

Spanish Translation of Sze-man Lam's "All About Sexuality: Gender Studies in Pedro Almodovar's Films"

by

Kurt Ryan Schultheis

Modern Languages and Literatures Department  
College of Liberal Arts

California Polytechnic State University  
San Luis Obispo

June, 2011

Copyright © 2011  
Kurt Schultheis  
All Rights Reserved

**APPROVAL PAGE**

TITLE: Spanish Translation of Sze-man Lam's "All About Sexuality:  
Gender Studies in Pedro Almodovar's Films"

AUTHOR: Kurt Ryan Schultheis

DATE SUBMITTED: June 2011

Dr. Karen Muñoz-Christian  
Senior Project Advisor

---

Signature

Spanish Translation of Sze-man Lam's "All About Sexuality: Gender Studies in Pedro Almodovar's Films"

by

Kurt Ryan Schultheis

Modern Languages and Literatures Department  
College of Liberal Arts

California Polytechnic State University  
San Luis Obispo

June, 2011

<u>Dr. Karen Muñoz-Christian</u> Senior Project Advisor	_____	_____
	Signature	Date

<u>Dr. John Thompson</u> MLL Outcomes Committee Chair	_____	_____
	Signature	Date

<u>Dr. John Thompson</u> Interim Department Chair	_____	_____
	Signature	Date

## Índice de contenido

Introducción .....	1
Todo sobre mi madre--la historia empieza .....	2
Conclusión .....	30
Endnotes .....	34
Notas del traductor .....	37
Conclusiones y reflexiones .....	39

## **I) Introducción**

Pedro Almodóvar ha sido caracterizado como un «director para mujeres» puesto que sus películas están marcadas por una fuerte presencia de mujeres y por la discusión del deseo femenino en una España posfranquista. Sin embargo, Almodóvar no debe ser caracterizado como un director feminista tan sólo por el hecho que sus películas buscan hablar por el peligro de las mujeres en una sociedad patriarcal. Más bien, cabe decir que el feminismo es solamente uno de los asuntos de preocupación para Almodóvar. Por arriba de su agenda feminista está su larga lista de producciones que tienen más que ver con las críticas de la estructura binaria poco problemática y, al parecer, estable del sexo y del género sexual con la representación de gays, lesbianas, travestís y transexuales, entre otros. Dotadas de un sentido de humor, las películas de Almodóvar han puesto en duda la naturaleza juguetona y construída y la artificialidad de la identidad de género con la representación de varios personajes que se apartan de la norma sexualmente, y que uno puede ver como la encarnación del concepto de Judith Butler del género sexual como performatividad.

No obstante, la fascinación de las películas de Almodóvar no termina con su énfasis en la «falsedad» tras la sexualidad por poner en evidencia el aspecto performativo de la identidad de género. La obra de Almodóvar va más lejos en ilustrar con éxito la «verdad» de la sexualidad, la cual es la naturaleza indecisa e intermedia de la identidad sexual y la identidad de género. En el mundo de Almodóvar, la identidad no es ni fija, ni absoluta, y muchos menos binaria. Más bien, la identidad sexual y la identidad de género existen en un estado intermedio, de transgresión y de inestabilidad que hace resonar el concepto de Mijaíl Bajtín del «cuerpo de carnaval»--un cuerpo que llega a ser y que no es. Además, la naturaleza libre del sexo y del género es el punto de partida por el cual los seres humanos pueden liberarse de la estructura heterosexual restrictiva y

normativa que prevalece en nuestra sociedad desde el período victoriano.

Este ensayo se va a enfocar en analizar el aspecto indescifrable de la sexualidad como se puede ver en la decimotercera película de Almodóvar, *Todo sobre mi madre*. La discusión siguiente va a estudiar lo indescifrable del sexo y del género sexual demostrado por Lola, el «padre» desaparecido, quien es una especie de híbrido de hombre y mujer, desde la perspectiva de la historia supresiva de España durante la época de Franco y el concepto de Mijail Bajtín del yo que llega a ser, demostrado por el «cuerpo de carnaval.» De hecho, puede ser difícil de categorizar a Lola en un grupo sexual. Aunque ha tenido un trasplante de senos, la operación no le ha convertido en una mujer completa, puesto que todavía tiene intacto su pene, un símbolo masculino de suma importancia. A pesar de travestirse con vestidos sugestivos, mucho maquillaje, pelo largo y elegante y uñas pintadas de colores brillantes, es mucho más que un travestí, como tiene un par de senos de mujer. Por lo tanto, no puede reclamar su identidad masculina sólo por quitar sus trajes femeninos, como hacen otros travestís. Aunque su cuerpo híbrido parece hacerle corresponder a la categoría de hermafrodita, no se puede poner a Lola en la misma categoría que Herculine Barbin, quien fue un ejemplo famoso del hermafroditismo en el siglo 19, dado que Lola no nació con aparatos sexuales femeninos y masculinos, lo cual suele ser la definición médica del hermafroditismo. En este aspecto, Lola parece vivir no solamente fuera de los límites de la identificación sexual binaria, sino también, lo que es más importante, no puede caber en ninguna las categorías sexuales establecidas. La ambivalencia sexual de Lola ha arrojado nueva luz sobre la interpretación aparentemente no problemática del binarismo tras el sexo y el género sexual.

## **II) *Todo sobre mi madre*—la historia empieza**

Se suele considerar *Todo sobre mi madre* como la mejor película de Almodóvar. La

película ganó un Oscar para mejor película de habla no inglesa en 2000, y a Almodóvar se le otorgó el premio para mejor director en el festival de Cannes y a la ceremonia de los premios BAFTA. El éxito internacional de *Todo sobre mi madre* no solamente establece el estatus de Almodóvar como un director *de autor*, sino también marca su madurez en cuanto a discutir la estabilidad y el desorden del sexo y el género sexual. *Todo sobre mi madre* es especial por dos razones distintas: la primera es que, aunque es su segunda película que habla del amor y del deseo de mujeres transexuales después de su realización de *La ley del deseo* (1987), los personajes transexuales en esta película son «transexuales incompletas»--hombres que han tenido trasplantes de senos, pero tienen su pene intacto. Estos transexuales medio operados, Lola y Agrado concretamente, son hermafroditas artificiales, al contrario de hermafroditas de nacimiento, como Herculine Barbin. Almodóvar ha revolucionado la interpretación binaria del sexo y del género sexual de manera inaudita con la discusión del estado sexual incompleto de Lola y Agrado. La segunda razón es que el momento oportuno del estreno de *Todo sobre mi madre* en 2000 tiene mucho significado en el sentido que marca una nueva época para el «tercer espacio» del sexo y del género sexual—lo indeciso de la identidad sexual y lo imposible de clasificar la identidad sexual de alguien en categorías establecidas.

Como sugiere el título, *Todo sobre mi madre* gira alrededor de la relación entre una madre, Manuela, y su hijo, Esteban. Manuela es una madre soltera que vive en Madrid con Esteban. El día que Esteban cumple diecisiete años, Manuela le lleva a ver una representación de *Un tranvía llamado Deseo*, con Huma Rojo en el papel principal de Blanche DuBois. El drama le trae a Manuela muchos recuerdos dolorosos, y después del espectáculo le confiesa a su hijo que antes era actriz profesional en su pueblo. En aquel tiempo, Manuela hacía el papel de Stella mientras su marido hacía el de Stanley Kowalski. Esteban se ve sorprendido ante la confesión inesperada

de su madre, ya que desde que nació, ella nunca ha querido hablar de su padre. Ante las súplicas repetidas de su hijo, quien está desesperado por saber el pasado de su padre, Manuela promete decirle todo sobre su padre después del espectáculo\*. Sin embargo, Esteban no vive el tiempo suficiente para escuchar la historia. Rumbo a casa, un coche atropella a Esteban y lo mata mientras corre detrás del taxi de Huma para pedir un autógrafo suyo. La madre que llora la muerte de su hijo promete cumplir su promesa al regresar a Barcelona en busca de su marido y decirle todo sobre su hijo.

### ***Todo sobre mi madre o Todo sobre mi padre?***

La muerte de Esteban marca el verdadero comienzo de la película, cuando habla su voz en off después de morir en el accidente de coche mortal. La voz en off de Esteban aparece cuando la cámara muestra a Manuela esperando sin esperanza las noticias acerca de su hijo fuera del quirófano. La voz de Esteban dice, «mañana cumpla diecisiete años. A los chicos que vivimos solos con nuestra madre se nos pone una cara más seria de lo normal. Porque además yo soy escritor.» Cuando Esteban mira *Eva al desnudo* con Manuela en casa la noche antes del accidente, Esteban revela su plan de escribir una historia sobre su madre. En realidad, en *Todo sobre mi madre*, la vida de Manuela demuestra mejor que la vida y la actuación son cosas inseparables. Igual que Stella en *Un tranvía llamado Deseo*, Manuela deja a su marido dominante con su hijo en la matriz. Como consejera de hospital, uno de los deberes de Manuela es convencer a los miembros de familia de los difuntos a firmar una carta de autorización para la donación de órganos. Al principio de la película, como un regalo de cumpleaños extraño, Esteban le ruega a Manuela que le permita asistir a uno de los talleres de consejería, en los que Manuela ensaya cómo hablar con familiares llorando la muerte de un ser querido para ayudarles a aceptar la muerte de éste y autorizar la donación de sus órganos. Sin embargo, el rol de Manuela se

invierte tras el accidente mortal de su hijo Esteban, y ahora hace el papel de una madre de luto a quien tratan de convencer para que done los órganos de su hijo para salvar la vida de otros pacientes necesitados. Los ensayos de repente se hacen sucesos de la vida real. Lo que es más importante, los ensayos siempre se hacen realidad al momento menos pensado. No obstante, a pesar de los ensayos repetidos, la actuación no sirve para aliviar el dolor de Manuela.

