

“En lo esencial, sigo siendo la misma”: Representaciones de las mujeres trans en el cine de

Pedro Almodóvar

A Senior Honors Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for Graduation in the Honors College

By

Megan Wright

Spanish, Women & Gender Studies, and Sociology

The College at Brockport, SUNY

June 13, 2020

Thesis Director: Dr. Ismael Souto Rumbo, Assistant Professor, Department of Modern
Languages and Cultures

Esta tesis explora la representación de las mujeres transgénero en cuatro películas de Pedro Almodóvar, uno de los directores más relevantes en el contexto del cine español actual: *La ley del deseo* (1987), *Todo sobre mi madre* (1999), *La mala educación* (2004) y *La piel que habito* (2010). A manera de introducción de mi análisis, incluyo una breve historia de la dictadura que vivió España durante casi 40 años (1939-1975) y el impacto duradero que tuvo el discurso social del género y la sexualidad. A continuación, explico la importancia de la existencia de representaciones positivas en los medios de comunicación y del cine como herramienta que produce cambios sociales. Mi análisis de las películas de Pedro Almodóvar crítica y aplaude diferentes aspectos de la representación de las mujeres trans. Concluyo con comentarios acerca de cuál sería una mejor representación de las mujeres trans en el cine español con la esperanza de que mejore su aceptación social. Como explica María Victoria Carrera, “[t]he growing visibility of these diverse lived experiences of sex/gender has shifted the focus from the individual to the social, so that the trans person’s distress at being born into the ‘wrong’ boy has more recently been replaced with having been born into the ‘wrong’ society” (210). Me interesa comprobar si es posible usar películas para contribuir a la creación de una Sociedad más justa que acepte a todas las personas sin que importe su identidad de género.

España en los siglos XX y XXI

Hace un par de décadas, desde 1939 hasta 1975, en España hubo una dictadura estricto y conservativo, mandado por Francisco Franco. Durante la dictadura de Franco, la religión y la política determinaron lo que se consideraban aceptable en cuanto al género y la sexualidad en todo el país. De hecho, las percepciones del género y la sexualidad de los españoles estuvieron determinadas durante décadas por esta influencia. Algunos aspectos del género y la sexualidad que se regulaban eran “non-normative marriages, women’s infidelity, masturbation, birth control,

abortion, fashion, and a growing amount of sexual freedom,” (Winchester 111). Todos estos comportamientos fueron criticados por los estándares conservativos. Cualquier comportamiento que no siguiera las reglas heteronormativas que gobernaban la sociedad española, fue prohibido. Yo me sostengo que estos años de represión y control tenían un impacto único en los individuos trans. Por eso, se puede ver que hoy en día se siguen luchando por la igualdad para ellos.

El régimen de Franco creó y usó métodos legales para asegurarse que podría controlar el género y la sexualidad además de obligar a “men and women to correspond to normative discourses” (Winchester 108, mi traducción). En marzo de 1944, se creó el Documento Nacional de Identidad (DNI) para poder identificar y controlar los ciudadanos españoles. Desde 1944 hasta 1962, se incluyó el sexo del individuo en el documento. Este fue solo una manera para mantener el orden de género además de regular el género y *performance* de género.

Antes de quitar el sexo del individuo del DNI en 1962, estaba posible cambiar el sexo que aparecía en el documento. Sin embargo, hacer este cambio en el DNI no era una tarea sencilla. Por ejemplo, el individuo necesitaba ser diagnosticado con disforia de género y pasar años bajo tratamiento médico antes de que pudiera cambiar “their legal name and sex marker in all documents” (Platero 601). Muchos activistas lucharon para los derechos de las personas transgénero y se opusieron a la medicalización de la transexualidad e incluso lograron eliminar la transexualidad del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (American Psychiatric Association, 2013). Es necesario alejar las identidades trans de esta asociación arcaica para allanar el camino para la incorporación de representaciones positivas de las identidades trans en la sociedad española.

En 1981, añadieron de nuevo el sexo en el DNI. Las personas transgéneros todavía están luchando para que legalmente dejen de *pathologize* y *medicalize* la transexualidad. La ley 3/2007

permite que las personas trans puedan modificar el nombre y el sexo en el pasaporte o el DNI sin someterse a cirugía. Hasta los años 2000, trabajadores legales—como jueces—tenían el poder de determinar si alguien se había sometido a “complete ‘gender reassignment surgery’” (Carrera et al. 211) para que se pudiera hacer las modificaciones a sus documentos. A pesar de que quitaron ese poder de los jueces, un individuo trans todavía tiene que ser diagnosticado con disforia de género. Cuando la disforia de género estaba en el DSM IV (apareció como *gender identity disorder* en inglés), se la definió como “‘A strong and persistent cross-gender identification’ and ‘Persistent discomfort with his or her sex or sense of inappropriateness in the gender role of that sex’”, (Carrera et al. 208). Esta diagnosis resulta en “the policing of social identities via the healthcare system” (Carrera et al. 208) y sirve para “reinforce sexist assumptions” (Carrera et al. 206) y como resultado, perpetua la estigmatización de la transexualidad.

Como explican Carrera et al., “demonstrating that sex and gender are two related systems that have been shaped according to the socio-economic and cultural frameworks of particular ages and physical spaces” (210). Yo afirmo que el conservatismo que creció durante la dictadura de Franco es lo que estableció la estigmatización social y cultural de la transexualidad que sigue existiendo hoy en día en España. Así, hay que explorar las maneras en las cuales se puede contribuir a la normalización y la integración de personas trans en la sociedad española.

Debido al impacto de la dictadura, el país necesitaría décadas para reemplazar las normas y las restricciones que Franco había implementado. Durante la dictadura, el cine fue una herramienta popular de propaganda para “codify and regulate normative femininity”, además la identidad de género y la orientación sexual. (Winchester 111). Mientras en ese caso, se usaba las películas como una herramienta manipuladora, se sabe que las representaciones positivas en las películas pueden provocar positivos cambios sociales.

