

HUMOR Y ORIENTACIÓN SEXUAL EN *TODO SOBRE MI MADRE* DE PEDRO ALMODÓVAR

Raoul NGOUNA LENDIRA

Faculté Des Lettres et Sciences Humaines

Département D'Études Ibériques et Latino-Américaines

Université Omar Bongo, Gabon

raoullendira7@gmail.com

Resumen: Con la evocación de las orientaciones sexuales en su oscarizada película *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar sigue en el mismo camino que ya había alumbrado en su filmografía anterior. Nos referimos al cuestionamiento de los patrones tradicionales de la familia y la orientación sexual heredados de la religión católica. Entonces, tras el período franquista, con la apertura del país a la escena internacional y el advenimiento de la Democracia, la sociedad española ha experimentado profundos cambios que trastocaron ciertos fundamentos culturales, tradicionales y religiosos, especialmente en lo que respecta a la concepción de la sexualidad. De hecho, las prácticas sexuales que antes se consideraban pecados mortales han aparecido en la sociedad. Sin embargo, no siempre han recibido buena acogida debido al peso de los valores religiosos fuertemente anclados en las costumbres españolas. Por ello, en su película se observa que, a su manera, el cineasta castellano ha optado por abordar la cuestión de la aceptación de estas nuevas identidades sexuales desde el punto de vista del humor. En efecto, la relación entre el humor y la sexualidad es tan estrecha en la película de Almodóvar que conviene analizar sus implicaciones. Porque, de hecho, el humor les da a los protagonistas la oportunidad de evocar nuevas identidades sexuales sin complejos y aceptar sus orientaciones sexuales que aún permanecen propensas a los prejuicios en su sociedad.

Palabras clave: Humor, identidad, Queer, religión, sexualidad.

HUMOUR AND SEXUAL ORIENTATION IN PEDRO ALMODOVAR'S *TODO SOBRE MI MADRE*

Abstract: With the evocation of sexual orientations in his Oscar-winning film *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar continues on the same path that he had already illuminated in his previous filmography. We are referring to the questioning of traditional patterns of family and sexual orientation (heterosexuality) inherited from the Catholic religion. However, after the Franco period, with the opening up of the country to the world and the advent of Democracy, Spanish society had undergone profound changes that had disrupted certain cultural, traditional and religious foundations, particularly with regard to the conception of sexuality. Indeed, sexual practices once considered mortal sins have emerged in society. However, they have not always received a favorable reception because of the weight of religious values strongly rooted in the Spanish morals. That is why, in his film, we observe that, in his own way, Pedro Almodóvar has chosen to

approach the issue of acceptance of these new sexual identities from the angle of humor. Indeed, the relationship between humor and sexuality is so close in his film that its implications must be analyzed. For, in fact, humour reveals itself as an outlet that allows the characters to openly evoke new sexual identities and assume their repressed sexual orientations.

Keywords: Humour, identity, Queer, religion, sexuality.

HUMOUR ET ORIENTATION SEXUELLE DANS *TOUT SUR MA MÈRE* DE PEDRO ALMODOVAR

Résumé : En évoquant les nouvelles identités sexuelles dans *Tout sur ma mère*, Pedro Almodóvar s'inscrit dans le droit fil de ce qu'il avait entamé dans sa filmographie antérieure, en l'occurrence la remise en cause des schémas traditionnels de la famille et de l'orientation sexuelle (l'hétérosexualité) hérités de la religion catholique. Or, au sortir de la période franquiste, avec l'ouverture du pays à l'international et l'avènement de la Démocratie, la société espagnole a connu de profondes mutations qui ont bouleversé certains fondements culturels, traditionnels et religieux, notamment en ce qui concerne la conception de la sexualité. En effet, les pratiques sexuelles jadis considérées comme des péchés mortels ont fait leur apparition dans la société. Cependant, elles n'ont pas toujours reçu un accueil favorable du fait du poids des valeurs religieuses fortement ancrées dans les mœurs des Espagnols. C'est pourquoi, dans son film, l'on observe que, à sa manière, le réalisateur castillan a choisi d'aborder la question de l'acceptation de ces nouvelles identités sexuelles sous l'angle de l'humour. En effet, le rapport entre l'humour et la sexualité est si étroit dans le film d'Almodóvar qu'il convient d'analyser ses implications. Car, en fait, l'humour se révèle comme un exutoire qui permet aux personnages d'évoquer ouvertement de nouvelles identités sexuelles et assumer leurs orientations sexuelles reprobées.

Mots-clés: Humour, identité, Queer; religion, sexualité.

Introducción

Históricamente en España, desde la era moderna hasta la época contemporánea (el siglo XX en particular), la familia nuclear siempre ha representado el modelo idealizado. Sin embargo, con los cambios sociopolíticos registrados en la segunda mitad del siglo XX, en particular la exitosa experiencia de la Transición democrática y su corolario de apertura del país al mundo exterior, España se ha liberado de los tabúes generados por el dogmatismo religioso amparado por el franquismo. Asimismo, desde finales del siglo XX hasta la actualidad, han abundado en el cine la representación y la evocación de nuevos géneros que remiten al sexo. Recordamos por ejemplo el denominado «destape»¹ que irrumpió en el cine español de la Transición y se

¹ Subgénero cinematográfico español que se produjo 40 años después de la muerte de Franco, en cuyas películas las actrices se quitaban la ropa, o sea se desnudaban.

mantuvo incluso hasta la Democracia. Hoy en día, a nivel del cine internacional, se trata del *Queer* que pone de manifiesto deseos fuera de lo común e identidades sexuales alternativas (I. Dion, 2016). De ahí que de esos conceptos o géneros cinematográficos surgen nuevos valores morales que permiten «*réfléchir à l'identité sociale et sexuelle des individus dans la sphère familiale*»²(Baena, 2015, en línea).

Sin embargo, cabe mencionar que la práctica de las nuevas orientaciones sexuales (LGTBI) en la España posfranquista no siempre ha recibido buena acogida por ser muy reprobada por los valores tradicionales y sobre todo los de la religión católica dominante. Así que se ha necesitado obrar hasta jurídicamente para salir a esa comunidad de la estigmatización y del odio debido a su orientación sexual (Cortés, 2019, en línea)³, y permitir que muestre o, mejor dicho, acepte su identidad sexual al estilo de los heterosexuales.

De hecho, Pedro Almodóvar, que fue uno de los primeros directores de la Transición en evocar los tabúes sexuales de antaño y las nuevas prácticas sexuales en sus películas, ha abordado muy a menudo el tema a través del humor. Por lo tanto, hablar de humor y orientación sexual en su película *Todo sobre mi madre*, remite a relieves la relación que se establece, en la diégesis, entre el humor y la construcción de la identidad sexual de los protagonistas, a través de una correlación entre la burla o autoburla y la psicología de los mismos.

