

El *double act* de Bibí Andersen y Victoria Abril. *Tacones lejanos* como la consolidación de una pareja recurrente en el *star system* de la Transición

Bibí Andersen and Victoria Abril's Double Act: *High Heels* as the Consolidation of a Recurring Duo in the Star System during Spain's Transition to Democracy

Josep Lambies

Universitat Pompeu Fabra, España

josep.lambies@upf.edu

Violeta Kovacsics

Universitat Pompeu Fabra, España

violeta.kovacsics@upf.edu

Resumen:

El *double act* de Victoria Abril y Bibí Andersen en *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) se constituye a partir de dos películas en las que las dos actrices habían aparecido juntas anteriormente: *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) y *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984). Estas colaboraciones previas permean el filme de Almodóvar, potenciando así el carácter intertextual de su cine. Partiendo de un discurso metodológico que se sustenta sobre los *star studies* y sobre conceptos de los estudios transfeministas, el artículo aborda la importancia del carácter intertextual en el cine de Almodóvar, donde también los actores y las actrices funcionan como vehículos para la cita. Asimismo, el artículo demuestra que, en *Tacones lejanos*, Almodóvar retoma un relato sobre la subversión de los códigos de género y el orden patriarcal que, en realidad, Andersen y Abril ya habían empezado a construir en los primeros años de la Transición.

Abstract:

Victoria Abril and Bibí Andersen's double act in *High Heels* (*Tacones lejanos*, Pedro Almodóvar, 1991) is based on two earlier films that also featured the two actresses together: *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) and *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984). These prior collaborations permeate Almodóvar's film, enhancing the intertextual quality of his work. With a methodological approach based on star studies and on concepts drawn from transfeminist studies, this article explores the significance of intertextuality in Almodóvar's filmography, in which actors and actresses also serve as vehicles for intertextual references. At the same time, it shows how Almodóvar takes up a narrative on the subversion of gender codes and the patriarchal order in *High Heels* that Andersen and Abril had in fact already begun to construct in the early years of Spain's transition to democracy.

Palabras clave: Pedro Almodóvar; Bibí Andersen; Victoria Abril; intertextualidad; cuerpo trans; star studies.

Keywords: Pedro Almodóvar; Bibí Andersen; Victoria Abril; Intertextuality; Trans Body; Star Studies.

1. Introducción

Varios de los autores que han escrito sobre el cine de Pedro Almodóvar destacan que uno de los rasgos distintivos de sus películas reside en su carácter intertextual. En *Un caníbal en Madrid*, Alejandro Yaza explora esta idea desde el prisma del reciclaje cultural y de la sensibilidad *camp*, mecanismos o estrategias que sirven para “dotar de nuevo significado a viejas formas” (1999, p. 17) y que determinan la manera según la cual Almodóvar se reapropia del desecho histórico –a saber, toda la iconografía española que el franquismo había convertido en sinónimo de la unidad nacional– para invertir su sentido. Por su parte, teóricos como Román Gubern (2005, pp. 46-51) y, sobre todo, Daniela Aronica (2005, p. 57) han vinculado la intertextualidad de Almodóvar a la noción de lo posmoderno, que tan a menudo aparece asociada a su universo creativo. Siguiendo esta misma línea, Peter William Evans define el cariz intertextual del cine de Almodóvar como “un mosaico de citas en el que cada texto es la asimilación y transformación de otros textos” (2005, p. 155) y Pedro Poyato se ampara en la narratología de Gérard Genette para señalar que, en cada película de Almodóvar,

las huellas de los textos precedentes, además de numerosas, se hacen especialmente visibles e identificables por cuanto son los textos mismos, bien en su totalidad, bien en una parte, los que en la mayoría de los casos aparecen formando parte del tejido textual del filme. (Poyato, 2014, p. 103)

Existe un amplio consenso sobre la importancia de que las películas de Almodóvar dialoguen con obras anteriores, sea aludiendo a ellas de una manera explícita o bien incorporándolas, según la expresión que acuña Àngel Quintana, como “un espectro que penetra en la ficción para testificar que aún sigue vivo” (2014, p. 38). A este orden de cosas se adscribe la entrada estelar de Julieta Serrano en la discoteca de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) vestida de Scarlett O’Hara después de haberse escapado por la puerta de artistas de un teatro alledaño donde se supone que estaba representando *La dama de las camelias*. De acuerdo con la idea de Genette del “fragmento que trasciende su inmanencia en un texto

para incorporarse a otro en principio ajeno” a la que se refiere Poyato (2014, p. 103), la aparición de Julieta Serrano en la discoteca sería la perfecta personificación del dispositivo intertextual: se trata, literalmente, de un personaje que ha escapado de su ficción para introducirse en otra a la cual no pertenece. El punto de partida de este artículo propone que la misma idea que encarna Serrano en *Pepi, Luci, Bom* podría inspirar un esquema metodológico para un estudio sobre los actores y las actrices con quienes Almodóvar ha colaborado a lo largo de los años que utilizara las mismas lógicas intertextuales que se suelen aplicar a la estética de su cine. En un conocido pasaje de *La rampe*, Serge Daney escribe que los actores son “la esencia del diálogo entre los cineastas” (1983, p. 165), de lo cual se desprende que todo actor o actriz posee un carácter intertextual, cuando menos en potencia. Richard Dyer lo corrobora al principio de *Heavenly bodies*, cuando afirma que “star images are always extensive, multimedia, intertextual” [Las imágenes estelares son siempre expansivas, multimedia, intertextuales] (1987, p. 3).