Representación de las mujeres trans en el cine

Se ha encontrado que una manera de normalizar e integrar una identidad minoría en una sociedad es por representaciones positivas en los medios de comunicación. Tras décadas de investigación, se puede ver que las películas tienen una influencia en las opiniones y los comportamientos del público. También se entiende que las representaciones positivas de las identidades marginalizadas son bastante importantes. Las representaciones positivas en los medios de comunicación de la cultura dominante ayudan a individuos dentro de grupos marginalizados a encontrar un sentido de pertenencia para sí mismo y los demás que pertenecen en la misma comunidad (Caswell 17).

En una investigación de archivos comunitarios de 12 lugares en el sur de California, Reina Gossett explica que los individuos de comunidades marginalizadas se están enfrentando a un “historical isolation” (Caswell 1). Cuando una comunidad entera es eliminada de las representaciones que aparecen en los medios de comunicación, estas personas no se pueden encontrar ninguna representación en el lugar donde muchas otras personas sí la encuentran. Como señala Caswell, “trans communities, our legacies and our work is so often erased” (5).

Académicos feministas crearon el término *symbolic annihilation* para hacer referencia a “the absence, under-representation, maligning and trivialization of women” dentro de los medios de comunicación (Caswell 8). Desde entonces, se ha ampliado el uso del término para investigar y analizar la manera en la cual muchas comunidades marginalizadas siguen experimentando esta eliminación o la negación de su identidad por diferentes formas de los medios de comunicación. Por las últimas décadas, hasta hoy en día, los españoles trans se enfrentan con altos niveles de *symbolic annihilation*. Mientras usualmente las narraciones de las mujeres trans ni siquiera

aparecen en la gran pantalla, cuando sí se incluyen las narraciones de personajes trans, estas representaciones a menudo dejan mucho que desear.

La representación positiva no es importante solo para quienes buscan un reflejo de sí mismas en las identidades que retratan, sino para quienes no caben en estas comunidades representadas. Las representaciones en el cine y otros medios de comunicación populares pueden influir en las opiniones de su público. El público de las salas de cine tiene papeles “as both agents and consumers of change...” (Aveyard & Moran 8). El cine, en sí mismo, tiene valor como diversión además de “generates dialogue, sparks policy change, and/or activates communities around key social issues” (Kaul 140). Solomon y Kurtz-Costes explican que “Parasocial contact theory proposes that because people perceive watching characters in media similarly to how they perceive a real personal interaction, watching a positive representation of a character belonging to an outgroup may be as effective as intergroup contact in reducing viewers’ outgroup prejudice” (37).

Muchos personajes de mujeres trans todavía se escriben en una manera que las limiten a representaciones estereotípicas. Cavalcante explica que, “In these portrayals [of caricature and stereotype], the transgender character performs the work of a monstrous ‘Other,’ a symbolic container into which many of humanity’s fears and anxieties are deposited” (88). Gazzola y Morrison encontraron que sus participantes “frequently cited film and television as sources for their negative stereotypes about trans women,” (Solomon & Kurtz-Costes 37). Solomon y Kurtz-Costes encontraron que “negative or otherwise stereotypical portrayals of minority characters can reinforce negative biases and attitude in viewers,” (37). Se puede ver los efectos de representaciones negativas. Hay que explorar los buenos cambios potenciales que las películas pueden influir.

En las maneras en las cuales una película puede reafirmar la estigmatización de una comunidad minoritaria—por el enfoque de este ensayo, las mujeres trans—, también puede erradicar los estereotipos de esa comunidad. Para hacer eso, se tienen que crear e incluir personajes que rompen los estereotipos además de establecer nuevas posibilidades cinematográficas para esa comunidad. Estudios de representación de la televisión y el cine (Bond & Compton 2015; Schiappa et al. 2005; Schiappa et al. 2006; Tukachinsky et al. 2015) han mostrado que cuando se retratan representaciones de minorías que no siguen los estereotipos, han “successfully reduced prejudice toward both racial and sexual minorities”, (Solomon y Kurtz-Costes 37). Así, es necesario que las películas retraten representaciones acertadas de identidades marginalizadas, en vez de recurrir a usar los mismos estereotipos que se asocian con cualquier grupo minoritario.

No es solamente necesario crear nuevos personajes trans, sino que también es imperativo dar más papeles a personas trans. No incluir más actores o actrices trans en películas es igual a negar la legitimidad de la transexualidad. Cuando escribe sobre películas estadounidenses que siguen dando papeles de personajes transgéneros a actores *cisgender*, Ashley explica que “in their effort to humanize trans people, [films] only end up reinforcing the same stereotypes about transgender people that transphobes have pushed for decades”, (2019). Lafaurie et al. usan la palabra transfobia para referir “al prejuicio contra personas ‘trans’” (43) y explican que “la homofobia y la transfobia afectan la vida emocional, estresan e impactan la autoestima y el autocuidado de quienes son víctimas de esta forma de exclusión” (46). Además, estos estereotipos reafirman “the implicit stereotype that trans women are not really women” y que son, realmente, cisgender men pretending to be women” (Solomon & Kurtz-Costes 37). La negación de sus identidades subvierte la necesidad que se trate a las personas trans con respecto y que se refiera a ellos correctamente para corresponder a su identidad.

El cine de Almodóvar

Pedro Almodóvar ha dirigido más de veinte películas y es famoso por sus historias no tradicionales del género y la sexualidad. Algunos investigadores explican que “despite Almodovar’s famous assertion that his work had nothing to do with the Franco era, his cinema did engage with the dictator’s legacy in brilliant, subversive ways” (Vernon & D’Lugo 203-204) Estoy completamente de acuerdo. Es necesario pensar en las maneras en las cuales el legado de la dictadura ha influido las representaciones que Almodóvar incluye en sus películas y entender por qué estos personajes son tan innovativas y radicales—o incluso por qué no lo son. En una entrevista, Almodóvar explicó:

“In the ’80s, when my movies were particularly rich in gay and transgender characters, it was something that hadn’t appeared in Spanish movies before. I made a point to include these characters, because they were part of my life. I tried to treat them with the same naturalness that I would bring to a housewife or any other character. I wasn’t talking about their problems, or The Transgender Problem — I was saying that they exist and their lives are as legitimate as any other,” (Thomas, 2016).