Por eso, planteamos mostrar que el humor les permite a los LGTBI hacer hincapié en su condición social de discriminados por su sexualidad, y también representa un desahogo. Es decir que el humor puede ser un enfoque catártico para que la gente del colectivo (al estilo de los protagonistas de la película) enfrente la hostilidad, hablando abiertamente de nuevas identidades sexuales, o incluso de sus prácticas sexuales alternativas, a pesar de la supervivencia de las normas y/o los valores de la moral religiosa o cultural dominante.

Es preciso señalar que nuestro estudio se apoya en un análisis fílmico basado en la observación. Y en este ejercicio, nos interesa la estructura de la película para identificar los planos y las secuencias relevantes que nos permitan responder a nuestro planteamiento. Para ello, recurrimos al método de imagen fija o imagen congelada (*el freeze frame shot* en inglés o *arrêt sur image* en francés), que consiste en aislar una toma fija en una secuencia de la película o hacer una pausa en un plano al mirar la película. Esto permite conectar la lectura estética con la lectura temática de la película. En cuanto a la lectura estética, consideramos el significado del valor y las escalas de los planos en las secuencias de referencia, especialmente la forma en que contribuyen a resaltar o configurar la relación entre el humor y la orientación sexual. Por lo que a la lectura temática se refiere, consiste en extraer de los planos y las secuencias de la película (y luego ordenarlos), los datos necesarios para la resolución del

²«reflejar la identidad social y sexual de los individuos en el ámbito familiar». Nuestra traducción.

³Según reporta la periodista, a pesar de que la legislación española reconoce los derechos de la comunidad LGTBI y les protege frente a cualquier tipo de agresiones o discriminaciones, un estudio de la Asociación Internacional de Lesbianas y Gays, señala que España ha pasado del sexto puesto que ocupaba en 2018 al undécimo país europeo con la legislación más progresiva a favor de los LGTBI en 2019. Eso choca tanto más cuanto que desde 2013 hasta 2017, según reportaba el Ministerio del Interior, el 31% de los delitos de odio registrados en España fueron por motivos de orientación e identidad sexual.

problema planteado. De modo práctico, de acuerdo con el enfoque teórico al que aludiremos a continuación, estructuramos nuestro análisis partiendo del contexto sociohistórico para ver la evolución del tratamiento del tema de la sexualidad desde la España franquista hasta la actualidad, según las normas de la religión católica. A continuación, abordamos la cuestión de las representaciones *queer* mediante la transgresión de la heterosexualidad consagrada por los valores católicos. Esto nos ha llevado a establecer la relación causal entre la tensión dramática perceptible en los personajes, que incide en el clímax dentro de la película, y la estigmatización de sus prácticas sexuales alternativas. Finalmente, de ello, hemos inferido que el simbolismo del humor en la ficción radica en particular en su función catártica para el colectivo LGTBI víctima del ostracismo por sus orientaciones sexuales.

Por otra parte, recurrimos a la interpretación sociohistórica, enfoque iniciado por el historiador francés Marc Ferro (1976), consistente en relacionar las imágenes del cine con las sociedades que las producen, mediante la interpretación histórica. Nos apoyamos especialmente en los análisis de Vanoye y Goliot-Leté (1992, p.43) que han enfatizado en la hipótesis directora de una interpretación sociohistórica. Según ambos autores, una película siempre trata del presente o se refiere a algo del presente, de su contexto de producción. Es decir que una película es un producto que se inscribe en un determinado contexto sociohistórico. Y por eso no se puede prescindir o apartar de los demás sectores de actividad de la sociedad donde se la produce. En su obra *Le cinema* (2017), donde tratan de la relación entre el cine y la sociedad, especialmente la relación entre las ficciones y las representaciones de la sociedad, agregan que

Tout film parle, directement ou indirectement, de la société dans laquelle il s'inscrit en tant que produit culturel. Les représentations des catégories sociales, des minorités, des faits historiques, des peurs et des périls économiques, écologiques, politiques varient en fonction du contexte social.

Vanoye y Goliot-Leté (2017, p.168)

Por otra parte, es preciso mencionar que el enfoque sociohistórico coincide de cierto modo con los llamados «enfoques historiadores del análisis» a los que alude Le Forestier en la obra *L'analyse des films en pratique* (2018, p.8). Ya que de modo práctico, nos remiten a una lectura abierta y no cerrada de la película o de la secuencia que estudiar, para «non pas "situer ses investigations dans le dehors du film", mais plutôt "chercher des traces de ce dehors", en partant du principe selon lequel le dehors du film informe nécessairement le film» (Le Forestier, 2018, p.10). Por tanto, dado que el enfoque sociohistórico en el cine abarca el reflejo de cualquier categoría de planteamiento dentro de la sociedad, es obvio en cambio que se revela pertinente para llevar a bien nuestro estudio que se limita a los aspectos psíquicos relacionados con la mirada hecha en una comunidad distinta dentro de la sociedad española. Tanto es así que el interés de nuestro trabajo estriba en matizar que, en la sociedad española de hoy, reflejada en la película del director manchego, existe un problema inherente a la

condición social de la comunidad LGTBI. Y que al respecto, el director de *Todo sobre mi madre* recurre al humor para plantear abiertamente el problema.

1. El contexto sociohistórico

Desde la fundación del territorio correspondiente a la actual España, tras la creación de la corona española por los Reyes Católicos (1479), la religión católica se ha convertido en una religión de Estado. En la España franquista, por ejemplo, el poder religioso encarnado por la Iglesia gozaba de una autoridad mucho mayor que la de la Falange Española y de La Jons, el partido que apoyaba la política del «Caudillo». Sin embargo, la participación de la Iglesia en la vida pública española no siempre ha estado exenta de controversia. A propósito del desarrollo de la oposición anticlerical en la historia de España, Bastián (2001, p.41) ya había escrito que sus objetivos, sus diferentes etapas, así como sus propias justificaciones políticas eran claras: «freiner ou éliminer l'ingérence de l'Église dans la vie publique en renforçant le pouvoir de l'État. Ceci donna trois étapes claires de l'anticléricalisme politique en Espagne : le régularisme au XVIII^{ème} siècle ; le libéralisme au XIX^{ème} et le républicanisme au XX^{ème}»⁴. De hecho, el mismo Bastián concluía que con la evolución de la sociedad, «la place de l'Église reste donc aujourd'hui un sujet de tension politique et sociale»⁵. También refiriéndose al tema de la relación de la Iglesia con el Estado, García-Rego y Portier (2017, en línea) han cuestionado su futuro en la sociedad española contemporánea en los siguientes términos:

La Constitution a établi un compromis nécessaire en 1978 qui a bien fonctionné dans les premières décennies de la démocratie, mais qui aujourd'hui est devenu une source de clivage. Beaucoup d'Espagnols se posent aujourd'hui cette question : l'Église catholique peut-elle continuer à jouir de sa position privilégiée auprès de l'État alors qu'elle ne compte actuellement que 13% de pratiquants ?