De hecho, se puede considerar *Todo sobre mi madre* como una película rodada desde el punto de vista de Esteban, porque la palabra «madre» aquí se refiere directamente a Manuela. Irónicamente, si miramos de más cerca la película, la idea central de la historia sobre la madre, sino más bien, es una historia sobre el padre. Cuando Manuela está de luto en casa por la muerte de su hijo, aparece de nuevo la voz en off de Esteban. Esteban dice que descubrió unas fotos entre los papeles de su madre el otro día. Escribió en su cuaderno, y dijo que, «a todas les faltaba la mitad: mi padre, supongo. Tengo la impresión de que a mi vida le falta ese mismo trozo. Quiero conocerle. No me importa quién sea, ni cómo sea, ni cómo se haya portado con mamá. Nadie puede quitarme ese derecho.» (1) La memoria de Esteban y su sentido de falta provienen de su padre ausente. Por un lado, el nacimiento de Esteban hace que continúe la presencia del primer Esteban, el insoportablemente dominante marido, en la vida de Manuela. Por otro lado, la vida de Esteban se construye por la ausencia del padre. La desesperación por obtener un autógrafo puede ser comprendido como su deseo de tener acceso al pasado misterioso de su padre que su madre le había ocultado por tanto tiempo. Resulta que la carrera de escritor de Esteban termina siendo un sueño incumplido y le carga a Manuela el proyecto incompleto. Eso explica por qué Manuela vuelve a Madrid\* en busca de su marido, cuyo nombre es también Esteban, en un intento de cumplir el deseo final de Esteban.

**¿Cuáles son los misterios tras *Todo sobre mi madre/padre*?**

En una entrevista, Pedro Almodóvar dijo una vez que «the idea of motherhood is very important in Spain. The father was frequently absent in Spain. It is as if the mother represents the law, the police...» (2). Almodóvar es generalmente conocido como un director de mujeres puesto que sus películas tienen una fuerte presencia de mujeres, mientras los personajes masculinos, sobre todo los padres, están siempre invisibles o ausentes. En *La ley del deseo* (1987), que se ve como la autobiografía de Almodóvar, ya que el protagonista Pablo es un director gay, Pablo y su hermana Tina se crían en una familia rota, privada del amor paterno. En *Tacones lejanos* (1991), Rebecca no tiene ni idea de cómo es su padre y mata a su padrastro dominante para liberar a su madre de su control para que vuelva al escenario. El principio de *Entre tinieblas* (1983) muestra a dos monjas que visitan entre bastidores y piden un autógrafo a la cantante Yolanda, quien se refugia en el convento católico cuando su novio drogadicto, cuyo rostro casi no se ve, muere por una sobredosis y le persiguen unos narcotraficantes. Es interesante de notar que Yolanda corta la imagen de su novio de una foto y la firma para la Madre Superior. La foto medio rota hace una reaparición en *Todo sobre mi madre* (1999) cuando Esteban encuentra unas fotos medio rotas de su madre, Manuela, y su padre misteriosamente «muerto», quien está siempre ausente de las fotos y de su memoria. ¿Cuáles son las intenciones tras la tendencia de Almodóvar de borrar la presencia de los hombres en sus producciones? ¿Qué representa el padre ausente en sus películas?

### **La verdad tras el pasado de Lola: la historia de la época Franquista**

En *Marxism and Literary Criticism*, Terry Eagleton comenta la argumentación de Marcheray que la literatura no es ni una totalidad unificada ni el «mensaje» incontestable del autor. Eagleton señala que un texto está «ideologically forbidden to say certain things» (3). En este respecto, es el silencio, los huecos y las ausencias que hablan, comunican y llenan el vacío

que el texto deja incompleto. ¿Cuál es el silencio y el hueco en *Todo sobre mi madre*? En mi opinión, el padre ausente, Lola, y los motivos de su decisión de someterse a un trasplante de senos y vivir su vida como un transexual medio operado es el misterio más grande en la película. Dado que los motivos del cambio de sexo de Lola quedan desconocidos, ¿hay alguna verdad que nos revela este vacío misterioso?

Almodóvar afirmó una vez que su obra no debe ser vista como productos posfranquistas que cuentan historias como si el dictador no hubiera existido nunca (4). Sin embargo, la noción de una época «posfranquista» es problemática en el sentido que uno no puede entenderlo como una época totalmente independiente del periodo dictatorial de Franco. En cambio, sólo se puede establecer una época posfranquista basada en el fuerte deseo de subrayar las diferencias del periodo precedente. En otros términos, aunque esté en contra de los deseos de Almodóvar, todas sus películas tienen rasgos de nostalgia de la dictadura de otro tiempo porque la historia y la influencia de la dictadura de Franco quedarán para siempre en la memoria del pueblo español, y esto es imposible de ignorar. En *Culture and Politics of Disappearance*, Ackbar Abbas argumenta que «disappearance is not a matter of effacement but of replacement and substitution» (5). En este respecto, la desaparición siempre indica una presencia nostálgica cuya «reaparición» tiende a regresar de manera grotesca. De hecho, en la mayoría de las circunstancias, la historia reaparece de otra forma. De la misma manera, el primer Esteban, como la figura paterna central de *Todo sobre mi madre*, desaparece de la vida de Manuela y su hijo por 17 años. Pero finalmente, reaparece como Lola, un medio transexual que se viste como mujer, y su femineidad está aumentada por sus senos artificiales, pero al mismo tiempo, su pene está intacto.

Bajo la dictadura de Franco, el cine español sufrió censuras estrictas por cuatro décadas desde el final de la Guerra Civil en 1936. El gobierno franquista tomó control de la industria

cinematográfica por medios protectivos y represivos. Todos los guiones tenían que ser aprobados por un jurado compuesto de curas y burócratas antes del rodaje, mientras la revisión de posproducción no era una práctica rara. Lo que es aun más importante, es que las películas tenían que servir «el interés nacional» o promover los valores fascistas. Una de las películas más conocidas bajo la dictadura de Franco fue *Raza* (1941), una película semi-autobiográfica de mala fama, basada en la novela, y luego el guión, de Franco mismo (6). Sin embargo, después de la muerte de Franco en 1975 y la abolición consiguiente de la censura de películas en 1977, España experimentó una transición rápida del franquismo a la liberación y la democracia. Los cineastas españoles anunciaron un mundo nuevo y espléndido en el que podían disfrutar la libertad de crear lo que quisieran sin miedo. España entró en la época de la «movida,» en la que la gente joven celebraba la cultura popular europea y americana que habían sido prohibidas durante la época franquista y disfrutaban del *punk rock*, el movimiento hippy, la cultura de drogas, la liberación de mujeres y de gays (7). Era en este ambiente que Almodóvar quería presentar «the new mentality that appears in Spain after Franco dies... in my films they [audience] see how Spain has changed...» (8).

Los cambios sexuales pueden ser entendidos como una reacción a la transición histórica de España de una dictadura a una democracia. Lola, cuyo nombre era Esteban antes de la cirugía cosmética y quien era el marido de Manuela, se somete a un trasplante de senos en París y regresa como una *drag queen* con senos artificiales. Los cambios corporales de Lola encarnan la transición de España de una sociedad patriarcal y falocéntrica a una era liberada (9). Los senos de Lola en efecto han feminizado el pasado masculino de España, en el que el estado, la iglesia católica, y Franco mismo se veían como los pilares de la sociedad y el imperio de la ley.

### **La sociedad patriarcal en la era de Franco**

En 1978, España adoptó una nueva constitución que puso fin oficialmente a cuatro décadas de dictadura bajo el gobierno de Franco. Dos años después, la primera película de Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se estrenó después de cuatro años de realizar cortometrajes con su cámara Super-8. La nueva democracia de España llevó a una nueva movida cultural caracterizada por la explosión de música, cultura popular, películas, moda y estilo en los años 1977-1984 después de la muerte de Franco. Entonces, los jóvenes trataron a toda costa de romper con las normas sociales represivas y las reglas (10). Las primeras dos películas de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982), ilustraron en ambos casos un grupo de rock que representaba una de las actividades populares que más adoraban los jóvenes durante la era de la movida.

Durante el periodo de Franco, el estado y la Iglesia católica eran las dos autoridades más poderosas en el país. Aunque Almodóvar afirmó que quería hacer películas como si la era de Franco nunca hubiera existido, es obvio que sus producciones tratan de destabilizar las rígidas normas del género sexual y de la normalidad heterosexual en la era de Franco. Está claro entonces que las películas de Almodóvar nunca se hubieran realizados sin Franco. De hecho, todas las películas de Almodóvar son nostálgicas de la era de Franco, pero la historia normalmente regresa como una imagen grotesca en vez de un pasado glorioso.