Bajo el signo de lo intertextual se inscribe el personaje de Pablo Quintero, el director de cine al que interpreta Eusebio Poncela en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), que a su vez remite a los personajes de los directores de cine a los que Poncela ya había dado vida en dos películas anteriores, *La muerte del escorpión* (Gonzalo Herralde, 1976) y *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), con las que compone una suerte de triangulación de sentidos que no parece casual. Se sabe de la amistad entre Almodóvar y Zulueta, y las conexiones entre el cine de ambos han sido tratadas, entre otros, por Brad Epps (2009, pp. 213-214). Por otro lado, un análisis comparativo entre *La muerte del escorpión* y *La ley del deseo* descubre notables parecidos, por ejemplo, entre sus secuencias iniciales. *La muerte del escorpión* tiene un arranque metacinematográfico, en el que asistimos al rodaje de una película en la que un chico, tal vez un trabajador sexual, le exige a un hombre que le pague un dinero que le debe. Por su parte, *La ley del deseo* empieza con el estreno de otra película en la que un hombre le pide a un chico, probablemente también un trabajador sexual, que se desnude y que se

masturbe. Resulta evidente que Almodóvar tiene en mente estos referentes. Sin embargo, existe la posibilidad de que estos juegos intertextuales puedan tener efectos que el cineasta no controle por completo. Así, en el libro de conversaciones con Frédéric Strauss, Almodóvar declara que, sobre el guion, había imaginado el personaje de Pablo Quintero como su *alter ego*, algo que en la película no llegó a resultar como esperaba: “Hubiera querido acercarlo mucho más al modo en que yo vivo y trabajo. Quería que ese director fuera mucho más vital, pero hubo un problema con el actor, Eusebio Poncela, que me impidió llevarlo hacia donde yo quería. Había una razón casi química en ello” (Strauss, 1995, p. 83). Lo que ocurre es que Quintero se parece más a lo que Poncela había construido en los dos papeles previos que a ese personaje, trasunto de sí mismo, que Almodóvar tenía en la cabeza. Es como si el poder intertextual del actor hubiera acabado por rebasar las intenciones del cineasta.

El ejemplo de Poncela en *La ley del deseo* no representa un caso aislado. Este artículo propone un estudio en torno al *double act* de dos actrices, Victoria Abril y Bibiana Fernández –o Bibí Andersen, según el nombre artístico con el que se la conocía en la época–, en otra película de Almodóvar, *Tacones lejanos* (1991). Abril interpreta a la melodramática protagonista, Rebeca. Andersen, por su parte, encarna a un personaje secundario e irrelevante desde el punto de vista de la trama, que ni siquiera tiene nombre. Tan solo sale en tres escenas, aunque entre ellas se incluye un momento muy recordado: la icónica coreografía que lidera en el patio de la cárcel, ante la mirada atónita y desubicada de Rebeca, que observa desde un rincón. El personaje de Andersen, anónimo y, sin embargo, de una fuerza figurativa que se impone en todos los planos en los que participa, tiene algo en común con el de Julieta Serrano en *Pepi, Luci, Bom*: también podría entenderse como un personaje escapado de otra película que nunca llegaremos a ver, que se desliza un instante en la historia de Rebeca. Lo interesante es que, aunque sea de forma fugaz, entre ambas parece producirse una suerte de reconocimiento mutuo. Las páginas que siguen tratan de demostrar que el juego de espejos que se crea entre una y otra encuentra su razón de ser no

solo dentro de la película, sino sobre todo fuera de ella. La aparición de Andersen en *Tacones lejanos* funciona como una reminiscencia de dos filmes anteriores en los que ella y Abril ya habían actuado juntas, *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) y *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984), títulos que, cada uno a su manera, destacan por su capacidad de promover discursos inusitados en torno a la subjetividad trans y su representación. *Tacones lejanos* propicia la consolidación de ambas actrices como pareja recurrente del *star system* español. Este artículo defiende que en el reencuentro entre Andersen y Abril se reaviva la memoria de un relato que precede a *Tacones lejanos* y que Almodóvar recoge para potenciar la fuerza intertextual de su película.

2. Marco metodológico y estructura

Nuestra investigación se adscribe a la disciplina de los *star studies* que funda Richard Dyer en su obra de referencia *Las estrellas cinematográficas*, que parte de la base de que las estrellas de cine son agentes creadores del texto fílmico. Las estrellas de cine, dice Dyer, son imágenes significantes, esto es, transportan significados (2001, p. 12) que precisan ser interpretados. Así, en la introducción de *Heavenly bodies*, Dyer sugiere que el estudio de un actor o actriz consiste en buscar maneras de dar sentido a su cuerpo (1987, p. 13). Al amparo de los postulados metodológicos de Dyer, estas páginas emplean el concepto de *double act* que han introducido recientemente autores como Miriam J. Petty (2018) y Andrew Roberts (2019) para abordar el estudio de distintas parejas de actores o actrices cuyos cuerpos en diálogo generan una circulación de sentidos en la pantalla, siguiendo lógicas de intercambio o reciprocidad. De este modo, a propósito de las interpretaciones de Renée Zellweger y Catherine Zeta-Jones en *Chicago* (Rob Marshall, 2002), Petty escribe que “together the two women magnify and reinforce one another in ways that are both direct and oppositional” [Juntas, las dos mujeres se potencian y refuerzan la una a la otra de maneras que son, al mismo tiempo, equivalentes y opuestas] (Petty, 2019, p. 116). Las mismas palabras se podrían aplicar al *double act* de Andersen y Abril, cumpliendo con un

requisito de complementariedad al que ya recurría Arlene Croce en su libro sobre Fred Astaire y Ginger Rogers (1972, p. 6). La complementariedad entre Andersen y Abril se origina, en primer lugar, en el hecho de que una sea una actriz trans y la otra una actriz cis, lo cual activa un subtexto en torno a la variabilidad de género que parece prefigurar las teorías contemporáneas de autores como Jack Halberstam (1993, 2018) y Paul B. Preciado (2008, 2022a, 2022b). No es de extrañar, por ello, que su trayectoria como pareja recurrente encuentre su culminación dentro del cine de Almodóvar. Como sostiene Paul Julian Smith, “[i]n his celebration of fluidity and performance, in his hostility to fixed positions of all kinds, Almodóvar anticipates that critique of identity and essence that was later to become so familiar in academic feminist, minority, and queer theory” [En su celebración de la fluidez y la performance, en su hostilidad hacia posturas fijas de cualquier tipo, Almodóvar anticipa esa crítica a la identidad y la esencia que, más tarde, habría de ser tan corriente en la teoría académica feminista, de minorías y *queer*] (1994, p. 3).