García-Rego y Portier (2017, en línea)

Pero la religión en España no está sujeta únicamente a controversias políticas y sociales. Pues, en el marco cultural, en particular en el Séptimo Arte, se han cuestionado muy a menudo los principios y la escala de los valores de la Iglesia católica. A este respecto, Heitz (2001, p.395), que hizo una «lectura psicoanalítico-lúdica» de *Nadie conoce a nadie* (1999) del director Mateo Gil, notó que había en el filme una «transgresión progresiva de las prohibiciones religiosas». Cabe recordar que desde la época del franquismo, ya que la religión sólo reconocía como única identidad sexual la heterosexualidad, algunos cineastas se empeñaban en mostrar una imagen de la familia diferente del modelo oficial del régimen (Larraz, 2011, en línea). En este contexto de contestación del poder de la religión en la sociedad española, *Todo sobre mi madre*, se inscribe en lo que Almodóvar ya ha demostrado en su filmografía anterior. Es decir que allí se nota su propensión a echar una mirada crítica sobre ciertas posiciones defendidas por la Iglesia católica. A este respecto, Larraz

⁴ «frenar o eliminar la injerencia de la Iglesia en la vida pública reforzando el poder del Estado». Esto dio lugar a tres claras etapas del anticlericalismo político en España: el regalismo en el siglo XVIII; el liberalismo en el siglo XIX y el republicanismo en el siglo XX». Nuestra traducción.

⁵«el lugar de la Iglesia sigue siendo hoy un tema de tensión política y social». Nuestra traducción.

(2011, en línea) recuerda que la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España ha provocado la indignación de la Iglesia y la condena del Santo Padre. Así, durante su visita a Barcelona para la consagración de la basílica de la Sagrada Familia en noviembre de 2010, Almodóvar invitó al Papa Benedicto XVI a «salir del Vaticano para ver cómo son realmente las familias actuales». Por otra parte, en la película, una secuencia dedicada al universo nocturno de Barcelona muestra dos planos de la basílica de la Sagrada Familia de Antonio Gaudí. El primero es un primer plano de diez segundos en el que se alza una panorámica izquierda/derecha que no desvela el conjunto de la estructura arquitectónica de la basílica. En el segundo plano, con una duración de siete segundos, dos segundos de los cuales se dedican al reflejo de una fachada de la basílica en la ventanilla trasera derecha del taxi que lleva a Manuela por las calles de Barcelona. La imagen de la basílica, en contrapicado, desaparece muy rápidamente a medida que baja la ventanilla del taxi y que descubrimos, en primer plano, el rostro de Manuela mirando esta obra arquitectónica que en adelante ha pasado fuera de campo. Ahora bien, se podría pensar, con razón, que esta imagen con gran connotación cultural participa de la voluntad del director de mostrar los atractivos de la ciudad de Barcelona. Sin embargo, si nos fijamos en la estructuración de la secuencia, notaremos la posibilidad de una segunda lectura. Porque, en medio de esta noche barcelonesa, la Sagrada Familia es la última etapa del recogido de Manuela por la ciudad antes de bajar a los infiernos, o sea antes de su caída en el mundo de la lujuria. La basílica se erige, pues, en contrapunto al espacio de la prostitución, donde abundan a placer todas las identidades, orientaciones y prácticas sexuales reprobadas por la religión. Así que el primer plano de la basílica refleja no sólo la inmensidad física de la obra, sino también la grandeza moral e institucional que encarna desde el punto de vista de la religión. En cambio, a continuación, la reducción de su imagen a un mero reflejo evanescente connota algo menospreciativo, o sea la depreciación del conjunto de valores que representa desde el punto de vista religioso.

Por lo tanto, más allá del valor cultural y de la calidad arquitectónica del edificio, la imagen de la Sagrada Familia recuerda la estrecha relación histórica que la religión católica ha mantenido siempre con el poder político en España. Bajo el impulso de la Iglesia, la familia siempre ha sido considerada como el elemento fundamental de la estabilidad social. De hecho, como demuestra Ezquerro (2005, p.386), los Evangelios de Mateo 2:21 y Lucas 2:4 y 19 revelan las características de una familia sagrada («la Sagrada Familia»), constituida por un padre, José, protector y responsable de la vida social de la familia; y de una madre, María, embarazada del niño Jesús, que encarna la prudencia. Esta última imagen de la familia idealizada es la que la religión ha impuesto a la sociedad. Esto explica por qué la Iglesia todavía no admite ninguna evolución morfológica en la institución que es la familia. Mejor aún, para preservar su imagen, la Iglesia siempre ha rechazado cualquier forma de sexualidad no otorgada por la religión. Es decir, la que se produce fuera del matrimonio. Recordemos al respecto que Larraz (2011) ha escrito que

En Espagne, où l'Église catholique a joué un rôle prépondérant tout au long du XXe siècle, le seul modèle admis jusqu'à une époque récente a été celui de la famille nucléaire traditionnelle, fondée sur le mariage religieux indissoluble et dont la finalité est la procréation et l'éducation des enfants du couple. Cette Église ayant horreur de la sexualité, elle n'était admise (et encore, comme le rappelait Buñuel dans ses mémoires) que dans les liens du mariage.

Larraz (2011, en línea)

De todo lo anterior se deduce, por tanto, que la imagen de la religión en *Todo sobre mi madre* de Almodóvar queda empañada porque el cineasta castellano rechaza los espejismos de una sociedad ficticia y anticuada, para mostrar, en cambio, una imagen realista de la sociedad española actual. Antes de evocar la cuestión de la simbología del humor en *Todo sobre mi madre* en la siguiente sección, aludiremos previamente al tratamiento de la sexualidad en la película. Esto nos permitirá, posteriormente, establecer la correlación entre la sexualidad reprobada por la moral cristiana y la función del humor en la vida de los personajes.