En la primera escena de *Carne trémula* (1997), la película que precede *Todo sobre mi madre*, el gobierno de España declara un estado de excepción en que la libertad de expresión, asociación y libertades personales quedaron suspendidas en enero de 1970. Aquella misma noche, una joven prostituta (interpretada por Penélope Cruz, quien hace el papel de la Hermana Rosa en la película siguiente de Almodóvar, *Todo sobre mi madre*) da a luz a un hijo, Víctor, en un autobús. Después de la aparición del incidente del «parto de bus» en los titulares de los

periódicos, el alcalde de Madrid, acompañado de varias monjas con caras muy serias, visita a la madre y su hijo en el hospital como parte de la propaganda estatal de compensar a los ciudadanos excepcionales. Aquí se puede ver que la influencia del Franco sucedáneo estaba por todas partes. Veintiséis años después, la historia se repite cuando Víctor se encuentra atascado en el tráfico mientras lleva a su mujer embarazada al hospital por el parto. Víctor dice a su hijo recién nacido, «Cuando yo nací no había un alma por la calle. La gente estaba encerrada en su casa cagada de miedo. Por suerte para ti, hijo mío, hace ya mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo.»

Desde la fundación del régimen de Franco, el estado estaba desesperado por reavivar la identidad nacional española y la estabilidad que fueron destrozadas gravemente en la Guerra Civil Española por la restauración del espíritu y de los valores católicos. Ya que la familia se veía como la fundación del catolicismo, preparar a las mujeres para ser madres y enseñarles a preservar los valores femeninos formaba una parte fundamental de la educación de las mujeres. El decreto de 1945 del Instituto Español para el Entrenamiento Profesional de las Mujeres afirmó que «the female sex is entrusted with the task of defending traditional family values and preserving the domestic arts, essential to maintain happiness in the home» (11). En otros términos, la identidad cultural de las mujeres se define por sus roles como madre y esposa y su logro más grande es cumplir la obligación social de preservar la maternidad. Esto explica en parte por qué hay una fuerte presencia de mujeres en las películas de Almodóvar.

Sin embargo, Almodóvar satiriza repetidamente la postura autoritativa de la iglesia católica en sus películas. Entre ellas, la ironía más cómica viene de *Entre tinieblas*, la cual narra la historia de un grupo de monjas ecéntricas en un convento católico ubicado en Madrid. Todas las monjas, dotadas con nombres ecéntricos, tienen su propia obsesión grotesca: Sor Rata es una

autora exitosa de novelas sentimentales, quien publica sus obras bajo un pseudónimo; Sor Perdida guarda un tigre como mascota en el jardín del patio trasero entre varios tipos de pájaros y otros animales; Sor Estiércol, a pesar de su nombre asqueroso, es la cocinera del convento quien se da el gusto de tomar drogas alucinógenas; la abadesa es una heroinómana y lesbiana quien está obsesivamente enamorada de Yolanda, una cantante guapa y drogadicta. Cuando la abadesa le ofrece abrigo a Yolanda y la protege de la persecución policíaca, le explica que ama a los pecadores porque en las criaturas imperfectas se encuentra la bondad de Dios (12). La abadesa predice que el convento «estará lleno de asesinos, toxicómanos, y prostitutas» después de darle abrigo a Yolanda. Su profecía se hace realidad en *Todo sobre mi madre* cuando la Hermana Rosa, quien es una monja joven, guapa y angélica que puede ser vista como la encarnación de la perfección de Dios, se dedica la vida a ayudar a los pobres y las personas desfavorecidas, en particular a las prostitutas y los drogadictos. Es en el centro comunitario que conoce a Lola, y posteriormente pierde su virginidad y paga un precio enorme por redimir a los pecadores.

### **La presencia de mujeres no implica la ausencia de hombres**

No obstante, hay que tomar en mente que la noción del padre no ha sido eliminada completamente de las películas de Almodóvar. Al contrario, protagonistas masculinos o padres siempre constituyen un rol céntrico en su serie de películas a pesar de la fuerte presencia femenina. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), Pepa se encuentra empujada a la histeria y la locura tras ser abandonada por su novio, quien «aparece» repetidas veces y ronda la película con sus mensajes de voz. En *Átame* (1990), el dominante Ricky exagera la dominación masculina y el control sobre las mujeres secuestrando a una guapa estrella de porno y obligándola a que se enamore de él y que se case con él. *Carne trémula* gira alrededor de la

relación odiosa y vengativa de un hombre joven y un policía que buscan el amor de una atractiva mujer drogadicta. En *Todo sobre mi madre*, Manuela, quien se sorprendió tanto por el cambio de cuerpo de su marido, abandona a Esteban y se va para Madrid. Sin embargo, Manuela no sabe que está embarazada al momento en que abandona a Esteban. Aun así, la influencia de Esteban siempre estará allí con Manuela, y es cierto que Manuela le pone a su hijo el nombre de su padre. De hecho, la vida de Manuela gira alrededor de los tres Esteban—su marido semi-transexual, su hijo fallecido y el hijo de Lola con la Hermana Rosa. Manuela huye del primer Esteban porque no soporta vivir con un marido travestí cuyos pechos son más grandes que los de ella. No obstante, en el tren de Barcelona a Madrid, Manuela no sabe que en efecto trae a otro Esteban dentro de ella. Después de 17 años de auto-exilio, Manuela pone los pies de nuevo en Barcelona con la foto de su hijo fallecido y su cuaderno. Sin embargo, resulta que la búsqueda de su marido transexual la convierte otra vez en madre—del tercer Esteban por la Hermana Rosa.

### **Todo sobre mi madre—Un homenaje a Eva al desnudo**

El título *Todo sobre mi madre* es un homenaje a la película clásica de Hollywood *Eva al desnudo* (1950)\* del director Joseph L. Mankiewicz, cuya historia se enfoca ante todo en la magnífica capacidad de las mujeres, en particular la astuta y calculadora Eva Harrington, de actuar y fingir al escenario y en la vida real. Como es lógico, Almodóvar dedica *Todo sobre mi madre* a todas las actrices que han hecho de actrices al escenario o en películas. Aun así, Almodóvar usa también la película para rendir tributo a la capacidad femenina de actuar en general. Cuando Almodóvar habló de su intención de hacer esta película, dijo, «my initial idea was to make a film about people's (not actors') acting abilities. I remember finding that ability in the women in my family. They pretended more and better than men did. By lying, they managed to avoid more than one tragedy» (13).

En *Eva al desnudo*, la capacidad de actuar de Eva Harrington resulta destructora cuando sube la escalera al éxito al traicionar y eclipsar a su mentora, y luego mejor amiga, Margo Channing y robar su posición venerada de mejor actriz. Por casualidad, es el mismo momento en que Manuela y su hijo Esteban ven la reposición de televisión de *Eva al desnudo* que Manuela revela su carrera de actriz en su juventud. La historia se repite cuando Manuela trabaja posteriormente como asistente personal para una actriz, igual que hizo Eva para Margo. Todo sobre mi madre parece ser una copia de *Eva al desnudo* hasta este momento en la película. No obstante, en vez de hacer un plan calculador de robar un papel de escenario como hizo Eva, Manuela sustituye por casualidad para el papel de Stella en la obra *Un tranvía llamado deseo*, el mismo papel que hacía hace 20 años con su marido Esteban como el machista Stanley Kowalski. Manuela era actriz antes de dar a luz a su hijo y hacía el papel de la sumisa Stella en la obra. Su marido llega a ser su marido verdadero y luego se convierte en Lola la transexual. De hecho, la obra marca la vida de Manuela de dos maneras: conoció a su madre en una representación de la obra y huyó de su control hace muchos años; va en busca de su marido perdido para cumplir el deseo de su hijo fallecido tras ver una representación de esta misma obra 16 años después (14).

El nombre Eva merece atención porque «[it] is not only the name of a character who is an actress, but of the archetypal first woman who is the mother of us all» (15). Según la leyenda bíblica, es Eva quien fue tentada a comer el fruto prohibido, y este acto lleva a la degeneración consiguiente de los seres humanos. Eva Harrington hereda la naturaleza seductora y astuta de la Eva «original» y consigue fama y fortuna. Manuela en *Todo sobre mi madre* no es otra Eva, ya que trata de hacer buen uso de sus talentos de actriz de manera positiva. Manuela trabaja como consejera de hospital (quien necesita practicar sus destrezas de persuasión en el taller de simulación) y se porta como una mujer cariñosa y responsable para compensar la niñez

deprovista de un padre de su hijo. Aun así, el poder destructor de la actuación todavía está allí porque cuanto más trate Manuela de ocultar el pasado de su marido de su hijo, tanto más quiere saber Esteban todo sobre su padre. Este fuerte sentido de impaciencia y deseo por el padre perdido lleva finalmente a la trágica muerte de Esteban.