A pesar de ser un director quien incluye tantas comunidades marginalizadas en sus películas, investigaciones sobre las apariencias de actores y actrices trans y las tramas sobre personajes trans faltan de la literatura sobre las películas de Almodóvar.

En la colección por Vernon y D’Lugo—compuesto de 546 páginas—de investigaciones y análisis sobre las películas de Almodóvar, se usa la palabra transgénero solo una vez. Esta frase explica que “Queer, transvestite, and transgender characters are common in Almodóvar’s films” (Vernon & D’Lugo 461). Aunque mencionan esta cita, no incluyen más información sobre estos

personajes trans que por fin tienen lugar en la gran pantalla, ni porque la inclusión de estos personajes es tan importante. Hay otras investigaciones (Waldron & Murray, Urios-Aparisi y Cervantes) que se enfocan en algún tema específica de las películas individuales—el cuerpo, erotismo o *drag*, por ejemplo—pero no hay suficientes que exploran la presencia de la mujer trans en el cine de Almodóvar.

Almodóvar tiene la reputación de “giving prominence to women and transgender characters” (Waldron & Murray 69) y ofrece “bold and unapologetic portrayals of non-normative desires and identities” (Waldron & Murray 68) Mientras el hecho de que Almodóvar incluye las historias de personajes trans es muy importante para la representación de personas trans en el cine español, es imperativo ser selectivo en las historias que estos personajes retratan para no perpetuar los estereotipos de individuos trans o alejarles a la representación que ya les están fallando.

En lo esencial sigo siendo la misma

La ley del deseo (1987) está llena de varias historias de relaciones sexuales y relaciones románticas. Lo que se ve dentro de todas las relaciones son la pasión. Hay un amor muy fuerte entre Pablo (Eusebio Poncela) y Tina (Carmen Maura) como hermanos. Tina, una mujer trans, es un personaje esencial al argumento de *La ley del deseo*. La transexualidad es fijada y normalizada en las vidas de Pablo y Tina, pero parece interesar a los demás mucho más que a ellos. Tina parece tener mucha confianza, y sin los comentarios de algunos otros personajes, el público pensaría que la transexualidad ya sea una identidad aceptada y normalizada en la sociedad española. Sin embargo, por los comentarios de algunos personajes, se ve que la transexualidad no es algo que todos aprobaron.

Según la película, Tina no se enfrenta a rechazo explícito por los otros personajes. Sin embargo, se puede ver que experimenta algunos comentarios peyorativos desde ellos. Este hecho es importante porque Almodóvar incluye ese personaje trans en su película y no enfoca en la discriminación, sino le da una vida relativamente normal, con experiencias que una mujer *cisgender* tendría. Uno de estos momentos es cuando Antonio (Antonio Banderas) le pregunta a Pablo, “¿Es verdad que tu hermana es transexual?” y Pablo responde “¿Te interesa mucha ese asunto?” (00:28:25). Es interesante porque Pablo ni siquiera le presta mucha atención, solo sugiere que la transexualidad de su hermana no es el tema más importante, lo que le importa es que quiere a su hermana y que su hermana este feliz y segura.

Temprano durante el argumento, Tina revela un poco sobre su relación con la iglesia. Cuando va a visitar a la iglesia donde estudiaba en su juventud, se ve a Padre Constantino (Germán Cobos), quien ella conoció allá. Padre Constantino le cuenta “Me recuerda mucho a un antiguo alumno” (00:21:16) y Tina le responde “Padre Constantino, soy yo” (00:21:21), revelando su identidad verdadera al hombre (Almodóvar 1987). Cuando el Padre Constantino le dice que ha cambiado mucho, Tina responde y dice “No creo. En lo esencial sigo siendo la misma” (00:21:32). Este es un momento muy fuerte para conocer a la personalidad del personaje de Tina. Tiene mucha confianza en sí misma. También revela algo importante sobre la transexualidad. Lo que Tina está explicando es que nació mujer, solo en el cuerpo de un hombre. Como María Victoria Carrera sugiere en su artículo, el enfoque ha cambiado desde el individuo hacia el social (210). Ella no muestra indignación por los comentarios del Padre Constantino, solo lo corrige y le explica que siempre ha sido mujer, no importa las genitales con los cuales nació.

Como mujer trans, ella vive su vida autentica y parece muy feliz con su identidad. Las únicas dudas o cuestiones vienen de personajes que ni son importantes en la vida de Tina ni en la película. Creo que es interesante que Almodóvar decidió presentar las opiniones así porque no muestra Tina en una mala manera, solo muestra que hay algunas personas, desafortunadamente, quienes se enfocarán en este aspecto específico de su identidad y escogerán este aspecto para base de discriminación contra Tina.

Esta discriminación se puede ver en la escena cuando ella tiene una experiencia violenta con un policía. Mientras dos policías están en el apartamento de Pablo investigando un supuesto asesinato, una policía le abofetea a Tina y ella se cae. El policía le dice “Gente como tú no merece vivir”. Ella se levanta y le pregunta “¿Y la gente como tú, capaz de pegar a una mujer indefensa? ¿Qué es lo que merece?” El policía le dice “Tú no eres una mujer” y Tina le golpea como respuesta (Almodóvar 1987, 01:14:00). En esta escena se ve que Tina no aceptará nada menos que respeto sobre su identidad. Es importante porque muestra que ella está muy segura en su identidad. No deja que la gente discriminatoria niegue su identidad.

