se incluye la cirugía: por ejemplo, hay comunidades que tienen acuerdos con el Sistema Andaluz de Salud para realizar dicha cirugía en esta región”. (Crovetto, 2014)

3.4 Evolución de la terminología en España

Hay que dejar claro que el término transexual/persona transexual no surgió repentinamente. Como escriben Juan Manuel Domínguez Fuentes, Patricia García Leiva y María Isabel Hombrados Mendieta, “la aparición del término transexual se debe a Hirschfeld, quien en 1923 lo utiliza de forma genérica -a la par que otros conceptos como travesti y homosexual- en su estudio "Die intersexuelle konstitution". No obstante, el avance en el concepto y estudio de la transexualidad es debido fundamentalmente al endocrino y psiquiatra Harry Benjamin, quien en 1966 escribe su "The transexual phenomenon" donde plantea la posibilidad de adaptar el cuerpo a la

mente, hecho que posibilitaría un importante desarrollo de las técnicas de reasignación de sexo. De hecho, la primera propuesta del término fue la realizada por Benjamin, quien en 1953 describe la transexualidad como la asociación entre la normalidad biológica y la convicción de pertenecer al otro sexo. (Dominguez Fuentes, García Leiva y Hombrados Mendieta, 2012). Además, tampoco fue el término acuñado para denominar a estas personas durante los últimos años del franquismo ni en los años posteriores transitorios. En el artículo “La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970- 2014)” publicado en la revista *Gazeta de Antropología*, Óscar Guasch y Jordi Mas (2014) analizan las transformaciones sociales e identificativas que acontecen en España respecto al transgénero, centrando el foco de análisis en la transexualidad.

Guasch y Mas distinguen en su estudio tres periodos: el periodo pregay (1970-1982), el periodo gay (1982-2005) y el periodo posgay (2005 en adelante), que utilizaremos también para el presente estudio.

“En el periodo pregay, el término que nombra la realidad transgénero en España es travestí. (...) En esa época, el término travestí incluía al conjunto de las mujeres transgénero, mientras que el concepto de travestí operado se usaba específicamente para nombrar a las mujeres transexuales reasignadas mediante cirugía. (...) El imaginario popular de la época define a los travestís como formas extremas de homosexualidad en las que ciertos varones afeminados intentan aproximarse a las formas estereotipadas de ser mujer: “en aquella época, la transexualidad era algo completamente desconocido y las mujeres transexuales eran vistas como hombres a los que les gustaba vestirse de mujeres, como travestís, e imitar el prototipo más exagerado de la feminidad” (Garaizábal 1998: 51). (...) Por tanto, la categoría homosexual también se aplica a los travestís. (...) Durante el tardofranquismo y la Transición, además de travestís y de travestís operados, también hubo en España mujeres transexuales que se definían como tales. Pero su existencia quedaba fuera de las condiciones de posibilidad que brindaban la legalidad y la tecnología médica españolas del momento.” (Guasch y Mas, 2014)

El periodo pre-gay estaba caracterizado por la Ley de Peligrosidad Social de 1970, por un gran desconocimiento y generalización en cuanto a terminología y por una intensa homofobia y transfobia.

Con la llegada del Partido Socialista Obrero Español en 1982, se inicia el denominado por Guasch y Mas periodo gay (1982-2005). “En el periodo gay, la centralidad de las clasificaciones del paradigma biomédico sobre los denominados trastornos sexuales y de la identidad de género hace que, tanto la cultura científica como la cultura popular utilicen de manera hegemónica la palabra transexual para referirse a las personas que modifican sus caracteres sexuales secundarios con hormonas y/o cirugías y que, además, pueden operarse (o no) los genitales. Mientras que el término travestí suele emplearse para quienes recurren a la vestimenta femenina sin modificar su morfología corporal. (...) En el periodo gay los programas españoles de telerrealidad encuentran en

la telegenia de transexuales y travestís nuevas formas de aumentar su audiencia en las emisiones nocturnas. Es precisamente a través de estos programas de televisión que se difunde un nuevo término transfóbico para nombrar las realidades transexual y transgénero: se trata de la palabra travelo o travolo. (...) Convertir a transexuales y travestís en travelos ilustra bien el momento histórico en que ambos dejan de ser percibidos como formas de subversión del género y pasan a convertirse en seres grotescos. Así pues, en este periodo, los homosexuales afeminados y, por extensión, sus supuestas formas extremas de afeminamiento (transexuales y travestís) pasaron a ser contemplados como clases de homosexualidad socialmente poco presentables y también menos respetables (...) y fueron expulsados de la centralidad gay al entenderse que sus actitudes contaminaban el proyecto de integración social liderado por las organizaciones gays “respetables”. En otra parte, se denomina periodo hipergay a los últimos años del periodo gay en España. Esos años coinciden con los de la burbuja inmobiliaria, (...) la aprobación del llamado matrimonio gay en 2005 y (...) la consolidación de los grandes espacios urbanos específicamente homosexuales”. (Guasch y Mas, 2014)

Este es un período caracterizado por la despenalización de la cirugía de reasignación genital (1981), por el progresismo y activismo homosexual (que no transgénero) y por el consumismo y mercantilismo asociado al lobby homosexual.

“El periodo posgay en España marca un punto de inflexión en las estrategias políticas de gestión social de la diversidad sexual: de la tolerancia propia del periodo anterior se pasa al reconocimiento y a la regulación a través de la ley. Los avances legales en el respeto a los derechos civiles de las minorías sexuales dibujan un nuevo escenario (que todavía está en proceso de constitución) en el que la homosexualidad, el lesbianismo y la transexualidad pasan a ser realidades reconocidas y reguladas por el Estado.” (Guasch y Mas, 2014)

Por otra parte, durante este período, se ha ampliado el abanico conceptual de la realidad trans, transexual y transgénero. La ATTTA y la FALGTB (2010), en su Guía para comunicadores y comunicadores, definen la palabra trans como una “expresión genérica que engloba a transexuales y transgéneros. Debe tenerse en cuenta que estas categorías no son completamente excluyentes”. Juliana Martínez (2014), del medio de comunicación LGTBI Sentiido, diferencia, además, entre trans*, con asterisco, como un término “sombrija” que acoge diferentes identidades y expresiones de género y que incluiría a personas transgénero, transexuales, travestis y en general, a quienes cuestionan el binario entre hombre/mujer como única opción de identificación individual y social”, y trans, sin asterístico, que se usa como versión abreviada de transexual y transgénero. Continuando con la información plasmada en la Guía para comunicadoras y comunicadores, la persona transgénero es aquella “persona cuya identidad y/o expresión de género no se corresponde necesariamente con el género asignado al nacer, sin que esto implique la necesidad de cirugías de reasignación u otras intervenciones de modificación corporal. En algunos casos, no se identifican con ninguno de los géneros convencionales (masculino y femenino).” (FALGTB, 2010)

En el estudio de Guasch y Mas (2014), se añade que “el concepto de *transgénero* es más amplio que los conceptos de *travestismo* y *transexualidad*. Es un término difundido por el activismo político para cuestionar la gestión médica de la transexualidad. A este término suelen adscribirse personas que, no aceptando el género socialmente asignado en función de su morfología corporal, no piensan someterse a todas las fases del proceso transexualizador, ni obtener tampoco una apariencia acorde con los estereotipos de género vigentes. (...) El uso del término *transgénero* es frecuente en el mundo anglosajón, pero es menos común en España, donde muchas personas que rechazan la cirugía genital se definen simplemente como transexuales.”

Por tanto, analizando todas las definiciones de diferentes fuentes, vemos que el término *transgénero* es un término nacido en la etapa posgay y que sirve para designar a las personas que no aceptan su género asignado en el momento del nacimiento, pero no implica que estas tengan que recurrir a intervenciones quirúrgicas u hormonales para estar en consonancia con su identidad de género, a diferencia del término *transexual*, que se refiere, en general, a aquellas personas que no aceptan su género asignado al nacer pero que sí llevan a cabo la mayoría, o al menos varias, de las fases del proceso transexualizador. De tal manera que una persona *transexual* es *per se* una persona *transgénero* pero una persona *transgénero* puede o no ser una persona *transexual*.

Además, cabe destacar que durante esta etapa ha habido un fuerte activismo trans. Guasch y Mas hacen hincapié que durante este período y “ante la visión patologizante que la psiquiatría contemporánea ofrece del transgenerismo en términos de transexualidad, numerosas organizaciones de Derechos Civiles de todo el mundo trabajan para que ésta sea eliminada de los manuales clasificatorios de los trastornos mentales. De entre sus principales demandas, destacan: retirar el “trastorno de la identidad de género” o “transexualismo” de las próximas ediciones del DSM (DSM-V) y de la CIE (CIE-11), respectivamente; el libre acceso a los tratamientos hormonales y a las cirugías sin necesidad de tutela psiquiátrica; la cobertura pública de la atención sanitaria a personas transgeneristas respetando la diversidad de este colectivo; y la lucha contra la transfobia institucional y social.” (Guasch y Mas, 2014)

La etapa posgay está marcada por la regulación estatal del transexualismo, que llega con la aparición de la Ley 3/2007, el asociacionismo y activismo trans y la ampliación terminológica en cuanto a los colectivos homosexual y *transgénero*

Por otra parte, y a modo de aclaración, a pesar de que el término *persona travesti* (o *travestí*) es utilizado por numerosos autores, estudiosos y colectivos de la temática elegida, creemos que no es el término adecuado para designar a cierto sector de las personas *transgénero*. Bien por ser un término caduco y/o por ser un término peyorativo en el argot homosexual y *transgénero* de nuestro país, vemos conveniente la sustitución del mismo por el término *travestido* o *travestida*, que resulta más válido, para designar a las personas que viven y visten alternamente como el sexo contrario del designado, sin

un deseo permanente de permanecer en ese sexo. También existe el concepto de transformista, que es aquel que adopta ademanes del sexo contrario en un espectáculo (Rodríguez González, 2011).

Una vez que los términos que creemos importantes para la comprensión total de este proyecto han quedado definidos, queremos limitar nuestro ámbito de estudio a las personas transexuales, hayan llevado a cabo la cirugía de reasignación de sexo o no, excluyendo, por tanto, de este estudio a las personas travestidas (y transformistas) y aquellos transgeneristas que no se correspondan con los términos expuestos con anterioridad. Además, dentro del colectivo transexual, este estudio se centrará en las mujeres transexuales, descartando, por tanto, a los hombres transexuales. Esto es debido a la inexistencia de representación de personas transexuales masculinas en la ficción española.

3.5 Contextualización

Así mismo, al igual que hemos desarrollado con la terminología, vemos necesario exponer, en mayor o menor medida, el contexto histórico en el que se sitúa el nacimiento de la representación de este colectivo en el cine patrio, marcado por un régimen dictatorial, conservador y censor, descubriendo por tanto, el porqué de su tardía aparición como un personaje cinematográfico en el cine patrio.

Censura y sexualidad en el cine español

La Junta Suprema de Censura del régimen franquista se creó el 18 de noviembre de 1937 y operó con asiduidad (Hopewell, 1989: 28), aunque apenas había indicaciones oficiales sobre los criterios que tenía que seguir la censura en España. Esta revisaba los guiones que se iban a producir y posteriormente visionaba las películas filmadas. En la fase de guión se hacían una serie de recomendaciones que después eran comprobadas. El no seguir estas indicaciones llevaba a cortar las películas o a prohibirlas en su totalidad. (Matellano García, 2011: 82). No obstante, Hopewell (1989: 43) señala que “los mayores caprichos de la censura solían ser obra de los ministros franquistas, más que de la Junta”. En la década de los 50, sin embargo, la familia como valor moral obvio, imperante en el cine de la década anterior, fue sustituida por otra imagen social oficial: la modernización de España, aunque sin renegar de los valores tradicionales. Esta modernización se vio reflejada también en la industria cinematográfica, en un cine liberal de carácter realista que parte del régimen franquista empezó a promover. Como escribe Hopewell (1989: 34), “una vez más, el afán modernizante hizo que el cine se aproximara a los intereses inmediatos del régimen franquista”. Uno de los personajes clave en esta modernización, que desarrolló un paulatino aperturismo, fue José María García Escudero, director general de Cinematografía y Teatro de 1951 a 1952 y de 1962 a 1967. Hopewell (1989, 34-35) asegura que “durante el franquismo, nadie había conocido la producción cinematográfica nacional tan dinámico dirigismo como con García Escudero”. En sus inicios en la dirección tuvo problemas para con el sistema censor y dimitió. Es, ya con Manuel Fraga en el Ministerio de Información y Turismo,

durante su segunda dirección, cuando se implanta el código de censura, creado en 1963, el primero del franquismo. Es el primero porque, a pesar de existir una Junta de Censura, durante los primeros años del franquismo, como ya hemos enunciado, no se había creado un verdadero código censor normativo. Y, es ahora, con un ejercicio de la censura claro y previsible, cuando podían desarrollarse medios de burlarla. Es por ello que se considera uno de los verdaderos hitos en la historia del cine español: “no sólo constituyó una apertura, sino que también preparó el terreno para otras posteriores”. (Hopewell, 1989: 38-39)

Por tanto, este aperturismo se tradujo en una leve permisividad en cuanto a la sexualidad en el ámbito cinematográfico. Así, apareció el primer bikini en un metraje español en 1962, en *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962) con Elke Sommer, y los primeros pechos femeninos en una sala comercial, con Teresa Ramírez en *La Celestina* (César Fernández Ardavín, 1968). No obstante, la censura se encrudeció a partir de 1969, de forma indirecta, con ejemplos como las mínimas subvenciones que se le concedieron a ciertos títulos, entre los que se encontraba *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970) y el aplazamiento de la concesión de premios de Interés Especial hasta después de concluir las películas. (Hopewell, 1989 :39-40) De hecho, el gran problema de la cinematografía de esta década fue el de cómo referir a elementos cuya inclusión directa en las películas estaba prohibida. Así, se aportaron soluciones como mostrar no cómo son las cosas reales, sino cómo son en realidad las cosas; insertar la inscripción de la censura en el estilo formal del film; presentar copias a la distribuidoras cinematográficas diferentes a las que se presentaban al registro oficial, lo que se conocía como dobles versiones: la nacional y la internacional. Por tanto, la esencia de este cine oblicuo radicaba no tanto en que los significados estuvieran ocultos como en que tuvieran que ser interpretados: si el espectador, el crítico o el censor querían relacionar tal o cual detalle de la película como un elemento histórico fuera de la película, era asunto suyo. (Hopewell, 1989: 41-42)

A principios de los 70, a la intensificación de la censura se unió la crisis económica que sufrió la industria del cine española y solo proliferaron dos géneros cinematográficos: el terror español y la comedia sexy celtibérica (Hopewell, 1989: 55). En el cine de terror español se permitía la violencia y ciertos desnudos parciales. John Hopewell (1989: 55) cita a Paul Naschy, actor estrella de este género, justificando la violencia de estas películas al ser una liberación visceral: “Cuando pegabas un hachazo a una cabeza, lo que en realidad estabas haciendo era romper un sistema que te había provocado una gran frustración inconsciente”. Pero en el cine de terror se equipara lo monstruoso con lo animal en contraposición a lo humano, y la inflexión más española consiste en centrarse en esta naturaleza animal de modo que resulte no sólo sexual y libidinosa, sino también decididamente inmoral. Por tanto, la misma frustración sexual que motiva implícitamente tales monstruosidades aprueba también, como señala Juan Miguel Companys, el placer que obtiene el público del castigo agresivo del mal. (Hopewell, 1989: 55). Sin embargo, no es extraño encontrar dobles versiones de estas películas, con escenas de desnudos más explícitos.

Pero el género más rentable de principios de la década de los 70 fue indudablemente la comedia sexy. Este género padeció de un éxito irrefutable por parte del público y una de las claves fue que este cine estaba orientado básicamente al consumo y se producía en serie, con variaciones superficiales entre unas películas y otras. Sin embargo, a pesar de mostrar cierto aperturismo temático y sexual, las comedias eróticas españolas obedecen a un profundo conservadurismo. Esto quiere decir que, a pesar de intentar mostrar a la nueva España, avanzada, moderna, europeizada y consumista, estos títulos poseen aún vestigios de un régimen que quería avanzar a pasos minúsculos. Así, los extranjeros de las películas no son tan geniales como parecen, los avances tecnológicos eran capaces de ser destructivos y las guiris podían ser muy atractivas pero bastante pandonas (Hopewell, 1989: 56-58). La censura no solo obstaculizaba la distribución de las películas nacionales fuera de España, sino que también estaba causando una importante disminución del público de las producciones extranjeras. Es bien conocido el hecho de que los aficionados al cine tenían que desplazarse a las fronteras francesas para ver las últimas películas de tema sexual o político.

Con la llegada de las películas de la “Tercera Vía”, se tolera una mayor permisividad sexual y un liberalismo político. A partir de este momento, la apertura sexual se va haciendo latente, y aunque en 1972 el Ministerio de Información y Turismo denunció “el desaforado erotismo, la pornografía y las doctrinas antisociales y disolventes” del cine mundial, un año después, en 1973, se declaraba partidario de “una censura ágil, flexible y dinámica, que vaya al compás de los acontecimientos cotidianos” (Hopewell, 1989: 65). Los pechos de Carmen Sevilla mostrados en *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez, 1973) simbolizaron la posición del régimen ante esta situación, que estaba más preparado para aceptar la realidad física de los artistas españoles que para dar conformidad a películas que descubrían la irrealidad política del franquismo después de Franco. Aquellas declaraciones dieron luz verde a la referencia explícita al sexo con todas sus consecuencias. Así, aparecen temas como el aborto, la prostitución, las relaciones prematrimoniales, la pérdida de la virginidad, las drogas...

El discurso que pronunció Arias Navarro en 1974 y que gestó el conocido espíritu del 12 de febrero, intentaba poner en marcha, a primera vista, una apertura frente al inmovilismo del gobierno de Carrero Blanco, asesinado meses antes. El nombramiento de Pio Cabanillas, que pertenecía al círculo de Fraga, como ministro de Información y Turismo ese mismo año, creó una esperanza de cambios en la política cinematográfica del Gobierno. Su ministerio encargó la redacción de una nueva ley de cine y se anunció que se aplicaría una censura nueva y menos severa. Una de las pruebas de la disposición de nuevo ministerio de llevar a cabo unas reformas fue la actitud ante *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974). Tras su estreno, tanto la película como el director recibieron una gran crítica por parte de algunos medios escritos contrarios. Pero a la oposición no solo le bastaron las palabras. Pero la negativa del Gobierno a retirar la circulación de la cinta o a censurar sus secuencias ofensivas supuso una importante derrota para la derecha (Hopewell, 1989: 76). Sin embargo, el film de Saura puso de

manifiesto una vez más que, incluso antes de la muerte de Carrero Blanco, etapa en la que se aprobó el guión, el Gobierno no sabía aún qué política cinematográfica seguir.

Tras *La prima Angélica* surgió un cine de oposición con tradiciones claramente no franquistas. La mayoría de los directores españoles procuraron abordar la liberalización provisional de 1974 desde un punto de vista más accesible: madurez equivalía a iniciación sexual o a adquisición de conocimiento sexual. Un claro ejemplo de esta tendencia es *El amor del Capitán Brando* (Jaime de Armiñan, 1974). Por ejemplo, al principio de la película aparece una mujer (Ana Belén) quitándose la camisa, para finalmente mostrar los pechos desnudos. Hopewell (1989: 82) escribe que estas escenas constituyen una lección para los espectadores españoles, pues dan a entender que son como niños completamente necesitados de educación sexual. Pero a finales de 1974 el Espíritu del 12 de febrero ya había casi desaparecido. Por una parte, había surgido una incierta libertad de prensa y el derecho a la existencia de una oposición moderada, pero nada más. Por otra, Cabanillas había sido destituido por el propio Francisco Franco, y se culpa de su destitución al estreno de *La prima Angélica* y a la pornografía en la prensa. (Hopewell, 1989: 80-82)

En 1975 se redactan las nuevas normas de censura, que eran muy semejantes a las que ya había. La única variación fue la inclusión de la norma 9, que admitía el desnudo, pero solo cuando no se presentaba “con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía”. Así, tras esta nueva norma, apareció el primer desnudo integral y frontal femenino, protagonizado por María José Cantudo en *La trastienda* (Jorge Grau, 1975). El desnudo de la actriz fue el mayor cebo de la película, que contó con más de 2,5 millones de espectadores. Tras *La trastienda* un gran número de películas empezaron a mostrar desnudos femeninos. Destacaron Aurora Batista, gloria nacional, en *Los pasajeros* (1975) o Rocío Dúrcal y Bárbara Rey, juntas, en *Me siento extraña* (1977).

El destape de 1975, escribe Hopewell (1989: 90), fue alucinógeno porque era higiénico. Los personajes femeninos estaban eternamente enjabonándose en la ducha o cambiándose las prendas interiores. El destape de esta época provocó, como cita Hopewell (:90) a Fernando Mendez Leite “un sinfín de productos híbridos, en general bastante soeces, pero que justificaban lo que habían mostrado con singular complacencia durante noventa minutos con cinco minutos de condena final”, es decir, con un final “moralizante” que solía rechazar todo aquel vestigio de modernidad y liberalismo sexual y/o político. De hecho, en películas liberales posteriores, estrenadas entre 1975 y 1976, la censura volvió a operar, a veces, de manera inminente, con cortes y cambios en el guión. Sin embargo, como escribe Juan Hernández Les (1986), la auténtica censura comenzó a dar paso a una especie de represión económica. Desde 1971, las películas eran sometidos a escala de evaluación y según su puntuación obtendrían una subvención fijada. Y aunque en febrero de 1976, la censura de guiones fue abolida, la censura siguió operando de manera indirecta.

Finalmente, según el Real Decreto del 11 de noviembre de 1977, toda película española recibía automáticamente la licencia de exhibición dos meses después de la presentación de una copia acabada en la Dirección General de Cinematografía, a menos que (artículo 3.5) la exhibición de la película pudiera constituir delito, en cuyo caso se sometía a la consideración del Tribunal Supremo (Hopewell, 1989: 141-142). El Real Decreto había abolido total y oficialmente la censura cinematográfica, además de regular la exhibición de cine violento, erótico o pornográfico con la clasificación “S”. Pero la censura siguió operando aunque las instituciones censoras hubieran desaparecido, con ejemplos como con el caso de *El crimen de Cuenca* (1979) de Pilar Miró. Además, después de 1977, TVE siguió cortando y moderando las películas que emitía, incluso hasta finales de los 80 (Hopewell, 1989: 145).