2. Sexualidad transgredida: una imagen del *Queer*.

El sexo en todos los sentidos es el nudo de la intriga en *Todo sobre mi madre*, aunque de forma explícita el título de la película no lo evoca. Sin embargo, si bien no abundan las imágenes o escenas de sexo en la diégesis, varias réplicas, en cambio, resultan sugerentes. Ahora bien, fundamentalmente, el sexo tal como lo viven los protagonistas genera problemas de inestabilidad emocional y una sensación de malestar, incluso de confusión. Como resultado de ello, se observa la consternación de Manuela (protagonista principal de la película), que aún no podía entender cómo su hombre, que tenía implantado un par de tetas más grandes que las suyas, había seguido siendo macho e infiel: «¿Cómo se puede ser machista con semejante par de tetas?» se preguntaba, incrédula. Y a través de la identificación secundaria⁶ (Journot, 2008, p.66), generada por la multiplicidad de puntos de vista en la narración, el espectador se encuentra también involucrado en el mismo sentimiento de confusión en cuanto a la determinación del verdadero género de unos protagonistas. En efecto, en *Todo sobre mi madre* se observa una mezcla desconcertante de géneros entre la identidad sexual (masculina, femenina) y la orientación sexual (homosexual, heterosexual, transexual, etc.) de los protagonistas. Esto nos remite de alguna manera a lo que Bousta (2008, p.202) denominaba «*l'ambigüité de taille*» cuando se refería a la legalización del matrimonio y de la adopción a las parejas homosexuales en España. Por otra parte, la escenificación de esta sexualidad multiforme y transgredida, provoca malestar y confusión porque despierta entre los protagonistas de la España diegetizada (la madre de Rosa por ejemplo) y los espectadores asimilados a estos protagonistas, el sentimiento de culpa por la transgresión de los valores morales siempre transmitidos por la Iglesia católica. A propósito, Regueillet (2008, en línea) ya nos recordaba que,

⁶ Es decir que, en la ficción, el espectador se asimila imaginariamente a los personajes.

Selon la norme de comportement sexuel en vigueur pendant les dix premières années du franquisme, seule l'activité sexuelle procréatrice pratiquée au sein du mariage canonique était tolérée et dite « normale ». Toutes les autres formes de sexualité étaient considérées comme des « aberrations », des « perversions » et s'inscrivaient parmi les comportements sexuels dits « anormaux »⁷.

Regueillet (2008, en línea)

De hecho, este proceso de desconstrucción de la identidad sexual tradicional matiza, en realidad, las características de las prácticas *Queer* en el filme del director manchego. En este concepto, de acuerdo con Fonseca Hernández y Quintero Soto (2009), comprendemos que

La palabra inglesa *queer* tiene varias acepciones. Como sustantivo significa «maricón», «homosexual», «gay»; se ha utilizado de forma peyorativa en relación con la sexualidad, designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo *queer* expresa el concepto de «desestabilizar», «perturbar», «jorobar»; por lo tanto, las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. [...]. *Queer* refleja la naturaleza subversiva y transgresora de una mujer que se desprende de la costumbre de la femineidad subordinada; de una mujer masculina; de un hombre afeminado o con una sensibilidad contraria a la tipología dominante; de una persona vestida con ropa del género opuesto, etcétera. Las prácticas *queer* reflejan la transgresión a la heterosexualidad institucionalizada que constriñe los deseos que intentan escapar de su norma.

Fonseca Hernández y Quintero Soto (2009, en línea)

Y para volver a *Todo sobre mi madre*, si nos fijamos en el género sexual de unos protagonistas, notaremos que en esta España diegetizada, Manuela, figura central de la película, ha vivido con un hombre que se ha convertido en mujer (un transexual o transgénero). Embarazada de su hijo Esteban (que murió por accidente automovilístico), y entregada a sí misma, en un entorno que no le era familiar, Manuela tuvo que prostituirse en un momento de su vida para sobrevivir. Agrado, el segundo protagonista que emerge de la ficción, también se ha sometido a numerosas cirugías para convertirse en mujer. Tanto es así que dejó su trabajo de camionero para convertirse en «puta» (un transgénero). Rosa, la monja que trabajaba en obras sociales, estaba a punto de embarcarse en una obra de caridad en El Salvador. Sin embargo, contra todo pronóstico, se descubre que había tenido una aventura con un drogadicto que acudió a su refugio para desintoxicarse. Como consecuencia, se quedó embarazada. Y uno puede preguntarse al respecto cómo una monja que debe de incarnar la virtud y la santidad se ha metido en parecido lío. Huma, que dirige una compañía de

⁷ «Según la norma de comportamiento sexual vigente durante los primeros diez años del franquismo, sólo se toleraba y se consideraba "normal" la actividad sexual procreadora practicada dentro del matrimonio canónico. Todas las demás formas de sexualidad se consideraban "aberraciones", "perversiones" y se consideraban comportamientos sexuales "anormales"». Nuestra traducción.

teatro, es tanto adicta a los cigarrillos como dependiente de Nina, su verdadero talón de Aquiles. Nina es una de las actrices de su compañía, con la que mantiene una relación apasionada. También adicta a las drogas, Nina es además bisexual (lesbiana y heterosexual). Finalmente dejará a su pareja Huma para casarse con un hombre de su aldea. Por último, Lola es la ex-pareja de Manuela cuando era un hombre (A lo mejor se llamaba Esteban). Ahora, «él/ella», que se ha convertido en transexual y adicto a las drogas desde hace más de quince años, ha dejado embarazadas a Manuela y a Rosa a su vez. Infectado por el VIH, Lola ha contaminado a Rosa y ahora está a punto de morir. En suma, por esos detalles es por lo que según opina Manuela, Lola es una «calamidad» con «los peores defectos de un hombre y una mujer a la vez». Así, a través de esos ejemplos o, más bien, esos líos relacionales, podemos observar que en esta película, varios protagonistas se distinguen por su práctica de una sexualidad desenfadada, multiforme y algo confusa, tanto que resulta difícil reconocerles una verdadera orientación sexual, incluso una identidad sexual determinante. Eso es una imagen del *queer*.