En esta película se ve los temas de la transexualidad y el abuso de la iglesia. Esta combinación aparece en *La mala educación* (2004), una película que mencionaré más tarde. Revelan el abuso que se podía encontrar dentro de unas iglesias durante la dictadura de Franco. Son temas que aparecen juntos y separados en muchos de las películas que Almodóvar ha dirigido.

Dudo la decisión que Almodóvar tomó para crear una relación incestuoso entre Tina y su padre. Este hecho se presenta tarde en la película, pero Tina le cuenta esta información a Pablo cuando está intentando recuperar su memoria. En mi opinión, eso es realmente la única escena

que sugiere algo negativo sobre el personaje de Tina y sugiere que Tina sea una persona desviada.

Excepto esta escena, creo que Almodóvar tuvo mucho éxito en representar una mujer trans en esta película. Felix Benzal explica que *La ley del deseo* es la primera película que Almodóvar dirigió que incluye un personaje de una mujer trans (offscreen.com). A pesar de esta representación relativamente buena, la actriz, Carmen Maura, no se identifica como trans. Este es un patrón que se verá en las siguientes películas. Aunque personajes transexuales son muy prevalentes y esenciales en los argumentos que Almodóvar crea en sus películas siguientes, actores y actrices trans no tienen los papeles de los personajes trans.

Cuesta mucho ser auténtica, señora

En *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), dos de los personajes que dirigen la trama entera son mujeres trans. La película fue bien recibida—algunos de sus premios incluyen la mejor dirección al Festival de Cannes y el Óscar para la mejor película internacional, y estos son solo unos. Los personajes Agrado (Antonia San Juan) y Lola (Toni Cantó) son el foco de este análisis. Ninguno de estos actores se identifica como trans.

Mientras Agrado y Lola son fundamentales para la historia, Agrado aparece en la pantalla más frecuentemente. La protagonista, Manuela (Cecilia Roth), y Agrado son buenas amigas. El público se ve a Agrado la primera vez cuando Manuela la encuentra mientras Agrado trabaja como prostituta en Barcelona. Los personajes se reúnen después de 18 años mientras Manuela rescata a Agrado de un cliente que la pegaba. Juntas, Manuela y Agrado se van a una farmacia para comprar antiséptico y vendas para limpiar las heridas de Agrado. Se enteran de que está cerrado y el farmacéutico no parece dispuesto a ayudarlas. Agrado le dice “Que no te vamos a

comer” y Manuela tiene que tomar control de la conversación para aliviar los nervios del farmacéutico (Almodóvar 0:24:39). Él obviamente está incómodo por la interacción con Agrado; esta es la primera escena en la cual se puede ver un desasosiego hacía un personaje trans.

Lola es la segunda mujer trans que aparece y hacen referencia a ella varias veces durante la película. Lola es el padre de dos niños de la historia. Los otros personajes casi nunca dicen algo bueno sobre Lola, y ella ha sido desagradable en el pasado. Una de las primeras referencias a Lola es cuando el público se entera de que Lola tiene SIDA. Manuela y Lola se han conocido por 20 años por lo menos. La primera vez que Lola aparece en la pantalla, se ve una conversación donde Manuela le cuenta “No eres un ser humano Lola. Eres una epidemia” (Almodóvar 1:23:42). Manuela le dice a Lola que es una epidemia porque piensa que Lola es una persona en la cual no se puede confiar, viene y sale de las vidas de otras personas cuando quiera y generalmente es una mujer egoísta.

En *Todo sobre mi madre* se puede ver una de las escenas más increíbles de cualquier película. Agrado viene al escenario para entretener los espectadores del teatro y les promete compartir la historia de su vida. Ella explica “Me llaman ‘La Agrado’ porque toda mi vida solo he pretendido hacer la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren que cuerpo...”. Parece decir “Miren que cuerpo” como una broma para sugerir que su cuerpo no es “auténtica” en un sentido. Sin embargo, en otros sentidos es su cuerpo auténtico porque representa como ella se siente y entiende a sí misma. Ella sigue y explica cuánto cada cirugía le costó para hacer los cambios a su apariencia física. Anuncia “Cuesta mucho ser auténtica, señora y en estas cosas no hay que ser rúcana porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” (Almodóvar 1:16:28).

Este monologo de Agrado es tan revolucionario porque llama atención a la importancia de autenticidad dentro de sí misma. Le cuenta al público—en el mismo teatro donde ella está ubicada y también el público viendo la película—que la cosa más importante que alguien se puede hacer para sí misma es encontrar quién es, sinceramente, y no dejar hasta que logre su propia autenticidad. La línea “Cuesta mucho ser autentica, señora” hace referencia no solamente a sus operaciones sino los costos emocionales y físicos que el personaje de Agrado, además de demasiados individuos trans se enfrentan en sus vidas cotidianas. Retratar Agrado y Lola en una película e incluir personajes trans en el cine es un paso importante en resistencia contra los estándares sociales del género y de la sexualidad, especialmente los estándares tradicionales cuales ganaron fuerza durante la dictadura de Franco.

Como respuesta a la teoría de Judith Butler, Allison dice que “In describing her body and her gender as a narrative or a process, Agrado seems to literalize Judith Butler’s argument about the performative basis of gender” (151). Almodóvar le da la autoridad a Agrado, y Agrado pasa esa autoridad a los demás, para decidir cómo realizar autenticidad dentro de su identidad, especialmente en cuanto al género. Eso es importante porque la autenticidad no viene de otra persona, tiene que venir de sí mismo. Su monologo le recuerda al público que las mujeres trans sí son mujeres. No importa como presenta su exterior, cada mujer presenta la autenticidad en maneras diferentes. Dar esa autoridad a una mujer trans es sinónimo con reconocer la legitimidad de su identidad como mujer. También revela que no hay una manera simple de explicar *gender performance* y no tiene que haber una sola definición de cómo alguien debe presentarse.