### **El género como actuación: el poder de actuar**

Almodóvar enfatiza que uno de los temas más importantes en *Todo sobre mi madre* es la capacidad femenina de fingir y la maternidad herida. Lola no sólo finge ser mujer al vestirse como travesti, sino que hace un paso en adelante al recibir un trasplante de senos. Sin embargo, su femineidad es una femineidad incompleta porque tiene intacto su símbolo masculino—el pene. Agrado, un viejo amigo de Manuela y ex-amante de Lola, nos da más perspicacia de la capacidad de fingir de la mujer y del género como performatividad. Agrado sustituye a Manuela como asistente personal de Huma Rojo después de que Manuela decide dedicarse a cuidar a la embarazada y seropositiva Hermana Rosa. Una tarde, Agrado recibe una llamada de parte de Huma y su compañera, diciéndole que no van a poder actuar en la presentación de aquella noche. Agrado, quien siempre ha soñado con estar de pie en un escenario verdadero, informa al público que la función ha sido cancelada. Aprovecha esta oportunidad invaluable para tomar el escenario para ella sola y promete entretener al público si se queda. Agrado hace una confesión sobre su sexualidad «genuina» al burlarse de las varias cirugías cosméticas que tuvo con el pasar de los años para convertirse en una mujer «auténtica». En su comentario final, dice que «¡cuesta mucho ser auténtica, señora! Y en estas cosas no hay que ser rúcana. Porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma» (16). La idea de Agrado con respecto a ser mujer nos lleva a la discusión del género como performatividad de Judith Butler.

En *Gender Trouble*, Judith Butler afirma que tenemos todos un deseo de conseguir

coherencia en términos de identificación de sexo y género sexual. No obstante, el género se construye a través de una repetición estilizada de actos, gestos, e interpretaciones que intentan crear un cuadro vivo de identidad para ser identificado y categorizado. Por lo tanto, la esencia y la identidad presentadas por este cuerpo con género es solamente una fabricación y una fantasía. ¿Existe tal cosa como una mujer «auténtica»? El discurso cómico de Agrado sobre sus ojos artificialmente contruidos puede ser visto como una confesión de su búsqueda de simular y hacerse pasar por una mujer «auténtica». Esta confesión nos enseña que la mujer «auténtica» es una figura imaginaria y una construcción social y cultural.

«Acts, gestures, and desire produce the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principles of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means... reality is fabricated as an interior essence» (17).

Aun así, la imitación y la actuación suponen que existe una identidad verdadera que espera ser desvelada y descubierta. Cuando uno se hace pasar, imita o se traviste, supone que hay una versión auténtica o original que se puede copiar. No obstante, en cuanto a Jean Baudrillard, la pregunta ya no es el género como performatividad o imitación, más bien se trata del borrar de los límites entre lo verdadero y la simulación (18). Si avanzamos con esta argumentación más adelante, Baudrillard indica la verdad sobre la sexualidad de que no hay verdad detrás del disfraz. La réplica no es una copia de la versión original, sino es la original misma. De igual modo, el concepto de Baudrillard del simulacro revela la verdad que no hay un sexo verdadero en el mundo. No se puede distinguir o diferenciar entre lo real y lo imaginario.

Por ejemplo, Eva Harrington no es Eva Harrington. Su nombre verdadero es Gertrude Slecynski y huyó de su familia después de que la obligaron a dejar su pueblo natal tras la exposición de una aventura escandalosa con su jefe. Eva mintió sobre haberse casado con un piloto y héroe de guerra, pero la verdad es que nunca se casó. Se puede entender las mentiras de Eva de manera alegórica. El mito de Eva como la primera mujer, la mujer original, no es sino una falsedad. Cuando todos los hombres y todas las mujeres hacen un esfuerzo ferviente de parecerse a o portarse como la mujer original, la verdad es que tal persona no existe. Como sugirió Baudrillard, los simulacros son copias sin versión original. De igual manera, cada mujer es una simulación de Eva con la capacidad inherente de actuar fluyendo en la sangre. Sin embargo, la Eva original simplemente no existe.

### **Un sentido de déjà vu y misterio**

Aunque Lola no aparece hasta el funeral de la Hermana Rosa hacia el final de la película, el padre travestido con los senos grandes no nos choca en absoluto puesto que ya lo hemos visto en otras partes de la película. La historia que contó Agrado sobre la amistad de diez años al momento en que se sometieron a un trasplante de senos en París nos ha preparado porque Lola pertenece a la misma «especie» que Agrado. Entonces, cuando Lola aparece por fin, el público ya está preparado psicológicamente para la aparición del padre que no parece ser padre.

La primera vez que aparece Lola en la película es fácil para el público de identificarse con ella como mujer con su ropa femenina, sus senos grandes, su maquillaje fuerte, y su pelo largo. Todo sobre Lola nos recuerda tanto las características físicas que son únicas a la mujer. Aun así, al mismo tiempo, este tipo de imagen familiar nos inspira un sentido de rareza en la mente cuando miramos con más cuidado. En cuanto a Agrado y Lola, se puede decir que no son la simulación o la réplica perfecta de la mujer como el público nota algo extraño o una diferencia

en el contorno rugoso de su cara y sus rasgos masculinos. No obstante, uno lo encontraría igual de difícil determinar si son hombres o mujeres inmediatamente ya que tienen «todo» lo que una mujer ha de tener—senos completamente desarrollados, maquillaje fuerte, trajes femeninos, uñas pintadas de colores brillantes, pendientes llamativos. Sin embargo, es al mismo tiempo difícil creer que son cien por ciento mujeres. Esta mascarada meticulosamente preparada ha intensificado lo indeciso y la confusión de su sexualidad. Pero lo esencial aquí es que Agrado sí se comporta como mujer y se parece a una mujer. Parece tan familiar y a la vez tan desconocida. Su actuación femenina nos recuerda a las mujeres que hemos visto en las revistas, en las calles, en nuestro vecindario, o hasta en nuestras familias. Aun así, el público nunca puede identificarse completamente con Lola ya que su femineidad es tan distinta y desconocida.

La rareza tras la femineidad en efecto nos lleva al concepto de Sigmund Freud de «lo ominoso.»\* La palabra en alemán «unheimlich» se puede traducir como desconocido o extraño, en contraste a «heimlich», lo que quiere decir conocido o familiar.\*\* Según Freud, lo ominoso es el «name for everything that ought to have remained... secret and hidden but has come to light» (19). Algo puede ser visto como ominoso cuando provoca sentimientos al llevarnos a ambientes familiares o recuerdos de manera extraña. Lola nos da el sentimiento ominoso no solamente porque nos recuerda a figuras femeninas de manera extraña, sino porque representa el renacimiento del pasado de la historia española de manera grotesca.

En la era de Franco, España era un estado dictatorial que promovía la importancia del poder patriarcal de la iglesia católica y el estado en la sociedad. Para simplificar las cosas, los hombres agarraron todo el poder en los aspectos sociales, económicos y políticos a costa de los derechos de las mujeres. Más tarde, la caída del régimen de Franco a finales de los años 1950\*\*\* hizo nacer la liberación de España con el crecimiento acelerado de la producción de

películas, la industria de música, y el surgimiento de la diversidad cultural que fueron suprimidos bajo el régimen de Franco. A pesar del hecho que la era de Franco se acabó, la memoria del régimen represivo se queda en la mente colectiva de las generaciones nuevas y viejas del pueblo español. Según Jacques Derrida, la identidad se construye en el concepto de *diferencia*. La idea de diferencia se puede entender por los lingüistas y estructuralistas que enfatizaron que el sentido se produce a través de la oposición binaria. Por ejemplo, la palabra «masculino» no tiene sentido sin su opuesto exacto «femenino» (20). La auto-identificación sólo puede construirse cuando uno pueda entender la diferencia entre sí y el mundo exterior. De igual modo, una identidad pos-Franco sólo se puede construir en comparación con el represivo régimen dictatorial. En este sentido, la memoria de la historia represiva siempre ronda en la sociedad española y forma una parte esencial en la construcción de la identidad nacional española y la memoria colectiva. ¿Cuál es la relación entre Lola y la historia represiva y siniestra? Como un padre perdido por una década, Lola, quien desapareció como un «fantasma negro» al funeral de la Hermana Rosa, puede ser interpretado como la rescucitación de Franco del cementerio y la reaparición de la era represiva.

### **La muerte de Lola—¿el fin de la era de Franco?**

La aparición fantasmal de Lola y su muerte son interesantes por dos razones. La primera es que su reaparición grotesca al funeral de la Hermana Rosa puede ser vista como la reaparición de la era de Franco. Lola representa la historia represiva del periodo de Franco, cuando el régimen dictatorial tenía un rol dominante en la sociedad española en todo respecto. El fallecimiento de Franco en 1978\* recuerda al borrón de la masculinidad de Lola en Francia hace 20 años, como sugiere Manuela. (Aunque no está claro en qué año tiene lugar la película, la película parece sugerir que el trasplante de senos tuvo lugar un año después de la muerte de

Franco, ya que la película se estrenó en 1999.) La historia represiva regresa de manera extraña y sigue rodando España, lo cual hace resonar la teoría de Abbas sobre la desaparición de la historia en forma de reaparición. La segunda razón es que la infección de Lola con el VIH es alegórica de la muerte de la era de Franco. Cuando Manuela nota la aparición de Lola al funeral de la Hermana Rosa, le acusa amargamente de ser «una epidemia.» De la misma manera, Lola representa la represión que eclipsa la historia de España por más de cuatro décadas desde el final de la Guerra Civil.