A través de los mimbres intertextuales que vinculan *Tacones lejanos* con las dos colaboraciones previas de Bibí Andersen y Victoria Abril, este artículo busca, también, maneras de recomponer un posible relato alrededor del cuerpo trans –en palabras de Preciado, un cuerpo capaz de “extraerse de la genealogía capitalista, patriarcal y colonial a través de prácticas de inadecuación, de disidencia y de desidentificación” (2022a, p. 27)– en el cine español de la Transición. La estructura del artículo se organiza en tres epígrafes. El primero se centra en las correspondencias entre *Cambio de sexo* y las tres escenas de *Tacones lejanos* que presentan juntas a las dos actrices. En él rastreamos los orígenes de ese reconocimiento de la una en la otra, una suerte de simbiosis a la cual se han podido referir, aunque de forma tangencial, autores como Marsha Kinder, quien escribe: “When we see major stars such as Abril (...) performing such complex sexualities, particularly alongside a real-life transsexual like Bibí Andersen, the iterative power of their sexual mobility is subversive, regardless of the specifics of the narrative” [Cuando vemos a una gran estrella como Abril (...) interpretando

sexualidades tan complejas, especialmente cuando lo hace junto a una mujer transexual real como Bibí Andersen, el poder iterativo de su movilidad sexual es subversivo, independientemente de la trama] (1999, p. 144). El segundo epígrafe traza un itinerario desde *Cambio de sexo* hasta *La noche más hermosa*, una película que puede interpretarse desde su deseo de desproblematizar la subjetividad trans de Andersen y de reivindicar su lugar en el *star system* español, a través de un pacto performativo entre las dos actrices que se reedita bajo la fórmula del intercambio de papeles, prefigurando aspectos del dispositivo intertextual de *Tacones lejanos*. El tercer epígrafe analiza la manera en que *Tacones lejanos* absorbe el flujo de discursos que genera el *double act* de Andersen y Abril y el modo en que estas dos actrices nutren, con su interacción, la amplia red intertextual sobre la cual se sustenta la película.

3. Vidas paralelas: *Tacones lejanos* recupera la memoria subversiva de *Cambio de sexo*

En su artículo sobre la intertextualidad y el universo almodovariano, Daniela Aronica ya menciona que, al trabajar con actrices como Victoria Abril y Bibí Andersen, Almodóvar busca evocar una memoria del cine disruptivo de los primeros años de la transición, al que pertenece *Cambio de sexo* (2003, p. 59). Para Aronica, las actrices operan como un nexo intertextual; son un vehículo para la cita. Al hilo de esta idea, en este punto estudiamos el reencuentro entre Abril y Andersen en *Tacones lejanos* como una reminiscencia de la película de Vicente Aranda. *Cambio de sexo* supuso el debut en la pantalla de Bibí Andersen, quien en aquel momento actuaba en los locales de la Cadena Ferrer, en Barcelona. Fue allí donde Aranda la vio por primera vez. “[D]ecidí incluirla en la historia, porque aportaba un valor documental a la película que me parecía bastante interesante”, recuerda el director (Castillejo, 2006, p. 33). Esa búsqueda del valor documental explica que, en el filme, Andersen haga de una suerte de ficción de sí misma: su personaje se llama como ella, trabaja como artista en un cabaret barcelonés y su número estrella, un baile erótico en el que termina descubriendo sus

genitales masculinos, es el mismo que Andersen estaba interpretando cuando Aranda la conoció (Alvares y Frías, 1991, p. 108). En lo que concierne a Abril, entonces solo tenía 15 años; había hecho papeles de reparto y trabajaba como azafata en el programa *Un, dos, tres, responde otra vez*. *Cambio de sexo* fue, si no su debut ante la cámara, sí su primer papel protagonista. En la película, interpreta a María José, una chica trans que vive su proceso de transición. “The casting of Victoria Abril as a transsexual (...) helped launch a star discourse of eroticized sexual mobility that other filmmakers like Almodóvar would later build on” [La elección de Victoria Abril para el papel de transexual (...) contribuyó a promover un discurso estelar en torno a una movilidad sexual erotizada que cineastas como Almodóvar recuperarían más adelante], escribe Marsha Kinder (1999, p. 128).



[F1] Victoria Abril camina por detrás de Bibí Andersen en la salida de los juzgados. *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991). El Deseo/Ciby 2000/Canal+/TF1.

La primera colaboración de Andersen y Abril supuso el significativo origen de sus respectivos estrellatos. Siguiendo a Kinder, esto podría ser determinante para entender su reencuentro en las tres escenas de *Tacones lejanos* en las que aparecen juntas, donde se genera la ilusión de dos vidas que circulan en paralelo. La primera de estas tres escenas consiste en un único plano en el que las dos caminan, una detrás de la otra, esposadas y escoltadas por dos policías, desde la salida de los juzgados hasta el furgón policial que las lleva a la cárcel [F1]. No dicen nada, pero la idea de destino cruzado que formula el encuadre produce una sensación de desdoblamiento o simultaneidad: Andersen se introduce en la película como si el azar hubiese querido que su

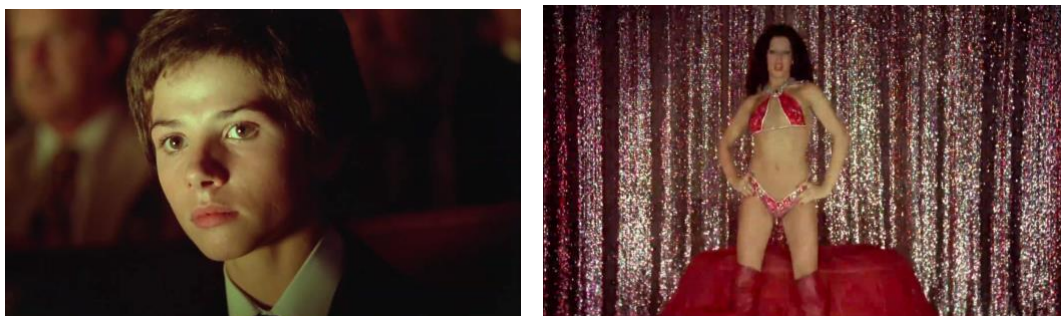
camino coincidiera con el de la protagonista, que anda justo detrás de ella. Algo similar ocurre en la segunda aparición de Andersen, en la escena de los dormitorios de la prisión que empieza con la imagen de Rebeca llorando sobre la almohada mientras suena el bolero *Piensa en mí* que canta su madre, Becky (Marisa Paredes, si bien la voz es de Luz Casal), desde el teatro en el que actúa. Al poco descubrimos que la canción está siendo retransmitida desde una radio. Rebeca se levanta, camina entre las literas y, siguiendo la voz de la madre, llega a la cama que comparten el personaje de Andersen y su novia, quienes, abrazadas, la observan fijamente. Es imposible precisar qué hay implícito en el cruce de miradas que tiene lugar entonces –y que Andersen sostiene con ojos penetrantes hasta el final de la escena, sin apartarlos ni por un segundo del rostro lloroso de la protagonista–, pero se advierte la sombra de un pasado en común que cristaliza de repente y que no atañe, en realidad, a los personajes de Almodóvar sino a las actrices que los interpretan.