Todo sobre mi madre no sería la misma película sin estas mujeres poderosas que influyen el cuento. Es una lástima que Lola y Agrado comparten algunos de los estereotipos de mujeres trans en el cine. Como explican Solomon y Kurtz-Costes, algunos de los estereotipos

de personajes de mujeres trans son “sex workers and victims of violent attacks” además de “objects of disgust to cisgender protagonists,” (37). En la primera escena que se ve a Agrado, ella es víctima de un ataque violento mientras trabaja como prostituta. En una escena siguiente, aunque el farmacéutico no es protagonista, él es obviamente incómodo por la presencia de Agrado. Almodóvar usa estos mismos estereotipos en la primera escena en la cual se va a Agrado. La dirección de Almodóvar fue revolucionaria en tema y concepto, pero, desafortunadamente, la realización de la trama reafirma las pocas oportunidades que estos estereotipos permiten para personajes trans.

Por tu culpa

La mala educación (Almodóvar 2004) se trata de la historia de un hombre, Enrique (Fele Martínez) quien recibe un guion de una película (*La visita*) cual revela el acoso sexual de un Padre hacia un chico joven durante sus años escolares. Almodóvar presenta esta película como un *film-within-a-film* (Cervantes 427). Es decir, se presenta *La visita* dentro de *La mala educación*.

El argumento desarrolla con el guion de la película “real”, *La mala educación*, con la ayuda de la que están filmando dentro de ella, *La visita*. Como las escenas de *La visita* y *La mala educación* aparecen una junto a la otra, las dos películas funcionan para retratar la vida de Ignacio (Francisco Boira) y algunas de las personas que la rodean. Además de retratar los cuentos de esos personajes, la película está llena de narrativas que critican la represión sexual durante y después de la dictadura. También hay un enfoque de remediar la memoria dolorosa de Ignacio.

En España en 2007, aprobaron la *Ley de la memoria historia*. Como explica Antuñano, la ley fue “destinada a rendir justicia a las víctimas de la guerra y la dictadura y a alcanzar una reconciliación nacional o, en palabras más en boga, ‘cicatrizan las heridas de la guerra’” (63). En su artículo *The Politics of Memory in Contemporary Spain*, Labanyi explica que la ley cumple con la “ethical obligation to honour the victims of injustice” (121). También dice que es “as paramount that those who have suffered from political repression be able to articulate that pain in the public sphere, if they so choose, and that their pain be publicly acknowledged” (Labanyi 121). Es decir, muchas comunidades minorías sufrían por la represión de la dictadura. Merecen la oportunidad de expresar y rechazar la represión que experimentaron durante esos años. Las tramas de las películas de Almodóvar a menudo les presentan esa oportunidad para añadir las narrativas de las personas *queer* en los medios de comunicación.

Cervantes explica que *La mala educación* forma parte del “process of recovery as being a queer intervention in debates over the memory of political repression in the post-Franco transition”, (420). Los personajes de *La mala educación* son un pequeño parte del esfuerzo para dar énfasis a las personas *queer* quienes sufrían por las desigualdades sexuales y la discriminación que existían durante la dictadura e incluso las desigualdades que siguen existiendo durante el proceso de recuperación del país. *La mala educación* tiene una oportunidad única en ese proceso porque se enfoca en la homosexualidad de un chico joven y la transexualidad de una mujer adulta.

La película incluye muchos temas sobre la sexualidad y el género por la película entera, pero Ignacio, la mujer trans, no aparece hasta el final de la película. Durante los años escolares, Ignacio se presenta como chico. No es hasta su madurez que se la conoce como mujer. Aunque Ignacio aparece en la película “real” solo dentro de los últimos 30 minutos, las escenas en las

cuales aparece están llenas de sugerencias de que Ignacio es una drogadicta egoísta. El público aprende sobre la vida y la caída de Ignacio solo por el cuento que señor Berenguer (Lluís Homar) presenta a Enrique (1:13:00-1:35:07).

El público se entera de que Ignacio le manda un paquete al señor Berenguer—el hombre quién la abusó durante su juventud. Dentro del paquete, Berenguer recibió el guion de *La Visita*, escrito por Ignacio. La editorial donde trabaja Berenguer negó publicar *La Visita*. En una llamada entre Ignacio y Berenguer, Ignacio le dice “usted y yo tenemos que hablar” (1:14:43) y demandó que el señor Berenguer venga a su casa. Para explicar la transformación de Ignacio, Berenguer le explica a Enrique, “Aquel no era el Ignacio que tú y yo amamos” (1:16:00). En este momento, el cámara se enfoca en los pechos de Ignacio. Este momento es importante porque establece el personaje de Ignacio y sirve para subrayar la nueva feminidad corporal que forma parte de la transición de Ignacio.

En su casa, le chantajeó con la información de como el señor Berenguer la abusó cuando fue joven. Lo que está relación entre Berenguer y la joven Ignacio muestra es el abuso por parte de la Iglesia católica durante la dictadura. Cervantes explica como en *La mala educación* y en otras películas “Almodóvar’s characters respond to the ways in which the Church hurt and inflicted trauma upon people during Franco’s regime” (430). Mientras grababan *La Visita*, Zahara (Gael García Bernal)—el personaje basada en Ignacio—va a la escuela donde el personaje había estudiado y pasado su juventud. Mientras el Padre reza en la iglesia, dice “Yo confieso, ante Dios, todo poderoso y ante vosotros, hermanos, que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión. Por mi culpa...” (00:20:57-00:21:09) y Zahara response en voz alta “por tu culpa” mientras el Padre sigue rezando. Es un momento poderoso porque Zahara, el personaje de Ignacio en *La Visita*, está culpando a su abusador, honestamente y sin

duda. El Padre no solamente tiene la culpa de abusar a Ignacio cuando fue joven, pero tiene la culpa de reproducir los múltiples abusos de la Iglesia católica durante la dictadura.