*Todo sobre mi madre* es la única película de Almodóvar que habla del problema del SIDA hasta ahora. La transexual Lola es una drogadicta que muere del SIDA y su amante la Hermana Rosa también está infectada con el VIH y posteriormente da a luz a un bebé que tiene SIDA.\* Poco después de que la Hermana Rosa va al hospital para dar a luz, la cámara cambia la escena a un cementerio con varios dolientes parados cerca de la tumba de Rosa. Es en este momento, cuando Manuela asiste a la ceremonia, que se fija en una figura vestida de negro—la ansiada y desaparecida Lola. Inclined en un bastón, el vestido negro de Lola y sus gafas oscuras pueden ser vistos como símbolos de la muerte. La discusión del problema del SIDA tiene una doble importancia. Por un lado, dado que Lola tiene VIH por su adicción a las drogas, Almodóvar parece argumentar que son las drogas y no la promiscuidad que causan esta enfermedad mortal. De hecho, esta argumentación tiene el apoyo de una encuesta que muestra que el uso de drogas es la causa primaria del SIDA en España, el país con la tasa más alta de infección en la Unión Europea (12). Como él mismo es homosexual, parece que Almodóvar quiere hacer uso de la película para argumentar que los desviados sexuales, incluso los hombres gays, las lesbianas, los travestis y los transexuales, no tienen la culpa de propagar el SIDA, ni tampoco son la fuente de la enfermedad, las anormalidades y la vergüenza en la sociedad.

Si analizamos el problema del SIDA de manera alegórica, podemos interpretar el SIDA como línea fronteriza que separa a la gente en dos categorías distintas, concretamente, los pacientes seropositivos y las personas seronegativas. Esta demarcación es reminiscente de la estructura binaria diseñada para consolidar la dominación de la heterosexualidad normativa. En otros términos, el SIDA efectúa una violencia parecida a la norma de la heterosexualidad obligatoria al crear un mundo binario habitado por dos grupos de personas—hombres contra mujeres, seropositivos contra seronegativos. Al ilustrar la plena recuperación del tercer Esteban, infectado por su madre seropositiva, de la enfermedad mortal, Almodóvar parece sugerir el borrar de las fronteras de la estructura binaria y la estructura interior/exterior. El triunfo del tercer Esteban sobre la amenaza del SIDA al final de la película puede ser vista como un intento fructuoso de cruzar la línea imaginaria que separa los dos mundos que parecen ser totalmente distintos pero que en realidad son interdependientes.

### **La interpretación de Foucault del sexo, el género, y la identidad**

Después de todo, ¿qué es tan único de la sexualidad de Lola? Antes de explorar la pregunta de si Lola tiene identidades múltiples o ninguna, debemos comprender primero el debate sobre la estabilidad y la inmutabilidad del sexo y del género. Generalmente, el sexo se refiere a las características físicas y es anatómicamente y fisiológicamente determinado mientras el género puede ser comprendido como una representación culturalmente construida del sexo (22). Desde este punto de vista, los seres humanos se categorizan en una estructura binaria que marca una línea que separa a los hombres y las mujeres, lo masculino y lo femenino. Se reconoce universalmente que el género de alguien se desarrolla según el sexo en que nazca. Siguiendo esta lógica, el niño llegará a ser hombre. Es igual de cierto para las niñas que se crían para ser damas y mujeres. A primera vista, es una regla innegable para el desarrollo de la

sexualidad de los hombres y las mujeres. Sin embargo, ¿el sexo realmente es tan natural como parece? ¿Existen áreas grises fuera de la estructura binaria? ¿Por qué nos limitamos dentro de la estructura binaria finalmente?

En *Historia de la sexualidad, I*, Foucault opinó que la identidad se crea dentro de una estructura de poder y de relaciones. El sexo anatómico, que se ve desde siempre como la esencia inherente a los seres humanos, se toma como el punto de partida para desarrollar la identidad de alguien. La categorización sexual provee la base fundamental para que uno contruya su identidad. Así, los seres humanos siempre sienten la necesidad de categorizar a la gente en grupos distintos—hombres y mujeres, occidentales y orientales, etc. «The notion of “sex” made it possible to group together, in an artificial unity, anatomical elements, biological functions, conducts, sensations, and pleasures, and it enabled one to make use of this fictitious unity as a causal principle...” (23).

No obstante, Foucault indicó que el establecimiento de la identidad de alguien sólo es posible por medio de prácticas excluyentes. Nombrar, etiquetar, y representar son medios de obtener poder de existencia y luchar por la visibilidad y el reconocimiento en la sociedad. La creación de la identidad y la representación son particularmente importantes para los grupos socialmente reprimidos, incluso los gays y las lesbianas, las minorías étnicas, los bisexuales, los transexuales y todos los otros grupos que se excluyen de la dominante comunidad heterosexual. Aun así, tal mecanismo excluyente sólo es posible a costa de callar y privar la voz del «otro». ¿Quiénes son los forajidos expulsados de la normativa estructura binaria?

### **Los hermafroditas y Herculine Barbin**

Foucault tenía mala opinión de la consistencia de la identidad con su dicho famoso que «to be the same is really boring. (24)» En cuanto a Foucault, una identidad estable y fija es

simplemente el resultado de prácticas regulatorias que imponen a las personas de cruzar la frontera que demarca el sistema binario. En cuanto al sexo, si noventa y nueve por ciento de los seres humanos nacen tan perfectos que fácilmente pueden caber en las categorías hombre/mujer, ¿qué de los cuyo destino fue maldito por una imperfección y defectos que los expulsaron de la estructura binaria? ¿Qué pasa si un bebé nace «naturalmente» con los órganos sexuales masculinos y femeninos al mismo tiempo? Aquí, Foucault nos ofrece otra manera de ver la división binaria supuestamente no problemática del sexo y del género con la memoria de Herculine Barbin. Foucault arrojó luz sobre la diversidad tras la sexualidad al cuestionar la noción de un «sexo verdadero»—la unidad y la totalidad tras el sexo y el género—en una introducción de una memoria de Herculine Barbin, un caso conocido y sensacional de hermafroditismo en el siglo XIX.

Los orígenes de los hermafroditas se remontan a la mitología griega, en la que los humanos tenían cuatro brazos y piernas, dos caras y dos conjuntos de genitales. Zeus veía a estos humanos como demasiado poderosos y amenazadores, así que partió cada humano por la mitad, dejándoles anhelando la otra mitad para siempre (25). El pueblo indígena de los Navajo, reconoce que hay tres categorías físicas: varón, hembra y hermafrodita, o *nadle*. En vez de estar marginalizados y aislados de la sociedad dominante, los nadles ocupan una posición social especial y se cree que poseen poderes especiales y sabiduría (26). Los científicos del siglo XX resuenan la naturaleza hermafrodita de los seres humanos al afirmar que no hay nadie cien por ciento hombre o mujer en el mundo, puesto que todos los seres humanos son dotados de una naturaleza bisexual. La teoría de la bisexualidad que emergió en el siglo XX, que afirma que todos los varones tienen características femeninas y viceversa, puso en duda la noción del «sexo verdadero» del siglo anterior (27). Gracias a la teoría evolucionaria de Charles Darwin, la teoría

bisexual ganó terreno ya que Darwin opinó que existe características secundarias de cada sexo que quedan latentes en el sexo opuesto. Aunque estos rasgos secundarios desaparecen finalmente a lo largo de la evolución, ciertas características sexuales retrógradas, como la tetillas de un hombre, quedan evidentes (28). De hecho, el número de nacimientos de hermafroditas es más alto que se esperaba, con cuatro por ciento de los bebés que nacen en Estados Unidos confirmados de haber nacido con dos conjuntos de genitales (29). No obstante, la existencia de hermafroditas está amenazada por el campo médico y la sociedad heterosexual, en la que solamente la presencia de hombres y mujeres se reconoce. En la mayoría de los casos, los hermafroditas están privados de su derecho de mantener intactos sus órganos bisexuales al ser asignado a un sexo.

### **La argumentación de Foucault sobre el «sexo verdadero»**

Los factores culturales y situacionales son vitales para formar la identidad de género. Es particularmente cierto en el caso de Herculine Barbin, quien se crió como niña y se educó como maestra antes de que su «pene imperfecto» y su indeterminable naturaleza sexual fueron descubiertos. La «verdadera» identidad de Barbin como hombre entonces fue rectificad y escribió en su memoria que entró al «sexo masculino» o al «sexo fuerte» de la raza humana tras llevar una vida como chica por unos veintiún años (30). Aun así, Barbin no se sentía a gusto con su identidad masculina, que se veía mejor por la manera que escribió su memoria como chica y su nostalgia de vivir una vida feliz como niña. Además, la auto-identificación de Barbin como mujer era tan fuerte que rompió su relación «lesbiana» con su amante Sara, una mujer joven de la escuela en la que enseñaba, después de que su verdadera identidad salió a la luz. Para Barbin, convertirse en hombre no le prometía una vida feliz con Sara porque seguía sintiéndose mujer, y el amor lesbiano no era socialmente aceptable en aquel momento de la historia.

Michel Foucault indicó que el sexo y la identidad existen en el discurso del poder. “Sex is placed by power in binary system.” (31) La gente se siente obligada de caber en las categorías de hombre o mujer. Esto explica en gran parte la tragedia tras el suicidio de Herculine Barbin, puesto que se le forzó a entrar al sexo masculino que no le pertenecía. Foucault quiso subrayar el «happy limbo of non-identity» y la multiplicidad de la sexualidad que encarnaba Herculine Barbin (32). De igual modo, queda claro que a Almodóvar no le conviene tal perspectiva binaria restrictiva y sofocante del sexo y del género. Trata de usar sus películas para retorcer y sacudir el modo supuestamente estable, normativo y heterosexual de la existencia humana.