[F2] Bibí Andersen lidera el baile en la cárcel y Victoria Abril la mira desde un rincón. *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991). El Deseo/Ciby 2000/Canal+/TF1.

Esta idea se confirma en la tercera y última aparición de Bibí Andersen en *Tacones lejanos*, cuando lidera el baile colectivo en el patio de la cárcel, al que se unen las demás convictas y al que Rebeca asiste como mera espectadora accidental, con una expresión descolocada, arrimada a la pared [F2]. La secuencia en cuestión remite a *Cambio de sexo*, película en la que el cuerpo de Andersen se impone constantemente a la impresionante mirada de Abril. De hecho, el baile de Andersen en *Tacones lejanos* podría entenderse como la recreación de uno de los momentos cruciales de la película de Aranda: en el escenario del cabaret, Bibí representa el número que culmina con su *striptease* genital, mientras María José, que entonces todavía se llama

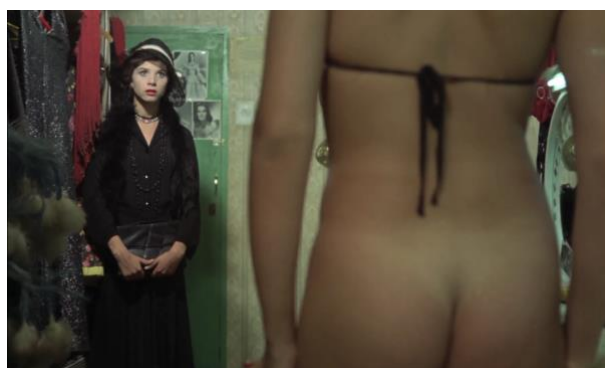
José María y pasa por ser un chico, observa desde las sombras, sentada entre el público, con un aire admirado y confundido, sin perder detalle [F3].



[F3] María José observa, desde las sombras, el *striptease* de Bibí. *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977). Impala/Morgana Films.

Esta relación entre el cuerpo de Bibí y los ojos de María José alcanza su clímax en la escena del camerino en la que Bibí le enseña su vagina después de haberse sometido a una cirugía de reasignación de sexo [F4]. Al fondo del plano se inscribe la figura menuda de María José, mientras en un escorzo en primer término aparecen los glúteos de Bibí en el momento en el que se quita la ropa interior. La altura desde la que María José la mira contribuye a generar la impresión de un cuerpo escultórico y sobredimensionado. Se reafirma, así, el papel de referente o mentora que tiene Bibí en esta historia, que se resuelve en los minutos finales, cuando también María José entra en un quirófano para que le practiquen una vaginoplastia. María José construye su nueva identidad a imagen y semejanza de la de Bibí, tomándola como modelo y siguiendo sus pasos. Quizás por ello, en la primera aparición de Andersen en *Tacones lejanos*, Rebeca camina justo detrás de ella. Que las dos vayan presas certifica que su relación no puede producirse más que en los márgenes de las normas y la ley, en esos exilios sociales a los que se adscriben las identidades que desafían el imperativo patriarcal. Solo en un lugar como la cárcel, contexto de lo proscrito, sus caminos podrían volver a juntarse.

El 1 de junio de 1987, Bibí Andersen entrevistaba a Victoria Abril en el programa de TVE *La tarde*. Al hablar de su colaboración en *Cambio de sexo*,



[F4] El cuerpo escultórico de Bibí se impone a la mirada de María José. *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977). Impala/Morgana Films.

Abril, aludiendo a los años que habían pasado desde su rodaje, dijo: “Yo era muy pequeñita y tú también”. Andersen contestó: “Yo nunca fui muy pequeñita. Siempre he sido muy grande, lamentablemente”. La contrarréplica de Andersen, evidentemente jocosa, se podría interpretar en correspondencia con su capacidad de dominar el espacio escénico, fruto de un físico imponente y de una resolución en el gesto que la llevan a gobernar la imagen. Así ocurre, por ejemplo, en la escena del tango que Andersen y Abril bailan en *Cambio de sexo*, punto climático del *double act* de ambas actrices, “a collaborative number now performed in synch” [un número colaborativo representado ahora en sincronía] (Kinder, 1999, p. 138) en el que Andersen marca el paso y Abril la sigue, imitándola en su determinación. Se crea una conexión entre los dos cuerpos que habla de un intercambio o transferencia de maestra a discípula.

En algunos puntos de la película de Aranda, Bibí llega incluso a adoptar un rol maternal, como se percibe en la secuencia del hospital, cuando visita a María José después de que esta haya intentado extirparse el sexo con una navaja de afeitar. No es de extrañar que en *Tacones lejanos*, en la escena del dormitorio de la cárcel, sea precisamente la voz de la madre lo que conduce a Rebeca hasta la cama de Andersen, lo cual tiene sentido a la luz del entramado narrativo de la película: como señala Kinder, *Tacones lejanos* transforma la relación entre una madre y una hija en una larga sucesión de imposturas y suplantaciones (1995). No es de extrañar, tampoco, que, en la escena del baile de Bibí, Rebeca se sienta desubicada, al tomar conciencia de

la capacidad de atracción y liderazgo que esa mujer anónima es capaz de ejercer sobre el entorno y quizás también sobre ella misma.

Es cierto que, como apunta Ernesto Acevedo-Muñoz, los papeles que Bibí Andersen interpreta en las películas de Almodóvar son de mujeres cisgénero –cuando menos, no se nos presentan explícitamente como mujeres trans– (2008, p. 142). Pero también es cierto que la imagen mediática de Andersen, sobre todo en esos años, se erige sobre su condición de mujer trans, algo que el público asimila a sus personajes. Lo que su presencia, dominante y escultórica, imprime en *Tacones lejanos* contribuye a la construcción de una narrativa arborescente sobre la identidad que, entre sus ramificaciones, puede llegar a anticiparse a los más recientes postulados de Jack Halberstam, que entiende lo trans como una noción que desafía “definiciones concisas, pronunciamientos médicos firmes y exclusiones violentas” (2018, p. 22). Es de nuevo Acevedo-Muñoz quien, a propósito de *Tacones lejanos*, escribe:

[T]he genre (in)definition of the film, along with the presence of the ‘transitional’ body of Bibí Andersen, the many and colourful transitional phases of Femme Letal/Eduardo, and the identity confusions between Becky and Rebeca present us with a Russian dolls effect of identity crises that demand compromise rather than resolution [La (in)definición de género de la película, junto con la presencia del cuerpo ‘transicional’ de Bibí Andersen, los múltiples y coloridos momentos de transición de Femme Letal/Eduardo y las confusiones entre Becky y Rebeca nos colocan ante una sucesión de crisis de identidad en forma de muñecas rusas que solicita nuestro compromiso más que una resolución]. (2008, p. 145)

La confusión entre las identidades que Acevedo-Muñoz relaciona aquí con la dupla madre-hija formada por Becky y por Rebeca podría hacerse extensiva a los tres encuentros entre Andersen y Abril. Esta segunda línea de confusión de identidades que la película deja simplemente sugerida replica, a través del juego intertextual, las dinámicas de intercambiabilidad de roles que las dos actrices habían desplegado en *Cambio de sexo*. De esa intercambiabilidad se alimenta, también, *La noche más hermosa*, donde el *double act* de Andersen

y Abril redimensiona las convenciones del vodevil, introduciendo la subjetividad trans como elemento desestabilizador en el esquema tradicional de la comedia de enredos de parejas.

4. De *Cambio de sexo* a *La noche más hermosa*: la desproblematización de lo trans

En uno de los pocos artículos académicos que existen sobre la figura de Bibí Andersen, Patrick Paul Garlinger escribe: “Andersen’s transgendered body – transitioned as it were into womanhood– has come to stand as a material emblem of Spain’s own transition to democracy and postmodernity” [El cuerpo transgénero de Andersen –que transiciona a mujer– ha llegado a convertirse en un emblema de la Transición de España hacia la democracia y la posmodernidad] (2003, p. 6). La idea de abordar la representación de las identidades trans como imágenes transgresoras en contextos de cambio político goza de una cierta tradición dentro de los estudios sobre la historia cultural de la Transición española. Así, por ejemplo, en sus trabajos en torno a la escena underground en la España de los 70, Jordi Costa escribe que “el cuerpo transexual es el perfecto icono contracultural porque en él cristalizan (...) una radical transformación y una impugnación de los códigos impuestos” (2018, pp. 15-16) y más recientemente Pablo Romero concluye que, después de la muerte de Franco, el cuerpo trans “funciona en el plano simbólico como metáfora de la España democrática precisamente por ser un cuerpo en transición” (2021, p. 151). En este orden de cosas, *Cambio de sexo* podría entenderse, en palabras de Garlinger, como “a silent example of the use of transsexualism to reflect social change” [un ejemplo silencioso del uso de la transexualidad para reflejar un momento de cambio social] (2003, p. 7). Por otro lado, cabe tener en cuenta que, según explican Rosa Alvares y Belén Frías, lo que llevó a Aranda a hacer la película fue que “sentía que los travestis y transexuales eran utilizados descaradamente en espectáculos denigrantes que se acercaban más al exhibicionismo de rarezas que a funciones artísticas” (1991, p. 109), algo a lo que el propio Aranda alude cuando se refiere a “la explotación a la que se somete a los transexuales”

(Castillejo, 2006, p. 33). Aquí se perfila una suerte de paradoja que se parece a la que plantea Anto Rodríguez cuando estudia el papel que, en esos años, tuvieron los teatros de variedades que contaban con artistas trans en su reparto: “En aquellas salas de fiesta tenía lugar una contradicción muy española: la risa, la burla, la extrañeza por *lo otro* devenían atracción, deseo y admiración” (2024, p. 190).

El personaje de Bibí Andersen en *Cambio de sexo* ejemplifica esta contradicción. Por un lado, no hay duda de que encarna la idea de una otredad extravagante, tal y como los sobrenombres de “un misterio de la naturaleza” o “el enigma biológico de nuestro siglo” con los que la presentan se ocupan de certificar. Por el otro, la sofisticación con la que se inscribe en el plano –los vestidos, las visitas a la peluquería, la botella de champán con la que se presenta en el camerino de María José, las rosas que le lleva al hospital– le arrojan una capacidad de despertar fascinación que marca sus distancias con cualquier noción de marginalidad. Esta idea tendrá su continuidad, siete años después, en *La noche más hermosa* de Manuel Gutiérrez Aragón. La película empieza con un movimiento de cámara en plano secuencia por el interior de un plató de RTVE. Por megafonía, una voz va convocando al equipo para el día siguiente: “Señorita Bibí Andersen a las diez, maquillada”. En ese momento, la cámara se eleva un poco y llega a atisbar, por encima de un biombo, el reservado de los camerinos. Ahí aparece Andersen, quien, con la ayuda de una mujer que la asiste, se va quitando las distintas partes de un hábito blanco hasta ofrecer la visión de un desnudo casi integral. Como en *Cambio de sexo*, Andersen vuelve a interpretar a un personaje que se llama igual que ella. En su gestualidad desinhibida y en su manera de mostrar su monolítica figura gobernando el centro del plano invoca, de manera inevitable, el *striptease* de la vedette de la película de Aranda. Al mismo tiempo, todos los elementos que la rodean en esta primera escena –los espejos de los camerinos, la asistente que la ayuda a desvestirse, su nombre voceado por megafonía– conforman un decorado que remite a la noción de estrellato, como si fuera un férreo propósito de la película llegar a

corroborar el lugar que a Andersen le pertenecía en el *star system* del cine español.

El estreno de *La noche más hermosa* estuvo envuelto de una cierta polémica, como resume el titular de una crónica que Diego Galán escribió ese año desde el Festival de Cine de San Sebastián: “Bibí Andersen afirma que hizo el filme creyendo interpretar una mujer y no un travestido” (1984). Desde *Cambio de sexo*, la imagen estelar de Andersen había quedado asociada reiteradas veces a su condición de mujer trans, como confirma, entre otras cosas, su participación en un número especial de la revista *Lib* titulado *El libro de los travestis* (Rodríguez, 2024, p. 197). Sin embargo, a principios de los 80 Andersen aspiraba a dejar atrás esta imagen y a sustituirla por otra más cercana a los estándares de la mujer normativa. Esto explicaría por qué pudieron ocultarle que su personaje en *La noche más hermosa* quedaba identificado en el argumento como una mujer trans –algo que, en efecto, ocurre solo a través de los diálogos que mantienen otros personajes cuando ella no está presente—. Por otro lado, quizás como consecuencia de este desajuste entre lo que el guion contaba y lo que la actriz sabía, uno de los aspectos más transgresores de la película es que el hecho de que Bibí sea una mujer trans no parece tener ningún tipo de trascendencia, al menos, para los demás protagonistas de la historia. Así, Bibí mantiene una relación con Federico (José Sacristán) que incluye una escena de cama bastante explícita. Al final de la película tiene lugar un beso apasionado entre Bibí y Luis, a quien interpreta Fernando Fernán Gómez, actor que por entonces ya era percibido como una suerte de gran figura patriarcal del cine español. Bajo un cielo estrellado idílico que juega con los códigos representativos de la unión de la pareja heterosexual en el cine de Hollywood, el beso entre Andersen y Fernán Gómez puede entenderse como la desproblematización definitiva de la subjetividad trans en la economía del deseo. Conceptos como extravagancia u otredad se disipan por completo, en un final que parece fagocitar una desarticulación del sistema de valores del patriarcado.