Esta progresiva ruptura con la censura permitió la aparición de “nuevos” géneros, temáticas y estilos. Así, se consolidó el cine nacionalista, principalmente en Cataluña por poseer una infraestructura industrial desarrollada, pero también en Galicia, País Vasco y Canarias. Además, surgió una segunda etapa de destape, más libertino, a diferencia del destape de años anteriores, con explicitud de desnudos y un lenguaje liberado. La mayoría, por no decir todas, de estas comedias sexys, que Matellano García denomina como un género-propuesta hispano propio, contienen escenas de desnudos y algunas cercanas al softcore aderezadas con comicidad. Es un género que contaba con un star-system determinado: cómicos como Andrés Pajares o Fernando Esteso y un grupo de actrices dispuestas a enseñarlo todo, como, relacionándolo con la temática de este proyecto, la actriz transexual Ajita Wilson, aunque, claramente, obviando su condición en la gran pantalla interpretando papeles femeninos. Esta segunda etapa del destape español duró desde la desaparición de la censura hasta el año 1984, inicio de la crisis de este género. (Matellano García, 2011, 92-93). Igual y rápidamente, se pasó de la representación cinematográfica de la prostitución (*Acto de posesión*, Javier Aguirre, 1977), el adulterio (*Secreto de alcoba*, Lara Polop, 1977), o el aborto (*Abortar en Londres*, Gil Carretero, 1977) a temáticas tan transgresoras para la época como la homosexualidad (*Un hombre llamado Flor de Otoño*, Pedro Olea, 1978) y la transexualidad (*Cambio de sexo*, Vicente Aranda, 1977) o polémicas como el incesto (*Pasión Inconfesable*, Ramón Torrado, 1978) o la pederastia (*Tráfico de menores*, Alberto Negrín, 1978) (Melero Salvador, 2011: 131).

Asimismo, no podemos cerrar este apartado sin mencionar la nueva clasificación “S”. Esta clasificación significaba que la película estaba calificada “exclusivamente para mayores de 18 años” y se identificaban con el anagrama “S”. Como establece Matellano García (2011: 81), la clasificación “S” indicaba que no sólo se trataba de una película para espectadores mayores de 18 años, sino que además se advertía de que “esta película, por su temática o contenido, puede herir la sensibilidad del espectador”. La primera película clasificada “S” fue *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1977), estrenada el 27 de enero de 1978. Por tanto, podía mostrarse un poco más explícitamente el sexo o la violencia en las salas comerciales habituales, si bien siempre indicando al espectador que la película contenía esa “S”. La clasificación “S” desapareció con la llegada de la

Ley Miró. Esta ley reguló el cine X con actividades exclusivas de ciertos locales. Esta exclusividad, añadida a la falta de incentivos de la propia ley para con este tipo de cine a favor de un cine “de calidad”, provocó la desaparición del cine softcore en España. Por tanto, a partir de este momento surge una tendencia, con gran repercusión dentro del sector pero poco conocidas para el público general nacional, de películas X en España. Muchos de estos films se hibridan con otros géneros, surgiendo, por ejemplo, la porno-comedia o porno-parodia o el porno-terror. Este género también goza de un verdadero star-system, con Jesús Franco, como director, y Nacho Vidal, como actor, a la cabeza. Sin embargo, mientras que muchas de las estrellas de este cine han conocido éxito y el prestigio fuera de nuestras fronteras, en España no han sido reconocidos ni apoyados ni pública ni institucionalmente, salvando excepciones.

Por tanto, a partir de la ley Miró, introducida por el Ministerio de Cultura dirigido por el PSOE en 1983 bajo la jefatura de la directora general de cinematografía Pilar Miró, desaparece totalmente la censura en la cinematografía y se regula el cine según una clasificación por edades: autorizada para todas las edades (A), no recomendada para menores de 7 años (7), no recomendada para menores de 12 años, que hasta 2010 esta clasificación era no recomendada para menores de 13 años (13); no recomendada para menores de 16 años (16) y no recomendada para menores de 18 años (18), además de clasificación del cine X (X). A partir de este momento, comienza, por tanto, en España una verdadera libertad de expresión cinematográfica, donde las películas solo quedan limitadas por esta clasificación. Para cerrar este apartado, cabe destacar que el cine español se ha caracterizado por poseer numerosas escenas de desnudos y abundante lenguaje soez y malsonante. Esta tendencia es, claramente, una oda a la libertad y resultado de la represión y la coartación de las libertades que, durante más de 40 años, sufrió nuestro país por la dictadura, con especial mención en la cultura.

3.6 Antecedentes

El verdadero antecedente representativo del personaje transexual en el cine español se sitúa no muy alejado en cuanto a tiempo de las primeras películas que abordan la transexualidad, *Cambio de sexo* y *El transexual*. A las dos películas nombradas les separan sólo 5 años de su predecesora; sin embargo, ésta y las películas mencionadas no pertenecen al mismo contexto político y social de nuestro país. Como predecesora nos referimos a *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), estrenada en pleno tardofranquismo, con el dictador Francisco Franco aún con vida y con la nueva Ley de Peligrosidad Social recién estrenada en 1970 y todo lo que aquello implicaba. Es, por tanto, obvio, que “aludió a la problemática de lo transidentitario de un modo más discreto, evidentemente a causa de una censura que en ningún momento se mostró favorable a la propuesta de guión.” (Esteve, 2013: 167-180) Esteve además aclara que el personaje de *Mi querida señorita*, interpretado por un magnífico José Luis Pérez Vázquez, tiene más de hermafrodita (o intersexual) que de transexual. La película nos revela que su protagonista, Adela, una especial señora solterona de provincias con fuertes sentimientos hacia su criada Isabelita, es en realidad un hombre. Cuando es

notificada por su médico, Adela se traslada a Madrid con una nueva identidad, ahora Juan, y, entorpecido por su antigua condición, intenta sobrevivir en la capital a la par que pretende seducir a su antigua criada, finalmente con éxito. Carlos Aguilar, en su *Guía del Cine*, la menciona como “la fulgurante revelación crítico-comercial de su autor y uno de los títulos más sonados del cine español de los años 70. Vista hoy, se reduce a sus justas y modestas proporciones, pero en su momento dio mucho que hablar el inteligente tratamiento de su muy escabroso tema, así como el análisis de la patética situación de la mujer en nuestro país.” (Aguilar 2004 :995-996). Hopewell (1989: 103) también hace alusión a las escasas perspectivas que se le abrían entonces a la mujer en España en un comentario sobre *Mi querida señorita*: “Con o sin cambio de sexo, las posibilidades para cambiar que se le ofrecían a la mujer en una España que estaba cambiando seguían siendo mínimas”. Sugiere en el mismo que las únicas opciones de la mujer española eran la servidumbre o la soledad, ejemplificándolas con escenas de Adela antes de su transformación o con el final donde Isabelita menciona la palabra “señorita”. En un contexto donde la denuncia transgenerista no había nacido, las notas de ambos autores insinúan que el mensaje de la película podría inclinarse más hacia una muestra de la situación de la mujer en España que a una representación de las identidades transgeneristas.

Mi Querida Señorita allanará el camino para el futuro desarrollo de la problemática transidentitaria, como la define Esteve (2013: 167-180), y actuará como anticipo a la representación cinematográfica que tendrán los individuos transexuales. Sin embargo, a pesar de su temática, los vestigios del tardo-franquismo y la censura están muy presentes en el film de Armiñan, por lo que la libertad expresiva del director y guionistas queda coartada. Además, la problemática transidentitaria no es abordada en profundidad, sino que queda relegada a un mero artilugio para justificar el amor de Adela/Juan con Isabelita.

Dos años más tarde, se estrena en España la coproducción hispano-suiza *Odio mi cuerpo* (1974). Fue una obra cercana a la ciencia ficción, donde, tras el accidente de un ingeniero del que sólo ha sobrevivido su cerebro, el doctor Berger decide trasplantar dicho órgano al cuerpo de una mujer. Cuando el paciente despierta, tendrá que afrontar los dilemas a los que se enfrenta una mujer con un cerebro de hombre. Esta premisa algo disparatada, con varias posibilidades de explotación, no trató tampoco lo transidentitario y se centró, como el film de Armiñan, en presentar un triste retrato de la situación laboral de la mujer en aquellos años. Aunque este film no constituye un verdadero antecedente de la representación de las personas transexuales, conviene mencionarlo, pues pone de manifiesto que algunos directores y guionistas, bien por falta de interés o por el peso de la censura, aún teniendo tramas sugerentes, no se preocuparon de la problemática transidentitaria. Sin embargo, esta historia nos recordará a la reciente *La piel que habito* (2011).

4. Resultados y discusión

4.1 Tabla de resultados

	Título	Director	Año
ETAPA PREGAY	<i>Cambio de sexo</i>	Vicente Aranda	1977
	<i>El Transexual</i>	José Jara	1977
	<i>Pepe no me des tormento</i>	José M ^a Gutiérrez Santos	1981
ETAPA GAY	<i>Vestida de azul</i>	Antonio Giménez-Rico	1983
	<i>La ley del deseo</i>	Pedro Almodóvar	1987
	<i>Las edades de Lulú</i>	Bigas Luna	1990
	<i>Todo sobre mi madre</i>	Pedro Almodóvar	1999
ETAPA POSGAY	<i>La mala educación</i>	Pedro Almodóvar	2004
	<i>20 centímetros</i>	Ramón Salazar	2005
	<i>La piel que habito</i>	Pedro Almodóvar	2011
	<i>Tres bodas de más</i>	Javier Ruíz Caldera	2013

4.2. Análisis de resultados

Etapa pregay (hasta 1982)

<i>Cambio de sexo</i>	Vicente Aranda	1977
<i>El Transexual</i>	José Jara	1977
<i>Pepe no me des tormento</i>	J. M Gutiérrez Santos	1981

Cambio de sexo

En un contexto histórico transitorio y joven, con la todavía influencia del conservadurismo, el catolicismo y la homofobia franquista, se estrena la primera película española que aborda el tema de la transexualidad abiertamente, *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977). La película de Aranda fue realizada durante la etapa pregay que establecen Guasch y Mas (2011) en su estudio. Por ello, como explicamos con anterioridad, el transexualismo, aún no definido socialmente, estaba todavía considerado como una forma extrema de homosexualidad. Sin embargo, esta unión homosexualidad-transexualidad ha propiciado que, desde el punto de vista formal y temático, muchos estudiosos hayan encontrado características comunes en films que

tratan ambos temas. *Cambio de sexo* pertenecería, por tanto, a un conjunto de películas “hechas con urgencia, como símbolos de resistencia”, como denomina Jordi Balló (Balló, 2007: 121) y que Esteve (2013: 169), por su parte, las distingue como “impertinentes”, dando título a su estudio *Retratos ‘impertinentes’*:

en el momento de su estreno este tipo de proyectos filmicos fueron recibidos por el espectador medio como películas ‘impertinentes’, al presentarse como discursos sobre la marginalidad que se articulaban directamente en contra de los postulados identitarios considerados mayoritariamente ‘convenientes’ en el seno de la recién nacida sociedad democrática española – y que no eran otros que los que promovían y defendían el modelo heterosexual, reproductivo y monogámico de la familia tradicional.

(Esteve 2013: 169)

Juan Carlos Alfeo (1998), por otra parte, incluye a *Cambio de sexo*, junto a otros títulos, en un grupo que él ha denominado *representación reivindicativa* (de la homosexualidad), que comprende películas estrenadas entre 1976 y 1983. Los films de este grupo cumplen una serie de rasgos específicos, como presentar como objeto esencial en la organización de la trama la homosexualidad y la reflexión sobre algún aspecto de su naturaleza y sus circunstancias. Estos rasgos son diferentes a los representados en el grupo posterior, denominado *representación desfocalizada* (de la homosexualidad), que contiene films realizados a partir de 1983 y que coincidirán con lo que Guasch y Mas (2011) llaman período gay (1982-2005).

Entre estas “urgencias”, “impertinencias” o “representaciones reivindicativas” se encuentran la ya señalada *Cambio de sexo*, *Los placeres ocultos* (de la Iglesia, 1976) *Ocaña, retrat intermitent* (Pons, 1978), *Manderley* (Garay, 1981), *La muerte de Mikel*, las primeras películas de Pedro Almodóvar o el documental *El desencanto* (Chávarri, 1976), entre otras.

A diferencia de su ya mencionada predecesora, en *Cambio de sexo* la transexualidad no es un medio para conseguir un fin ni un añadido a la trama, sino que ocupa la centralidad temática y, además, de manera explícita. Basada en hechos reales y con un guión prohibido durante el franquismo, (Hopewell, 1989: 177), ambas características conectadas a muchos de los metrajes estrenados durante la Transición, *Cambio de sexo* cuenta la situación de José María/María José, una adolescente que no vive en consonancia ni con su sexo asignado ni con el escenario donde se desarrollan los primeros años de su vida. Sufriendo el rechazo de su entorno más cercano, no sin antes haber resistido a los intentos de “curación” por parte de su machista, homofóbico e infiel padre, decide escaparse a Barcelona. En la urbe iniciará la transición hacia María José, la forma de vida y apariencia que siempre deseó y quedará maravillado por Bibí Andersen, una vedette transexual que roba la atención de los asistentes en el club donde trabaja y con la que entablará una relación de amistad. En su primera estancia en

Barcelona, recibirá la visita de su hermana Lolita, el único apoyo incondicional de su seno familiar. Un fracaso amoroso hará que María José se intente auto mutilar tratando de despojarse de su aparato sexual con una navaja, lo que la llevará al hospital. Allí se despedirá de Bibí, que abandonará la ciudad durante un tiempo, y María José, como José María, volverá a su hogar natal que tanto la repudió. Cansada de apariencias, regresará a Barcelona, donde se encontrará nuevamente con Bibí tras su marcha, que le confesará que se ha realizado una operación de reasignación de sexo en Casablanca. Con el consejo de Bibí, María José decide probar suerte como vedette en el club, iniciando así un tratamiento hormonal. Durante la preparación artística, psicológica y hormonal para su debut, se gestará una relación de afecto con el dueño del club, el señor Durán, así como empeorará la relación de amistad con Bibí. Tras su exitoso estreno sobre los escenarios bajo el nombre de Diana Darcy, la protagonista inicia una relación con el señor Durán que propiciará su decisión de viajar al extranjero para someterse a la operación de reasignación de sexo.

La película de Aranda no sólo supuso la primera vez que la transexualidad era tratada en el cine español, sino que otorgó, además, a una mujer transexual un papel principal en la trama de un film español. Bibiana Fernández (por aquel entonces Bibí Andersen), que se interpreta a sí misma entre la ficción y la realidad, era la principal estrella de diversos locales de la capital catalana. El papel le ayudó explotar una carrera como actriz, presentadora de televisión y cantante, trabajando en numerosos proyectos cinematográficos y televisivos, así como continuando su trabajo como vedette de revistas en teatros.

Cambio de sexo es catalogada por Carlos Aguilar (2009: 237) como “una de las mejores realizaciones de Vicente Aranda, que abordó una historia de transexualismo con un prodigioso equilibrio entre rigor crítico y sensibilidad”. Luis Dentell (2011: 11), por su parte, expresa que es una obra “construida con eficacia [...] y realizada con tacto y cuidado, alejándose de los excesos del destape imperante.” La película supuso el primer éxito comercial del director y disfrutó de gran éxito en taquilla. Menos suerte corrió su sucesora, *El Transexual*, estrenada meses más tarde.

El transexual

Como expone Luis Dentell (2011: 9) cuando José Jara (también conocido como José O'Hara) comienza a dirigir *El Transexual*, tras el ofrecimiento de Laro Films, tanto el director, como los guionistas y productores pensaron que el producto final sería la primera obra cinematográfica sobre la transexualidad en España. Este ambicioso y novedoso proyecto quedó eclipsado cuando Vicente Aranda estrenó *Cambio de sexo* en mayo de 1977, cuando aún José Jara no había acabado de filmar *El Transexual*. Como ya hemos mencionado con anterioridad, la primera película española en abarcar la temática fue, por tanto, la película de Aranda, acaparando todas las críticas y éxitos por su atrevimiento, muy a pesar de Jara.

El guión literario de *El Transexual*, como continúa Dentell (2011: 10), fue escrito por Jacinto Molina (posteriormente conocido por Paul Naschy), Antonio Fos y Juan José Porto y se basó libremente en la historia de Lorena Capelli, una de las transexuales más importantes de la época y cuya muerte supuso un escándalo en el país. Capelli llegó a España procedente de Brasil, trabajando primero en un club de Barcelona y posteriormente en el Micheleta Night Club de Madrid. Es en España cuando decide viajar a San Francisco, E.E.U.U para someterse a la operación de reasignación sexual de manera clandestina. Ya en nuestro país, tras su vuelta, Capelli tiene que someterse a una segunda operación en Barcelona, tras complicaciones con la primera. Capelli fallece en quirófano siendo intervenida, manifestando así la existencia de clínicas en España que realizaban tales operaciones.

De este suceso surgió *El Transexual*, que cuenta como Sergio, un periodista sin escrúpulos (interpretado por el mismo Jacinto Molina/Paul Naschy) prepara un reportaje sobre las operaciones clandestinas de reasignación de sexo en España. Para ello, entablará una amistad con Lona (Ágata Lys), una vedette transexual de gran éxito. La enigmática y repentina desaparición de Lona hará que Sergio comience una investigación sobre su paradero, descubriendo finalmente que la misma ha fallecido en quirófano mientras se realizaba una vaginoplastia clandestina. Como asegura Dentell (2011: 10), esta premisa tenía más relación con los films policíacos que solía interpretar Naschy. “Sin embargo, José Jara se plantea un enfoque distinto. A diferencia de la propuesta que le ofrecen, una película convencional de investigación, él propone una segunda trama: el rodaje de una entrevista a Yeda Brown, una transexual brasileña que directamente a cámara cuenta su vida y sus experiencias. Por lo tanto, la propuesta de Jara es absolutamente novedosa y no solo se trataría de la primera película de ficción sobre la transexualidad en España sino también el primer documental en profundidad a una mujer transexual.”. A ambas partes, ficcional y documental, se le añadieron los números musicales que acontecen en el film.

Luis Dentell (2011: 11) destaca esta triple estructura de *El Transexual* en su estudio sobre el cine de Jara: “La obra tiene tres estructuras claramente diferentes. Por un lado el documental (reportaje en profundidad) a Yeda Brown, en el cual narra en primera persona sus experiencias, nada de esto estaba en el guion original y, por supuesto, todo su texto es espontáneo y a veces, como lenguaje coloquial, torpe y sucio. La segunda estructura de la película son los números musicales. Casi todas las coreografías se basaban en números ideados por Paco España y fueron planificadas por Jara, estas actuaciones tampoco estaban en el guion literario. Por último, se encuentra la propia ficción, es decir, el texto del guion literario que es lo que menos interesa a Jara.” Además, elogia a Jara por la planificación conjunta de *El Transexual*: “El director no solo narra tres historias sino que las planifica de forma completamente distinta. El documental sobre Yeda se plantea intimista y cercano, las piezas musicales se realizan con modernidad y osadía (próximas a lo que había sido *Cabaret* [1972] de Bob Fosse). Y, por último, la trama de ficción se rueda en el estilo propio de las películas

detectivescas de Paul Naschy. La mezcla de los tres estilos hace que la obra resulte original e insólita.” (Dentell, 2011: 11)

Esta originalidad formal y temática fue arrebatada por el *Cambio de sexo* de Aranda, que se tradujo en una gran diferencia de espectadores: 840.621 espectadores frente a los 419.400 (Dentell, 2011: 11) tras el estreno de *El Transexual*. La crítica también cuestionó la falta de originalidad del film: “*El transexual* tenía una baza importante en la novedad del tema pero perdió puntos después del pisotón de *Cambio de sexo*”. (HERMES, 1977: 59). Por su parte, la estructura del film de Aranda se presenta como una ficción lineal con números musicales, exceptuando el breve fragmento en el que a María José (y al espectador) se le muestran los diagramas de la operación genital antes de someterse a la misma, que, como señala Hopewell (1989: 178), puede ser tratada con exactitud casi documental. Estas pinceladas para con diferentes géneros, sin el tratamiento en profundidad de los mismos, se vieron desarrolladas en plenitud en el film de Jara, presentando una excelente construcción estructural y un mejor planteamiento en su temática. Dentell (2011: 12) elogia a *El Transexual* precisamente por “esa ruptura de códigos y ese posicionamiento en el límite entre los géneros cinematográficos: no es un documental, no es una película de ficción sobre las y los transexuales, tampoco es sólo una película de Paul Naschy sino una obra plenamente posmoderna que mezcla y combina estilos y formas.”

Es incuestionable asegurar que ambas obras comparten una característica común: fueron las primeras obras que trataron la transexualidad en España, no sin resultar polémicas y alterado los cánones normativos establecidos hasta el momento. Las dos muestran la realidad de un colectivo, en esa época, es visto como ‘un misterio de la naturaleza, el enigma biológico de nuestro siglo, el suspense hecho carne’ (así es como se presenta al personaje de Bibí en *Cambio de sexo*). No son escasas las manifestaciones de las vejaciones que están condenadas a sufrir por parte de la sociedad y el entorno más cercano, ni las declaraciones auto afirmativas por parte de los personajes en cuanto a su situación (‘Yo no tengo mentalidad masculina. Quiero ser una mujer. Me siento una mujer’, interpretaba una jovencísima Victoria Abril). Incluyendo la parte documental de ambos films, “esta repetición en la representación explícita [...] parece subrayar a un espectador poco avezado a este tipo de narrativas una necesidad de concienciación que [...] termina convergiendo en un final excesivamente didáctico.” (Esteve, 2013: 173) *El Transexual* es, además, moralizante, pues acaba con la advertencia de los riesgos de las operaciones clandestinas.