### **Discusiones sobre el transexualismo y travestismo**

Como si la discusión ya no fuese bastante complicada, ¿hasta qué punto es el género una entidad estable? ¿Es la masculinidad una esencia exclusiva a los hombres solamente? ¿Es la masculinidad la única representación legítima de los hombres? ¿Ocasiona el sexo masculino necesariamente el género masculino? ¿Si un hombre se siente como una mujer en su corazón pero se siente atrapado en un cuerpo masculino? El desajuste del sentido físico y psicológico del ser, ya sea el alma de un hombre atrapado en un cuerpo femenino o el contrario, es efectivamente el punto de partida para la discusión del transexualismo. El transexualismo se hizo posible en el siglo XIX con el avance tecnológico en el campo de la medicina. Al principio, el transexualismo sólo se enfocaba en los hermafroditas—personas que nacieron con la co-existencia de tejidos gonadales testiculares y ovarianos. Los científicos creían que la cirugía de reasignación sexual podía ayudar a los pacientes hermafroditas a caber en un sexo «normal» y socialmente aceptable y les concedía el derecho de llevar una vida normal. Sin embargo, cuando la ciencia médica tenía el poder de asignarles un sexo definido a los hermafroditas, apareció la pregunta de cómo se podía determinar la orientación sexual de un paciente. De esta manera, llegó la noción de un

«sexo verdadero», en otros términos, el sentido de identidad del paciente como hombre o mujer. Los científicos creían que era su responsabilidad investigar el «sexo verdadero» escondido dentro de un cuerpo sexualmente ambiguo y corregir tal tipo de trastornos naturales por medio de las operaciones médicas. Los deberes de los médicos eran de averiguar que el sexo anatómico de la gente correspondiera a su sexo psicológico. Los hermafroditas, que sufrían de un trastorno de género, ahora son libres de vivir como personas «normales» con tal de que sus trastornos sexuales, juntos con el estigma social implicado, se borren a través de la operación de reasignación de sexo. Aun así, las operaciones de reasignación sexual son hegemónicas en el sentido que ayudan a consolidar el sistema binario y hacen invisibles los desviados sexuales.

Los cuerpos sexualmente ambiguos amenazan la sociedad en la que el sexo de alguien debe ser masculino o femenino. Los travestís intentan chocar el concepto arraigado de la gente al invertir el atuendo apropiado designado para los hombres y las mujeres. El termino «travestí» fue inventado por el sexólogo alemán Magnus Hirschfeld a principios del siglo XX (35). Según las investigaciones de Hirschfeld, el acto de travestir tiene más que ver con la seña psíquica o psicológica del género. Otra investigación sobre el género por John Money explicó más a fondo que el travestismo es “a manifestation of the act of cross-dressing” y un “highly specific act of gender cross-coding” que pone en entredicho la rígida norma de atuendo apropiado de género codificado (34). Cuando hablamos de travestismo, la palabra raíz «tra» sirve de lectura interesante porque presupone que la existencia de fronteras y líneas que separan a los hombres y las mujeres. Cualquier intento de cruzar las líneas establecidas se ve como un acto desviado o pervertido. De hecho, la historia del travestismo se remonta a Europa medieval, en la que la ley suntuaria que gobernaba estrictamente el atuendo apropiado de distintas clases sociales era un sistema de codificación importante para clasificar a la gente en distintos sexos, clases sociales y

posiciones con un armario de ropa designada (36). Entonces, todo el mundo tenía que seguir el rígido atuendo apropiado que clasificaba a la gente en categorías distintas, con la excepción de los actores. En efecto, se puede decir que la conexión entre el travestismo y la actuación empieza con el periodo de Shakespeare, en el que el escenario era un sitio dominado por hombres y los actores tenían derecho a violar la ley suntuaria al llevar cualquier ropa que requirieran sus papeles, incluso ropa de mujer y lencería. En este respecto, el escenario puede ser visto como un sitio privilegiado de transgresión.

Siempre se confunde a los transexuales con los travestís, ya que los dos son grupos de personas que son desviados sexuales que transgreden y destabilizan la demarcación binaria entre hombres y mujeres. Sin embargo, si se mira de más cerca el asunto en cuestión, se dará cuenta de que el deseo de los transexuales y el de los travestís son completamente distintos. Los transexuales, no importa que sean hombres o mujeres, siempre tienen el sentido de sentirse atrapados en el cuerpo incorrecto que contradice su sentido de género «verdadero» a que pertenecen. Por lo tanto, el sueño de los transexuales es hacer que el sexo de su cuerpo corresponda a su sentido de identidad por medio de operaciones de reasignación sexual. En otras palabras, los médicos sirven para ayudar a los transexuales de hacer que su sexo psicológico, su sentido de ser hombre o mujer, corresponda con su sexo biológico (35). Los transexuales tienen deseos desesperados de encontrar consuelo del otro lado a través de cambios corporales. Tal búsqueda de un «sentido de pertenencia» no solamente ha reafirmado la estabilidad del género, sino que ha consolidado el binarismo del sexo y del género y ha fortalecido la supuestamente irreversible unidirección tras el género.

*La ley del deseo* (1987) fue la primera película de Almodóvar que habló del transexualismo. El protagonista Pablo Quintero, un director de cine homosexual, tiene una

hermana transexual Tina. Tina, quien nació varón biológicamente, se sometió a una operación de reasignación sexual en Marruecos por un amor apasionado de su padre. Todos los hombres en la película que encuentran a Tina se maravillan de su apariencia y su manera femenina y no pueden creer su identidad «original» de hombre. De hecho, los pechos grandes, los ajustados vestidos rojos, el maquillaje fuerte, y los gestos de mujer son tan femeninos que el público no sospecha la identidad femenina de Tina, hasta bajo examen riguroso. Aun después de que el público se entere del sexo original de Tina, todavía no puede creer en el pasado masculino de «él». Es interesante notar que la amante de Tina, una actriz, es interpretada por Bibi Andersen, una mujer transexual en la vida real. Sin embargo, aunque la imagen sumamente femenina de Tina, igual que su continua performatividad femenina, ha subrayado que la femineidad y el género son nada más que mascarada, demuestra otro lado del argumento, y eso es que el transexualismo es otro índice del conservadurismo de género. En vez de destabilizar el rígido binarismo sexual, el transexualismo en realidad afirma el concepto hegemónico que separa a los dos sexos con una línea supuestamente clara y sofoca las varias posibilidades y variaciones del sexo y del género.

Para los travestís, el travestismo es una manera juguetona de deconstruir la naturalidad del género sin violar su cuerpo. Lo más interesante de los travestís es que no tienden a optar por operaciones de cambio de sexo ya que disfrutan de la naturaleza juguetona y la libertad del travestismo y la imitación. Como los actores, los travestis disfrutan de varias posibilidades de roles de sexo y género ya que no se confinan de jugar roles masculinos o femeninos, sino los dos. Marjorie Garber sostiene que los travestís no se preocupan por la supuesta «identidad de género principal» o la sinceridad de mostrar su verdadera o identificable identidad de género. En la opinión de Garber, el travestismo tiene que ver con el “complex interplay, slippage, and parodic recontextualization of gender markers and gender categories that characterize transvestic

fantasy... the transvestite keeps the fantasy in play... by deploying a rhetoric of clothing, naming, and performance or acting out. (37)” El travestimo logra subrayar la ansiedad de las identidades fijas y pone en duda la inviolabilidad de los códigos de género.

### **Identidades múltiples: un tamaño no sirve para todos**

Regresando a la discusión de *Todo sobre mi madre*, ¿debemos categorizar a Lola como transexual, travestí o hermafrodita? Efectivamente, es una pregunta difícil como Lola es un poco de las tres categorías mencionadas arriba. De allí viene la pregunta: ¿Cuál es la verdad tras el cuerpo ambiguo de Lola? ¿Por qué no cabe en una de las categorías establecidas?

Es justo decir que nacemos con un sexo incompleto e imperfecto. Lo que hacemos es interpretar nuestro género como manera de completar nuestro sexo incompleto. Sin embargo, tales intentos son nada más que fantasías. El sexo y el género no son uno, sino muchos. No obstante, la sociedad patriarcal fuerza a la gente de desear un solo sexo dentro de un sistema binario y elimina cualquier otra posibilidad de deseos. El travestí crea un tercer espacio, un lugar fuera de la estructura binaria heterosexual, que destabiliza y desnaturaliza el sistema binario.

### **El cuerpo de carnaval de Mijail Bajtín**

La indeterminación sexual y las características libres de Lola pueden ser entendidas por la noción de Mijail Bajtín de «cuerpo de carnaval». En *Rabelais y su mundo*, Bajtín lleva una discusión a fondo sobre la cultura popular folklórica y los festivales celebrados en la Edad Media hasta el Renacimiento en el siglo XVI. Según Bajtín, el carnaval es la «people's second life» (38) puesto que es cuando la gente ordinaria puede ser liberada de las restricciones jerárquicas, actuar fuera de su carácter, posición, y desatacar el orden establecido con impunidad. Desde las perspectivas históricas, la noción de carnaval de Bajtín no apareció como coincidencia ya que era vista generalmente como una fuerza anti-autoritaria contra la Iglesia Ortodoxa y el estado

Estalinista (39). Bajtín indicó que la cultura de humor folklórico de carnaval es en realidad “a boundless world of humorous forms and manifestations opposed [to] the official and serious tone of medieval ecclesiastical and feudal culture. (40)” Almodóvar toma la fuerza subversiva subyacente al cuerpo de carnaval y demuestra la imagen grotesca de Lola y Agrado.