En cambio, en Manuela y la madre de Rosa, se observa una actitud diferente. Es lo que, a lo mejor, rehabilita la imagen de los valores de la Iglesia en la ficción. En efecto, Manuela, la puta arrepentida, ahora se ha negado a ser considerada como tal. En su proceso de rehabilitación, o sea de reconstrucción de su nueva identidad, trata de llevar a sus compañeras a su paso. Por lo tanto, a través de ella, Agrado abandona la calle por el trabajo honorable de asistente de Huma. En cuanto a Rosa, quien era incapaz de asumir por sí misma su condición de religiosa embarazada, encuentra en Manuela a una hermana mayor y una confidente que la acoge y que luego adoptará a su hijo Esteban cuando muera. Por fin, la prueba innegable de la reconstrucción identitaria de Manuela es el perdón que concede a Lola, a quien calificó de calamidad, porque era el autor de todas las desgracias vividas por las mujeres de la diégesis. Gracias a Manuela, Lola pudo ver a su progenie antes de morir y cumplir con la misma ocasión sus últimas voluntades. Por su parte, la madre de Rosa es una burguesa creyente (imágenes de religión cubren una habitación de su apartamento). Al igual que el 77% de los españoles que se dicen católicos no practicantes, a falta de haber tenido éxito en la educación de su hija, sigue creyendo en las virtudes de la familia nuclear tradicional. Por eso, a pesar del avanzado estado de senilidad de su marido, se esfuerza por mantener la estabilidad de su hogar. Gracias a la mediación de Manuela, acaba por aceptar a su nieto, al que rechazaba porque su progenitor (Lola) era transexual, y que murió del Sida. Así, la rehabilitación de Manuela ex-puta y el mantenimiento de los valores católicos en la madre de Rosa, revelan una oposición entre los valores morales cardinales y las prácticas *queer* observadas en los demás protagonistas. De hecho, se nota que la cuestión de las identidades sexuales transgredidas plantea un auténtico problema de identidad de género en la ficción. Por lo tanto, coincidimos con Berthier (2011) en que

Dans les sociétés occidentales, la masculinité, déchu de son piédestal, pose désormais autant de problèmes de définition que la féminité [...], à la fin du millénaire, l'identité sexuelle se pose avec l'acuité qu'engendrent ces périodes de transition où le modèle ancien a cessé de fonctionner mais où tarde à se dessiner un futur encore chargé d'interrogations.

Berthier (2011, p.53)

3. Sexualidad y tensión dramática

La orientación sexual de los protagonistas dentro de la película genera consecuencias psicosociales dramáticas en la construcción de sus identidades respectivas. Porque, víctima de un marido que se ha vuelto transexual y más machista, Manuela, que está embarazada, se ve obligada a huir del estrés y la depresión de su entorno barcelonés inmediato, para refugiarse en Madrid. Pero la vida en Madrid, donde ha llegado para reconstruirse una nueva identidad, no es moco de pavo. Allí debe añadir al estrés generado por su actividad profesional la preocupación, incluso la angustia, de una madre soltera en cuanto a la seguridad de Esteban su hijo único. Éste escapa de un accidente automovilístico al salir del restaurante donde lo esperaba su madre para ir al teatro la noche de su cumpleaños. Pero esta escena resulta un mal presagio tanto más cuanto que unos momentos más tarde el niño sufrirá un accidente fatal. En realidad, esos acontecimientos nos reflejan la creciente inestabilidad emocional de Manuela.

Por otra parte, esto nos lleva a constatar que muy a menudo los personajes de este universo diegético están sumidos en preocupaciones psicosociales. La madre intenta reconstruir su identidad moral y social, mientras que el hijo, que nunca ha conocido a su padre, quiere reunirse con él para encontrar cierto equilibrio psíquico. Pero, para colmo de desgracias, tanto el hijo como la madre, ninguno conseguirá cumplir sus deseos para colmar los vacíos emocionales. Esta mujer no ha terminado de reconstruirse cuando una gran desgracia llama a su puerta: la muerte de su hijo. De hecho, ¿qué otro sentimiento que la ansiedad, la consternación y la compasión se puede sentir cuando muere su único hijo, atropellado accidentalmente por un vehículo bajo una lluvia torrencial? La depresión como consecuencia del drama en todas sus formas vuelve a llenar lo cotidiano de Manuela. El segundo espacio diegético (la Barcelona diegetizada), rechazado previamente por Manuela, se convertirá de nuevo, por la fuerza del destino, en un espacio de reconstrucción, donde volverá a empezar. En efecto, Manuela regresa a Barcelona. Quiere saldar sus cuentas con el pasado. En el colmo de la contrariedad que sufre desde su desgracia, no sólo encuentra amigas, sino también a otro hijo (a otro Esteban). Reemplazará al que ha muerto en Madrid. No es casualidad que el plano de corte que conecta los planos dedicados a su ida y vuelta entre Madrid y Barcelona represente un túnel que remite a la imagen del canal uterino, símbolo del parto, o mejor dicho del renacimiento de Manuela. Por otra parte, se puede observar que las escenas de risa siguen más a menudo las que tienen un fuerte tono dramático. Esta estructuración sintagmática confiere a las secuencias de humor la función determinante de regulador de las tensiones dramáticas en la diégesis. Pero, convendría no perder de vista que todo parte de la orientación

sexual de los protagonistas. Así que en Barcelona, Lola, el mismo transexual que había embarazado a Manuela, ahora infectado por el VIH, tuvo una aventura con la Hermana Rosa, a quien embarazó y contaminó. Y como si no fuera suficiente, la muerte se invitó a Barcelona como lo había hecho en Madrid antes. Porque, de acuerdo con los valores católicos, «el salario del pecado es la muerte»⁸. Por eso, Rosa la monja, amiga de Manuela, que había fornicado con un drogadicto, murió en el parto. Del mismo modo, Lola (su ex compañero transexual), el hombre que causó la desgracia, murió del Sida. Así que, en *Todo sobre mi madre*, la sexualidad desenfundada generada por las nuevas identidades y orientaciones sexuales que han experimentado los protagonistas, ha traído consecuencias funestas.

4. La relación entre humor y sexualidad: un desahogo

Las nuevas prácticas sexuales a las que se hace referencia en esta película no son normales desde el punto de vista religioso. Y entre las sanciones reservadas a la inobservancia de la norma están la estigmatización, la discriminación y la hostilidad. Por eso, en un primer momento, la madre de Rosa no quería recoger a su nieto, nacido de un padre transexual. Asimismo, esa misma mujer, que es la imagen de la conciencia religiosa y moral de su época, reprochó a su hija el haber traído a una prostituta (Manuela) en su casa. Por tanto, cuando se enteró de que estaba embarazada de Lola, la Hermana Rosa tuvo que sustraerse de la mirada y del juicio de sus correligionarias, por una parte, y de sus padres, por otra. Desde entonces, Rosa se recluyó en el apartamento de Manuela, o más bien se puso al margen de la sociedad a la que por su calidad de monja debía de abrir paso. A este respecto, los estudios han demostrado que la comunidad llamada LGTBI⁹, que durante mucho tiempo fue considerada como integrada por «enfermos psíquicos»¹⁰ (Destombes, 2015, p.27), se ve muy a menudo reducida a vivir en la clandestinidad. En este sentido, según Pollak (1982, p.47), «la clandestinidad produjo los rasgos más destacados de la cultura homosexual: el lenguaje y el humor». Así, el humor, y por tanto la risa, puede representar una salida alternativa a la clandestinidad. En *Todo sobre mi madre*, se nota que el humor representa un enfoque catártico para hablar abiertamente de las nuevas identidades sexuales muy a menudo difíciles de asumir en una sociedad española diegetizada (y reflejada) que siempre se ha considerado católica. Hay que reconocer que, a pesar de los esfuerzos de los homosexuales por construirse una identidad, siguen luchando para que se acepte, de la misma manera que a los heterosexuales, sus derechos reconocidos por ordenamiento jurídico. En este contexto, el humor les permite afirmar su identidad, asumirla e intentar que se admita su diferencia. Pero antes de hablar de las implicaciones del humor, o sea la risa en la ficción, es necesario definir esta noción genérica. Según Bouquet y Riffault (2010, p.13), «le rire est

⁸ Nos referimos a la Biblia en el libro de (Romanos 6,23).