En estos términos se perfila el *double act* entre Andersen y Abril en la película. La primera interpreta a la amante de Federico, mientras que la

segunda hace de su esposa, Elena. Así se formula el primer nivel de un juego de dobles que se irá desarrollando a lo largo del filme. Aunque los personajes de Bibí y Elena apenas coinciden en la escena final, existe entre las dos mujeres la ilusión de una experiencia compartida que reaviva el recuerdo de *Cambio de sexo*. Por ejemplo, después de acostarse juntos, Bibí le cuenta a Federico que cuando una mujer está enamorada pasa horas mirando la luna. Al llegar a casa esa noche, Federico encuentra a Elena en el balcón, absorta, mirando la luna. Hay una correspondencia entre lo que una dice y lo que la otra hace, como si sus cuerpos estuvieran secretamente sincronizados. Al final descubriremos que en realidad existía un pacto entre las dos para alimentar los celos de Federico y que volviera a interesarse por Elena. Esto revela otro aspecto importante de la relación entre Elena y Bibí: la solidaridad que se teje entre ambas pasa por delante de cualquier rivalidad por el amor de un hombre. Bibí ayuda a Elena a recuperar a su marido, cosa que vuelve a situar a Andersen en un rol protector. En la última secuencia, Elena habla con Bibí para agradecerle su ayuda. Es un diálogo que empieza en clave íntima, pero de pronto se ve interrumpido por la aparición de varios trabajadores de RTVE que también quieren darle las gracias a Bibí, ya que con su intervención ha conseguido que se firmara el nuevo convenio laboral. La escena acaba con un séquito de gente aupando a Bibí y vitoreándola, convirtiéndola en un ídolo, mientras ella, desde las alturas, va propinando golpes con su abanico. La imagen que de aquí resulta se perfila como otra



demostración de la capacidad de Andersen de gobernar el espacio de un plano concurrido [F5], en la que se anticipa su actitud de liderazgo en el baile de *Tacones lejanos*.

[F5] Los trabajadores aúpan a Bibí mientras ella les propina golpes con su abanico. *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984). Luis Megino P.C. S.A./RTVE.

La noche más hermosa adopta la estructura de la comedia de enredos de parejas, cuyos orígenes Stanley Cavell sitúa en el teatro de Shakespeare (1999, pp. 11-12), donde el tema de las identidades intercambiadas a través del disfraz habilita un amplio espectro de reflexiones sobre la inestabilidad del género.

El argumento de la película se desarrolla en torno a una accidentada adaptación televisiva del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, en la que Bibí hace de doña Inés, aunque no hay manera de encontrar a un actor que quiera interpretar a don Juan. Al final de la película Elena acepta sustituir a Bibí en el papel de doña Inés con la condición de que sea Bibí quien haga de don Juan. Este intercambio de identidades supone, en primer lugar, la resignificación *queer* del que durante siglos ha sido el mito literario del hombre heterosexual español por excelencia. En segundo lugar, hace efectivo el *double act* de las dos actrices, en términos de complementariedad. Más incluso, hay un momento en el que Elena, hechizada por los encantos de Bibí, se acerca a ella y dice: “Es tan magnética... Ni el propio don Juan sería tan seductor”. Reconocemos aquí una situación que ya había tenido lugar en *Cambio de sexo* y que Almodóvar recrearía en *Tacones lejanos*: Victoria Abril observa admirada a Andersen, viendo en ella algo que le resulta poderoso o sobrecogedor. Por más que, a diferencia de *Cambio de sexo*, en *La noche más hermosa* Abril interprete una idea de la femineidad convencional, en su conexión con Andersen se advierte un potencial desestabilizador de las normas del género y de la sexualidad. De acuerdo con las citadas palabras de Marsha Kinder, cuando actrices como Victoria Abril se colocan al lado de Bibí Andersen, el poder iterativo de su movilidad sexual es subversivo (1999, p. 44). Es algo que no llegaremos a ver, porque solo se formula, como promesa, en esa representación del *Tenorio* que parece estar empezando justo cuando la película termina.

5. Tacones lejanos: la imagen multiplicada

En *Cambio de sexo*, la relación entre los personajes de Bibí Andersen y Victoria Abril refleja vínculos de carácter maternofilial. En *Tacones lejanos*,

la colaboración entre ambas se inscribe en el contexto de una película que se centra, precisamente, en ahondar en los vínculos entre madre e hija. Teresa Vilarós sostiene que en el cine de la transición la madre se asimilaba también con la noción de la madre patria (1998). Asimismo, en *El cine español después de Franco: 1973-1988*, John Hopewell (1986) abre un capítulo titulado “El largo adiós a mamá” con una cita de Saura en la que se equipara a su madre con la figura del censor. Se establece una relación entre madre y patria, y entre madre y sistema represor. En su artículo sobre la madre en el cine de Almodóvar, Leslie Heins Walker va en una dirección similar cuando dice que durante el franquismo “the mother, as ‘head’ of the household, is made to ‘stand in’ for the father/Franco” [la madre, como ‘cabeza’ del hogar, es concebida como una representación del padre/Franco] (1998, p. 273). Walker presenta esta cuestión para luego introducir cómo el cine de Almodóvar transgrede esta construcción de la madre como pilar del sistema, convirtiéndola en una figura disruptiva.