Sin embargo, tanto Esteve (172) como Dentell (2011: 12) coinciden en que, a pesar de la buena intención de los films, ambos están realizados desde una mirada transfóbica. Alberto Mira (2008: 411) escribe sobre estas películas, cita plasmada en los estudios de ambos autores, que “de alguna manera los tratamientos sobre travestis inciden siempre en lo anormal para dar al espectador heterosexual una posición privilegiada: por una parte se le pide comprensión pero por otra se impide toda identificación”. Dentell añade que, a pesar de ser rompedoras, estas películas “muestran una visión denigrante de las transexuales que sólo pueden sufrir, mutilarse y ocuparse en el quehacer de cabareteras

o prostitutas.” (Dentell 2011: 12) En esta línea, también se sitúa Isolina Ballesteros (2011), que menciona que “la ansiedad y la repulsión que la homosexualidad provoca en la sociedad se materializa en todas las películas en la victimización del personaje homosexual.”. Los personajes homosexuales, en los que incluimos a los personajes transexuales y travestidos por su, por aquel entonces, difusa terminología, se presentan en continuo sufrimiento y/o con desenlaces o castigos fatales, además de quedar relegados a espacios marginales o espectaculares. Hopewell (1989: 178) opina que “los personajes *gays* [y transexuales] se convirtieron así en víctimas sociales que, aparte de su sexualidad, son ‘como tú y como yo’. [...] Pero es precisamente el objeto de su sexualidad lo que hace que los *gays* [y transexuales] no sean ‘como tu y como yo.’” Esta objetivación de la (trans)sexualidad se expone en ambos films, por ejemplo, presentando a las vedettes transexuales como meros espectáculos, donde se cuestiona su feminidad y cuyo público pierde el interés en ellas tan pronto como se despojan de su ‘objeto genital’; reduciendo su entorno a los clubs o a la calle, así como insinuando como única solución para la felicidad plena de estos personajes la operación de reasignación sexual. También llama la atención, por ser la carta de presentación de toda película, el título de ambos films, establecidos también desde una mirada transfóbica, *El Transexual* en vez de *La Transexual* como sería lógico, o *Cambio de sexo* en vez de *Reasignación de sexo*, y objetivada, como atracción para el público, aunque podrían justificarse debido al desconocimiento en la materia de aquella etapa y la novedad de su temática.

Tanto en el momento de su estreno, por romper con los tabúes, como hoy, por la imagen mostrada del colectivo, estas películas fueron y son problemáticas; sin embargo, es innegable el carácter transgresor de estas obras, bien por poner el foco sobre un colectivo cuyos derechos tardaron mucho en ser considerados, porque facilitaron el camino a producciones posteriores y/o porque, a través del cine, iniciaron el proceso didáctico de la sociedad pre y democrática sobre nuevas formas sexuales e identitarias.

Cabe destacar que en 1977, el que será considerado el director gay y femenino/feminista por excelencia a partir de 1980 tanto por un gran sector del público y crítica extranjera (Ballesteros :57), ambas categorías en las que, en esta etapa, se incluyen las mujeres transexuales, rodará el cortometraje *Sexo va, sexo viene* (Pedro Almodóvar, 1977). Esta obra supuso uno de los últimos cortometrajes realizados por el director antes de dar el salto al largometraje con *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978) y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), ya en los 80. *Sexo va, sexo viene* ya vaticinaba las continuas transgresiones alrededor de la cinematografía posterior del director. Una historia de chico conoce a chica después de un choque en la calle, tras el que empiezan a salir, con la particularidad de que la chica insulta y pega continuamente al chico. Esta situación no molesta al chico, pues es lo que busca en una mujer; a ella, sin embargo, le aburre. La chica, harta, decide poner fin a la relación, confesando, además, que es lesbiana y que solamente quería humillarlo. El chico, desesperado, busca consejo en una máquina de adivinación, que le sugiere que si a ella le gustan las mujeres, se haga mujer. El chico lo lleva a cabo, y una vez transformada, decide buscar a la chica que se enamora de ella e

inician nuevamente una relación, ahora como lesbianas. Este amor se ve fallido cuando él (ahora, ella) confiesa que desde que es mujer, lo que de verdad le gustan son los hombres. Estas transformaciones e hibridaciones en cuanto a sexualidad y género se verán plenamente desarrolladas en su posterior filmografía, como veremos más adelante.

Pepe no me des tormento

También se estrenará a finales de esta etapa la película *Pepe no me des tormento* (1981), dirigida por José María Gutiérrez Santos. Su guión se basa en la historia de Mario, un guionista que vive con su mujer Bárbara, divorciada, y sus tres hijos. Para desarrollar su nuevo guión, abandona por un tiempo su casa y se va a vivir con su amigo Pepe a casa de una chica. Lo que Mario no sabe es que Pepe está enamorado de él, que la chica es una mujer transexual y que tendrán que huir de un ladrón de bancos. Carlos Aguilar (2004: 1182) la describe como una película “absolutamente maldita” y con un “ruidoso fracaso comercial”. Desconocemos las causas de este hecho, pero la película de José María Gutiérrez Santos apenas es mencionada en los textos de los estudiosos sobre transexualidad y travestismo, por lo que no profundizaremos en ella. Sin embargo, queremos destacarla en este estudio por dos importantes razones: porque, aunque secundario, incluye un personaje transexual (aunque llamado travesti por el desconocimiento de la época y por ser la palabra utilizada en la etapa, como establecen Guasch y Mas) y sobre todo porque la actriz que lo interpreta es la también diputada, activista y transexual Carla Antonelli. Llama la atención que en un corto período de tiempo, fueran tres los personajes transexuales representados y dos de ellos interpretados por mujeres transexuales. Esta tendencia desaparecerá en las etapas posteriores, y serán sobre todo mujeres no transexuales las que representen estos roles.

Etapa gay (1982-2005)

<i>Vestida de azul</i>	Pedro Giménez-Rico	1983
<i>La ley del deseo</i>	Pedro Almodóvar	1987
<i>Las edades de Lulú</i>	Bigas Lunas	1990
<i>Todo sobre mi madre</i>	Pedro Almodóvar	1999
<i>La mala educación</i>	Pedro Almodóvar	2004

Vestida de azul

Vestida de azul se estrena años más tarde, en 1983, una vez ya en la etapa gay que utilizamos de Mas y Guasch; no obstante, a pesar de pertenecer a otra etapa en cuanto a cronología, se asemeja más a las características de sus predecesoras que a la de sus contemporáneas. Heredero (1989 :27) distingue que “al comienzo de la transición aparece un nuevo género, una especie de ‘documental’ dramatizado, que intenta incorporar a las pantallas determinados aspectos de la realidad social sin recurrir a la ficción y a partir de ahí de las manifestaciones filmadas de los propios implicados.” Esta

relación con el documental ya fue tanteada por Vicente Aranda en *Cambio de sexo*, y por José Jara, más desarrollada, en *El Transexual*, como comentamos anteriormente. En *Vestida de azul*, la ficción documental o documental dramatizado es llevada al extremo, al más estilo “Vivir cada día”, programa televisivo que emitía TVE por aquella época. La película basa su trama únicamente en historias testimoniales, que rozan el límite entre la leyenda y la realidad, aunque en el comienzo del film se subraye la veracidad de los hechos y personajes que se narran. La película está protagonizada por 6 mujeres transexuales, tan dispares como originales, cuyo únicos nexos son su condición como transexuales y su ejercicio de la prostitución. Se dedican a esta profesión porque “si no hay trabajo para las personas que son normales y corrientes, los padres de familia, ¿va a haber trabajo para nosotras?”, como confiesa la Loren, una de las mujeres transexuales del film, poniendo de manifiesto las dificultades laborales de este colectivo. Directamente a cámara o reproduciendo acciones cotidianas, las protagonistas cuentan sus vivencias desde la niñez, poniendo énfasis en aquellas relacionadas con su condición de transexuales, vedettes y prostitutas.

La pluralidad e intimismo de los testimonios nos acercan a una nueva imagen social de estas mujeres. Aunque aún permanecen en la marginalidad y espectacularidad, sus revelaciones están focalizadas no sólo hacia su condición o empleo, sino también hacia el pasado, sus vidas familiares o en pareja, sus creencias, sus deseos y aspiraciones o sus sentimientos y penurias. “Soy católica”, “Yo no le tengo miedo a la soledad, es cuando más a gusto estoy, haciendo la cositas de mi casa...” son algunas de las confesiones que dotan de humanidad a estos personajes, alejándoles de su condición de objeto, mostrando como dice Hopewell, “que son como tú y como yo”. Entre esas confesiones, destacan las diferentes posturas de las protagonistas hacia la operación de reasignación de sexo. Algunas de ellas se posicionan a favor mientras que otras se posicionan en contra o no se lo plantean, descubriendo así otras realidades más allá de la intervención quirúrgica. En contraste a los films anteriores, donde la felicidad plena de estas mujeres no era alcanzada hasta que se realizaba dicha operación, en *Vestida de azul* se hace evidente la existencia de mujeres transexuales que la rechazan y que aceptan o desean vivir con el órgano sexual de nacimiento. Además, en una de las numerosas conversaciones entre ellas, se marca la diferencia entre lo que todavía era confundido, la homosexualidad, el transexualismo y el travestismo/transformismo. (“¿Te sientes travestí [como transexual, pues aún se denominaba así] o transformista? Yo transformista... El travestí son estas chicas”, confiesa un hombre homosexual transformista refiriéndose a varias de las protagonistas). Será durante el periodo democrático cuando “gracias a la intensa contribución pedagógica de la filmografía de Pedro Almodóvar la sociedad española afinará mejor en la distinción entre homosexuales, transexuales y travesti[dos]” (Guasch y Mas, 2014: 4) La representación explícita, resaltada por Esteve (2013: 175), que envolvía a *Cambio de sexo* y *El Transexual*, también está presente en *Vestida de azul*: la represión de la policía, las conversaciones con el médico o el cura, la cirugía de senos, la preparación antes de las actuaciones, la homofobia o transfobia o el lenguaje con el se expresan. No obstante, tal explicitud no se basa en un final didáctico, como en las anteriores, sino en la

objetividad documental que pretende alcanzar. Por tanto, el carácter didáctico y moralizante se fundamenta en la totalidad de la obra, que desde un tono tragicómico, nos ofrece una nueva imagen de las mujeres transexuales.

Sin embargo, a pesar de la distinción en la representación de estas mujeres respecto a sus antecesoras, *Vestida de azul* posee parte de la mirada transfóbica con la que fueron concebidas *Cambio de sexo* o *El Transexual*. La película indaga en otros aspectos de las vidas de los personajes más allá de su condición de mujeres transexuales o prostitutas, pero la trama se centra especialmente en estas características de la vida de las protagonistas. Esto recuerda al razonamiento de Dentell (2011: 12) cuando se refería a los films de Aranda y Jara, que “muestran una visión denigrante de las transexuales que sólo pueden sufrir, mutilarse y ocuparse en el quehacer de cabareteras o prostitutas.” Esta característica también se aplica a *Vestida de azul*. Además, los mensajes de algunos fragmentos se pierden al ser irremediamente cómicos. Como opinan Guasch y Mas, las artes y algunos círculos de intelectuales de la izquierda española del periodo pregay “cubrieron a esta figura con una pátina de progresismo que contrasta con el trato denigratorio y estigmatizado que recibieron travestís y transexuales durante el periodo gay posterior tanto por parte de la sociedad en general como en el marco de la comunidad homosexual” (Guasch y Mas 2014: 4)

Vestida de azul, a pesar de estrenarse en 1983, se sitúa a medio camino entre la etapa pregay y la etapa gay. Exploró en profundidad muchas de las ideas de la cinematografía de la primera etapa, pero permaneció en el documental dramatizado típico de la Transición que señalaba Hopewell, no siguiendo, por tanto, la corriente de las películas de temática homosexual y transexual del siguiente período, ya democrático y que expondremos a continuación.

En la etapa gay, que comprende el período entre 1982 y 2005, cuyo inicio lo marcan dos acontecimientos, la llegada del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al gobierno en 1982 y la inclusión de España en la Unión Europea en 1986, se inicia un proceso de búsqueda de aceptación social para la homosexualidad en España, en la que se incluyó una campaña de comunicación para presentar una imagen social respetable de la homosexualidad. “La instauración de la democracia en España permitió a los homosexuales ir más allá de las expectativas heterocéntricas y homófobas que les obligaban a feminizarse para lograr ser tolerados; de manera que el nuevo entorno social y político el afeminamiento estereotipado dejó de ser funcional como instrumento de búsqueda de tolerancia social. De este modo, la progresiva masculinización del gay en un contexto democrático menos homófobo fomentó la estigmatización y la condena del afeminamiento en los homosexuales por parte de los mismos gays “ (Guasch y Mas, 2014) Guasch y Mas añaden en su estudio que “en un contexto de masculinización, la crítica gay al afeminamiento iba a contribuir a intensificar el estigma de transexuales y travestís, los cuales al inicio del período gay todavía eran pensados como formas extremas de homosexualidad.” Por tanto, el falso progresismo del que dotaron las artes y la izquierda a las personas transexuales en la etapa pregay, fue desmontado por la,

menos homofóbica pero aún transfóbica sociedad española democrática, incluido un sector del colectivo homosexual.

A la par de este proceso, se desarrolla una nueva modalidad de representación de los homosexuales en el cine español. Los directores de cine, al igual que la sociedad, dieron la espalda a los personajes transexuales a favor de los homosexuales. Por ello son escasos los estudios sobre la representación de personas transexuales en el cine español, sobre todo en esta etapa, mientras la cinematografía de carácter homosexual sí ha sido documentada. No obstante, utilizaremos esta corriente de representación homosexual, a pesar de presentar desigualdades, ya que comparte características comunes con la representación que nos concierne en este estudio.

José Carlos Alfeo (1998: 42) llama a esta nueva representación de la homosexualidad representación *desfocalizada*, que, “a diferencia de la representación *reivindicativa* de la etapa anterior, la homosexualidad ya no constituye el objeto central en el desarrollo, sino que aparece en muchos casos como un complemento circunstancial, empleando un símil lingüístico, una excusa que en muchos casos sirve como desencadenante pero que en ningún momento llega a ocupar, en exclusiva el núcleo de su desarrollo [...]. Los films que corresponden a este grupo presentan las siguientes características:

- Al menos uno de sus protagonistas es explícitamente homosexual
- La homosexualidad no es, sin embargo, el tema central de su discurso y pasa a ser un elemento más en el desarrollo de la acción dramática
- El comportamiento homosexual entra en la representación no con carácter exclusivo, sino en combinación/contraste con otros comportamientos sexuales, aprovechando la capacidad generadora de acción dramática que ofrecen los equívocos o los triángulos.

(Alfeo, 1998 :42)

Estas características también son visibles en la representación de las personas transexuales de la etapa: el personaje transexual es claramente identificable, pero deja de ser la centralidad temática para pasar a convertirse en un elemento más de la trama. Además, como la homosexualidad, que cita Alfeo, la transexualidad no es de carácter exclusivo, aprovechando la hibridación y combinación de la misma con otras realidades sexuales o genéricas.

La ley del deseo

Según Alfeo, este período representativo se abre con el estreno de *La ley del deseo* (1987) de Pedro Almodóvar. Y es en este film donde se brinda un nuevo papel principal a un personaje transexual, Tina, interpretado por Carmen Maura. La diferencia entre Pedro Almodóvar y otros directores que tocaron la temática gay, es, como se refiere Isolina Ballesteros (2001: 118), fundamentalmente, “la negativa del primero a hacer un

tipo de cinema verité o producto testimonial que represente de forma reductora la realidad gay española”. Ballesteros recuerda una cita de Strauss (Strauss, 1995: 86), en la que director manchego declara “que el cine es esencialmente representación... y es a través de la representación como llego a la verdad y a la realidad, no a través del documento... En el cine no se trata de que los personajes sean ellos mismos, sino casi todo lo contrario“. Es así como Almodóvar rechaza la ficción documental o documental dramatizado que muchos de sus predecesores utilizaron para llevar a la pantalla la realidad gay y/o transexual. También rechaza la perspectiva militante o comprometida característica de los primeros años de la Transición. Es por ello que el cine de Almodóvar pone fin a la etapa representativa anterior, la representación reivindicativa, donde “se representa[ba] sistemáticamente el conflicto entre el homosexual y los otros” (Alfeo, 1998 :40). En las primeras obras del director, Ballesteros establece que se recoge “un ambiente abstracto y multiforme donde las relaciones homosexuales suceden naturalmente y coexisten indistintamente con las heterosexuales; donde homosexuales, lesbianas y tra(nsexuales) se mueven y se relacionan sin conflictos en el paisaje nocturno del Madrid de los 80“ Además, añade, que en ellas “la identidad de los protagonistas es provisional y discontinua, hay un cuestionamiento de cualquier clasificación rígida que defina el género, la sexualidad y la relaciones en términos de ortodoxia, homogeneidad o especificidad” (Ballesteros, 2001: 116-117). Por ello, sus personajes no tienen la necesidad de realizar el proceso revelador: no esconden pero tampoco revelan públicamente sus preferencias sexuales, que son presupuestas y conviven libremente tanto en lo público como en lo privado (Ballesteros :119) Ya nos referimos a estas identidades no delimitadas y a las hibridaciones sexuales e identitarias cuando mencionamos su primer cortometraje *Sexo va, sexo viene* y que quedan desarrolladas y expuestas en los títulos de su cinematografía. Además, no solo confluyen identidades, sino que en su cine “se mezclan géneros y estética (el cine, los anuncios publicitarios, los videoclips), los significantes pierden su significado y [...] cada espacio filmico posee cierto grado de autonomía artística y hay una ausencia ocasional [...] de planos de transición entre un espacio y otro (Hopewell 1989: 447). Por tanto, la fusión entre comedia y drama, a la que tanto aboga, hacen que sus películas sean comedias melodramáticas o melodramas cómicos. “En cuanto al humor, yo lo utilizo siempre, incluso en los momentos más dramáticos y es el resultado directo de mi espontaneidad que es justamente lo que a veces choca y sorprende a los demás... Lo que intuyo es que ese humor puede resultar desconcertante, al contrastar una situación dramática con otra divertida que viene inmediatamente después, sin tregua, lo cual puede dar lugar a un efecto bastante siniestro, cosa que de ser así me encantaría” (Hopewell, 1989: 454).

En este contexto se estrena *La ley del deseo*. Pablo (Eusebio Poncela) y Tina (Carmen Maura) son hermanos: el primero es director de cine, y la segunda, actriz, a la que Pablo dará un papel en su próxima película. Tina tiene a su cargo a la hija de una ex amante suya, Ada (Manuela Velasco), una especial pequeña. Pablo, por su parte, está enamorado de Juan (Miguel Molina), que no le corresponde como a él le gustaría. En la vida del director aparece Antonio (Antonio Banderas), un joven que acaba obsesionado

con Pablo y que no dudará en eliminar las barreras que pudieran entorpecer la relación entre ambos. Por ello, acabará con la vida de Juan, provocando el repudio de Pablo hacia él. Tras un arrebató, Antonio seducirá a Tina para luego secuestrarla junto a Ada, en un intento de chantajear a Pablo para que pase un último rato con él. Este accede a cambio de que se entregue por su crimen. Finalmente, en lugar de entregarse, acabará suicidándose.

Muchos autores mencionan la catalogación de este film por parte de muchos críticos como un film sobre homosexuales. Sin embargo, como se encargan de rebatir los propios autores, e incluso aclara el propio Almodóvar, esto es erróneo. Como comparte Isolina Ballesteros (2001: 122), lo que provoca la reacción de los críticos es la facilidad con la que Almodóvar desmonta la especificidad homosexual. Ballesteros reafirma lo que Almodóvar ha dicho en varias entrevistas, que recoge Holguín (1994: 86), manifestando que la historia de *La ley del deseo* es una pasión que podría funcionar igualmente entre heterosexuales, pues en ella “no hay nada específico”: los celos, las debilidades, el dolor y la pasión son los mismos”. Juan Carlos Alfeo (1998: 81) también explica que “se manifiesta aquí el error de confundir lo accesorio, seguramente por lo que tiene de peculiar, con lo esencial en términos de relato, ya que la homosexualidad de los personajes en nada afecta al desarrollo de los acontecimientos por ellos protagonizados. [...] Ni siquiera es aprovechada como excusa o como punto de apoyo en su construcción, sino que permanece relegada, como ya se ha dicho, a la periferia de los rasgos circunstanciales. En las películas anteriores difícilmente se podía prescindir del hecho homosexual sin ver seriamente comprometida la estructura de la trama”. El autor menciona, no obstante, que “tal vez Tina es el único personaje cuya circunstancia se pueda leer en términos de frustración sexual; sin embargo esta frustración no ha venido de la mano de la homosexualidad, sino de instituciones tan normalizadoras (en el sentido de que constituyen y construyen la norma) como son la educación católica y la familia.” (Alfeo, 1998: 81). Por tanto, a diferencia de otros films, en *La ley del deseo* la homosexualidad no es causante de los devenires de los protagonistas, ni actúa como detonante en ninguna acción, pudiendo ofrecer la misma trama con personajes heterosexuales. Es un accesorio más, original, sí, pero que no comprometería lo que se quiere transmitir: el deseo, que como dice Juan Carlos Alfeo, es el verdadero motor de la trama. Tina es un personaje peculiar: fue durante un tiempo un hombre homosexual enamorado de su padre (deseo homosexual hacia los hombres), por el que se reasignó el sexo para poder consumir su amor (deseo heterosexual, ahora como mujer, hacia los hombres). Sin embargo, este la abandona, provocando en ella una repulsión hacia los hombres. Es ahí cuando conoce a la madre de Ada (deseo homosexual hacia las mujeres), a la que también acaba repudiando por su continua ausencia (falta de deseo). Durante parte de la película, se convierte en madre (adoptiva) asexual, volviendo a despertar un deseo hacia los hombres cuando conoce a Antonio (deseo heterosexual), para finalmente, volver a la asexualidad tras el desengaño. Esta hibridación y combinación de sexualidades y género es a la que nos referíamos con anterioridad, característica del cine del autor y que contrasta con el sistema patriarcal impuesto. Ballesteros (2001: 120-121) establece que es “ese exceso transexual o pansexual el que

activa la burla del sistema heterosexual familiar, niega su 'originalidad' y legitimidad por medio de la imposibilidad y lo reconstruye de forma simulada." Ballesteros señala también que no solo el género y la sexualidad de Tina han sido transformados, sino que también, por ejemplo, la situación familiar de Ada, que pasa de tener una madre biológica bisexual y un padre ausente, a una madre adoptiva transexual y un padre homosexual. A pesar de que todo ha sido transformado, y varias veces, "los fundamentos de la familia como vínculo humano y de amor siguen intactos, mejorados en la transformación, al haber sido eliminada la obligatoriedad heterosexual que rechaza la coexistencia de preferencias sexuales alternativas (otras que la hetero) con la posibilidad de fundar y mantener una familia. [...] La triada familiar (Pablo, Tina, Ada), travestida al completo y que prevalece al final de la película, es un simulacro que sirve mejor a los propósitos familiares que la familia nuclear, que ha perdido su origen o que nunca existió para ninguno de los personajes." Ballesteros agrega que Almodóvar "añade un nivel más al juego de transformaciones y simulaciones" del film, concediendo a Carmen Maura, cuyo género natal femenino era mayoritariamente conocido por los espectadores (sobre todo españoles), el papel de Tina, mientras que Bibiana Fernández, la mujer transexual más famosa de España, encarna el papel de madre lesbiana. (Ballesteros :121)

Es con *La ley del deseo* cuando el personaje homosexual, y también transexual, es introducido en el ámbito de la cotidianidad. Lo que intentó *Vestida de azul* dotando de humanidad, de sentimientos, de aspiraciones a sus personajes, pero no consiguió pues los mantuvo en la marginalidad de la que se huía, es elevado en *La ley del deseo*. Ya no se intenta dar respetabilidad a los transexuales que se dedican al espectáculo (como vedettes) ni a la prostitución, sino que son removidos de estos parajes para ser reubicados en la "normalidad" social. Esta reubicación ya se hizo con otros personajes homosexuales, presentándolos en ámbitos prestigiosos (*El diputado*, *Ocaña, un retrato inminente*), y en *La ley del deseo* "han abandonado prácticas y espacio marginales como la prostitución, la corrupción, la sordidez y la crudeza sexual, los cuales han sido sustituidos por la naturalidad, la delicadeza y la pasión" (Ballesteros, 2001: 117). Esto no ocurre únicamente con los personajes homosexuales, sino también con Tina. Su personaje abandona la marginalidad de la calle o los clubs, únicos espacios en los que las personas transexuales podían desarrollarse, para situarse, aunque todavía en la espectacularidad, en un escalafón muy superior, la representación cinematográfica y/o teatral. Tina no es como las artistas transexuales anteriores, caracterizadas y estereotipadas, sino que es una mujer con reputación y se comporta como tal. Esto es identificable en sus gestos, vestimentas, ornamentos, etc., abandonando el carácter ambiguo y extravagante que rodeaba a la representación de las mujeres transexuales. Lo curioso es que este fenómeno también estaba ocurriendo en la realidad: personas transexuales, como Bibiana Fernández o Carla Antonelli, fueron incluidas en los repartos de varios títulos de la época, así como en otros ámbitos de prestigio como la televisión, el periodismo o la política. Supuso aún mas progreso el que estos papeles no representaran a personas transexuales, sino que fueron ofrecidas para personificar papeles femeninos, favoreciendo así la desvinculación de los estigmas que

enclaustraban a las personas de esta condición, como puede ser la ambigüedad o la masculinidad. Además, a Tina se le impone la maternidad adoptiva de Ada, vaticinando un nuevo modelo de familia, que será desarrollado dos décadas después, pero que aún era impensable en el estreno de la película. Hay que tener en cuenta la importancia que da Almodóvar a la figura materna en la mayoría de sus films, siendo su representación no monolítica ni homogénea. Ballesteros (2001 :63) cita las palabras del director, que menciona que “hay muchos tipos de madres, todas ellas reales y reconocibles”. Por tanto, esta característica dota de estabilidad, fortaleza, responsabilidad y feminidad al personaje de Tina, así como desmonta, como ya se ha establecido, el modelo patriarcal de la familia. Cabe destacar que en esta anomalía familiar convive Ada, pero cuya percepción es totalmente de aceptación y cotidianidad, poniendo de manifiesto que la homofobia y/o transfobia son instruidas y adquiridas. Además, el personaje de Ada hace visible el grado de atención, comprensión y satisfacción que le proporcionan Tina y Pablo, suplicando a su madre biológica el permanecer con ambos en vez de volver con ella.