⁹ Lesbianas, gays, bisexuales y transexuales.

¹⁰ Según Destombes, la homosexualidad sale de la lista de enfermedades mentales establecida por el DSM-III (manual de diagnóstico y estadística de los trastornos mentales) en 1987 y de la Clasificación Internacional de Enfermedades de la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 1992.

pluriel et comprend diverses acceptions particulières et situations différentes, comme le comique de situation, l'ironie, la moquerie, le mot d'esprit, la blague, la dérision, qui sont des armes de contre-pouvoir, et aussi l'humour... ». Entonces, ¿cómo se manifiesta el humor en la ficción? En *Todo sobre mi madre*, de hecho, el humor es el interludio de alegría que hace olvidar la morosidad diegética ambiental. Permite, mediante de un chiste o una broma, cubrir tanto la pobreza moral y espiritual que emana de la vida de los protagonistas, como la atmósfera morosa del universo diegético. Entre los protagonistas de la ficción, Agrado se destaca por su buen humor a todas las pruebas. A pesar de su apariencia sencilla, a menudo es un rayo de sol en medio de la tormenta. Es capaz de comunicar su buen humor, lo que da a los demás la fuerza para seguir adelante en circunstancias difíciles. En efecto, como le gusta repetir a cualquiera que quiera escucharla, su nombre Agrado proviene de su propensión a hacer la vida de los demás agradable. Como paradigma del buen humor, Agrado está en el centro de todas las escenas de la película que remiten al humor.

La primera escena de referencia se parece a un cómico de situación. Pues la actitud del protagonista incriminado es hilarante porque da lugar a un giro inverosímil. De hecho, en la secuencia que tiene lugar en El campo, una especie de «infierno al aire libre», mientras un cliente llamado Juan intenta violarla, Agrado saca una navaja del bolsillo para matarlo. Juan se las arregla para agarrarla y volverla contra ella. Pero Agrado es salvada *in extremis* por Manuela que golpea a Juan con una piedra. Sin embargo, mientras que se espera una reacción totalmente natural de Agrado al estilo de huir con Manuela, ella elige, al contrario, ayudar a su verdugo a levantarse. Y paradójicamente, al mismo tiempo que está cuidando de su verdugo, Agrado le hace también comentarios insultantes: «Vaya psicópata de mierda estás hecho tú, maricón. Mira. ¿Ves aquella hoguera donde están las Top? Pregunta por la Úrsula. Dile que manda la Agrado. Ella te cuidará». Este discurso paradójico es tanto más hilarante cuanto que la propia Agrado, que es transexual, es genéticamente de sexo masculino. Así que las relaciones sexuales que mantiene con clientes del mismo sexo son, en esencia, relaciones homosexuales. Por lo tanto, si su cliente (Juan) es un «maricón», según lo que dice, ¿quién es sí misma?

La segunda escena de humor es generada por un chiste travieso. Al respecto, como para aligerar el ánimo después de una mala noticia, la secuencia de la que se trata sucede aquella en la que la Hermana Rosa, cuyos resultados de la prueba del VIH son positivos, anuncia a Manuela su seropositividad. Y como siempre, todo empieza con los comentarios tendenciosos de Agrado. Defendiéndose de la acusación de Rosa sobre su incapacidad para refrenar su lengua, rompe a hacer la demostración de su discreción legendaria, incluso cuando hace mamadas: «hasta cuando estoy comiendo una polla, sé ser discreta. La cantidad de pollas que he comido en lugares públicos, sin que nadie, excepto el interesado, se diera cuenta». Dice. Esa alusión al sexo alimenta de repente los comentarios y el buen humor hasta tal punto que incluso Huma, la gran actriz de teatro, sale de su reserva: « ¡El tiempo que hace que no me como yo una polla! ». Sus palabras son tanto más sorprendentes cuanto que provocan la hilaridad en el apartamento de Manuela. E incluso la Hermana

Rosa, que ahora se siente a gusto entre sus compañeras, se echa a hablar sin moderación: «Pues a mí me encanta la palabra polla y pollón».

Así, se observa que el humor produce un efecto benéfico sobre la psicología de los protagonistas en la película. Prueba de ello, mientras tanto, Hermana Rosa ha olvidado un poco su doble castigo (el embarazo que la mantiene en reclusión en el apartamento de Manuela y el descubrimiento de su seropositividad) generado por el pecado de fornicación. Huma, la lesbiana, ha podido evadirse del desastre de su vida amorosa con Nina, al recordar el momento en que tenía relaciones heterosexuales, especialmente cuando hacía mamadas. En cuanto a Manuela, hace falta decir que también aprovechó la ocasión de esos momentos de buen humor para exorcizar los dolorosos recuerdos de la muerte de su hijo.

Entre otras manifestaciones del humor en la película del director manchego está la burla. Es especialmente evidente en un plano en el que Manuela y Agrado, que han decidido dejar la prostitución, acuden al refugio de las monjas donde solicitan ayuda para encontrar trabajo. La escala de los planos elegidos para rodar la conversación de las tres mujeres, en campo/contracampo, subraya la singularidad de la escena. En efecto, entre los primeros planos que describen su conversación, uno de ellos, en contrapicado, se distingue claramente por su duración de unos veinticinco segundos, por la expresión de los rostros que relleva, así como por el valor de las réplicas de las dos protagonistas que lo componen. En este primer plano, primero se desprende del rostro de Manuela una expresión de vergüenza. A continuación, gradualmente, gracias a las palabras graciosas de Agrado, una ligera sonrisa aparece en su rostro. En el rostro de Agrado, en cambio, se mantiene una sonrisa maliciosa hasta el final de la escena. Estas imágenes nos llevan a sentir, comprender e incluso compartir los sentimientos de las protagonistas, especialmente el discurso burlón de Agrado sobre los Travestis. Se evidencia también en la secuencia que sus gestos y su hablar típico del sur de España aumentan el grado de humor:

Aquí la calle está cada día peor hermana. Y si tuviéramos poca competencia con las putas, las drag's nos están barriendo. No puedo con las Drag's. Son unas mamarrachas. Han *confundio'* (confundido) circo con travestismo. Qué digo circo *mimo* (mismo). Una mujer es un pelo, una uña, buena bamba *pa'* (para) mamarla o criticar. Pero vamos a ver ¿Dónde se ha visto a una mujer calva? No puedo con ellas. Son unas mamarrachas.