Según la conversación entre Ignacio y Berenguer, lo que Ignacio dice es que busca dinero a cambio de su silencio sobre el pasado, y las detalles de cómo el señor Berenguer la abusó. En las semanas mientras Berenguer intenta recoger el millón de pesetas, Ignacio tiene que encontrar dinero en otra manera—decide robar dinero de su madre y tía. Siempre dice que tan pronto como termine “su cara”, o las cirugías y cambios que hace para hacer su cara más femenina, va a entrar en una clínica de rehabilitación. Pero ¿es el dinero realmente lo que quiere? ¿O es que quiere poder vivir sin el trauma que la iglesia la causó? Cervantes escribe “the fragmentation of memory resists the normative trajectory of political repression by refusing to remain hidden and thus becomes a subversive act because it remains broken and fragmented”, (420). En sus esfuerzos para protegerse y dejar de abusar drogas, Ignacio dice que ya no puede quedarse escondido. ¿Era esa la intención de Almodóvar cuando creyó el personaje de Ignacio? ¿O es que no podían pensar en una manera mejor para retratar una mujer trans que una drogadicta quien roba dinero de su familia o chantajea la gente hasta que le dé lo que quiere? No presenta a Ignacio como una heroína quien intenta revelar detalles de la historia pasado sucio de la iglesia, solo la presenta como un *junkie* quien roba dinero de los demás y no puede tener suficientes drogas hasta que la maten.

Cuando están hablando sobre el dinero que quiere que Berenguer le dé, Ignacio explica que “Ser mona cuesta muchísimo dinero, Padre Manolo” (1:16:34). El uso de esta cita es un contraste interesante entre el monologo de Agrado en *Todo sobre mi madre* y esta cita de Ignacio. En *Todo sobre mi madre*, Agrado pone énfasis en la importancia de la autenticidad, mientras lo que Ignacio enfatiza es ser linda. A primera vista, las dos mujeres quieren la misma

cosa. Quieren presentar un exterior que les hacen sentirse cómodos y tener confianza. Es interesante notar que Agrado y Ignacio usan cirugía como parte de su transición. La realidad es que no todas las mujeres trans tienen los recursos económicos ni el deseo de una transición quirúrgica. No sé si es por coincidencia que Almodóvar retrata esa misma versión de una mujer trans, pero puede influir que el público tenga una imagen muy específica de la imagen de una mujer trans. Lo que falta de esas representaciones de las mujeres trans es diversidad. Diversidad en cómo se presentan, en la raza, en estatus social y más. Incorporar la interseccionalidad en estas representaciones ayuda a romper “the assumption of the universality of lesbian, gay, bisexual, queer, and trans experiences” (Scharrón-Del Río 301). Si Almodóvar y otros directores quieren contribuir a acertadas y justas representaciones de las mujeres trans en los medios de comunicación, deben de incorporar más vividas experiencias de las mujeres trans en sus películas.

El hermano de Ignacio en el argumento de *La mala educación*, Ángel (Gael García Bernal), también juega el rol de Zahara en *La visita*. Mientras Ángel está practicando las características para que Enrique le dé el rol de Zahara, va a un *drag show*. Después de que una de las *drag queens* termina su canción, Ángel le pregunta consejos y le explica “Me gustaría que me ayudaras a preparar un personaje” (0:56:56). Es interesante porque sugiere que Ángel piensa que Ignacio es hombre vestida de mujer, como su personaje sería en *La visita*. Es el mismo estereotipo que sugiere que las mujeres trans no son mujeres actuales (Ashley 2019). Este estereotipo es peligroso porque se niega completamente la transexualidad. Ni Francisco Boira ni Gael García Bernal se identifican como trans. Ni en *La Visita* ni en *La mala educación* se dieron el papel de la mujer trans a una actriz trans.

Soy Vicente

La piel que habito (Almodóvar 2011) es una película de ciencia ficción. Robert Ledgard (Antonio Banderas) es un cirujano plástico, y después de perder su esposa como resultado que quemaduras que sufrió en un accidente de coche, él trabajó para fabricar una piel más fuerte que la piel humana—una piel que no se puede quemar ni que los insectos pueden picar. Después de que un hombre joven parece violar a la hija de Robert—la cual resultó en el suicidio de la hija—Robert le secuestró el hombre y empezó una transición forzada. El hombre que secuestró se llamó Vicente (Jan Cornet) y le opera varias veces—incluyendo una trasplanta con la piel nueva que desarrolló—y la mantiene en su casa por más de seis años. Es claro que Robert realiza la operación como forma de venganza. Hay varias escenas en las cuales el espectador se puede ver que Vicente está contra de la transición forzada.

A primera vista, los temas de la película parecen problemáticos por el uso de la transición como castigo o venganza, pero el contexto cultural es más profundo, y por eso la reacción del público muestran que es más complejo que decir simplemente que fue problemático. *La piel que habito* está basada en una novela francesa, *Mygale*. Lanzó *Mygale* en el año 1984. Se cree que el tema de la transición habría sido más disruptivo durante el contexto social de Francia en 1984 por un “lack of awareness among the general population” (Waldron & Murray 59). También creen que Almodóvar usó *Mygale* como inspiración en vez de tomar una posición política en sus retratos dentro de la película (Waldron & Murray 60) Una cita que viene de *Mygale* es “*tu ne’s plus rien*”, lo cual traduce a “you are no longer anything” en inglés (Waldron y Murray 62) o “Ya no eres nada” (mi traducción). Waldron y Murray explican que “although the novel’s depiction of transgender subjectivity implies a degree of personal choice, it nonetheless suggests that to become a woman is to become a ‘thing’ or an ‘object’ and to become ‘nothing’” (62).

Este reafirma la idea que Robert quiere castigar a Vicente, quiere quitarse su identidad y usarlo para sus propios motivos como sujeto médico e incluso como interés romántico.