Tanto la cinematografía de Pedro Almodóvar en general como *La ley del deseo* en particular han sido objetivo de elogios y críticas. El crítico Ángel Antonio Pérez Gómez, citado por Isolina Ballesteros (2001 :120), exaltó que se alejase del estilo “cutre y grosero” y domesticara las relaciones sexuales, sublimándolas a través de la pasión y el amor. Sin embargo, menciona que el exceso pasional de personajes como Antonio o Tina y la improbabilidad o “enormidad” de las transgresiones sexuales convierten a la película en “un chiste con escaso poder revulsivo” (Pérez Gómez, 1987: 172). Pero es la misma Ballesteros (:120) la que se encarga de refutar esta teoría mencionando que es esa pansexualidad “cómica” de *La ley del deseo*, ya citada, la que se reirá del sistema patriarcal y heteronormativo, reformándolo a su gusto y supeditándolo a los deseos o necesidades de los personajes.

Por otra parte, Paul Smith hace alusión a que Almodóvar ignora conscientemente problemas concretos como la homofobia o el sida, a favor de la ficción y de la creación de nuevos sujetos cinemáticos que no respondan a referentes reales (Smith, 1994: 98) Ballesteros (2001: 117), por su parte, en cuanto a la homofobia, responde que Almodóvar representa un espacio idealizado de tolerancia, adherido a la ciudad de Madrid, donde sus personajes “se prodigan alegre y espontáneamente en público y mantienen sus relaciones sin los condimentos que paralizaban a los protagonistas de las películas anteriores”, y que contrasta con las posturas conservadoras, homófobas y transfóbicas más allá de la capital. En cuanto a la muerte homosexual, inevitable en la era del sida, si bien esta no es representada de forma explícita en *La ley del deseo*, Ballesteros (:123) menciona la autoinmolación del personaje de Antonio como la victimización homosexual/muerte que echaba en falta Smith y tan presente en films predecesores. Sin embargo, la autora hace hincapié que es el exceso de pasión y no la inversión de la norma heterosexual lo que acaba con el personaje de Antonio. Por otra parte, al hecho de crear nuevos sujetos cinematográficos que no respondían a referentes reales, Ballesteros (:118) sale en defensa del director manchego aclarando que

Almodóvar es un director insistentemente individualista y prefiere eludir la responsabilidad de representar a todos los homosexuales de los 80, rechazando el documento real por la representación ficcional.

Smith, y también Aliga, citados en Ballesteros (2001: 122) critican la naturalidad de los comportamientos homosexuales y la tolerancia hacia las relaciones en la película, que Almodóvar da por hechas, definiéndolas como una falacia en una sociedad donde no existía aún un espacio político y cultural para la discusión de la homosexualidad y donde la construcción de una comunidad homosexual [y transexual] era aún una asignatura pendiente. Ballesteros, por su parte, defiende que “lo que es incuestionable es que en *La ley del deseo*, el deseo homosexual es ubicuo y, en un universo exclusivamente de ficción como es el cinematográfico, presenta un ideal de visibilidad muy deseable, donde por primera vez no se establecen comparaciones de superioridad o inferioridad con los modos de relación heterosexuales, a excepción del desenlace final melodramático, que provee la única fisura por la cual penetra la realidad y vincula la película con sus antecesoras.” (Ballesteros, 2001 :123)

Con *La ley del deseo*, Pedro Almodóvar logró éxito y prestigio no solo en el mercado nacional, sino también en el internacional, pero, “sobre todo, conquista el respeto de la comunidad gay y el privilegio de ser considerado uno de sus principales representantes cinematográficos, primordialmente fuera de España”. (Ballesteros, 2001: 117) La película obtuvo numerosos premios dentro y fuera de nuestras fronteras, como por ejemplo el Fotogramas de Plata a la Mejor Película, concedido por la revista Fotogramas y que compartió con *El Lute: Camina o revienta* de Aranda, el galardón a la Mejor Película en Festival Internacional de Cine de Berlín o el Premio del Público en el Festival Internacional Gay y Lésbico de San Francisco. Está, además, considerada la quinta mejor película LGTBIQ por el prestigioso medio de información y crítica cinematográfica IndieWire (2014).

Isolina Ballesteros (2001 :123) sostiene que tras el estreno de *La ley del deseo*, son escasas las películas españolas que centran su atención en el sujeto homosexual y sus circunstancias. “Se hace más frecuente encontrar personajes secundarios en un buen número de películas, estrenadas principalmente en la última década, que cubren la cuota de ‘amigo homosexual’, que está de moda, pero cuyo protagonismo real es esencialmente tangencial”. Ocurrió lo mismo, si no en mayor medida, con los personajes transexuales. Estos, tras una etapa de gran visibilidad cinematográfica y con varios títulos donde dominaron papeles protagonistas o principales, quedan relegados a un segundo plano y se hace costoso encontrar ejemplos significativos de representación en la gran pantalla. De igual manera se hacen escasos los escritos sobre estos personajes y los estudiosos que profundizan en ellos, y es extraño encontrar documentación específica sobre este tema de los films que desarrollaremos a continuación.

Desde principios de los años 70, las personas transexuales, en su totalidad mujeres (por la aparente inexistencia de hombres transexuales), fueron imprescindibles para la vida

de los clubs nocturnos, siendo uno de los reclamos principales de estos shows. Aunque sólo en el ámbito del espectáculo, estas gozaron de gran admiración y visibilidad, que aumentó a partir de mediados de los 70 con el inicio de la representación cinematográfica. Este *boom* fue efímero: tan pronto como la sociedad española perdió la percepción de novedad, y estas personas “deja[ron] de ser percibidas como formas de subversión del género y pasa[ron] a convertirse en seres grotescos” (Guasch y Mas 2014, :6), estos clubs dejaron de proliferar y, por otra parte, la representación artística se hizo cada vez más paulatina. Esta pérdida de interés coincidió con el auge del colectivo homosexual masculino en España, en la etapa gay a mediados de los 80, que desarrolló “un nuevo modelo de gay narcisista, egocéntrico, ‘cachas’ y sin compromiso político” (Vélez Pelligrini 2008 :417), que citan Guasch y Mas (2014 :6) y al que añaden que devino homofóbico y transfóbico. Esta homofobia y transfobia del colectivo homosexual masculino no era más que un reflejo de la sociedad española, que empezó a aceptar a aquellos comportamientos homosexuales siempre y cuando estos no afectaran a la masculinidad de los sujetos. Guasch y Mas explican, como hemos citado anteriormente, pero vemos importante su recuerdo, que “en este periodo los homosexuales afeminados y, por extensión, sus supuestas formas extremas de afeminamiento (transexuales y travesti[dos]), pasaron a ser contemplados como clases de homosexualidad socialmente poco presentables y también menos respetables” y reproduciendo las jerarquías sexuales y de género analizadas por Gayle Rubin, aclaran que “la sociedad española aceptó primero a los gays, más adelante aceptó a las lesbianas y solo mucho más tarde empezó a ocuparse de las personas transgénero, cuyas necesidades y derechos tardaron en ser considerados como una prioridad” (Guasch y Mas, 2014: 6). La pedagogía que ejercieron directores como Aranda, Giménez Rico o Almodóvar se esfumó de las pantallas tras *La ley del deseo* y no será recuperada, exceptuando escasos títulos, tras años posteriores. Además, los aspectos o caracteres que estos intentaron difuminar de la condición de transexual, como la marginalidad o la extravagancia, fueron recuperados en obras posteriores, como en *Las edades de Lulú* (1990) de Bigas Luna, que desarrollaremos a continuación.

Las edades de Lulú

Bigas Luna realizó su séptimo film como director, *Las edades de Lulú*, en 1990. La película basa su guión en la novela homónima de la escritora española Almudena Grandes, publicada un año antes, y cuya autora es coguionista del film junto al director. Lulú (Francesca Neri) es una adolescente virgen y carente de cariño. Con 15 años, Lulú conoce a Pablo (Óscar Ladoire), un amigo de su hermano Marcelo (Fernando Guillén-Cuervo), con el que pasará la noche y perderá la virginidad, introduciéndose así en el mundo del erotismo y el sexo. Tras este encuentro, que marca la vida de la joven para siempre, Pablo abandona el país para estudiar en el extranjero, dejando a Lulú destrozada, que lo esperará hasta su vuelta. El reencuentro se produce un tiempo más tarde, con una Lulú más madura física y psicológicamente, pero aún con ese ápite añinado. Retomaran la relación de pasión y desenfreno que dejaron años atrás, que hará que Lulú desarrolle un deseo sexual excesivo y que Pablo estará encantado de controlar y hacerlo avanzar. Finalmente, ambos decidirán contraer matrimonio, afianzando así su

amor y su lujuria. Con Pablo, seguirá descubriendo los secretos y perversiones del sexo de manera progresiva. Primero, conocen a Ely (María Barranco), una mujer transexual prostituta, con la que pasarán la noche y con la que forjarán una relación de afecto. Posteriormente, tendrán una hija pero las perversiones de Pablo irán a más, y concederá a su amigo Marcelo, hermano de Lulú, el placer de tener sexo con su mujer. Lulú desconoce este dato, y cuando es consciente, decide romper su relación con Pablo. Pero la activa vida sexual que tenía con Pablo provocará en Lulú un vacío enorme que hará que esta desarrolle por su cuenta sus ambiciones y perversiones. Lulú, así, empezará a sentir deseo hacia las relaciones homosexuales masculinas. No dudará en contactar con prostitutos homosexuales, a los que mira teniendo sexo unas veces, y con los que ella misma consume otras tantas. Al no poder permitirse pagarles todas las noches, buscará otras vías para satisfacer sus deseos, y gracias a uno de ellos, Jimmy (Javier Bardem), contactará con el jefe de un prostíbulo. Lulú se adentrará así en la prostitución y el sadomasoquismo, con los que no congeniará desde el principio. Ely, conocedora de este mundo y sus excesos, advertirá a Pablo sobre las nuevas andanzas de su mujer y ambos irán en busca de Lulú. Esta está siendo obligada y violentada en el prostíbulo, por lo que Ely no dudará en enfrentarse a Jimmy para salvarla. Jimmy acaba con la vida de Ely en un forcejeo mientras Pablo consigue salvar a Lulú. Ambos, tras los sucesos, retoman su relación.

La película está catalogada como un drama erótico, que no estuvo exento de controversia ni antes ni después de su polémico estreno. La actriz que fue pensada inicialmente para interpretar a Lulú, Ángela Molina, abandonó el proyecto a tan sólo 10 días de empezar el rodaje. “El porqué finalmente lo he dejado ha sido porque yo conocía esta novela y me gustaba de ella lo que tenía de aprendizaje de la vida de una mujer desde los 14 a los 25 años. La otra parte, la del aprendizaje sexual, me interesaba menos. Tras las sucesivas versiones del guión, y cuando hemos empezado los ensayos, notaba que la película se convertía en un muestrario de sueños eróticos de una mujer llevados a la práctica, y, vamos, en una película *porno*”, decía la actriz en una entrevista al periódico El País, redactada por Diego Muñoz (1990). Esto supuso la sustitución de Molina por Neri, y es que la película de Luna, a diferencia de la novela, centraba su guión, con alguna excepción, en el viaje sexual de la protagonista, obviando otros desarrollos personales mencionados en el libro.

La parte que nos incumbe es la representación del personaje transexual de Ely, encarnado por la actriz española María Barranco. Como mencionamos anteriormente, Bigas Luna recuperó las particularidades con las que inicialmente eran pensadas las personas transexuales, tras una etapa de desestigmatización por parte de otros directores como Jara o Almodóvar. Así, el personaje transexual regresa con Ely a la marginalidad de la calle y a volver a ser considerado un mero objeto sexual. De hecho, no es presentado en ningún otra situación o espacio más allá de la prostitución y la noche, por lo que desaparece todo halo de cotidianidad del que se dotó anteriormente a estos personajes.

Ely tiene una secuencia significativa en la película, que es donde principalmente se

desarrolla su personaje, y que no es otra que cuando conoce a Lulú y a Pablo. Es presentada en un ambiente hostil y marginal, la calle donde trabaja junto a sus compañeras, con las que suele tener confrontaciones. Este encuentro surge cuando Lulú traspasa la barrera de las perversiones dentro de su matrimonio para buscarlas fuera de él y empieza a poner en práctica “uno de sus juegos favoritos: cazar travestis”, al que Pablo, por supuesto, accede. El propio personaje de Lulú confiesa que “se trataba de algo injusto y maligno” pero que “le fascinaban” y “a veces se hacen cosas así”. Para Lulú, las transexuales son meros objetos sexuales con los que cumplir sus fantasías y la falsa fascinación que siente hacia ellas será únicamente sexual. Esto es visible cuando Ely les ofrece sus servicios frente al coche (objeto), a los que la pareja reacciona, entre burlas, intentando atropellarla, manifestando así su posición dominante ante ella (sujetos). Finalmente, tras humillarla, volverán a buscarla para llevarla a casa, pues sin ella, las fantasías de Lulú no serán saciadas.

La posición de objeto de Ely es llevada al extremo cuando es *usada* por Pablo y Lulú como excitante sexual, para ser *desechada* una vez ambos comienzan el coito. Esta puede entenderse de varias maneras y ninguna de carácter exclusivo. En primer lugar, la posición de objeto se afianza y es aceptada por la propia Ely, que tras ser usada se siente inútil entre ambos, pero no abandona el lugar. Por otra parte, se manifiesta el rechazo de la mujer transexual como *mujer verdadera*, no solo por Lulú, y sobre todo por Pablo, como heterosexual, cuando pierden el interés en ella, sino también un auto rechazo por la propia Ely al observar que no puede ofrecer (a él y a los hombres) lo que posee Lulú. Además, este rechazo se complementa con la simbolización de la posición dominante que la pareja ejerce sobre ella, al quedar representado lo que ofrece la heterosexualidad (amor, deseo, placer) frente al transexualismo (desamor, rechazo, soledad, sufrimiento). Esta escena culmina con el orgasmo de Lulú y el derrumbe de Ely, que no es más que una reafirmación de todo lo mencionado.

Por otra parte, Ely es representada como una persona descarada, inoportuna y conflictiva, adjetivos peyorativos que hacen que el propio personaje de Lulú se cuestione, después de tener a su hija y Ely pase tiempo con ella, si “aquella era la manera adecuada de educar a una niña”. Si bien, además, partimos de la idea de que la película recorre todo el viaje de desenfrenos que realiza Lulú, entre las que se encuentran acostarse con una mujer transexual, equiparándolas a perversiones como el incesto o el sadomasoquismo. Por ello, la mirada transfóbica rodea continuamente al personaje de Ely: a veces dada por el director/guionista y otras por los propios personajes del film. No es hasta las últimas escenas cuando a Ely se le otorga acción y peso dramático concediéndole el desenlace del film, imposible sin la intervención de su personaje. Con la justificación de su ejercicio de la prostitución y del conocimiento del mundo nocturno y de sus integrantes, Ely, junto a Pablo, irrumpe en el club donde se encuentra Lulú, donde es asesinada a manos del personaje que interpreta Javier Bardem. Esta condición de mártir y victimización del personaje recuerdan a las películas de Eloy de la Iglesia o Imanol Uribe, y que explica Ballesteros (2001, :114-115), donde el sujeto homosexual estaba condenado al sufrimiento o a la muerte por su condición. En este

caso, el sujeto no es homosexual, sino transexual, y no muere a causa de su condición, sino por la causa heterosexual.

A pesar de recuperar aquellos estigmas que rodeaban a las personas transexuales, y que se intentaron difuminar con la anterior representación cinematográfica de las mismas, y de la mirada transfóbica (y homofóbica) con la que el film está realizado, María Barranco, actriz que interpretaba a Ely, fue galardonada con el Goya a la Mejor Actriz de Reparto por este papel en la 5ª Edición de estos premios, celebrados en 1991. Esto significó otorgar por primera vez en nuestro país un premio de tal calibre a una actriz que había interpretado a una figura transexual y es lo que hace que el personaje de Ely sea significativo para la representación del colectivo.

Todo sobre mi madre

No es hasta 1999 cuando un personaje transexual vuelve a tener un peso dramático en la ficción española, y será otorgado por, si hubiese alguna duda, el director manchego Pedro Almodóvar. Como establece D'Lugo, citado en Ballesteros (2001, :119), “para mucha gente, la originalidad y el principal logro de Almodóvar, respecto al producto anterior, es su capacidad de poner a los representantes de las instituciones sociales y legales represivas a validar los comportamientos sexuales considerados marginales y excéntricos, transfiriendo esta actitud a los espectadores de la audiencia”. Para Ballesteros (2011 :57), por su parte, “su éxito reside principalmente en haber conseguido el reconocimiento en los circuitos dominantes a pesar de situar su narrativa en los espacios del margen (sexual, social), y de haber puesto los géneros y los formatos cinematográficos clásicos al servicio de sujetos y relaciones marginales. El melodrama, la comedia romántica, el thriller americanos, pasador por el filtro de la tradición española de la comedia, la sátira y el sainete, el gusto por el humor negro, la visión grotesca y esperpéntica de la realidad, son el soporte para una cinematografía centrada casi exclusivamente en la representación de personajes “menores”: mujeres, homosexuales, travesti[dos] y transexuales, drogadictos, sicópatas, etc.” Por ello, tras varios años, y también varios títulos y premios, desde que estrenara *La ley del deseo* en 1987, no es de extrañar que Pedro Almodóvar dirija *Todo sobre mi madre* (1999), un drama con toques cómicos en el que lo transgresor y lo transitorio vuelve a ocupar el eje central de la trama.

Manuela (Cecilia Roth) es una madre soltera que vive con su hijo Esteban en Madrid. Esteban es fruto de una relación pasada de su madre cuando vivía en Barcelona, de la que él no sabe nada, y cuyo embarazo provocó que Manuela abandonara la ciudad condal para trasladarse a la capital. El día del cumpleaños de Esteban deciden ir a ver una función de teatro, donde actúa una de sus actrices favoritas, Huma Rojo (Marisa Paredes). Una vez acaba la obra Esteban le pide a su madre como regalo de cumpleaños que le cuente la historia de su padre cuando lleguen a casa, petición que ella acepta. Sin embargo, el destino y su fascinación por la actriz provocaran que este sea atropellado repentinamente por un coche y muera esa misma noche sin conocer sus raíces. Tras la muerte de Esteban, Manuela decide emprender el viaje hacia su pasado en Barcelona en

busca del padre de Esteban. Allí, se reencontrará con la Agrado (Antonia San Juan), una antigua amiga transexual que ejerce la prostitución, y conocerá a Rosa (Penélope Cruz), una monja seropositiva que quedó embarazada tras un encuentro con una transexual no operada, que resulta ser la misma persona que dejó embarazada a Manuela, Lola (Toni Cantó). Conocerá también personalmente a Huma Rojo, para la que empezará a trabajar. Pero el embarazo de Rosa y su condición harán que Manuela se dedique a su cuidado, siendo sustituida por La Agrado. La muerte de Rosa tras el parto propiciará el reencuentro de Manuela y Lola, a la que comunicará todo lo sucedido y a la que presentará a su hijo, también llamado Esteban. Finalmente, Manuela se queda en Barcelona con Esteban y con la madre de Rosa y abuela del bebé.