En *Todo sobre mi madre*, el humor reviste también un carácter de autoburla. A propósito, coincidiremos con Bouquet y Riffault (2010), en que

L'autodérision est une aptitude à reconnaître ses défauts en s'en moquant soi-même et en faisant rire autrui. Elle aurait un statut particulier qui l'amène à faire partie de l'humour puisqu'elle est d'une part, celle qui amuse et qui facilite les rapports avec les autres, d'autre part, celle qui réconforte devant l'adversité. L'autodérision signifie en effet rire de soi et être la cible de son propre rire, et de ce fait comporte en même temps, reconnaissance lucide et jeu.

Bouquet y Riffault (2010, p.13)

Por lo que a la película se refiere, notemos que Agrado comienza por burlarse de su propio rostro ante el espejo. Luego alude a su incapacidad para seguir haciendo mamadas tras la agresión de la que fue víctima, calificándola de gajes del oficio: «No puede ser. ¡Si parezco a hombre elefante! [...] ¡Cómo me duele al masticar! ¡No podré ni mamarla!». Dice. A continuación, la secuencia más sintomática de autoburla en *Todo sobre mi madre* se desarrolla en el escenario de un teatro barcelonés donde Huma y su compañía triunfan cada noche con *Un tranvía llamado deseo*. De hecho, tras una serie de circunstancias desafortunadas, Agrado se encuentra en el escenario improvisando una historia para suplir la ausencia de los actores profesionales. Sin dudarle ni un instante, comienza a desenrollar el hilo de la historia de su transformación en una auténtica transexual. A partir de este momento, un travelling óptico (Vallet, 2016, p.116) del plano general al plano figura revela sustancialmente la silueta del personaje. Agrado expone las razones de su presencia en el escenario y, a continuación, en un plano medio, se echa a contar su historia. Esta simetría entre el relato de Agrado y el cambio en el valor de los planos acentúa la dramaturgia de la escena, la tensión psicológica del protagonista e influye en el afecto de los espectadores, despertando tanto hilaridad como emoción:

[...] Me llaman la Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. ¡Miren qué cuerpo! To' hecho a medida. Rasgao' de ojos, 80.000. Nariz 200.000, tiradas a la basura. Porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Continúo. Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo. 70.000 cada una. Pero éstas las tengo ya súper-amortizadas. Silicona en labio, frente, pómulo, cadera y culo. El litro cuesta unas 100.000. Así que echad las cuentas porque yo ya las he perdido'. Limadura de mandíbula, 75000. Depilación definitiva láser, porque la mujer también viene del mono. Tanto o más que el hombre. 60.000 por sesión. Depende de lo barbúa que uno sea. Lo normal es de dos a cuatro sesiones. Pero si eres folclórica necesitas más, claro.

En este nivel del relato, el valor de los planos vuelve a cambiar. Pasamos del plano medio corto a un primer plano para que nos fijemos en la sinceridad de los sentimientos y la pertinencia de las palabras del protagonista. De hecho, Agrado concluye destacando la moralidad de su historia: «Bueno, lo que estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica señora. Y en estas cosas no hay que ser rúcana. Porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado' de sí misma». Por supuesto, de esta historia se puede deducir que siempre hay

un precio que pagar para cumplir sus ambiciones. Pero lo más llamativo de la escena es que el cuerpo de Agrado, que presenta con los nimios detalles, evoca la imagen de un artefacto mecánico montado de todas las piezas y que, en realidad, ya no tiene nada de auténtico. En definitiva, es en este aspecto en el que radica la manifestación de la autoburla en el protagonista. Por último, no podemos evocar el humor en la ficción sin mencionar por poco que sea lo gracioso del lenguaje de Agrado. Se trata, sin duda, de un caso de cómico de palabras. En efecto, Agrado no nos hace reír sólo con su actitud y los temas que trata. Muy a menudo, es su lenguaje el que nos hace reír. Porque su registro lingüístico oscila entre lo coloquial y lo argótico. Y cuando habla de un tema, más frecuentemente relacionado con su universo socioprofesional (prostitución, sexo), sus expresiones hacen reír porque se salen de lo común. Es el caso, por ejemplo, cuando intenta demostrar que los Travestis son ridículos porque no son femeninos: «Una mujer es un pelo, una uña, *buena bamba pa' mamarla o criticar*. Pero vamos a ver ¿Dónde se ha visto a una mujer calva? No puedo con ellas. *Son unas mamarrachas*». Las expresiones «buena bamba», «unas mamarrachas», así como la contracción de unas sílabas dentro de las palabras («pa'» en lugar de «Para») hacen que su lenguaje sea aún más singular por cuanto resulta hilarante. De lo anterior se desprende claramente que el humor es, en la ficción, un mecanismo psicológico de autodefensa de los protagonistas de la España diegetizada. Les permite contener el estigma de la sociedad generado por la inaceptación de su diferencia, es decir, sus orientaciones o identidades sexuales. En este sentido, coincidimos con Pasqueron de Fommervault (2012) en que

Les approches psychologiques du rire et de l'humour sont essentielles à analyser en ce qu'elles permettent de mettre en avant une autre fonction du rire et de l'humour : la fonction cathartique. Le rire serait capable d'exprimer sous le mode humoristique des sentiments refoulés. Parmi toutes les formes de comiques, c'est l'humour, aussi appelé « mot d'esprit », qui a retenu l'attention des psychologues. Le « mot d'esprit » est considéré comme un jeu de l'esprit avec le langage, qui offre une satisfaction particulière. Or l'humour est le plus haut degré de ces mots d'esprits en ce qu'il est en même temps et au-delà de cet aspect ludique, le plus haut des mécanismes de défense de l'homme. Appréhendé sous sa dimension psychologique l'humour est perçu comme ayant un effet libérateur, voire même salvateur. La cible de l'humour est aussi bien l'Autre que soi-même, auquel cas il s'agit d'autodérision. Dans tous les cas il réside, selon la théorie psychologique, dans la mise à distance des affects agressifs qu'on devrait éprouver dans telle ou telle situation.