Según Walker, si se considera que para el franquismo la familia resultaba un signo político, la representación del incesto en el cine puede devenir una herramienta para la transgresión. Propone como ejemplo *Tacones lejanos*, donde el personaje de Abril, Rebeca, “seeks an erotic identification with her mother” [busca una identificación erótica con la madre] (1998, p. 284). La relación entre madre e hija sugiere una nueva aproximación intertextual a la película, en la que se solapan distintas imágenes, situaciones, roles y voces. *Tacones lejanos* comienza precisamente con Rebeca esperando a su madre (Marisa Paredes) en el aeropuerto. Es en esos momentos donde se introducen dos *flashbacks* que definen la relación entre madre e hija. En el primero, vemos a Rebeca de pequeña, en un viaje a las Antillas, donde la madre se compra unos pendientes. La niña le pide entonces que le regale unos iguales, como si ya entonces quisiera parecerse, igualarse o solaparse con la figura materna. Con los pendientes nuevos puestos, la chica le pregunta a su madre: “¿Te gusto?”. Se explicita entonces el deseo de la hija de agradar a la madre. Los pendientes serán un elemento que retornará más adelante en la película, en uno de los múltiples juegos de correspondencias que propone Almodóvar. En un segundo *flashback*, Rebeca intercambia las

pastillas de Alberto, el novio de Becky. Tras una elipsis, se introduce una escena en la que se anuncia por televisión la muerte de Alberto. ¿Ha sido la niña quien le ha matado? De nuevo, en un juego de desdoblamientos, esta incógnita regresará más adelante en la película, cuando el asesinado sea el marido de Rebeca y amante de Becky. La intertextualidad de los múltiples desdoblamientos que propone la película resulta disruptiva, igual que el tema de los asesinatos, que se puede leer a la luz de los postulados de Jack Halberstam: “Postmodernism invites new and different conceptions of violent resistance and its representation” [El posmodernismo invita a concepciones nuevas y diferentes de la resistencia violenta y su representación] (1993, p. 190).

Según Walker, hay algo incestuoso en la relación de Rebeca con su madre, pues se confunde la necesidad de la hija de llegar a ser como Becky con una suerte de deseo hacia ella. En este sentido, donde Marsha Kinder escribe que *Tacones lejanos* “provides a new erotic fantasy for empowering a strategic alliance among straight women, lesbians, gay men, transvestites, transsexuals and all other forms of nonpatriarchal androgynes” [proporciona una nueva fantasía erótica para dar poder a una alianza estratégica entre mujeres heterosexuales, lesbianas, hombres gays, travestis, transexuales y otras formas de andróginos no-patriarcales] (1995, p. 152), se puede añadir, en la línea de Walker, que hay otro elemento que dinamita el sistema patriarcal, y es la subversión de la relación maternofilial a partir del solapamiento entre las figuras de madre, hija y amante. Esto se evidencia, por ejemplo, en el hecho de que ambas mujeres comparten al mismo hombre: Manuel, marido de Rebeca y amante de Becky. Esta voluntad de asimilación por parte de Rebeca a su madre Becky a través de una tercera figura, la del amante, remite a la relación que se establece entre el personaje de Victoria Abril y el de Bibí Andersen en *Cambio de sexo*, en la que la primera emulaba el trayecto de la segunda, hasta el punto de terminar por enamorarse de Durán, el mismo hombre con quien Bibí había tenido una relación –algo que, por otro lado, también tiene sus ecos en *La noche más hermosa*, donde Andersen y Abril son, respectivamente, amante y esposa del

personaje de Sacristán—. En *Tacones lejanos*, la idea de la imitación va más allá en la figura de Femme Letal (Miguel Bosé), el amigo de Rebeca que en un espectáculo imita a Becky para poco después, ya en el camerino y sin la ropa de mujer, tener sexo con Rebeca. De hecho, la hija llega a decirle a Letal que le “encanta” que imite a su madre. De nuevo, la figura del amante y de la madre se solapan, en un nuevo y subversivo trabajo intertextual.

A lo largo de la película, el cuerpo travestido del personaje de Bosé se solapa con el de Paredes; y sobre ambos se superpone otra figura, la de Luz Casal, quien pone voz al tema que cantan tanto Letal como Becky. Precisamente mientras suena esa canción los personajes de Andersen y de Abril interactúan por primera vez. Andersen protagoniza el segundo número musical de la película, que resulta llamativo sobre todo porque por momentos rompe con la cohesión de la narración. La puesta en escena es sumamente reveladora en este sentido: la escena comienza con un plano de la figura de Abril sentándose en el pasillo del patio de la prisión, pero la cámara pronto la abandona para seguir al personaje de Andersen. La cámara parece desentenderse de su protagonista (Abril), para conceder la centralidad a un personaje secundario (Andersen). El número se articula mediante un plano de seguimiento y un plano general con el personaje de Bibí rodeada de otras reclusas. Ese plano general sirve para poner en escena la figura exuberante de Andersen: un cuerpo que actúa desde lo que Preciado identifica como prácticas de inadecuación, de disidencia y de desidentificación (2022a, p. 27).

El personaje de Andersen en *Tacones lejanos* forma parte de un régimen de multiplicación de las imágenes. Su baile genera una suerte de simetría con el primer número musical de la película, en el que Letal imita a Becky en el escenario del Villa Rosa, haciendo un *playback* de su canción *Recordarás*. Vilarós dice que esa escena se “multiplica en una serie de espejos compuestos –reales o de memoria histórica que retratan el “recordarás” de la canción–” (2018, p. 283). La cámara sigue al personaje de Bosé desde que irrumpe en la sala hasta llegar al escenario. Ahí, el plano es frontal y general, y permite contemplar en todo su esplendor el cuerpo transvestido en plena

performance. El personaje de Bosé es uno y es muchos. Como dice Rebeca, él es Hugo, es Letal y es el juez a cargo de la investigación sobre la muerte del marido. Estos desdoblamientos proponen una nueva aproximación intertextual, en la que la expresión de género juega un papel fundamental. No solo se trata de que el personaje se travista de mujer para imitar a Becky: como sostiene Preciado en una carta de admiración dirigida a Almodóvar, en su cine los personajes masculinos “se visten de ‘hombre’, se ponen el uniforme militar o eclesiástico para dañar o mentir. Se pegan bigotes para representar la ley como Miguel Bosé en *Tacones lejanos*” (2024). La imagen se multiplica y con ella se tambalea el orden patriarcal.