Las delimitaciones en cuanto a género y sexualidad en las películas de Almodóvar son claramente inexistentes, dando lugar a transiciones e hibridaciones que se salen del espectro heteronormativo pero que manifiestan la libertad de la que gozan sus personajes. Recordamos las palabras de Ballesteros, que constata que en el cine del director “la identidad de los protagonistas es provisional y discontinua, hay un cuestionamiento de cualquier clasificación rígida que defina el género, la sexualidad y la relaciones en términos de ortodoxia, homogeneidad o especificidad” (Ballesteros, 2001: 116-117). En *Todo sobre mi madre* encontramos una mujer heterosexual que pasa a tener una etapa homosexual al aceptar la transexualidad de su marido, ahora mujer, para luego volver a las relaciones heterosexuales (Manuela); un hombre heterosexual que pasa a ser mujer transexual homosexual al continuar el matrimonio con su mujer y a la que deja embarazada, siendo la mujer transexual padre del bebé (Lola); una monja asexual que tiene una relación homosexual con una mujer transexual no operada, pero a la vez heterosexual, ya que se queda embarazada y le contagia el VIH (Rosa); una mujer que tuvo relaciones heterosexuales, pero que ahora mantiene una relación homosexual con una mujer (Huma); una mujer homosexual que alcanza la felicidad cuando inicia una relación heterosexual con un hombre (Nina); un hombre heterosexual capaz de realizar una felación (acto homosexual) a una mujer transexual no operada (Mario). Para el director, por tanto, existe un sinfín de alternativas sexuales y de género a las proporcionadas por el sistema patriarcal y todas son igual de válidas. Además, como podemos observar, ninguna de ellas es exclusiva, pudiendo confluir la transexualidad, la homosexualidad y la heterosexualidad en un mismo personaje, como ocurre con Lola.

Almodóvar ya realizó estas confluencias con *La ley del deseo*, pero es en *Todo sobre mi madre* cuando las desarrolla por completo. La característica más importante de esta película es que el desencadenante de la mayoría de los hechos que surgen en la misma es un personaje transexual, Lola, ocupando además gran parte del desarrollo dramático sin incluso aparecer en pantalla. No es hasta el final del metraje cuando el personaje de Lola es presentado físicamente, hasta antes un ente del que todas hablaban pero que el espectador no conocía. Almodóvar juega así con el conocimiento del público, que sólo sabe su nombre femenino, Lola, y la opinión que los demás personajes tienen sobre ella, pero que no conoce su aspecto ni su personalidad real, y del que se tiene dudas sobre su género pues se le añaden rasgos masculinos, como la penetración o la paternidad. Lola

es un personaje peculiar: tenía una relación heterosexual, como hombre, con Manuela, hasta que, tras un tiempo en París, regresa como mujer transexual pero sin la operación de reasignación de sexo. Manuela, por amor, continúa su relación con ella, ahora homosexual entre dos mujeres. Al igual que en *La ley del deseo*, es el deseo el que mueve a estos personajes: a Lola el deseo de ser mujer y Manuela el deseo hacia una persona, su pareja, independientemente de su género o sexualidad. Es por ello que ambas aceptan y sobrellevan la situación hasta, debido a que Lola mantiene su órgano sexual masculino, Manuela queda embarazada. Esta huye hacia Madrid abandonando a su pareja, y decide no contarle nada ni a Lola ni, posteriormente, a su hijo Esteban. Es Manuela, finalmente, la que rompe la cotidianidad de la peculiar relación, bien por miedo o por protección a su hijo, lo que, en un principio, pone en duda su tolerancia hacia la condición de su pareja, que solo aceptaba por sus propios sentimientos, no teniendo en cuenta los de Lola o los de su hijo Esteban. Sin embargo, luego conoceremos que Manuela no ha sido más que una víctima de los excesos de Lola y que los sentimientos hacia ella no son por su condición sino por los desengaños y las continuas infidelidades. Lola, como hemos dicho, aún conserva sus atributos masculinos y tiene comportamientos relacionados con la masculinidad. Manuela, por ejemplo, se refiere a ella como una persona que “tiene lo peor de un hombre y lo peor de una mujer”, realzando así la ambigüedad de su personalidad a pesar de su nueva condición. Sin embargo, esto no la convierte en una mujer transexual inferior ni es tratada como tal, sino que únicamente demuestra la libertad con la que conviven los personajes almodovarianos y la diversidad de este colectivo. Lola nos recuerda a Tina de *La ley del deseo*, ya que ambos personajes se relacionan sin delimitaciones entre las variantes de género y sexualidad, no ateniéndose a ninguna clasificación rígida que pueda coartar su voluntad.

Lola no solo tiene relación con el personaje de Manuela, sino que también existen conexiones con la Agrado, a la que roba dinero, y con Rosa. Rosa es monja y trabaja en un centro con personas vulnerables y drogodependientes. Lola es adicta a la heroína desde hace muchos años, y es allí donde conoce a Rosa y donde realizan el acto sexual. Este coito es idéntico al de Manuela: dos mujeres, una de ellas transexual, por lo que la relación es homosexual entre mujeres, pero Lola utiliza su órgano sexual masculino para la penetración vaginal, lo que lo hace un acto sexual heterosexual. Rosa, al igual que Manuela, queda embarazada de Lola; sin embargo, su adicción ha hecho que porte el VIH, que es transmitido hacia la madre del bebé. Será esta enfermedad la que acabe con la vida de Rosa.

Por tanto, todos los personajes que se han relacionado con Lola han sido víctimas de ella. El juego del desconocimiento que aplica Almodóvar sobre su personaje, solo basándose en las opiniones de las demás mujeres, hace que tengamos una concepción negativa sobre ella en casi la totalidad del film. Egoísta, infiel, drogodependiente, promiscua son algunos adjetivos con los que podemos relacionarla. Sin embargo, no es hasta que es presentada físicamente en el funeral de Rosa, cuando conocemos a la verdadera Lola. Una persona sentimental, vulnerable, extasiada, corrompida por los

excesos; también se muestra tierna, amorosa y cuidadora cuando conoce a su hijo Esteban, surgiendo en ella un instinto maternal, a pesar de saber que nunca tendrá ese derecho. Conocemos a la Lola humana, físicamente y personalmente, que no ha sido más que otra víctima de sí misma.

Por otra parte, la actriz Antonia San Juan interpreta a Agrado, uno de los personajes más característicos del film, que es también una mujer transexual. Agrado es el personaje que aporta comicidad a la cinta y también de los más cercanos: a diferencia de personajes como Lola “cuya historia la sabemos de terceras personas, la historia de Agrado es en primera persona, más próxima y más visual”. (Renobell 2005, :458) Es la propia Agrado la que nos da el permiso de adentrarnos en su vida, en contraste con otros personajes, de los que conocemos sus historias sin su consentimiento y contadas por otros. Su discurso es próximo, concreto y explícito, por lo que no se da lugar a suposiciones ni tergiversaciones. Agrado cuenta tanto aspectos positivos como negativos, convirtiéndola en un personaje real y auténtico. Así es como ella misma se define en una de las escenas más significativas del film, el monólogo en el que Agrado tiene que entretener al público tras haberse cancelado la función de Huma y Nina. En este monólogo, Agrado nos relata su proceso transexualizador centrándose en la cirugía plástica que se ha practicado. Esto contrasta con el significado de autenticidad, entendida como algo original y sin modificaciones. Sin embargo para ella “una [persona] es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” (enfaticamos lo de *parecer* porque es así como ella misma lo expresa: no dice “cuando llega a ser lo que ha soñado”). Por eso, a pesar de la artificialidad de la cirugía y de “estar hecha a medida”, como ella misma se refiere, es, únicamente tras las operaciones estéticas, cuando se *parece* a lo que siempre ha querido ser, y realmente *es*: una mujer. Este argumento podría entenderse como superficial y frívolo, ya que le da más importancia al proceso por el que ha llegado a *ser*, que a lo que ahora *es*. Sin embargo, está haciendo referencia al desgaste físico, mental y económico que tienen que soportar estas personas para lograr la consonancia entre su interior y su exterior. Agrado está orgullosa de en lo que se ha convertido, a pesar del difícil camino, y no duda en relatarlo, pues es así como ha conseguido el equilibrio entre sus sentimientos y su apariencia. Por ello, detesta a las *dragqueens*, que no llevan a cabo esta larga transición y dan mala imagen de esta condición por relacionarla con la diversión. Agrado, en su discurso, nos detalla una de las realidades más duras de las personas transexuales, que hasta ahora no había sido relatada con tal exactitud y era mayoritariamente desconocida fuera del colectivo. Por tanto, el monólogo no es solo un grito a la búsqueda de la felicidad personal, sino también a la comprensión y a la tolerancia.

El juego de palabras entre ser y parecer puede hacer alusión a que Agrado no ha llevado a cabo la operación de reasignación de sexo. Como ya hemos explicado, esto no es requisito indispensable para *ser o sentirse* mujer y su condición, por tanto, al igual que la de Lola, no hace que se sienta *menos mujer* ni que se considere en una posición inferior. De hecho, en una de las secuencias de la película demuestra que es un rasgo que lleva con total normalidad: Mario pide a Agrado que le haga una felación “porque

lleva todo el día nervioso”:

Agrado: Mámamela tú a mí, que yo también estoy nerviosa.

Mario: Bueno, pues sería la primera vez que le como la polla a una mujer, pero, si es necesario...

Agrado: Qué obsesión le ha entrado a toda la compañía con mi polla, ni que fuera la única. ¿Tú no tienes polla?

Mario: Sí...

Agrado: ¿Y te va la gente pidiendo por la calle que les comas la polla porque tú tengas polla? ¿A que no? ¿Entonces?

Agrado expresa la naturalidad con la que trata su condición y no entiende el interés que suscita que tenga pene. Esta es una característica de los personajes de las películas de Almodóvar, que ha sido criticada por no adecuarse a la realidad que afrontan estos colectivos. Sin embargo, lo que no se ve o no se representa, no existe, y como establecía Ballesteros sobre *La ley del deseo*, el director presenta un ideal de visibilidad que iguala estos comportamientos a los heteronormativos, creando un efecto pedagógico para la normalización de los mismos.

La condición de Agrado de mujer transexual no operada nos enlaza con su profesión. Agrado se ha dedicado durante muchos años a la prostitución, y por ello, es consciente de que “las operadas no tienen trabajo”. Agrado es una mujer transexual no operada porque si lo fuera, perdería el sustento que le permite vivir. Sin embargo, el director solo nos la muestra ejerciéndola en la escena de su presentación y los datos que conocemos de su profesión nos llegan a través de la palabra. Además, en cuanto encuentra un oficio alternativo como asistente de Huma, abandona la calle y se considera “jubilada”. Esto hace referencia al reclamo de la inserción socio-laboral de este colectivo, que como establece Transexualia (2012), “es uno de los campos donde las personas transexuales tienen más dificultad en su integración, [...] debido a los prejuicios sobre la transexualidad, los estereotipos contruidos en el imaginario colectivo y la ignorancia acerca de la problemática social que vive este colectivo”. Esto prejuicios son escenificados por Huma, que se muestra reticente ante la propuesta de Manuela de contratar a Agrado. Sin embargo, tan pronto como Huma ve la eficiencia y entusiasmo de su trabajadora, no dudará en mantenerla y mostrar su contento hacia ella. Almodóvar, una vez más, se adelanta a su tiempo mostrando y reivindicando los derechos de este colectivo, que, a pesar de estar en las puertas del nuevo milenio, era aún relegado a espacios marginales.

El personaje de Agrado, apodado así “porque se ha dedicado toda la vida a hacer agradable la vida de los demás”, por tanto, contrasta con el de Lola. Este contraste no se basa en superioridad o inferioridad, sino únicamente en diferencias que ponen de manifiesto la heterogeneidad de este colectivo. Por tanto, ambos personajes combaten los estereotipos asociados a ellos, encarnando dos realidades muy diferentes de una misma condición, y ambas, igual de válidas. Agrado y Lola constituyeron la

representación más importante de este colectivo en el cine español de la década de los 90, una etapa donde el personaje transexual fue eclipsado por otras realidades ficcionales.

Por ello, ante la falta de representación de este colectivo durante los años 90, Pedro Almodóvar fue capaz de acabar esta tendencia y dio vida a dos personajes significativos dentro de la ficción española, que fueron los últimos antes de la entrada del nuevo milenio. El director dedicó la película a “Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han interpretado a actrices, a todas las mujeres que interpretan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres. A mi madre”. Esta dedicatoria hace alusión a aquellos hombres que llevan a cabo el proceso transexualizador, manifestando el compromiso y el activismo del director para con este colectivo. La película, que es una alegoría a la maternidad, prolongó la latente pedagogía que había iniciado Almodóvar décadas atrás, presentando nuevamente un ideal de visibilidad y tolerancia de las relaciones periféricas, otorgado únicamente por la anterior filmografía del propio director, así como representando nuevos aspectos de la condición de las personas transexuales, como la inserción laboral o la procreación, y otras realidades contemporáneas, como el VIH. *Todo sobre mi madre* fue elogiada tanto por la crítica como por el público de nuestro país, siendo nominada en 14 categorías en los XIV Premios Goya celebrados en 2000, de los cuales ganó 7, incluyendo Mejor Película, Mejor Director y Mejor Actriz Protagonista. En cuanto a la recepción del público, la película se convirtió en la más vista del año 1999 en nuestro país, con casi dos millones de espectadores y una recaudación de 1.200 millones de pesetas (más de 7 millones de euros). Pero el film no solo supuso la consolidación de Almodóvar como uno de los directores más importantes del cine español, sino que significó el estrellato y el reconocimiento internacional de su cinematografía, que había sido tanteado con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). *Todo sobre mi madre* cosechó numerosos premios y reconocimientos internacionales, que pusieron al director y al cine español en alza, entre los que destacan el premio a la Mejor Película de Habla No Inglesa en los Globos de Oro de 2000, el premio a la Mejor Película Europea en los Premios del Cine Europeo de 1999, el premio a la Mejor Película Extranjera en los Oscars de 2000, así como el nombramiento como Mejor Película del Año en 1999 por la prestigiosa revista estadounidense TIME (1999). Actualmente es una de las películas españolas con mayor recaudación mundial con más de 67 millones de dólares recaudados en todo el mundo (Box Office Mojo, 2016)

Cabe destacar que el papel de Agrado catapultó la carrera de la actriz canaria Antonia San Juan, cuyos inicios fueron el teatro y los monólogos y que comenzaba en la industria cinematográfica 2 años antes del estreno de *Todo sobre mi madre* con títulos como *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997), *El grito en el cielo* (1997) o *La primera noche de mi vida* (1998). Su actuación fue muy celebrada, lo que le brindó la nominación a Mejor Actriz Revelación en los XIV Premios Goya, galardón que finalmente no ganó. Sin embargo, a pesar de los elogios, el papel de Agrado suscitó dudas sobre el sexo natal de la actriz, y tanto el público como la prensa cuestionaron su

persona y su profesionalidad. En diferentes entrevistas ofrecidas, como la de Imma Fernández Barcelona para El Periódico o una para El Mundo Magazine (1996), la actriz ha declarado su descontento ante la “ambigüedad sexual sobre su persona” (así se refiere la periodista de El Periódico) creada tras interpretar el papel de Agrado: “Estoy harta de que me nieguen mi feminidad, no se lo permito a nadie. Me molesta porque niegan todo lo que soy y me convierten en un ser marginal, en alguien al que miran por debajo. Necesitan denigrarme para poder relacionarse conmigo. [...] Agrado me lo arregló todo pero también me encasilló, me fagocitó e hizo que nadie me diera trabajo” (Fernández Barcelona, 2011). “Al verme en la película de Almodóvar muchos han confundido mi persona con el personaje. Hay a veces hasta una falta de respeto, porque necesitan que yo sea el personaje. [...] Hice *Con el grito en el cielo* y *La primera noche de mi vida*, e hice teatro todas las noches y nunca hubo confusión antes de ser el tra[nsexual] en *Todo sobre mi madre*. Y para mí es un orgullo que se desatara esa duda, porque fue lo que nos propusimos. Pero ahora tengo que demostrar que puedo hacer otros papeles.” (El Mundo Magazine, 1996). San Juan hace referencia al rechazo que sufrió por parte de la industria y del público tras personificar a Agrado, que la encasilló en papeles similares o en la misma línea que en el de la película de Almodóvar, entorpeciendo así su desarrollo profesional y personal. Se hace visible con estas declaraciones la estigmatización y la transfobia que tenían que soportar, ya no las personas transexuales de nuestro país, sino todo aquel que suscitara cierta ambigüedad sexual, ya fuera dentro o fuera de la gran pantalla.

La mala educación

El próximo metraje significativo volverá a llegar de la mano de Pedro Almodóvar, en 2004, con *La mala educación* (2004). El film supuso uno de los títulos más oscuros y más íntimos del director y su inclusión en el género neo-noir.

Enrique Goded es un director de cine que sufre una crisis de inspiración. La visita de un supuesto antiguo compañero de colegio, Ignacio Rodríguez, que ahora es actor y prefiere que le llamen Ángel Andrade, solucionará su situación al entregarle un relato llamado “La Visita”, que está inspirado en la infancia de ambos protagonistas. Sin embargo, Enrique dudará de la verdadera identidad de Ignacio, ya que presenta notables diferencias con el chico que él conoció en el colegio. Por ello, viajará a un pueblo de Galicia, de donde procede Ignacio, en el que descubrirá a manos de su madre que su antiguo compañero ha fallecido y el que lo visitó en su oficina, intentando personificar a Ignacio, fue el hermano de este, Juan, que ahora se hace llamar Ángel. Sin embargo, Enrique llevará a cabo la película basada en el relato, otorgando, a petición del actor, el papel de Zahara (Ignacio) a Juan/Ángel, sin confesarle que ha descubierto su verdadera identidad. El film de Enrique narra la infancia de ambos chicos y el intento de venganza de Zahara, antes Ignacio, una mujer transexual que sufrió abusos por parte del director de la institución religiosa donde estudiaban cuando era un niño. Zahara se presenta en su antiguo colegio como la hermana de Ignacio y amenaza al Padre Manolo con publicar el relato que escribió su supuesto hermano, “La Visita”, cuyo contenido se basa en la infancia de Ignacio y los abusos que sufrió por parte de este. A cambio de no

publicarlo, Zahara reclama al director un millón de pesetas para someterse a un proceso transexualizador. El padre Manolo no cede ante su chantaje y acaba asesinando a Zahara con la ayuda de otro compañero de oficio. Al finalizar el rodaje de la película de Enrique, reciben la visita del Sr. Manuel Berenguer, antes conocido como Padre Manolo, que ahora está casado y tiene un hijo. El Sr. Berenguer cuenta el verdadero final de la vida de Ignacio, que fue modificado en el guión de *La Visita*. Ignacio era una mujer transexual adicta a la heroína que compartía vivienda con su hermano Juan y que deseaba realizarse la operación de reasignación de sexo. Ignacio intentó chantajear al Sr. Berenguer al conocer su nueva vida tras abandonar los hábitos eclesiásticos con el relato que había escrito sobre su pasado, que es el mismo que Ángel ofrece a Enrique. El antiguo profesor quedó muy sorprendido ante la nueva imagen de su amada Ignacio, pero le maravilló la belleza de su hermano Juan, y accedió al chantaje económico a cambio de pasar tiempo con ellos. A la par que la adicción de Ignacio aumentaba, la fascinación del Berenguer por Juan también lo hacía y Juan y Berenguer acaban teniendo una relación amorosa basada en la conveniencia. Finalmente, hartos de los excesos de Ignacio, acaban con su vida proporcionándole heroína pura. El film de Almodóvar, además, nos narra cómo acaban las vidas de los protagonistas: Enrique sigue haciendo cine “con la misma pasión”, Ángel consigue el éxito que tanto ansía y el Sr. Berenguer muere atropellado a manos de Ángel tras un tiempo extorsionándole.

La mala educación supuso uno de los films más íntimos y complejos en la filmografía de Pedro Almodóvar. El director comentaba en la rueda de prensa de la presentación de la película en 2004, y que recoge ElMundo.es (2004), que "hay mucha realidad en la película, pero hay mucha más manipulación, porque la ficción es la manipulación de la realidad y yo siempre he huido, todo lo que puedo, tanto del documental como del naturalismo. La película no es un recuento de mis anécdotas, pero lo que es cierto es que ahí está mi corazón". Ya señalamos anteriormente el repudio del director a hacer un cinema verité, por lo que rechazamos, al igual que él mismo establece, que el film sea autobiográfico, a pesar de las referencias que la película pueda a hacer a su infancia y a su vida en general.

La película se sitúa en tiempos diferentes y que vienen dados por diferentes formatos. En primer lugar encontramos los años 60, que vienen evocados en el relato de “La visita” escrito por Ignacio, cuyo contenido real nunca conocemos, y a la par quedan personificados en el film de Enrique, guión basado en el relato pero editado; el año 1977, que es representado por Enrique en su película, y a la vez, conocemos los verdaderos hechos que sucedieron ese año a través de el Sr. Berenguer; y por último, los años 1980, que es el tiempo real donde se desarrolla el film de Almodóvar. Los “tiempos, comandados por distintas voces, van a ser yuxtapuestos, *mezclados* –como es frecuente en el drama almodovariano – por el relato en lo que sigue.” (Poyato Sánchez, 2015: 9) Contamos, entonces, con tres niveles narrativos: el nivel de la vida “real”, el del cuento escrito por Ignacio y el de la película rodada por Enrique. Solo vemos a los personajes del primer y del tercer nivel. Del relato “La visita” conocemos su soporte escrito: una pila de hojas escritas a máquina, que circula a lo largo de las historias de los

tres niveles siempre con la misma apariencia. (Bonatto 2008, :8). Por tanto, los escenarios espacio-temporales que se desarrollan son los del contenido de la película de Enrique y los “reales” donde se lleva a cabo la historia, no conociendo el verdadero contenido del relato de Ignacio ni de los sucesos que ocurrieron en el colegio. Estos tiempos, como dice Poyato, quedarán mezclados entre sí, siendo la iconografía, además de las imágenes y las narraciones, el principal elemento para identificarlos. Así, por ejemplo, en los años 60 se hará referencia a la canción Moon River de *Desayuno con diamantes* (1961) y a la película protagonizada por Sara Montiel *Esa mujer* (1969); en el año 1977 se verán carteles con la imagen de Felipe González en campaña electoral y en 1980 un rótulo que nos sitúa en Madrid. La iconografía también será muy importante en los créditos del film, que nos vaticinan el contenido y el tema de la película, con alusión a penes erectos, símbolos falangistas y hombres travestidos, así como un gran ojo *voyeur* que representa el pecado. Diferenciamos, por otra parte, la ficción de Enrique dentro del film de Almodóvar con una reducción del formato filmico que quiere marcar así esta inmersión en el correspondiente espacio-tiempo evocado. (Poyato Sánchez, 2015: 8-12)

Estas hibridaciones, en este caso espacio-temporales, y transformaciones, también se llevan a cabo entre los personajes de ambos films (el real, de Almodóvar, y el ficticio de Enrique) y son, como vemos una vez más, una de las claves de la cinematografía del director. En este caso, además de combinaciones en cuanto a sexualidad y género, también se proceden las ligadas a los roles y comportamientos de los protagonistas. Así, Enrique será víctima de todos los personajes para finalmente ser el beneficiado de toda la trama; el Padre Manolo evolucionará de un celibato a un deseo homosexual, que posteriormente se convertirá en heterosexual, y finalmente, volverá al deseo homosexual al conocer a Juan; por otra parte, al principio es el verdugo de su alumno, para acabar convirtiéndose en víctima de Ignacio y también de Ángel, y a la vez, en verdugo de Ignacio; también pasará de ser el Padre Manolo al Sr. Berenguer al abandonar los hábitos. Ignacio, por su parte, pasará de ser hombre a mujer, y sentirá un deseo homosexual en la niñez, que se convertirá en deseo heterosexual cuando es mujer transexual; Ignacio, además, será víctima del Padre Manolo de joven, y revertirán sus papeles una vez Ignacio amenace a su antiguo profesor, para finalmente volver a ser víctima de Berenguer; Ángel, por último, es un personaje heterosexual homófobo y transfóbico que tiene relaciones homosexuales por conveniencia; así mismo, pasará de ser hermano de Ignacio, a falsificar su identidad, para posteriormente adaptar su personaje, esta vez femenino, en la película y a la vez, cambiará de nombre de Juan Rodríguez a Ángel Andrade; Ángel además pasará de ser víctima tanto de Ignacio como de Berenguer a ser verdugo de ambos. Por tanto, transformaciones de todo tipo y las no delimitaciones se suceden en el film de manera natural.