Pasqueron de Fommervault (2012, p.18)

Conclusión

En resumidas cuentas, lo que planteamos era mostrar que, en esta película, muy a menudo se establece una estrecha relación entre el humor, la orientación sexual y la identidad de los protagonistas. El humor pone de relieve las disfunciones, no sólo de la sociedad diegetizada (reflejada), sino también de

la sociedad real (reflejante), que además está muy marcada por los valores católicos. De hecho, frente a estas prácticas sexuales que confinan a los protagonistas en guetos socioculturales, psicológicos o morales, el humor les da la fuerza para superar el estigma y las implicaciones que conlleva. Pues, los resultados de varios estudios sobre los trastornos psíquicos de las personas LGTBI, recogidos por Descombes (2015), muestran que si:

Les personnes LGTBI sont plus vulnérables [...], ce n'est pas à cause de ce qu'elles sont, mais à cause de ce qu'elles subissent au quotidien [...]. L'hostilité sociale qu'expérimente la plupart des homosexuels joue le rôle de stress environnemental sur la santé mentale et peut aboutir à une détresse psychologique¹¹.

Descombes (2015, p.28)

Así que en *Todo sobre mi madre*, el humor es, por tanto, un enfoque catártico para hablar abiertamente de las nuevas identidades sexuales. Lo demuestra el hecho de que Agrado, que tiene mucha gracia, alude muy a menudo, sin ningún tipo de moderación, no sólo a los Travestis, a las pollas, a las putas, a las mamadas, a los homosexuales, a los drag's, sino también a su propia nueva identidad sexual. Evoca sin rodeos su cambio en transexual: «De joven fui camionero en París, justo antes de poner las tetas. Luego dejé el camión y me hice puta». Y, por último, estamos de acuerdo con Pollak (1982, p.46), quien ha escrito que este humor, a veces extremo, es una forma de «teatralización de los sufrimientos debidos a un ideal sentimental difícil de alcanzar [...], que lleva al extremo la intriga sexual y el falso sentimental "kitsch" al extremo». Y por fin, se pregunta para concluir: « ¿Qué homosexual no sueña con hacer reír a su audiencia con caprichos y una presentación exageradamente pretenciosa de sí mismo?».

Referencias bibliográficas

- Baena, P. (2015). La bisexualité masculine dans le mélodrame espagnol de la fin du XXème siècle. [En línea], consultado el 15 de noviembre de 2017 en el URL: <http://www.cinespaigne.com/dossiers>.
- Bastián, J.P. (2001). Franc-maçonnerie, laïcisme et anticléricalisme dans l'Espagne contemporaine, Ed. Karthala, Paris.
- Berthier, N. (2011). Splendeurs et misères du mâle hispanique. *Le cinéma de Bigas Luna*. Ed. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 53-72.
- Bouquet, B. et Riffault, J. (2010). L'humour dans les diverses formes du rire. *Vie sociale*, (2), 13-22.

¹¹ Las personas LGTBI son más vulnerables (...), no es por lo que son, sino por lo que sufren a diario (...). La hostilidad social que experimenta la mayoría de los homosexuales actúa como un estrés medioambiental sobre la salud mental y puede provocar malestar psicológico. Nuestra traducción.

- Bousta, R. (2008). Réflexion autour de la loi espagnole autorisant le mariage et l'adoption aux couples homosexuels. *Revue française de droit constitutionnel*, (73), 199-210.
- Cortés, I. (2019). ¿Cómo protege la legislación española los derechos de la comunidad LGTBI? *Cincodias.elpais.com*. [En línea], consultado el 13 de julio de 2021 en el URL: https://cincodias.elpais.com/cincodias/2019/07/01/legal/1561984542_988313.html.
- Destombes, C. (2015). Santé psychique et homosexualité : un tabou persistant. *Transversal*, (78), 27-29.
- Dion, I. (2016). Les représentations queer au cinéma. L'abus sexuel au masculin et son incidence sur l'identité et la sexualité des personnages de *La mauvaise éducation* (2004) de Pedro Almodóvar et *Mysterious Skin* (2004) de Gregg Araki. Université Laval, (Canada), Mémoire de Maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran.
- Ezquerro, A. A. (2005). Una sociedad no sólo estamental. *La sociedad española en la Edad Moderna*, Ed. Istmo, Madrid, 327-398.
- Ferro, M. (1976). Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire, Ed. Hachette, Paris.
- Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas. *Sociológica (Méx.)*, vol.24, (69), 43-60. [En línea], consultado el 04 de abril de 2021 en URL:http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187
- García-Rego, R. et Portier, C. (2017). La laïcité en Espagne: un compromis hésitant issu de mémoires conflictuelles. *La Clé des Langues*. [En línea], consultado el 15 de novembre de 2017 sur URL: <http://cle.ens-lyon.fr/histoire-espagnole>.
- Heitz, F. (2001). *Nadie conoce a nadie* : « danger, mensonge et vidéo ». Réel, Virtuel et Vérité, culture Hispanique, *Hispanística XX*, (19), 387-398.
- Journot, M. T. (2008). Le vocabulaire du cinéma. Ed. Armand-Colin, Paris.
- Larraz, E. (2011). L'image de la famille dans le cinéma espagnol. [En línea], consultado el 20 de novembre de 2017 en URL: <http://www.cinespaigne.com/dossiers/2305>.
- Le Forestier, L. (2018). Les approches historiennes de l'analyse. *L'analyse des films en pratiques*. Ed. Armand-Colin, Paris, 8-10.
- Pasqueron de Fommervault, I. (2012). Je ris donc je suis. Le rire et l'humour au carrefour de deux processus identitaires : socialisation et individuation. *Anthropologie sociale et ethnologie*. [En línea], consultado el 20 de junio de 2021 en URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736627>.
- Pollak, M. (1982). L'homosexualité masculine, ou le bonheur dans le ghetto? *Communications*, (35), 37-55.

- Regueillet, A.G. (2008). La sexualité en Espagne pendant le premier franquisme (1939-1950). *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, (3), [En línea] desde el 13 de enero de 2009, consultado el 03 de Junio de 2021 en URL: <http://journals.openedition.org/ccec/2516>.
- Vallet, Y. (2016). *La grammaire du cinéma*, Ed. Armand-Colin, Paris.
- Vanoye, F., Frey, F., Goliot-Lete, A. (2017). *Le cinéma*, Ed. Nathan, Paris.
- Vanoye, F., Goliot-Lete, A. (1992). *Précis d'analyse filmique*, Ed. Nathan, Paris.