La representación de la mujer trans en *La piel que habito* es bastante diferente a la que Almodóvar incluye en *Todo sobre mi madre* y *La mala educación*. Es posible que el retrato en *Mygale* parezca dar autonomía en cuanto a la transición, pero en *La piel que habito*, Vicente no tiene ningún tipo de autonomía. De hecho, Robert usa una droga sedante con el intento de poder realizar un *vaginoplasty* en Vicente mientras está inconsciente para que Vicente no pueda oponerle. Algunas respuestas del público muestran que creen que “The absence of any account of self-determination limits the portrayal of transgender issues” (68).

La verdad es que *La piel que habito* es una película seria. Ha recibido diferentes reacciones. Waldron y Murray realizaron un estudio con el público francés y su reacción a la película como presentado por respuestas del público subido online. Debido a su acceso a la novela original, el público francés parece entender las decisiones que Almodóvar tomaba en cuanto a crear el personaje de Vicente/Vera (Elena Anaya). Vera es el nombre que Robert le dé después de la transición quirúrgica. Waldron y Murray explican “That Vera in *La piel que habito* still identifies as Vicente is revealing with regards to the paradox between the discourse on identity transmitted by Almodóvar’s cinema and his image as a filmmaker who disrupts gender norms” (61). Explica Almodóvar que “aunque Vera haya cambiado de piel, no ha perdido con ella su identidad” (lapielquehabito.com). Es interesante que Agrado y Ignacio dependen del aspecto performativo de su identidad de género. Lo que Almodóvar sugiere es que lo que importa es la identidad interna. Agrado y Ignacio empiezan a transformar su exterior para corresponder con su identidad interna. En el caso de Vera, aunque vive en la nueva piel que Roberto le impone a ella, sigue identificándose como Vicente internamente.

En cuanto al estilo y los colores de las escenas, muchas critican la escala de grises o las tonalidades frías de la película. Algunos sugieren que hicieron esto a propósito para distanciar el retrato de Vera de otras representaciones de mujeres trans. “Transgender experience is thus grouped with sexual crimes, exploitation and deviance, a reading arguably facilitated by the film’s provocative treatment of the issues” (Waldron & Murray 67). Es evidente que las decisiones que Almodóvar toma en cuanto al retrato de las mujeres trans son importantes porque influyen las percepciones de las mujeres trans que el público tiene.

Aunque *La piel que habito* está basada en *Mygale*, algunos se preocupen de que en la película “[the representations] risk reintroducing outdated stereotypes” (Waldron & Murray 68). Waldron y Murray critican a Almodóvar y sugieren que trivializa los cuestiones perteneciendo a la experiencia trans. En *La piel que habito*, Almodóvar no parece prestar tanto preocupación o respeto a las mujeres trans como ha hecho en otras películas. Vale decir que en *Todo sobre mi madre* y *La mala educación* tampoco les da tanto respeto. Sin embargo, Lola, Agrado y Ignacio—mientras no son personajes ideales—parecen haber podido hacer sus propias decisiones en cuanto a su transición. Como los actores en las otras películas, ni Jan Cornet ni Elena Anaya se identifican como trans.

El futuro para la mujer trans en el cine español

Mi investigación se trata de solo cuatro películas de las docenas que Almodóvar ha dirigido. Almodóvar sigue dirigiendo películas, y muchas de ellas también incluyen personajes LGBTQIA+. Mi investigación no ilustra la representación de la mujer trans en cada escena del cine español. Hay muchas oportunidades para seguir investigando la sexualidad y el género dentro de los medios de comunicación en España. Cervantes explica que en nuestro mundo actual, se ve “queerness as a utopian concept [that] is always on the horizon, and is never fully

realized or achieved” (427). Esta cita muestra que hay una población grande del mundo que sigue sin ver un paraíso para su comunidad en los medios de comunicación. También sugiere que hay mucho espacio para contribuir al trabajo académico de los temas *queer* para desarrollar sugerencias en cómo crear un mundo que es seguro para las personas de cualquiera identidad de género.

Las mujeres trans han ganado más visibilidad en España en los recientes años. Una de ellas es Ángela Ponce, quien, en 2018, fue la primera mujer trans que ganó Miss España y además la primera mujer trans que competiría para Miss Universo. Las leyes y las normas sociales siguen cambiando para ser más inclusivos para las personas de diversas identidades de género e identidades sexuales. Sin embargo, todavía hay mucho que lograr en cuanto a la igualdad.

Ahora se puede ver las mujeres trans representadas en el cine español afuera de las películas de Almodóvar, pero eso no significa que las representaciones que existen son suficientes, y especialmente no sugiere que han ganado la batalla para las representaciones positivas y abundantes. Sobre las mujeres trans en el cine global, Jacques escribe “For now, trans actors still aren’t cast in those roles, partly because producers feel there aren’t any qualified to play them. But trans people are seldom given other parts (and if they are, don’t get nominated for awards for their “brave” portrayals of cisgender characters) so the problem persists,” (2018).