Este juego de roles e identidades, propios del cine del director manchego, es el que nos enlaza con el desarrollo de los dos personajes transexuales del film: uno, real, de la mano de Ignacio, y otro ficticio, proporcionado por Ángel cuando encarna a su hermano en la adaptación cinematográfica de “La visita”.

Ignacio, como mujer transexual, interpretado por Francisco Boira, es un personaje ausente durante gran parte de la película. Al igual que Lola de *Todo sobre mi madre*, Ignacio es el desencadenante de todos los hechos de los films. Sin embargo, no conocemos su persona hasta los últimos segmentos del mismo. El director vuelve a jugar con el conocimiento de los espectadores: esta vez no vamos conociendo a su personaje por las opiniones o comentarios de otros, sino que nos son mostradas diferentes personificaciones del propio personaje, resultando todas falsas, exceptuando la final. Así, nos encontramos, al principio, con la imagen de Ignacio como hombre, personificado por Gael García Bernal, para posteriormente toparnos con un Ignacio diferente, ahora como mujer, llamado Zahara y casualmente también interpretado por Gael García Bernal. Descubriremos finalmente que el verdadero Ignacio no es ninguno de los anteriores, sino falsas personificaciones de su persona. El verdadero Ignacio, que aparece en las escenas finales del film, es una mujer transexual adicta a la heroína. No conocemos su verdadera profesión, aunque en la ficción, Zahara se dedica al mundo del espectáculo. Su deseo es el de poder llevar a cabo el proceso transexualizador, aún clandestino en la España de finales de los 70. Para ello, no dudará en extorsionar con un relato a su antiguo profesor de literatura, que abusaba de él cuando era niño, para que le proporcione el dinero que necesita. A pesar de su deseo de ser una mujer, se debate entre la operación y su adicción, ganando finalmente esta última la batalla. Su vida de excesos provocarán que sea asesinada por su hermano Ángel y Berenguer.

El personaje de Ignacio es un personaje, que desde el inicio del film, manifiesta su ambigüedad. El juego de falsas identidades en cuanto a este personaje que lleva a cabo el director provoca irremediabilmente que tengamos una imagen de él como un ente falso, modificado, disfrazado. Estas suposiciones se ven confirmadas una vez se nos presenta su verdadera imagen. Su representación no se aleja de la mujer transexual caricaturizada, con facciones y gestos masculinos y actitudes ambiguas. Su adicción, además, empeora la visión del personaje, demacrado ante los excesos. Su persona es fría, codiciosa, déspota y manipuladora. Esta visión difiere de la que representa el personaje de Zahara en el film de Enrique. Su imagen es atractiva y femenina y su personalidad dulce, educada y ambiciosa. Este hecho nos confirma, aunque en la ficción, el estigma que suponía ser una mujer transexual en la época, cuya representación cinematográfica distaba en gran medida de la realidad de este colectivo.

Zahara, por su parte, es un personaje ficticio del film de Enrique Goded, que personifica Ángel Andrade, hermano del individuo que interpreta. Por tanto, su personaje no existe y no es más que una representación artificial de Ignacio. Ángel realiza una representación adecuada, con las cualidades físicas que lo identificarían con una mujer transexual, pero tan pronto como acaba el rodaje de la película, se deshace de todos los atributos femeninos para volver a ser el chico de antes, lo que nos confirma que no es más que una representación fingida. El personaje de Zahara no es más que el resultado de hasta donde puede llegar Ángel por su codicia. Boratto (2008: 7) dibuja a Ángel como una nueva versión de la clásica femme-fatale: “si el neo-noir de los ochenta y de los noventa realizó una aparente transgresión al hacer que sus protagonistas femeninos

se mostraran abiertamente agresivas llevando al acto todo aquello que sus antecesoras sugerían, la revisita del género hecha por *La mala educación* profundiza la transgresión incorporando un elemento que esas mujeres no podían mostrar: la masculinidad. Puesto que la femme fatale de Gael García Bernal es un hombre puede torcer la ley que fantasea con ella para asegurarse su dominio.” Como Zahara, Ángel es capaz de mostrar actos y gestos nobles, amorosos, “pero esta alternativa humanizada de Juan/Ángel es mostrada para luego ser borrada: él no es ese que pretende ser, ni quiere serlo.” Por tanto, Zahara no es Ángel, pero tampoco Ignacio. El papel de Ángel en “La visita” nos recuerda a aquellos primeros papeles de finales de los 70 que representaban a la mujer transexual idealizada, que contrastaba con la realidad social de estas mujeres. Zahara es atractiva, femenina, educada, dulce, bondadosa, imagen que dista de la verdadera persona y personalidad de su referente transexual. Se dedica al espectáculo en lugar de a la prostitución. Su adicción real a ciertas drogas es mostrada en la ficción como un elemento anecdótico y cómico. Además, Ángel adelgaza y contacta con una mujer transexual cabaretera para copiar “la pluma” y dotar de mayor feminidad a Zahara. Sin embargo, todo esto ficcional y no es más que una construcción de elementos que conforman su personaje, en este caso la visión de una mujer transexual “más respetable” que la verdadera a la que da vida.

Aunque ya hemos mencionado que el film no es autobiográfico, Enrique Goded representa a directores como Pedro Almodóvar, que rechazan el documento a favor de la ficción y que modifican la realidad según sus intereses cinematográficos. Enrique modifica el relato de Ignacio en “La visita” y Almodóvar manipula sus recuerdos en *La mala educación*. Además, Almodóvar desarrolla en *La visita* de *La mala educación* algunas de las críticas que recibieron títulos de su filmografía. Paul Smith, citado anteriormente, mencionaba que sus películas ignoraban la verdadera problemática de estos personajes, “a favor de la ficción y de la creación de nuevos sujetos cinemáticos que no respondan a referentes reales (Smith 1994: 98). También aludimos a que Smith y Aliaga y García Cortés (1997, 41-42) criticaban la naturalidad de los comportamientos homosexuales y la tolerancia hacia las relaciones en sus películas, definiéndolas como una falacia en una sociedad donde no existía aún un espacio político y cultural para la discusión de la homosexualidad [y transexualidad]. Estas vuelven a llevarse a cabo en el film de Enrique, que se aleja de la representación real del relato de Ignacio a favor de la ficción; sin embargo, es el propio Almodóvar el encargado de refutar lo representado en la película de Enrique narrándonos los verdaderos hechos, y haciendo evidente la manipulación, positiva o negativa, de la realidad alrededor de estos personajes a lo largo la cinematografía nacional.

Llamamos institución patriarcal a aquella práctica, relación u organización que a la par de otras instituciones operan como pilares estrechamente ligados entre sí en la transmisión de la desigualdad entre los sexos y en la convalidación de la discriminación entre las mujeres (Facio, Fries, 1999: 24), así como cualquier discriminación a todo aquello que cuestione el sistema patriarcal. Es por ello que desde el patriarcado se condenan condiciones como la homosexualidad y la transexualidad. En *La mala educación*, la ausencia de personajes femeninos hace que este sistema ataque otras

realidades como las mencionadas anteriormente. Así, este sistema es representado desde dos instituciones patriarcales por antonomasia: el hombre como figura masculina, representada por Ángel, y la Iglesia católica, representada por el Padre Manolo y el Padre Juan. Ángel no duda en referirse a Enrique como “maricón de mierda” así como llama a la mujer transexual a la que acude para recibir consejo como “sólo un maricón”. De la Iglesia ya conocemos su opinión acerca de cualquier subversión de género y sexualidad. Sin embargo, estos representantes del sistema patriarcal no dudarán en invertir su posición para satisfacer sus deseos: así, el Padre Manolo tendrá relaciones homosexuales para satisfacer sus deseos hacia Ignacio y Ángel, respetivamente, y Ángel representará a su hermana para conseguir su deseo de ser actor. Sin embargo, ambos personajes se revelarán ante cualquier obstáculo que tambalee su posición privilegiada, y tanto Ángel como Berenguer serán cómplice y verdugo de la muerte de Ignacio. Ángel revela a Enrique el motivo por el que lo llevó a cometer tal acto: “No sabes lo que es tener un hermano como Ignacio y vivir en un pueblo”, haciendo manifiesta la posición dominante de estas instituciones en lugares rurales, que contrastaba con la naturalidad de las grandes ciudades.

Para finalizar, la película está basada en la acción de visitar: Ángel visita a Enrique, Zahara al Padre Manolo, Ignacio a Manuel Berenguer, Berenguer a Enrique y Ángel. Pero estas visitas no sólo se producen entre personas, sino que los personajes son visitantes, además, de sus pasados, rememorando sus oscuras memorias, y de sus fobias. Así mismo, el propio director del film visita la época de su infancia y de su educación. La mala educación, que previamente iba a titularse *La visita*, obtuvo numerosas críticas tanto negativas como positivas, siendo estas últimas mayoritariamente provenientes de fuera de nuestras fronteras.

La mala educación pone fin a la etapa gay que establecieron Mas y Guasch en su estudio y da paso a la etapa posgay, que comienza en 2005 y continúa hasta la actualidad.

Etapa posgay (2005-)

<i>20 centímetros</i>	Ramón Salazar	2005
<i>La piel que habito</i>	Pedro Almodóvar	2011
<i>Tres bodas de más</i>	Javier Ruíz Caldera	2013

Fueron diferentes hechos los que marcaron el inicio y desarrollo de la etapa posgay, que comprende desde su comienzo en 2005 hasta la actualidad. Algunos de estos hechos, citados por Mas y Guasch son el reconocimiento y la regulación a través de la ley de estas realidades (como la legalización del matrimonio homosexual en 2005 o la entrada en vigor en el año 2007 de la Ley reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas), la ampliación de la terminología y de los estudios de la teoría homosexual, transgénero y *queer*, la consolidación de grandes espacios urbanos específicamente homosexuales, la cronificación y la banalización del VIH, el

incremento de la socialización homosexual en internet, la Campaña Internacional Stop Trans Pathologization y la explosión de la burbuja inmobiliaria en 2008 (Mas y Guasch, 2014: 8-9), a los que nosotros añadiremos la primera boda de una mujer transexual española en 2001 y el activismo, asociacionismo y politización de colectivos transexuales españoles, muchos de ellos independientes de los colectivos homosexuales.

20 centímetros

20 centímetros (2005) es la primera película con contexto transexual que inaugura esta etapa. Escrita y dirigida por Ramón Salazar, el film mezcla tres géneros: la comedia, el drama y el musical. Esta película pertenece a un movimiento del cine español surgido a partir de finales de los 90, que mira con nostalgia hacia la historia reciente de nuestro país, tomando de ella todo tipo de referentes para la construcción de sus films, entre ellas la música. Teresa Fraile establece que “la primera década del siglo XXI ha visto surgir en el cine español un fenómeno de recuperación de canciones del periodo franquista, sobre todo de aquellas canciones de la época de esplendor del cine musical de los sesenta y los setenta. [Estas películas] se convierten en textos nostálgicos al hacer alusión al pasado a través de recursos estilísticos. Las músicas de estas producciones son a un tiempo rastro del pasado y seña de nuestro presente, en tanto que sus canciones forman parte del proceso cultural por el cual el canon del pop ha sido redimensionado como parte de nuestra aproximación al pasado estilizado. En el actual contexto español, este revival contribuye a la creación de cierta identidad nacional, postmoderna y local.” (Fraile, 2014 :107) Esta mirada hacia las melodías pasadas no sólo fueron llevadas a cabo en el ámbito nacional, sino, como veremos en la película *20 centímetros*, también hubo una recuperación de fragmentos musicales de artistas internacionales. Fraile, además, añade que los autores de estas películas, debido a la generación que pertenecen, se han nutrido de las artes y la cultura de esa época, donde la música constituyó un gran referente social, cultural y político. “Dicha memoria audiovisual, utilizada en ocasiones en forma de nostalgia, otras en forma de pastiche cultural, es compartida con la audiencia, que posee la competencia cultural necesaria para participar de los códigos y descifrar el discurso propuesto en estas obras” (Fraile, 2014: 110) Estos revivals, como Fraile los llama, “en muchos casos [...] son un fruto evidente del presente, pues plantean problemas y conflictos de total actualidad”. (Fraile, 2014: 109). Fernando Carmena (2012) añade que “este tipo de musical alcanza su mayor éxito en España con la comedia sexual *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2003), estrenada tras el éxito mundial de *Todos dicen I love you* (Woody Allen, 1996), *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997) o *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001)” y que se sigue desarrollando “con un recorrido comercial mucho más modesto o prácticamente inexistente”, con títulos como su secuela *Los dos lados de la cama* (David Serrano, 2005) o *20 centímetros*.

Por tanto, *20 centímetros* cumple esta serie de características ya citadas: la película es una drama cómico con abundantes números musicales que revisita con nostalgia tiempos pasados a través de las melodías, pero planteando un conflicto de total actualidad como es la transexualidad. Ya vimos que con anterioridad, algunos directores

incluyeron números musicales en su tratamiento de la transexualidad, como Jara o Almodóvar. Sin embargo, es durante esta etapa y este movimiento cuando el cine musical es recuperado en su totalidad en nuestro territorio para desarrollar historias novedosas. Marieta (Mónica Cervera) es una mujer transexual que vive en Madrid. Es prostituta y sufre narcolepsia, una curiosa enfermedad que hace que se quede dormida en los momentos más inoportunos. Quiere despojarse de su antiguo nombre, Adolfo, y de los 20 centímetros de pene que tiene adheridos a su cuerpo, ambos heredados de su padre, por lo que está ahorrando para su operación. También quiere dejar la prostitución y tener un trabajo decente, como mujer. Un día conoce a Raúl (Pablo Puyol), un reponedor de frutas que se enamora de sus atributos. Marieta se debatirá entre el amor o su deseo de ser completamente una mujer. Finalmente, renunciará al amor de Raúl para someterse a la operación de reasignación de sexo.

Los segmentos musicales del film ocupan gran parte de la cinta y su objetivo principal que resaltar la oposición de realidad y fantasía del mundo en el que vive Marieta. Estos números musicales quedan justificados por la curiosa enfermedad de la protagonista. La narcolepsia que sufre Marieta, inoportuna pero clave para el film, nos hace introducirnos en el subconsciente de la protagonista a través de sus sueños, desvelándonos sus deseos y aspiraciones, la mayoría relacionados con ser mujer. Además, con estos números se consigue que la nostalgia por tiempos pasados del director también sea compartida con la audiencia, que conoce e identifica las canciones que se reproducen, relacionándolas, además, con la historia de Marieta. “Este relato de autorrealización y segundas oportunidades vitales, tan característico del cine español desde las tragicomedias costumbristas de los años cincuenta, activa un dispositivo musical que funciona doblemente como juego de reconocimiento para el espectador y como vía de acceso a la subjetividad del protagonista. Sus fugas oníricas siguen un esquema de oposición realidad-fantasía semejante al de *Bailar en la oscuridad* (Lars Von Trier, 2000) y como en ésta, Salazar vertebró la película sobre un personaje central concebido en función de su protagonista, Mónica Cervera.” (Carmena, 2012) Salazar, director del film, declaraba a la revista *Fotogramas* que “todo estaba planteado por y para la estrella, como los musicales de la MGM lo estaban para Judy Garland”. (Fotogramas, 2008) Cervera, o Marieta, realiza así la mayoría de los números musicales, donde canta y baila con diferentes registros, ocupando la centralidad de la trama.

Por tanto, los números musicales representan una realidad falsa, como un espejismo, que difiere de la verdadera realidad en la que está sumida la protagonista. Marieta es transexual y prostituta, vive con su amigo Tomás, un hombre enano, y a duras penas puede ahorrar para su operación, pues asume todos los gastos de la vivienda. Demanda un trabajo respetable como mujer, pero el fantasma de su antigua identidad complicará su inserción laboral. Además, en su búsqueda del amor, encontrará a un chico que adora los atributos que ella detesta. Utilizando un enfoque sombrío y desaliñado, una iluminación oscura y deprimente y un conjunto de personajes periféricos y marginales, esta realidad penosa contrasta con el tono alegre y festivo de los números musicales,

donde la iluminación y el color inundan la pantalla. Carmena establece que “a través de una amalgama de distintos idiomas, ritmos y melodías, los objetos de la cultura de masas consumidos por Adolfo/Marieta se transforman en la expresión de una conciencia íntima que construye musicalmente sus arquetipos de femineidad. Cada canción opera, por tanto, como una deriva y como una explicación de su mundo interior, en ocasiones reflejado por la combinación de diversos temas dentro de un mismo tejido musical.” Es, por tanto, gracias a los números musicales cuando conocemos la visión personal y quimérica que tiene Marieta sobre sí misma o sobre lo que querría ser, así como los deseos de convertirse en mujer. Canciones como *Tómbola*, *Muchachita* o *I Want To Break Free*, con sus letras originales o modificadas, hacen alusión al paso de niña a mujer, a la libertad sexual y generista, a la búsqueda del amor puro o a la realización como persona. Sin embargo, estos números, a la vez, incluyen comicidad o paradojas, en cuanto que son representadas etapas de la vida de la mujer que no pueden ser llevadas a cabo por Marieta por su condición de transexual, como por ejemplo, la maternidad, representada con globos llenos de aire que esconden muñecos dentro.

En *20 centímetros* son expuestos algunos de los aspectos de la transexualidad moderna, y muchos de ellos, en forma de la representación explícita que hacía alusión Esteve. “Queremos que el público se identifique con un transexual. Que de pronto descubra que siente lo mismo que un discriminado social.” Aunque aclara que “es un film sobre la personalidad y el individuo, no sobre la transexualidad. Es todo muy cotidiano.” (Fotogramas, 2008). Se hacen visible, por tanto, la naturalidad y rutina para con la condición de Marieta, como la escena en la que sale rasurándose la cara. También son patentes las dificultades que aún tienen estas personas para la inserción laboral, tema ya tratado en títulos anteriores, donde a Marieta se le asigna un trabajo *varonil*, pues así es como aparece en su documento de identidad, ya que en el estreno de la película aún no se había promulgado la ley de 2007 de modificación de los registros. Se representan, además, la peligrosidad y la transfobia que soportan estas mujeres, que culmina con la muerte de su compañera de profesión La Frío. Por otra parte, se pone de manifiesto el deseo de individuos heterosexuales hacia estas mujeres, en el caso de los clientes o de Raúl. También se muestra, por primera vez en el cine español, los coitos donde una mujer transexual lleva a cabo su rol activo. Carmena (2012) menciona que “el ajeteo de los encuentros sexuales se muestra con planos inestables y granulados rodados con teleobjetivo, como si se tratase de imágenes robadas por la cámara de un *voyeur*”, donde el voyeur es el espectador medio español que observa por primera vez estos actos sexuales. En estos actos, cabe destacar la aparición del preservativo, hasta ahora casi inexistente en pantalla, en cuanto al conocimiento general de la importancia de su uso y la existencia de ETS.

Sin embargo, Beatriz Martínez, en una de las críticas más duras hacia la película, reprocha la aparente satisfacción del director frente al olvido del espectador que está viendo la película, a pesar de la utilización de las canciones como elemento unificador, así como no consigue, a pesar de intentarlo, dotar de respetabilidad a este colectivo.

“Salazar intenta pintar un fresco costumbrista de arrabal barriobajero a través de un reparto de tipos planos que bordean la caricatura más desvencijada y ridícula[...]; toda esta galería de rostros rodean al personaje principal, la reina de la función petarda, esa transexual frustrada por su condición sexual que es, al fin y al cabo, una especie de heroína suprema a la que es necesario redimir de todos sus sufrimientos y torturas para que al fin alcance su sueño de sentirse integrada en la sociedad como una mujer más. Puede que ésa haya sido la intención del director, recuperar la dignidad y el respeto hacia un colectivo minoritario y marginado como es el de los transexuales, pero ¿realmente lo consigue con este film?. Más bien yo diría que logra el efecto contrario, ya que *20 centímetros* resulta una película excesivamente exhibicionista y gratuita, que parece no tener en cuenta en ningún momento al espectador medio que la está viendo, ya que construye un discurso únicamente restringido a la propia satisfacción del director, que parece encantado jugando a ser el sucesor de Almodóvar en la comedia cutre nacional.”

(Beatriz Martínez, 2005)

La autora de esta crítica y también Fernando Carmena encuentran similitudes en el cine de Ramón Salazar, sobre todo tras el estreno del título de este estudio, con la filmografía de Pedro Almodóvar “por su estética kitsch, basada en la atracción nostálgica de polos antagónicos”, y por la “recalificación de ciertos elementos grotescos de raíz esperpéntica” (Carmena 2014). Sin embargo, *20 centímetros* inaugura cinematográficamente la etapa posgay, teniendo en cuenta, no obstante, que, debido al temprano estreno de la película, son visibles algunos aspectos negativos de esta condición que se verán modificados hacia la normalización y la tolerancia posteriormente. No obstante, la novedad en cuanto a género y tratamiento, a pesar de los numerosos clichés a los que hace referencia y de la parcial visión denigrante que puede dar de este colectivo, hace que la película constituya una representación significativa de las personas transexuales.