Lola y Agrado han transgredido la frontera que separa a los hombres y las mujeres con su cuerpo híbrido marcado por los pechos de mujer y el pene de hombre. Aun así, es difícil categorizarlos en los grupos establecidos de desviados sexuales. No pueden caber en la categoría de transexual porque no han atravesado el paso de castrarse y recibir un implante de vagina artificial. Son más que travestís porque han recibido implantes de senos, aunque son falsos. Tampoco son hermafroditas puesto que no nacieron con dos conjuntos de órganos sexuales. A fin de cuentas, Lola y Agrado son un poco de todo y su sexualidad es tan inestable y variable que están en un perpetuo estado intermedio. Bajtín indica que el cuerpo grotesco es “unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. (41)” Lo que es más importante, es que el cuerpo de carnaval expresa la identidad interior a través del proceso continuo de pasar de una forma a otra y se satisface con “incomplete character of being. (42)” El cuerpo de carnaval es un cuerpo de conversión, de cambio y de transformación y se satisface con su naturaleza incompleta. Por consiguiente, la sexualidad debe ser comprendida como un proceso de conversión en vez de estar atrapada en un estado fijo y completo. La fluidez de Lola y Agrado como combinaciones mixtas de varias categorías de desviados sexuales les hacen destacar como la representación de la riqueza y la versatilidad de la sexualidad.

### **La vida y la muerte en cuerpo de carnaval—la muerte de la Hermana Rosa**

La muerte y el renacimiento son temas centrales al carnaval de Bajtín puesto que la coronación y decoronación del rey de carnaval pueden ser vistas como dos lados de una

moneda—la vida implica la muerte y viceversa (45). Almodóvar tiene una fuerte fascinación por los hospitales y *Todo sobre mi madre* empieza por mostrar a un paciente sostenado por una máquina de respiración que ha sido declarado clínicamente muerto. Sin embargo, esta escena no es completa hasta que Esteban también es declarado clínicamente muerto. El hospital es un sitio de vida o muerte en el que la muerte siempre señala el comienzo de una vida nueva. Como consejera de hospital, Manuela no solamente queda en la línea divisoria que separa la vida y la muerte, sino, lo que es más importante, carga la misión de darles una vida nueva a pacientes mientras quita los órganos de pacientes condenados.

Bajtín mantiene más a fondo que “the fundamental tendencies of the grotesque image of the body is to show bodies in one: the one giving birth and dying, the other conceived, generated and born. (44)” Este concepto de vida y muerte del cuerpo puede ser visto claramente en el embarazo de la Hermana Rosa y su muerte posterior de un parto difícil.\* La Hermana Rosa muere poco después de dar a luz a su hijo con Lola—un niño seropositivo. Su muerte marca en efecto un momento de rejuvenación y renacimiento. La «degradación» y la presa de la seducción de Lola pueden ser vistas como un acto de rebeldía en contra del reinado patriarcal. Bajtín definió la degradación como “acts of defecation and copulation, conception, pregnancy, and birth. Degradation digs a bodily grave for a new birth. (45)” La muerte de la Hermana Rosa se puede ver como una burla de la posición dominante de la heterosexualidad normativa. La degradación carnavalesca es a la vez regenerativa y destructiva. Es el parto que mata a la madre y da a luz al bebé. El tercer Esteban se quita de encima el VIH que le amenaza con quitarle la vida desde que nació es significativo porque muestra que la muerte nunca significa el final de la vida.

Según Bajtín, la muerte no significa el final de una vida individual. Al contrario, la muerte es un momento de jubilación que es necesario para la rejuvenación y la finalización de la

vida popular y la humanidad (46). En realidad, la muerte del segundo Esteban marca la rejuvenación del primer y del tercer Esteban. Se puede decir que la muerte del segundo Esteban no significa la discontinuidad de la historia. Al contrario, es precisamente su muerte que hace desarrollar la historia de primer y tercer Esteban.

### **III) Conclusión**

Desde Almodóvar hasta Foucault y Bajtín, sus obras demuestran que la idea de un «sexo verdadero» no es sino una invención histórica y cultural y una fantasía. Aplicar el concepto del cuerpo de carnaval de Bajtín, la sexualidad es efectivamente la «eternal incomplete unfinished nature of being» (47). Lo importante aquí es que no hay un «sexo verdadero» que esté por descubrir. En realidad, no existe un «yo» estable tras nuestra existencia como hombre o mujer. Más bien, tenemos que enfrentarnos de manera directa a quiénes somos y atrevirnos a vernos más allá de la sofocante y restrictiva estructura establecida de binarismo. Tenemos que liberarnos de los estereotipos espantosos que definen lo que es ser varón o mujer. Debemos tan solamente encontrar dentro de nosotros el valor de abrazar la fluidez y la naturaleza múltiple de la sexualidad y quitar todos los aspectos performativos del género sexual que la sociedad patriarcal nos fuerza a seguir. ¿No sería maravilloso si pudiéramos liberarnos del código de las marcas sexuales que son de una naturaleza tan restrictiva y discriminatoria?

Me gustaría concluir por el llamado de Jacques Derrida a un mundo utópico con respecto a la sexualidad:

“Beyond the binary difference that governs the decorum of all codes, beyond the opposition feminine/masculine, beyond homosexuality and heterosexuality which come to the same thing. As I dream of saving the chance that this question offers, I would like to believe in the multiplicity of sexual marked voices. I would like to

believe in the masses, this indeterminable number of blended voices, this mobile of non-identified sexual marks each 'individual,' whether he be classified as a 'man' or 'woman' according to the criteria of usage” (48).

¿Hay manera de realizar el sueño utópico con una sexualidad libre? La movilidad y la utopía libre ilustradas por Derrida recuerda el «limbro alegre de falta de identidad» de Herculine Barbin, la situación en la que uno se encuentra liberado de la presión de tener un «sexo verdadero» y un «género verdadero» asignados. No obstante, con tal que vivamos dentro de la norma la heterosexualidad obligatoria, parece que no hay posibilidad de liberarnos de la jaula y disfrutar de la felicidad y de una sexualidad libre.

En realidad, las películas de Almodóvar enseñan los dos lados del debate. Por un lado, se suele considerar sus películas como una subversión en contra de la heterosexualidad normativa con sus ilustraciones atrevidas de marginados sociales, como travestís, transexuales, gays y lesbianas. Por otro lado, las películas de Almodóvar demuestran el hecho que lo indeciso y lo inestable son precisamente la verdad y la «norma» tras la sexualidad. Así que es el deseo heterosexual que es el poder subversivo que intenta poner en entredicho el sexo y el género sexual ya inestables y convertirlos en una entidad estable.

Si el sexo y el género sexual son inseparables dentro de las matrices del poder, como sugiere Foucault, ¿hay manera de subvertir el sistema entero dentro de ello? Si la verdad de la sexualidad es la indiscutibilidad y el proceso inacabable de resignificación libre, la energía del cambio y de la transformación estará siempre ahí. Sólo se puede ponerle fin al poder de la heterosexualidad normativa y al deseo de la unidad entre el sexo y el género sexual de manera temporaria. En este respecto, hay que tomar en cuenta que el poder subversivo siempre está ahí y que, lo que es más importante, la subversión viene siempre de por dentro. Si el género y el sexo son solamente teatro como sugiere Butler en *Gender Trouble*, ¿no somos libres de rechazar el

guión y hacer cualquier papel en el proceso de resignificación y reconfiguración?

## Endnotes

1. Courtesy to *All About My Mother's* Official Website  
<http://www.sonyclassics.com/allaboutmymother/longsynopsis.html>.
2. Marsha Kinder. "Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodovar," *Film Quarterly* 41.1 (Fall 1987), p. 43.
3. Terry Eagleton. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 34.
4. Kathleen M. Vernon and Barbara Morris (ed.) *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodovar*. London: Greenwood Press, 1995, p. 2.
5. Ackbar Abbas. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997, p. 8.
6. Rob Stone. *Spanish Cinema*. Essex: Pearson Education Limited, 2002. p. 37-38.
7. Vernon, *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodovar*, p. 5.
8. Marsha Kinder. "Spain After Franco" in *The Oxford History of World Cinema*. Ed. Geoffrey Nowell-Smith, New York: Oxford University Press, 1996, p. 600-601.
9. Stone, *Spanish Cinema*, p. 116.
10. Mark Allinston. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodovar*. London: L.B. Tauris, 2001, p. 13-14.
11. Aurora Morcillo Gomez. "Shaping True Catholic Womanhood: Francoist Educational Discourse on Women" in *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. Edited by Victoria Loree Enders and Pamela Beth Radcliff. Albany: State University of New York Press, 1999, p. 55.
12. Paul Julian Smith. *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*. New York: Oxford University Press, 1992, p. 185.
13. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng>
14. Allinston. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodovar*, p. 213.
15. Michael Sofair. "All About My Mother (Reviews)" in *Film Quarterly*, Vol. 55 Issue 2, Winter, 2001, p. 42.
16. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng>

17. Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, c1990, 1999, p. 173.
18. Jean Baudrillard. *Simulacra and Simulation*. Trans by Sheila Faria Glaster, Michigan: The University of Michigan Press, 1994, p. 1-43.
19. Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. Trans by James Strachey in collaboration with Anna Freud, London: Hogarth Press, 1955, p. 224.
20. Troil Moi. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 1985. c1988, p. 105-106.
21. Sandra Truscott and Maria Garcia. *A Dictionary of Contemporary Spain*. London: Hodder and Stoughton, 1988, p. 266.
22. Anne Fausto-Sterling. *Sexing the Body: Gender Politics and Construction of Sexuality*. New York: Basic Books, 2000, p. 3.
23. Michel Foucault. *The History of Sexuality Volume I: An Introduction*. Trans by Robert Hurley, New York: Vintage Books, 1990, p. 154.
24. Michel Foucault. "Sex, Power, and the Politics of Identity" in *The Essential Works of Foucault: Vol. 1: Ethics, Subjectivity, and Truth*. Edited by Paul Rabinow. New York: New Press, 1997, p. 166.
25. Venessa Baird. *The No-Nonsense Guide to Sexual Diversity*. London: Verso, 2001, p. 39.
26. Baird, *The No-Nonsense Guide to Sexual Diversity*, p. 121.
27. Joanne Meyerowitz. *How Sex Changed: A History of Transsexuality in the United States*. London: Harvard University Press, 2002, p. 5.
28. Ibid, p. 22-23.
29. Baird, *The No-Nonsense Guide to Sexual Diversity*, p. 117.
30. Michel Foucault. *Herculine Barbin*. Trans by Richard McDougall. Sussex: The Harvester Press, 1980, p. 89.
31. Foucault, *The History of Sexuality Volume I: An Introduction*, p. 83.
32. Foucault, *Herculine Barbin*, xiii.
33. Marjorie Garber. *Vested Interest: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992, p. 131.

34. Ibid., p. 132.
35. Ibid., p. 23.
36. Meyerowitz, *How Sex Changed: A History of Transsexuality in the United States*, p. 112.
37. Garber, *Vested Interest: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, p. 134.
38. Mikhail Bakhtin. *Rabelais and His World*. Trans by Helene Iswolsky, Indiana: Indiana University Press, 1984, p. 8.
39. Simon Dentith. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London: Routledge, 1995, p. 65-72.
40. Mikhail Bakhtin. *Rabelais and His World*, p. 4.
41. Ibid, p. 26.
42. Ibid, p. 32.
43. Mikhail Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans by Caryl Emerson, Minnesota: University of Minnesota, 1984, p. 124.
44. Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 26.
45. Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 24.
46. Sue Vice. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 153.
47. Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 52.
48. Jacques Derrida. "Choreographies." Interview with Christie V. McDonald. In *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. Edited by Ellen W. Goelher and Jacqueline Shea Murphy. New Jersey: Rutgers University Press, 1995, p. 154.

## Notas del traductor

Página 4:

\*Cuando Manuela le hace esta promesa, el espectáculo ya se ha acabado. Lo que quiere decir es cuando lleguen a casa.

Página 5:

\*En realidad, Manuela vuelve a Barcelona, ya que la película empieza en Madrid.

Página 12:

\*El título de la película *All About Eve* en español sirve como punto de discusión entre Manuela y Esteban. Esteban critica esta “manía de cambiar el título”, y dice que “All About Eve” significa “Todo sobre Eva”. Manuela comenta que “Todo sobre Eva” suena raro en español. Esta traducción sirve de inspiración para Esteban, y le pone como título “Todo sobre mi madre” al relato que escribe sobre Manuela, el mismo título que la película.

Página 17:

\* A veces este término se traduce como “lo siniestro”.

\*\* Según [wordference.com](http://wordference.com), una mejor traducción de “unheimlich” al inglés sería “eerie”, y “heimlich” se traduce como “secret”. No sé de dónde sacó esta traducción de “unhomely” para “unheimlich” y “homely” para heimlich. Me parece que son cognados falsos.

\*\*\*La dictadura de Franco cayó en 1975 con su muerte, pero la democracia fue restaurada oficialmente en 1978.

Página 18:

\*Aquí la autora confunde las dos fechas mencionadas arriba. Franco no murió en 1978, sino en 1975. Fue en 1978 que el gobierno restauró la democracia en España.

Página 19:

\*En realidad, el tercer Esteban no tiene SIDA, sino el VIH—el virus que lleva finalmente al SIDA. El tercer Esteban nunca desarrolla la enfermedad en la película.

Página 30:

\*No queda claro en la película si la muerte de Rosa se debe directamente al parto o si se muere más tarde del SIDA. Me parece esta es una suposición por parte de la autora.

## Conclusiones y reflexiones

Este proyecto me ha presentado varios problemas y retos. El más obvio es que el inglés no es el idioma natal de la autora, sino el chino, como es de Hong Kong. En realidad, el nivel de su inglés es impresionante, y no hay tantos errores gramáticos o sintácticos que yo me imaginaba antes de emprender este proyecto. Es cierto que hay algunos errores, pero lo más difícil para mí es que a veces su forma de decir ciertas cosas me resultó un poco rara, o a veces tuve dificultades para saber qué es lo que quería decir exactamente. Por ejemplo, en la introducción de su tesis, dice: “On top of the feminist agenda, his long lists of products are more concerned with criticisms over the seemingly stable and unproblematic binary structure of sex and gender with the depiction of gays, lesbians, transvestites, transsexuals, among others.” No sabía para qué servía la primera cláusula, “On top of the feminist agenda,” y me parecía innecesaria. Terminé traduciéndola tal cual, pero me di cuenta que la calidad de una traducción depende mucho del entendimiento y de la interpretación.

Otra dificultad era decidir qué tenía que traducir y qué tenía que dejar no traducido. Por ejemplo, hay muchas obras que la autora cita a lo largo de su tesis. Sabía que en general, no hacía falta traducir las citas en inglés. Pero, ¿qué de las citas de diálogos o monólogos de las películas? La autora citó extractos de las películas en inglés, ya que la tesis está en inglés, y probablemente tuvo que ver la película con subtítulos en inglés. Aun así, después de consultarlo con mi consejera de proyecto, decidí traducir las citas de películas al español. Creo que la traducción fluye de manera más natural así. Además, como todas las películas están en español, me parece que así, la traducción capta mejor el sentido original del diálogo o monólogo citado. O sea, es más fiel a lo que quería decir Almodóvar.

No cabe duda de que el problema más grande que me presentó este proyecto era el uso de

varios neologismos y términos inventados de teoría literaria y feminista. Por ejemplo, Lam menciona repetidas veces “the in-betweenness of gender” o “the one-wayness of gender”. Estas expresiones no son palabras inventadas por la autora. Más bien, son términos que uno puede encontrar en la teoría literaria y feminista. Obviamente, estas expresiones no existen en el diccionario típico, así tuve que depender de mi propio sentido de creatividad. Traduje la primera expresión como “el estado intermedio del género” y la segunda como “la unidirección del género”. No sé si son traducciones adecuadas, pero creo que por lo menos se entienden.

Además de los problemas específicos a este proyecto, tuve varios problemas relacionados con la traducción en general. Por ejemplo, con cualquier traducción, hay que encontrar un equilibrio entre la exactitud y la belleza. En otros términos, si se pone más énfasis en la exactitud, a veces la traducción no suena bien, o por lo menos, no fluye de manera natural. Por otro lado, a veces se otorga demasiada importancia a la belleza de la traducción, pero a costa de la exactitud, y el significado se pierde. Hay un proverbio italiano que dice “traddutore traditore.” O sea, hasta cierto punto, la traducción siempre será una forma de traición al sentido original del autor. Otro proverbio de Francia—y aunque es bastante machista, creo que la idea se entiende muy bien—dice que la traducción es como una mujer: si es fiel, no es bella, y si es bella, no es fiel.

Con cada traducción hay que tomar en cuenta el lector a quien se dirige. Un traductor siempre tiene que hacerse preguntas como, ¿de qué nacionalidad es mi lector? ¿qué nivel de educación formal tiene mi lector? En mi caso, supongo que el lector, si es que tengo lector, tendrá un nivel de educación bastante alto, como el documento en cuestión es una tesis sobre un tema bastante filosófico. Entonces es español que uso es un español bastante erudito, como el inglés de la versión original también es bastante culto. Normalmente, hay que tomar en cuenta también la nacionalidad del lector. En realidad, puse muy poca atención en este factor. Escribí

en mi propio español, que es una mezcla de varios elementos y varias influencias, pero en general, un español muy neutral e internacional. No creo que haya palabras o frases que serían difíciles de entender para un español o para un mexicano.

Otro problema que encontré al iniciar este proyecto y a lo largo de la traducción es que quería cambiar ciertas cosas y escribir la tesis a mi propia manera. Tuve que resistir la tentación no sólo de corregir los errores gramáticos, sino también los errores factuales. En fin, terminé siendo fiel a la versión original, pero también incluí “notas del traductor” para indicar los errores del texto original. En general, no tuve ningún problema con la argumentación de la tesis.