Bibliografía

- Almodóvar, Pedro. "Notas del director." <http://www.lapielquehabito.com/info.php>
- American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th, ed. American Psychiatric Publishing, 2013.
- Ashley, Logan. "Cis Actors in Trans Roles: Why It Matters." *Medium*, 13 July 2019, <https://medium.com/@atranslog/cis-actors-in-trans-roles-why-it-matters-e3c5b05fe90e>.
- Aveyard, Karina, and Albert Moran. *Watching Films: New Perspectives on Movie-Going, Exhibition, and Reception*. Intellect Books Ltd., 2013.
- Benzal, Felix Monguilot. "The Skin I Live In: Sexual Identity and Captivity in a Film by Pedro Almodóvar". *Off Screen*, vol. 19, no. 9, 2015. <https://offscreen.com/view/the-skin-i-live-in-pedro-almodovar#fn-3-a>
- Bodenheimer, Rebecca. "An Ode to Pedro Almodóvar's *All About My Mother* on Its 20th Anniversary." *Roger-Ebert*, 6 March 2020, <https://www.rogerebert.com/features/an-ode-to-pedro-almodovars-all-my-mother-on-its-20th-anniversary>.
- Bond, Bradley J, and Benjamin L Compton. "Gay on-screen: The relationship between exposure to gay characters on television and heterosexual audiences' endorsement of gay equality." *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 59, no. 4, 2015, pp. 717-732.
- Carrera, María Victoria, et al. "Pathologizing gender identity: An analysis of Spanish law and the regulation of gender recognition." *Journal of Gender Studies*, vol. 22, no. 2, 2013, pp. 206-220.
- Caswell, Michelle et al. "'To Be Able to Imagine Otherwise': community archives and the importance of representation." *Archives and Records*, vol. 38, no. 1, 2017, pp. 5-26.
- Cavalcante, Andre. "Centering Transgender Identity via the Textual Periphery: *TransAmerica* and the "Double Work" of Paratexts." *Critical Studies in Media Communication*, vol. 30, no. 2, 2013, pp. 85-101
- Cervantes, Vincent D. "Drag acts of transitional performance: sex, religion and memory in Pedro Almodóvar's *La mala educación* and Ventura Pon's *Ocaña, retrat intermitten*." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, no. 4, 2014, pp. 419-436.
- DAS, Soumitra, et al. "Psychiatry and Cinema: What Can We Learn from the Magical Screen?" *Shanghai Archives of Psychiatry*, vol. 29, no. 5, 2017, pp. 310-313.
- de Benito, Emilio. "Spain's transgender men start menstruating due to drug shortage." *El País*, 16 Dec. 2016, https://english.elpais.com/elpais/2016/12/16/inenglish/1481878341_247391.html

- D'Lugo, Marvin, and Kathleen M Vernon. *A companion to Pedro Almodóvar*, Malden, Mass. : John Wiley & Sons, 2013.
- Gazzola, Stephanie Beryl and Melanie Ann Morrison. "Cultural and Personally Endorsed Stereotypes of Transgender Men and Transgender Women: Notable Correspondence or Disjunction?" *International Journal of Transgenderism*, vol. 15, no. 1, 2014, pp. 76-99.
- Jacques, Juliet. "A fantastic leap—trans cinema's breakthrough moment." *The Guardian*, 2 Feb. 2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/02/juliet-jacques-hollywood-transgender-fantastic-woman>.
- Kaul, Vineet. "Representation of Social Issues in Films." *Madhya Pradesh Journal of Social Sciences*, vol. 19, no. 1, 2014, pp. 139-157.
- La ley del deseo*. Directed by Pedro Almodóvar, El Deseo, Lauren Films, 1987.
- La mala educación*. Directed by Pedro Almodóvar, Canal+España, El Deseo, 2004.
- La piel que habito*. Directed by Pedro Almodóvar, El Deseo, 2011.
- Labayani, Jo. "The Politics of Memory in Contemporary Spain." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, no. 2, 2018, pp. 119-125.
- Lafaurie, María Mercedes, et al. "Una reflexión sobre la transfobia y la exclusión: Narraciones de travestis en un programa social." *Duazary*, vol. 9, no. 1, 2012, pp. 42-48.
- Moraleda, Alba. "More than 2,000 Spaniards have changed sex on ID cards since 2007." *El País*, 5 July 2017, https://english.elpais.com/elpais/2017/07/04/inenglish/1499190280_976300.html
- Osborne, Jim. "Getting under performance's skin: epigenetics and gender performativity." *Textual Practice*, vol. 29, no. 3, 2015, pp. 499-516.
- Platero, Raquel. "The narratives of transgender rights mobilization in Spain." *Sexualities*, vol. 14, no. 5, 2011, pp. 597-614.
- Scharrón-Del Río, María R. "Intersectionality Is Not a Choice: Reflections of a Queer Scholar of Color on Teaching, Writing, and Belonging in LGBTQ Studies and Academia." *Journal of Homosexuality*, vol. 67, no. 3, 2018, pp. 294-304.
- Schiappa, Edward, et al. "Can One TV Show Make A Difference? *Will & Grace* and the Parasocial Contact Hypothesis." *Journal of Homosexuality*, vol. 51, no. 4, 2006, pp. 15-37.
- Schiappa, Edward, et al. "The Parasocial Contact Hypothesis." *Communication Monographs*, vol. 72, no. 1, 2005, pp. 92-115.
- Solomon, Haley and Beth Kurtz-Costes. "Media's Influence on Perceptions of Trans Women." *Sexuality Research & Social Policy*, vol. 15, no. 1, 2018, pp. 34-47.

- Thomas, June. "Pedro Almodóvar's Serious Side." *Advocate*, 10 Nov. 2016, <https://www.advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side>.
- Todo sobre mi madre*. Directed by Pedro Almodóvar, El Deseo, 1999.
- Tukachinsky, Riva, et al. "Documenting Portrayals of Race/Ethnicity on Primetime Television over a 20- Year Span and Their Association with National- Level Racial/Ethnic Attitudes." *Journal of Social Issues*, vol. 71, no. 1, 2015, pp. 17-38.
- Waldron, Darren and Ros Murray. "Troubling transformations: Pedro Almodóvar's *La piel que habito/ The Skin I Live In* (2011) and its reception." *Transnational Cinemas*, vol. 5, no. 1 2014, pp. 57-71.
- Wikipedia Contributors. "Films directed by Pedro Almodóvar" *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 17 July 2018, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:Films_directed_by_Pedro_Almod%C3%B3var&oldid=850682837
- Wikipedia Contributors. "LGBT rights in Spain." *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 25 April 2020, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=LGBT_rights_in_Spain&oldid=952962772
- Winchester, Ian. "Constructing Normativity: A Historiographical Essay on the Codification and Regulation of Gender and Sexuality in Franco's Spain." *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, vo. 42, no. 2, 2017, pp. 104-119.