La piel que habito

Llegados a este punto del proyecto, se hace incuestionable asegurar que Pedro Almodóvar se ha convertido en una de las figuras, si no la que más, más importantes para con la representación LGTBQ en el cine español. Aunque este título le ha sido otorgado a efectos de cantidad más que de calidad, la representación de estos colectivos siempre ha encontrado un hueco en el que desarrollarse en su numerosa filmografía, siendo los resultados de este proyecto capaces de avalarlo. Es así que los estudiosos Mas y Guasch (2014: 4) se atreven a afirmar que “gracias a la intensa contribución pedagógica de la filmografía de Pedro Almodóvar la sociedad española afinará mejor en la distinción entre homosexuales, transexuales y travesti[dos]”. También Viviane Namaste considera que esta reiteración ha sido “una explosión de imágenes relacionadas con transexuales y travestis que en los años recientes ha alentado a la gente

a hablar de género” (Namaste 2005) Pero sus films no sólo han contribuido a la definición, distinción y/o mención, sino también a la aceptación, normalización y valoración del colectivo, introduciendo en sus películas a profesionales y personajes LGTBQ y ofreciendo explícitamente secuencias que favorecieron y favorecen estos procesos. Su filmografía, además, rompe con el modelo tradicional de binarismo de género, apoyándose en las recientes teorías queer y trans:

“Los films de Almodóvar tratan las cuestiones de sexo y género en un contexto de descentralización de las nociones tradicionales de la identidad socio-sexual. De hecho, uno de los constantes de su cine es el énfasis en la inversión de los roles de sexo y género, ya sea masculino o femenino. En su cometido es característica la presencia y a veces proliferación de personajes homosexuales, travestidos y/o transexuales.”

(Fuentes,1995: 162)

El director casi omnipresente de este proyecto, Pedro Almodóvar, tras haber estrenado la analizada *La mala educación*, y posteriormente *Volver* (2006) y *Los abrazos rotos* (2009), regresa a la gran pantalla con el thriller *La piel que habito* (2011). Estas películas muestran la evolución del director hacia una cinematografía más desarrollada, con una técnica y dirección de arte muy cuidadas, pero menos creativa (de hecho, esta última se basa en la novela *Tarántula*). Además, a pesar de los varios clichés almodavarianos latentes, el director abandonó una serie de elementos que copaban sus anteriores títulos y se alejó de la cinematografía a la que nos tenía acostumbrados (a pesar de volver a recurrir a ella en su film más reciente *Los amantes pasajeros*). Mezclando géneros como el cine negro, la ciencia ficción, la tragicomedia, el suspense y el terror, estos títulos aportaron la seriedad que necesitaba la carrera de Almodóvar, que estaba encasillada en unos subgéneros que resultaban ya iterativos y monótonos, y en una atmósfera y tratamientos ya obsoletos con el nuevo milenio. Como establece irónicamente el crítico cinematográfico de *El País*, Carlos Boyero, “faltaba en su hipercuidada filmografía una de terror. No terror al uso, por supuesto, el que apela groseramente al susto fácil y se vuelca en el efectismo, sino miedo con el sello del Arte, con mayúsculas.” (Boyero, 2011) Y es que el crítico reprocha en su artículo la complejidad, presunción y artificialidad del director manchego en su última etapa, cuando su sello siempre ha sido crear situaciones descabelladas con inmensa espontaneidad.

“[...] los resultados de ese buceo pavoroso que se ha propuesto [Almodóvar] me resultan más cómicos que trágicos, desprovistos de la mínima sombra de perturbación. Existe algo profundamente patético en provocar la risa con situaciones, diálogos y personajes que pretenden ser trágicos, complejos, torturados y feroces. [...] [Los] admiradores

tan intuitivos atribuían esas risas a la mezcla de surrealismo, comicidad y drama que constituye el fascinante universo de Almodóvar. Yo me atrevería a jurar que en esta ocasión el asunto pretende exclusivamente ir en serio, desprender horror, claustrofobia y suspense, pero involuntariamente eso se transforma en comedia bufa.”

(Boyero 2011)

Durante este tiempo, ha intentado adaptarse a la demanda de un nuevo público, más joven y menos acostumbrado a su cine, pero sin olvidar a su público contemporáneo, aportando la marca de autor que tanto lo caracteriza e identifica. Sin embargo, este giro o cambio de visión no ha contentado a parte de la crítica y el público, que ha tachado sus últimas películas de “relamidas, enfáticas, hinchadas, pseudoartísticas, inútilmente retorcidas y cansinas” (Boyero, 2011) y “muy cocinadas, artificiosas, rugosas, poco creíbles y con cierta pretensión de obra de «referencia» y con referencias «cool».” (Rodríguez Marchante, 2011).

El periódico *ABC* recogía en su edición escrita unas palabras que Almodóvar ofreció al semanario francés *Le Nouvel Observateur* en 2006 que causaron gran polémica en la industria cultural, sobre todo en la relacionada con la escritura de guiones: “El cine atraviesa una terrible crisis de creatividad, la más grave de su historia debido a la mala calidad de los guiones”. (ABC 2006) Y es que, como ya hemos mencionado, el guión de *La piel que habito* basa su historia en la novela *Tarántula* (*Mygale*, T. Jonquet, 1984) del novelista francés Thierry Jonquet, además de tener una clara inspiración en *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960). El film nos muestra a Robert Legard, un cirujano de gran prestigio que centra sus estudios en avances para la dermis, tras el suicidio de su mujer, quien sufría graves quemaduras. Aunque él niega que haya probado sus progresos con personas, el consejo que lo valora, ante la duda, no accede a aprobar su técnica. De hecho, sí posee a un conejillo de indias, Vera Cruz, una “paciente” que vive interna junto al cirujano y su ama de llaves, Marilia, que resulta ser la madre de este. Robert, además, tiene una hija interna en un centro de problemas mentales. Norma ingresó tras la muerte de su madre y esta, finalmente, decide suicidarse de la misma manera que su progenitora. El culpable del suicidio de Norma, al menos para Robert, es Vicente, un chico de barrio que vive y trabaja junto a su madre. La ira y la sed de venganza del cirujano hará que acabamos descubriendo que la paciente Vera Cruz es realmente Vicente tras haberse sometido a múltiples operaciones quirúrgicas, entre ellas la de reasignación de sexo (MtF). Tras un grave enfrentamiento con Robert, Vera escapará definitivamente de la cárcel a la que le tenía sometida su captor, volviendo con su madre, ahora como mujer. Nota: utilizaremos, de ahora en adelante, Vicente/Vera para referirnos al personaje en su etapa masculina y Vera/Vicente para referirnos al personaje en su etapa femenina.

Es en este contexto donde se desarrollada nuestro nuevo personaje transexual, Vera Cruz, interpretado esta vez por la actriz española Elena Anaya. Como ya hemos dicho, no es la primera que Almodóvar se enfrenta a la representación de un personaje

transexual, pues, como hemos podido, son más que numerosos en su filmografía. Sin embargo, sí es la primera vez que Almodóvar se enfrenta a una transexualidad impuesta: mientras que los personajes transexuales de otros films no sentían consonancia con el sexo que nacieron y deseaban pertenecer al sexo contrario (todos MtF), en este caso, el de *La piel que habito*, el personaje no detesta su sexo asignado en el nacimiento ni desea pertenecer a otro sexo, sino que su transición es impuesta y forzada, por lo que el análisis de la transexualidad es más complejo que en los anteriores. En esta ocasión, la transición del personaje no surge de un deseo, sino de una venganza, como castigo, y de un experimento. Esta vez, por tanto, es una vez transformado cuando el personaje siente aversión hacia su cuerpo. Como nos explicaba la Guía para el tratamiento informativo de las noticias relacionadas con la Transexualidad una persona transexual “es una persona en la que su identidad sexual está en conflicto [...] con su anatomía sexual...”. Por tanto, nos podríamos preguntar, ¿es Vicente/Vera, cuando es hombre, una persona transexual? La respuesta es obvia, no, porque no desea la pertenencia a otro sexo distinto al suyo. Pero ¿es Vera/Vicente, una vez transformada, una persona transexual, pues es, cuando es mujer, cuando verdaderamente no está en consonancia con su anatomía?

Esta pregunta nos hace profundizar en el tema de la identidad, muy presente en aquellos procesos relacionados con la transexualidad. Hay autores, como Félix Monguilot (2015), que opinan que la identidad es inherente a una persona, a pesar de un cambio radical y evidente como puede ser una intervención completa de reasignación de género, y otros como J. Butler (1990, 1993) y Verena Stolcke (2004), que piensan que es una *performance* y *puro cuento*, ambas citadas en Lameiras Fernández, Carrera Fernández y Rodríguez Castro (2013: 158), que consideran que “la identidad es profundamente construida y, por tanto, transformable. [...] Puede partir de la propia subjetividad de la persona y en no pocas ocasiones, transgrede y subvierte las normas del género y los designios que marca la socialización saltándose la línea que marcan esos guiones que se tejen en el entramado histórico-cultural. [...] No obstante, tan cierto como que la identidad es una *performance* es que es posible habitar una piel, un cuerpo, que no concuerde con la identidad de género subjetiva”. Aunque ambas teorías tienen puntos favorables, en este caso, el director de la película pertenece al primer grupo y nos lo muestra a lo largo del film. Almodóvar nos propone que Vera/Vicente nunca deja de ser Vicente, a pesar de habitar otra piel, en este caso la de Vera. Sin embargo, hay ocasiones en las que el personaje parece olvidar quién es realmente, el cual intenta evitarlo marcando las paredes de su habitación o rompe a llorar cuando ve su cara masculina en los periódicos. Y es que el rostro juega un papel muy importante en *La piel que habito*, pues la mujer de Legard, Gal, se suicida al ver su rostro desfigurado por las llamas en un espejo; la cara de Vera/Vicente es hecha a imagen y semejanza a la de Gal; y Vicente/Vera es despojado de su rostro original hacia el de uno femenino, el de Gal. “El rostro [es] esa parte de nuestro cuerpo tan importante con la que nos autoidentificamos, con la que somos reconocidos e identificados por los demás” establecen María Lameiras Fernández, María Victoria Carrera Fernández y Yolanda Rodríguez Castro (2013: 157). Por tanto, si Vera/Vicente ya no se autoidentifica con su

rostro, y la sociedad ya no la ve como Vicente, un hombre, sino como Vera, una mujer, ¿ha sido la identidad de Vicente/Vera transformada? ¿Es, al final del film, Vicente menos Vicente y más Vera? Al considerar la identidad algo subjetivo, estas autoras afirman que solo el personaje de Vera/Vicente tiene la respuesta a esa pregunta. Sin embargo, como ya hemos establecido, según la posición del director y como pueden demostrar las escenas finales de la película, Vicente/Vera sigue siendo Vicente.

Son estas escenas finales de *La piel que habito* las que resuelven muchos interrogantes pero también crean algunos otros. Uno de ellos es el de la orientación sexual de Vera/Vicente y que tan subversiva ha sido en las películas de Almodóvar. Se hace obvio que el director quiere transmitirnos que Vera/Vicente odia su nueva forma física y su nuevo sexo, a pesar de que la identidad de género no ha cambiado. Vera/Vicente rompe con hastío los vestidos que su amo(r) le lleva, pues no se identifica con ellos; siente repugnancia hacia los consoladores que debe introducirse en su nueva vagina y queda destrozada cuando sufre la violación de su *cuñado*. Pero esa identidad de género, sentirse aún hombre, Vicente, va acompañada de una orientación sexual, heterosexual. Por tanto, cuando el rol de género intenta ser invertido, el doctor Legard cree también haber cambiado la orientación sexual del personaje, sin éxito. Vera/Vicente no sólo no quiere ser mujer sino que no quiere ser hombre homosexual (pues él sigue sintiéndose hombre), pues a pesar de ahora habitar la piel de una mujer, es un hombre que gustan las mujeres. El final del film confirma esta confusa explicación donde Vera/Vicente se reencuentra con Cristina, la empleada lesbiana de la madre de Vicente/Vera, y donde se sugiere un posible romance homosexual (para Vicente heterosexual) entre ambas.

“Abordar en esta historia la transformación involuntaria y violenta del cuerpo de Vicente en Vera y empatizar con el drama de vivir en un nuevo cuerpo impuesto, nos aporta además una oportunidad extraordinaria para reflexionar sobre la realidad de la transexualidad. Que supone reconocer la realidad que viven personas que se ven atrapadas en un cuerpo que rechazan y que sienten totalmente egodistónico –en disonancia con su yo- y la “necesidad” de cambiar su aspecto físico para hacerlo egosintónico –en consonancia con su yo- o concordante con el cuerpo que desean tener.”

María Lameiras Fernández, María Victoria Carrera Fernández y
Yolanda Rodríguez Castro (2013: 158)

La película *La piel que habito* es, sin lugar a dudas, una escarapate que muestra la realidad de muchas personas transexuales. El personaje de Vera/Vicente, durante y después de la transformación, nos revela el sufrimiento, físico y mental, que padecen las personas que no viven ni sienten el sexo que se les asignó al nacer. El propio director, rozando la ciencia-ficción, se encarga de hacernos partícipes en los experimentos y operaciones que el cirujano practica con su paciente, de una manera casi documental. La iconografía del film, como analiza Pedro Poyato Sánchez (2015) y los espacios son

también muy importantes, invocando a la cárcel dual que está sometida Vera/Vicente: física, encerrada en El Cigarral, y mental, encerrado en un cuerpo que no es el suyo. Las rejas formadas por consoladores con la protagonista entre ellas o la *Femme Maison* de Louise Bourgeois son un buen ejemplo de esta iconografía.

A estas alturas del proyecto, cabe ya poco que destacar del director que más visibilidad ha ofrecido y entregado al colectivo trans del cine español. Hay que felicitarle la osadía y atrevimiento de enfrentarse a un guión como el de *La piel que habito* y, además, salir airoso en el intento, con un gran éxito en el mercado internacional. Sin embargo, hay que matizar que Almodóvar erra en este film en cuanto a tratamiento de la transexualidad se refiere. La obcecación del manchego de explotar la pasión de sus películas y las pasiones de sus personajes provocan que en este largometraje la problemática de la transexualidad se observe desde un frío segundo plano, y sea vista como un experimento, cercano a la ciencia-ficción, y, además, como un castigo. Por otra parte, se vuelve a equivocar al entregar un papel de una mujer transexual a una actriz no transexual, a pesar de la más que notable actuación de Elena Anaya. Sin embargo, en este caso, Daniela Aronica (2000) lo defiende: “Almodóvar mezcla las cartas y [...] confía los personajes transexuales a actores que no son para nada ambiguos en la vida real, pero extraordinariamente miméticos en pantalla” y que es citada en el texto de Félix Monguilot (2015) para *OffScreen*. Para finalizar, destacar que es notable la visión machista con la que está construida el film, por ejemplo, en personajes como el de Robert Legard o narrativas como el de la mujer objeto, mujer=sufrimiento y/o el de la dependencia del amor en las mujeres.

Tres bodas de más (2013)

Tres bodas de más es la última y más reciente película que analizaremos en este proyecto titulado Javier Ruíz Caldera. Por tanto, es en este film donde aparece nuevamente la representación del personaje transexual en pantalla nacional. *Tres bodas de más* está dirigida por Javier Ruíz Caldera, que anteriormente había dirigido *Spanish Movie* (2009) y *Promoción fantasma* (2012). El guión está escrito por Pablo Alén y Breixo Corral, ambos guionistas de series de gran fama en nuestro país. Como dice el director en una entrevista para *Se Estrena* (2013) de Antena3.com, el guión está basada en una historia real, pues la chica en la que está cimentado el personaje de Inma Cuesta sufrió la premisa que da vida a la película: Ruth, interpretada por Cuesta, es invitada a la boda de sus tres exnovios: Mikel (Paco León), Pedro (Berto Romero) y Álex (Laura Sánchez). La primera boda es una boda ibicenca, con mucha paz y amor; la segunda es una boda pija; y la tercera es una boda de pueblo, con una novia transexual como protagonista. A todas ellas será acompañada por Martiño Rivas, su becario, y entre boda y boda, cada cual más característica, tendrá que decidir entre él y Jonás (Quim Gutiérrez), un chico que conoce en una de las ceremonias.

Tres bodas de más se convirtió en unas de las películas más taquilleras del año en España, con casi un millón de espectadores y una recaudación de más de 6 millones de euros (IMDB), vaticinando el triunfo que posteriormente consolidaron las taquilleras

Ocho apellidos vascos (2014) y su secuela *Ocho apellidos catalanes* (2015). Y es que la película pertenece a un subgénero que había sido poco explotado en nuestro cine actual, la comedia romántica, a pesar de ser la comedia uno de los géneros más proliferantes de nuestro cine. Como dice Carlos Losilla (2013), “ya no sirve el esperpento de los 50, ni el costumbrismo pseudorealista de los 60, ni tampoco el naturalismo de aires romeñanos de los 70, ni el estilo Almodóvar consolidado en los 80, ni la sofisticación de los 90... ¿Qué es lo apropiado para reflejar el espíritu del país en el siglo XXI? Pues una mezcla de todo eso, una especie de batiburrillo de diversas estéticas que signifique a la vez un reencuentro con la tradición y un cruce con las nuevas propuestas, sobre todo las surgidas en el ámbito de la llamada "nueva comedia americana". Y *Tres bodas de más* logra esa mezcla heterogénea con esencia yanqui a la que se refiere el crítico y que cataloga como “una de las comedias más innovadoras que han surgido en el panorama del cine español en los últimos años”. La película se inspira, por tanto, en la comedia anglosajona de los 90 y en películas como, claramente, *Cuatro bodas y un funeral* (1994) y en otras como *Cuando Harry encontró a Sally* (1989), *El diario de Bridget Jones* (2001) o *Love Actually* (2003), a las que Ruíz Caldera añade el humor y los chiclés patrios, convirtiendo el producto en novedoso y actual para nuestro cine.

En este contexto cómico-romántico es donde se desarrolla Alex, el nuevo y último personaje transexual que vamos a analizar. Como en todos los casos de este proyecto, y del cine español, la transición es de hombre a mujer (MtF), por lo que Alex es una mujer transexual y está interpretada por Laura Sánchez. A pesar de que Alex no es un personaje principal y que su tiempo en pantalla es escaso, sí ocupa una de las tramas sustanciales del film, pues es uno de los antiguos exnovios de Ruth, que ahora se casa. Su primera aparición la hace vía postal cuando envía la invitación de boda a casa de Ruth. El guión juega con el nombre de Alex, que puede usarse para ambos sexos, con el de Sagrario, su futuro marido, y con el espectador, para que crea en todo momento que en la boda el novio será Alex y Sagrario, la novia. Además, es ahí cuando descubrimos que la boda se celebrará en un ambiente rural y castizo, el pueblo del personaje. Su segunda aparición y su presentación a los espectadores la hace en el baño de mujeres de un cine. Allí se encontrará por primera vez con Ruth tras someterse a la reasignación de género y conoceremos que Alex es ahora, en realidad, una mujer. Esto pilla por sorpresa tanto al espectador como a Ruth, que duda de asistir o no a la ceremonia. Finalmente, su última aparición la hace en la boda, donde, a diferencia de en su presentación, donde aparece compungida, desaliñada y con look y formas masculinas, luce espectacularmente guapa, pues así lo es la actriz que la interpreta, y feliz. Un orgulloso e interesado padre de la novia, que además es el alcalde del pueblo, será el que oficie la ceremonia. Tras el casamiento, Alex ofrece un monólogo a los asistentes donde habla de su transexualidad y su anterior vida. Este monólogo recuerda mucho al que lleva acabo Agrado en *Todo sobre mi madre*, y que fue analizado con anterioridad. Esta alegorías y los clichés ya mencionados, que hacen referencia a la vida y a otros aspectos de nuestra cultura, son lo que pondrán las bases del desarrollo del subgénero comedia-romántica española.

John Morreall, citado en un artículo de Juan Carlos Siurana (2014), entiende que hay formas moralmente cuestionables del humor, y que esas formas hay que rechazarlas, pero hay muchas formas de humor que no son cuestionables (Morreall, 2009). Rescatamos las palabras del autor porque nos cuestionamos si la transexualidad debe ser objeto y objetivo directo del humor, en este caso, cinematográfico. Es cierto que otros directores han utilizado la transexualidad como vehículo del humor, pero en este caso opinamos que puede entenderse que el humor tiene el objetivo de hacernos reír *por* la causa y no *a través* de la causa. Además, creemos que algunas páginas no solo pretenden provocar la carcajada, sino que están concebidas a modo de mofa o burla, en este caso hacia el colectivo. Entendemos los diferentes contextos de los films que hemos tratado, siendo este el más actual, por lo que debería apreciarse una evolución y un progresismo en cuanto al tratamiento de la temática. El aspecto más positivo del film es la inclusión en la trama del matrimonio de una persona transexual, inexistente en pantalla hasta la fecha. Sin embargo, cabe señalar que la primera boda de una persona transexual se celebró en España por primera vez en 2001 (La Voz de Galicia, 2001), mientras que *Tres bodas de más* se estrenó en 2013, once años después.

“¿Entonces, eres trav... transexual? Soy una mujer, Ruth”, sentencia Alex. “Dime la verdad, ¿está más buena que yo?” pregunta Ruth a su acompañante cuando ve a Alex vestida de novia. Estos son algunos ejemplos de los chistes que se realizan en el film. Recurriendo a la broma fácil, puede parecer que cuestionan la identidad e integridad de este colectivo, que carga a sus espaldas el estigma social de que nunca llegarán a ser mujeres u hombres de “verdad”. Por otra parte, el interesado padre de Alex y el pueblo representan a la sociedad que advierte y apoya hipócritamente a este colectivo si hay un interés o beneficio implícito. Una vez analizada, por tanto, en el caso de Alex concretamente, ¿pretende la película mofarse del colectivo o crea, sin embargo, una sátira sobre los obstáculos a los que están destinados estas personas? Si esta pretendía la segunda, el éxito de esta intención es muy escaso.

Para finalizar, y viendo lo ligada que ha estado la transexualidad al género cómico en nuestro país, queremos hacer reflexionar con un artículo del redactor del portal online Verne de El País, Jaime Rubio Hancock (2016), donde menciona la opinión del autor Andrés Barba, el cual cree que si eliminamos los chistes no eliminamos los prejuicios: al contrario, lo que hacemos es no enfrentarnos a ellos. Esto nos recuerda a las primeras representaciones de las personas transexuales en el cine español, donde se justificaba con el dicho: “lo que no se ve, no existe”. Por tanto, cabría cuestionarse la compensación de, al menos, salir en pantalla, aunque, a veces, sea objeto de burla, o desaparecer de ella negando gran parte de la visibilidad al colectivo.

5. Conclusiones

Tras haber analizado las distintas representaciones del colectivo transexual en el cine español hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- que la tardía aparición y la corta vida del personaje transexual en las pantallas nacionales se deben al peso de los cuarenta años de dictadura franquista que sufrió nuestro país, que seguía viva aún en los inicios de la etapa democrática
- que la representación del colectivo transexual en nuestro cine es, salvando algunos casos, escasa y poco significativa; dentro de esta escasez, la representación de las personas transexuales masculinas (FtM) es totalmente inexistente, siendo únicamente las mujeres transexuales (MtF) las que ocupan esta representación
- que el tratamiento que se ha dado a esta representación no siempre ha sido el adecuado ni el más correcto; además, muchos de los contextos de estas representaciones están desfasados en el tiempo de la realidad que representan
- que Pedro Almodóvar, en cantidad más que calidad, es el director español más significativo para con el colectivo transexual (femenino), y que Bibiana Fernández y Antonia San Juan han sido las actrices más destacadas en la representación de este colectivo

6. Referencias bibliográficas

- ABC, 2006, Almodóvar dice que el cine atraviesa una «crisis de creatividad». *ABC. Espectáculos*. 2006. [Consulta: 20 agosto 2016]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2006/05/12/063.html>
- AGUILAR, Carlos (2004). *Guía del Cine*. Madrid: Cátedra.
- ALFEO, Juan Carlos (1998). La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/3/S3024001.pdf>
- ALIAGA, Juan Vicente, GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1987). *Identidad y Diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Barcelona y Madrid: Editorial Gay y Lesbiana.
- ARONICA, Daniela (2000). Il bildungsroman di Pedro Almodóvar, en Enrico Vincenti et al., *Pedro Almodóvar*. Torino: Paravia scriptorium.
- BALLESTEROS, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- BALLÓ, Jordi (2007). Animación en la sala de espera, en Antoni Marí, Manel Risques y Ricard Vinyes (dirs.). *En transició*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona.
- BONATTO, Adriana Virginia (2008). Rescribiendo el género: Un análisis de *La Mala Educación* de Pedro Almodóvar. Trabajo presentado en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, Argentina*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.298/ev.298.pdf
- BOYERO, C., 2011, ¿Horror frío? No, horror grotesco. *El País*. 2011. [Consulta: 20 agosto 2016]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/09/02/cine/1314914404_850215.html.
- BOX OFFICE MOJO (2016). All About My Mother. *BoxOfficeMojo.com*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=allaboutmymother.htm>
- BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London and New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London and New York: Routledge
- CARMENA, Fernando (2012). Del sainete al esperpento. *Parejas de baile. Presencias musicales en el cine español*. Centro Virtual Cervantes.

- CROVETTO, Blanca Sillero (2014). Del derecho a la identidad de género al tratamiento integral de la transexualidad: Normativa estatal y autonómica. *Boletín del Ministerio de Justicia 68 (2170) 2014* [Consulta 20 de agosto 2016] Disponible en:
<http://servicios.mpr.es/documentacion/visordocumentosicopo.aspx?NIPO=051140010&SUBNIPO=0009>
- DENTELL, Luis (2011). José Jara: Un apocalíptico en el cine, un refugiado en la universidad/José Jara: An Apocalyptic Filmmaker, a Refugee at the University. *Area Abierta. Servicio de publicaciones de la UCM, Madrid*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en:
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/37837/36612>
- DOMINGUEZ FUENTES, Juan Manuel, GARCÍA LEIVA, Patricia y HOMBRADOS MENDIETA, María Isabel (2012). Transexualidad en España Análisis de la realidad social y factores psicosociales asociados. [Consulta: 12 agosto 2016]. Disponible en:
https://www.google.es/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiiyFPA3tjOAhUEWhoKHZhwC-UQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.felgtb.org%2Frs%2F722%2Fd112d6ad-54ec-438b-9358-4483f9e98868%2F7fb%2Ffilename%2Ffransexualidad-en-espana.doc&usg=AFQjCNFwD4-Svkg6_T1SaiVPBqIywsIHtA
- EL MUNDO MAGAZINE, 1996, Antonia San Juan. *El Mundo Magazine*. No. 18. [Consulta 20 de agosto 2016] Disponible en:
<http://www.elmundo.es/magazine/m18/textos/entrevista1.html>
- ELMUNDO.ES, 2004, Pedro Almodóvar sobre 'La mala educación': 'No es autobiográfica, pero me representa por entero'. *ElMundo.es*. 2004. [Consulta 20 de agosto 2016] Disponible en:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/03/16/cultura/1079449213.html>
- ESTEVE, Laia Quílez (2013), 'Retratos "impertinentes": Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la Transición', *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 10: 2, pp. 167–180
- FACIO, Alda, FRIES, Lorena (1999). Feminismo, genero y patriarcado. *Género y Derecho*. Santiago de Chile: La Morada. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en:
<http://centreantigona.uab.es/docs/articulos/Feminismo,%20g%C3%A9nero%20y%20patriarcado.%20Alda%20Facio.pdf>
- FALGTB (2010). Guía de comunicadoras y comunicadores: Derecho a la Identidad. *FALGTB*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en:
http://www.lgbt.org.ar/archivos/folleto_identidad2_web.pdf

- FELGTB (2011). Guía para el tratamiento informativo de las noticias relacionadas con la transexualidad. *FELGTB*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Apoyo_guianoticias.pdf
- FERNÁNDEZ BARCELONA, Imma (2011). Antonia San Juan: «Estoy harta de que nieguen mi feminidad». *El Periódico*. [Consulta 20 agosto 2016]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/antonia-san-juan-estoy-harta-que-nieguen-feminidad-1149284>
- FOTOGRAMAS (2005). 20 centímetros. *Fotogramas.es*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://fotogramas.es/Peliculas/20-centimetros/20-centimetros>
- FRAILE, Teresa (2014). Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. *Quaderns. 9: Cine y músicas populares urbanas*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/41184/1/Quaderns-de-Cine_09_12.pdf
- FUENTES, Víctor, 1995, Almodóvar's Postmodern Cinema: A Work in Progress en Kathleen Vernon, K. and Morris, B., 1995. *Post-Franco, Postmodern, The Films of Pedro Almodóvar*. Londres: Greenwood Press.
- GOMEZ GIL, Esther, ESTEVA DE ANTONIO, Isabel, BERGERO MIGUEL, Trinidad (2006). La transexualidad, transexualismo o trastorno de la identidad de género en el adulto: Concepto y características básicas. *Cuadernos de Medicina Psicosomática y Psiquiatría de enlace*, 78. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Medico_transexualidadadulto.pdf
- GUASCH, Óscar, MAS, Jordi (2014). La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014). *Gazeta de Antropología*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4619>
- HEREDERO, Carlos (1989). *Ivan Zulueta: la vanguardia frente al espejo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- HERMES (1977). El Transexual. *ABC*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1977/11/05/059.html>
- HERNÁNDEZ LES, Juan (1986). *El cine de Elías Querejeta*. Madrid: Mensajero.
- HOLGUÍN, Pedro (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- HOPEWELL, John (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones el Arquero.
- IMDB, Tres bodas de más. *The Internet Movie Database*. IMDb.com. [Consulta 20 agosto 2016]. Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt2418440/business?ref_=ttfc_ql_4

- INDIEWIRE (2014). Reader's Poll: The 25 Most Important LGBT Films. *INDIEWIRE*. [Consulta 20 agosto 2016]. Disponible en: <http://www.indiewire.com/2014/06/readers-poll-the-25-most-important-lgbt-films-214110/>
- LAMEIRAS FERNÁNDEZ, María, CARRERA FERNÁNDEZ, María Victoria y RODRÍGUEZ CASTRO, Yolanda. (2013). La piel que habito. *Intersecciones*, 4. [Consulta 20 agosto 2016]. Disponible en: <http://intersecciones.es/Numero4/06.pdf>
- LA VOZ DE GALICIA (2001). Igualada celebra la primera boda transexual de España. *La Voz de Galicia*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2001/09/09/734428.shtml>
- LOSILLA, Carlos (2013). Tres Bodas de Más. Comedia para los nuevos tiempos. *Sensacine.com*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-214527/sensacine/>
- MARTÍNEZ, Beatriz (2005). *Miradas de cine*, 39.
- MARTÍNEZ, Juliana (2014). Travesti, transexual, transgénero... Algunas definiciones útiles. *Sentiido*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://sentiido.com/travesti-transexual-transgenero-algunas-definiciones-utiles/>
- MATELLANO GARCÍA, Víctor (2011). *Spanish Exploitation: Sexo, sangre y balas*. Madrid: T&B Editores.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2011). Armas para una narrativa del sexo. Transgresión y "Cine S". *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MONGUILOT, Félix (2015). The Skin I Live In: Sexual Identity and Captivity in a Film by Pedro Almodóvar. *OffScreen*. Vol. 19, 9. Sexuality in the cinema. [Consulta 20 agosto 2016]. Disponible en: <http://offscreen.com/view/the-skin-i-live-in-pedro-almodovar#fn-2-a>
- MORREALL, John (2009) *Comic Relief. A comprehensive Philosophy of Humor*, Malden-MA: WileyBlackwell.
- MUÑOZ, Diego (1990). Angela Molina rechaza protagonizar 'Las edades de Lulú' porque "es un 'porno'". *El País*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: http://elpais.com/diario/1990/05/22/cultura/643327209_850215.html
- NAMASTE, Viviane (2005). *Sex Change, Social Change. Reflections on Identity, Institutions and Imperialism*. Toronto: Women's Press.
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel (1987). La ley del deseo. Pasiones inconfesables. *Reseña* 172.

- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2015). Programas iconográficos en "La piel que habito" (Almodóvar, 2011). *Anales de Historia del Arte*, 25. Universidad Complutense de Madrid (UCM). [Consulta 20 de agosto 2016] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/50859/47201>
- QUINTANA COCOLINA, Carmen (2014). Transexualidad en España: una cuestión de derechos. *Café Babel*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://www.cafebabel.es/sociedad/articulo/transexualidad-en-espana-una-cuestion-de-derechos.html>
- RENOBELL, Víctor (2005). Trisexualidad: creación, difusión y nueva visualidad en el cine de Almodóvar. Trabajo presentando en *Almodóvar: el cine como pasión : actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar": Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Cuenca: UCLM.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (2011). *Diccionario del sexo y el erotismo*. Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (2011). Entre lo artificial y lo artificioso. *ABC*. [Consulta 20 de agosto 2016] Disponible en: <http://www.abc.es/20110902/cultura-cine/abci-critica-piel-habito-estreno-201109021015.html>
- RUBIO HANCOCK, Jaime (2016). ¿Las redes sociales han cambiado los límites del humor?. *Verne. El País*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: http://verne.elpais.com/verne/2016/03/16/articulo/1458138277_994874.html
- SE ESTRENA (2013). Tres bodas de más. *Se Estrena. Antena3.com*. Consulta 20 agosto 2016] Disponible en http://www.antena3.com/se-estrena/especiales/madrid-premier-week/javier-ruiz-caldera-protagonista-historia-real-pidio-que-interpretara-pibon-escogi-inma-cuesta_201311215790146c4beb289894900be1.html
- SIURANA, Juan Carlos, (2014). Ética del humor y la diversidad cultural. *Dilemata*, 15. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/304/324>
- SMITH, Paul Julian (1994). La ley del del deseo (The Law of Desire, 1987). A Talent for Production. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. Londres y Nueva York: Verso.
- STOLKE, V., 2004, La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Rev. Estudios Feministas*. v.12, 2. [Consulta 20 de agosto 2016] Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000200005/7862>
- STRAUSS, Frédéric (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. Madrid: El País.
- TIME (1999). Cinema: The Best Cinema of 1999. *TIME Magazine*. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en:

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,992893,00.html?iid=sr-link9>

Tgeu.org, 2016, Trans Rights Europe Index 2016, *tgeu.org*. 2016. [Consulta 20 de agosto 2016] Disponible en: <http://tgeu.org/wp-content/uploads/2016/05/trans-map-B-july2016.pdf>

TRANSEXUALIA (2012). El proyecto de inserción sociolaboral. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: <http://transexualia.org/socio-laboral/>

VÉLEZ-PELLIGRINI, Laurentino (2008). *Minorías sexuales y sociología de la diferencia. Gays, lesbianas y transexuales ante el debate identitario*. Barcelona: Editorial Montesinos.

Normativa

APA, 2013, DSM-V, American Psychiatric Association. [Consulta: 20 agosto 2016]. Disponible en: <http://www.dsm5.org/Pages/Default.aspx>

BOE. Boletín Oficial del Estado. *Gobierno de España*. [Consulta: 20 agosto 2016] Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/

OMS, 1994, CIE-10. Clasificación internacional de enfermedades, décima versión. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: https://eciemaps.mspsi.es/ecieMaps/browser/index_10_mc.html

PRINCIPIOS DE YOGYAKARTA, 2007. [Consulta 20 agosto 2016] Disponible en: http://www.yogyakartaprinciples.org/principles_sp.pdf

7. Hemerotecas y bases de datos consultadas

- Hemeroteca de ABC
- Hemeroteca de El Mundo
- Hemeroteca de El Mundo Magazine
- Hemeroteca de El País
- Hemeroteca de El Periódico
- Hemeroteca de Fotogramas
- Hemeroteca de OffScreen
- Hemeroteca de Reseña
- Box Office Mojo
- IMDB
- Filmaffinity

8. Filmografía mencionada

20 centímetros. Dir. Ramón Salazar. Perf. Mónica Cervera, Pablo Puyol, Miguel O'Dogherty. Sogepaq Distribución, 2005. DVD.

Abortar en Londres. Dir. Gil Carretero. Perf. Consuelo Ferrara, Pedro Mari Sánchez, Virginia Mataix. Roberto Estévez, 1977. Film.

Acto de posesión. Dir. Javier Aguirre. Perf. Amparo Muñoz, Patxi Andión, Isela Vega. 5 Films S.A., 1977. Film.

Bahía de Palma. Dir. Juan Bosch. Perf. Arturo Fernández, Elke Sommer. Selecciones Huguet, 1962. Film.

Bailar en la oscuridad. Dir. Lars von Trier. Perf. Björk, Catherine Deneuve, David Morse. Golem Distribución, 2000. DVD.

Cabaret. Dir. Bob Fosse. Perf. Liza Minnelli, Michael York, Helmut Griem. Allied Artists Pictures, 1972. Film.

Cambio de Sexo. Dir. Vicente Aranda. Perf. Victoria Abril, Lou Castel, Fernando Sancho. Warner Española S.A., 1977. Film.

Cuando Harry encontró a Sally. Dir. Rob Reiner. Perf. Billy Crystal, Meg Ryan, Carrie Fisher. Columbia Pictures, 1989. Film.

Cuatro bodas y un funeral. Dir. Mike Newell. Perf. Hugh Grant, Andie MacDowell, James Fleet. PolyGram Filmed Entertainment, 1994. Film.

Desayuno con diamantes. Dir. Blake Edwards. Perf. Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal. Paramount Pictures, 1961. Film.

El amor del Capitán Brando. Dir. Jaime de Armiñán. Perf. Fernando Fernán Gómez, Ana Belén, Jaime Gamboa. In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A., 1974. Film.

El crimen de Cuenca. Dir. Pilar Miró. Perf. Amparo Soler Leal, Héctor Alterio, Daniel Dicenta. In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A., 1980. Film.

El diario de Bridget Jones. Dir. Sharon Maguire. Perf. Renée Zellweger, Colin Firth, Hugh Grant. Miramax, 2001. DVD.

El diputado. Dir. Eloy de la Iglesia. Perf. José Sacristán, María Luisa San José, José Luis Alonso. Award Films International, 1979. Film.

El grito en el cielo. Dir. Dunia Ayaso, Félix Sabroso. Perf. María Conchita Alonso, Loles León, María Pujalte. Sony Pictures, 1998. DVD.

El jardín de las delicias. Dir. Carlos Saura. Perf. José Luis López Vázquez, Luchy Soto, Francisco Pierrá. Delta, 1970. Film.

El Lute: Camina o revienta. Dir. Vicente Aranda. Perf. Imanol Arias, Victoria Abril, Antonio Valero. Multivideo S.A., 1987. Film.

El otro lado de la cama. Emilio Martínez-Lázaro. Perf. Ernesto Alterio, Paz Vega, Guillermo Toledo. Buena Vista International Spain, 2002. DVD.

El Transexual. Dir. José Jara. Perf. Ágata Lys, Vicente Parra, Paul Naschy. 1977. Film

Esa mujer. Dir. Mario Camus. Perf. Sara Montiel, Ivan Rassimov, Cándida Losada. Cesáreo González Producciones Cinematográficas, 1969. Film.

Folle... folle... fólleme Tim!. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Carmen Maura. El Deseo, 1978. Film.

La Celestina. Dir. César Ardavín. Perf. Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre. Paramount Films, 1969. Film.

La ley del deseo. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas. Laurenfilm, 1987. Film.

La mala educación. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Gael García Bernal, Fele Martínez, Javier Cámara. Warner Sogefilms S.A., 2004. DVD.

La loba y la paloma. Dir. Gonzalo Suárez. Perf. Carmen Sevilla, Donald Pleasence, Michael Dunn. Monterey Video, 1974. Film.

La piel que habito. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes. Warner Bros. Pictures International España, 2011. DVD.

La prima Angélica. Dir. Carlos Saura. Perf. José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Fernando Delgado. Cinem. Intern. Corpo., 1974. Film.

La primera noche de mi vida. Dir. Miguel Albaladejo. Perf. Leonor Watling, Juanjo Martínez, Carlos Fuentes. Lolafilms, 1998. DVD.

La trastienda. Dir. Jorge Grau. Perf. María José Cantudo, Frederick Stafford, Rosanna Schiaffino. José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1975. Film.

Las edades de Lulú. Dir. Bigas Luna. Perf. Francesca Neri, Óscar Ladoire, María Barranco. Universal Pictures International, 1990. DVD.

Les yeux sans visage. Dir. Georges Franju. Perf. Pierre Brasseur, Alida Valli, Juliette Mayniel. Lux Compagnie Cinématographique de France, 1960. Film.

Los 2 lados de la cama. Dir. Emilio Martínez-Lázaro. Perf. Ernesto Alterio, Guillermo Toledo, Alberto San Juan. Buena Vista International Spain, 2005. DVD

Los abrazos rotos. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Penélope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo. El Deseo, 2009. DVD.

Los amantes pasajeros. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Javier Cámara, Pepa Charro, Cecilia Roth. Warner Bros. Entertainment, 2013. DVD.

Los pasajeros. Dir. José Antonio Barrero. Perf. Aurora Bautista, Paul Naschy, Luis Greco. José Víctor Arce Santiago, 1975. Film.

Love actually. Richard Curtis. Perf. Hugh Grant, Martine McCutcheon, Liam Neeson. Universal Pictures, 2003. DVD.

Me siento extraña. Dir. Enrique Martí Maqueda. Perf. Rocío Dúrcal, Bárbara Rey, Francisco Algora. Zenit Distribuciones Cinematográficas, 1977. Film.

Mi querida señorita. Dir. Jaime de Armiñán. Perf. José Luis López Vázquez, Julieta Serrano, Antonio Ferrandis. In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A., 1972. Film.

Moulin Rouge!. Dir. Baz Luhrmann. Perf. Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo. Hispano Foxfilms S.A.E., 2001. DVD.

Ocaña, un retrato inminente. Dir. Ventura Pons. Perf. Ocaña, Cailo, Guillermo. Producciones Zeta, 1978. Film.

Ocho apellidos catalanes. Dir. Emilio Martínez-Lázaro. Perf. Clara Lago, Dani Rovira, Carmen Machi. Universal Pictures, 2015. DVD.

Ocho apellidos vascos. Dir. Emilio Martínez-Lázaro. Perf. Clara Lago, Dani Rovira, Carmen Machi. Universal Pictures, 2014. DVD.

Odio mi cuerpo. Dir. León Klimovsky. Perf. Alexandra Bastedo, Narciso Ibáñez Menta, Gemma Cuervo. Something Weird Video (SWV), 1974. Film.

On connaît la chanson. Dir. Alain Resnais. Perf. Pierre Arditi, Sabine Azéma, Jean-Pierre Bacri. AMLF, 1997. DVD.

- Pasión inconfesable*. Dir. Ramón Torrado. Perf. Carlos Casaravilla, Ágata Lys, Patricia Rivera. 1978. Film.
- Pepe no me des tormento*. Dir. José María Gutiérrez Santos. Perf. Emilio Gutiérrez Caba, Luis Varela, Cecilia Roth. 1981. Film.
- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Carmen Maura, Félix Rotaeta, Alaska. Alenda S.A., 1980. Film.
- Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*. Dir. Dunia Ayaso, Félix Sabroso. Perf. Jordi Mollà, Pepón Nieto, Roberto Correcher. Columbia TriStar Films de España, 1997. DVD.
- Promoción fantasma*. Dir. Javier Ruíz Caldera. Perf. Raúl Arévalo, Alexandra Jiménez, Javier Bódalo. Hispano Foxfilms S.A.E., 2012. DVD.
- Secretos de alcoba*. Dir. Francisco Lara Polop. Perf. José Luis Alexandre, Francisco Algora, Héctor Alterio. José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1977. Film.
- Spanish Movie*. . Dir. Javier Ruíz Caldera. Perf. Alexandra Jiménez, Sílvia Abril, Carlos Areces. Hispano Foxfilms S.A.E., 2009. DVD.
- Todo sobre mi madre*. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Peña. Warner Sogefilms S.A., 1999. DVD.
- Todos dicen I love you*. Dir. Woody Allen. Perf. Woody Allen, Goldie Hawn, Julia Roberts. Miramax, 1996. Film.
- Tráfico de menores*. Dir. Alberto Negrín. Perf. Fabio Testi, Christine Kaufmann, Ivan Desny. Universum Film (UFA), 1978. Film.
- Tres bodas de más*. Dir. Javier Ruíz Caldera. Perf. Inma Cuesta, Martiño Rivas, Quim Gutiérrez. Warner Bros., 2013. DVD.
- Un hombre llamado Flor de Otoño*. Dir. Pedro Olea. Perf. José Sacristán, Francisco Algora, Carmen Carbonell. José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1978.
- Vestida de azul*. Dir. Antonio Giménez Rico. Perf. Lorenzo Arana, René Amor, José Antonio Sánchez. Ache Distri. Cine S.A., 1983. Film.

Volver. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas.
Cameo Media, 2006. DVD.