De la misma manera que el *double act* de Abril y Andersen invoca otras colaboraciones entre ambas actrices como *Cambio de sexo* y *La noche más hermosa*, la presencia de Andersen en *Tacones lejanos* remite también a otra película de Almodóvar en la que la actriz había trabajado. En *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), Carmen Maura interpreta a Tina, la hermana transexual del protagonista, y Andersen encarna a su ex, con la que comparten una hija. Andersen se presenta, de nuevo en palabras de Preciado, como “la mujer cis”, “la mujer ‘normal’”, “la ‘madre’” (2024). En una escena de *La ley del deseo*, el personaje de Andersen regresa para hablar con su hija Ada. El reencuentro se produce casi en el ecuador de la película, y revela algunos mecanismos que se expondrán, de manera más evidente, en *Tacones lejanos*. En los bastidores del teatro, la niña canta para sí misma *Ne me quitte pas*, el tema que suena mientras Tina está en el escenario. De nuevo, hay un solapamiento entre dos figuras, aquí, la de Tina y la de Ada, mediante una voz ajena, la de Maysa Mataraso. Como en *Tacones lejanos*, en la que Luz Casal pone voz a la canción principal, la voz no es de las actrices. La intertextualidad se revela mediante los cuerpos, los roles y la voz. Tanto en *La ley del deseo* como en *Tacones lejanos*, Andersen es leída como mujer cis, mientras que Maura encarna a la mujer trans. El gesto subversivo de Almodóvar reside en lo que Preciado describe como una transgresión de las “atribuciones normativas” (2024), equiparable a esa “revolución profunda y subterránea” llamada a cuestionar la epistemología de la diferencia sexual a

la que alude en el prólogo para la última edición del *Manifiesto contrasexual* (2022b, p. 22) y que ha constituido el centro gravitatorio de su pensamiento.



[F6] Bibí Andersen se asoma desnuda al balcón y canta *Luz de luna*. *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993). El Deseo/Ciby 2000.

Dos años después de *Tacones lejanos*, Andersen y Abril volvieron a trabajar con Almodóvar en *Kika* (1993). Aunque las dos actrices no llegan a compartir ninguna escena, hay de nuevo una correspondencia entre las dos películas que atañe especialmente al papel secundario de Andersen. Su presencia es residual, pero suya es una de las escenas más fascinantes del filme, un nuevo número musical. Desnuda en el balcón, canta *Luz de luna*, de Chavela Vargas. La escena discurre con un movimiento de cámara, desde abajo (donde Verónica Forqué observa) hacia arriba (donde está Andersen), que permite observar el cuerpo de Andersen en su totalidad, pasando por sus genitales y hasta llegar a sus pechos [F6]. Si en *Cambio de sexo* el primer espectáculo de Bibí terminaba con la visión momentánea de sus genitales masculinos, en *Kika* el movimiento de cámara revela los genitales femeninos de la actriz. Andersen mira el mundo desde las alturas de su balcón, connotado como un espacio mítico, equivalente quizás a ese apartamento en Urano con vistas a los jardines de Roma desde el cual Preciado dice estar escribiendo sus crónicas del cruce y desde donde, como si hubiese trascendido a otra dimensión, nos anuncia: “Los espero. Aunque sea en sueños” (2019, p. 28). Al colocar un cuerpo que desdibuja las categorías de género en el centro de una escena de ensoñación musical, Almodóvar, como Preciado, también revuelve los códigos de la mirada hegemónica.

6. Conclusiones

Dentro de los parámetros intertextuales que caracterizan el cine de Almodóvar, los actores y las actrices pueden ejercer como vehículos para la cita. Este artículo ha demostrado que la escena del baile de Bibí Andersen en la cárcel de *Tacones lejanos* funciona como una reminiscencia de la relación que se establece entre Andersen y Abril en *Cambio de sexo*, donde, como se ha visto, el cuerpo escultórico de Bibí se impone constantemente a la mirada de María José. De este modo, se convierte para la protagonista en un referente o modelo a imitar. *Cambio de sexo* genera, así, una simbiosis entre estos dos personajes, a través de la cual, tanto el cuerpo de Bibí Andersen como el de Victoria Abril participan en una desestabilización de las convenciones sobre el género. Esta conexión entre Abril y Andersen se reactiva en *La noche más hermosa*, película en la que resurgen algunos temas que ya aparecían en *Cambio de sexo* –como la constitución de la imagen estelar de Andersen o su rol de protectora– y que, a través de su estructura de comedia vodevilesca, promueve un intercambio de papeles entre una y otra que confluye en una desarticulación del orden patriarcal. Cuando, en *Tacones lejanos*, Almodóvar propicia un reencuentro entre estas dos actrices, consolida su recorrido como pareja recurrente, capaz de evocar, con un mero intercambio de miradas, una serie de transgresiones que pertenecen a sus colaboraciones anteriores. *Tacones lejanos* se nutre de estos trabajos previos de Abril y Andersen. Con ellos alimenta una arquitectura intertextual de la que Almodóvar se sirve para configurar una sucesión de suplantaciones, imágenes multiplicadas e intercambios de papeles. Esto reconfirma, en última instancia, que la intertextualidad opera como un elemento constitutivo del carácter subversivo del cine de Almodóvar, que en mucho anticipa el pensamiento de figuras de la teoría trans como Jack Halberstam y Paul B. Preciado. También Almodóvar manifestó, a través de sus películas, un deseo tenaz de construir eso que Preciado explicaría como “un imaginario experimental que diera forma a algunos lugares minoritarios que no estaban contemplados en el proyecto de democracia de finales del siglo pasado” (2022b, p. 40).

Referencias bibliográficas

- Acevedo-Muñoz, E. (2008). *Pedro Almodóvar*. British Film Institute.
- Alvares, R. y Frías, B. (1991). *Vicente Aranda. El cine como pasión*. 36 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Aronica, D. (2005). Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español. En F. A. Zurian y C. Vázquez Varela (Ed.), *Almodóvar: el cine como pasión* (pp. 57-80). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Castillejo, J. (2006). *Vicente Aranda. El cine como compromiso*. Alzinema. Setmana del Cinema i la Literatura d'Alzira.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Paidós.
- Costa, J. (2018). *Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España*. Penguin Random House.
- Croce, A. (1972). *The Fred Astaire and Ginger Rogers book*. Virgin Books.
- Daney, S. (1983). *La rampe*. Cahiers du Cinéma-Gallimard.
- Dyer, R. (1987). *Heavenly bodies*. MacMillan.
- Dyer, R. (2001 [1979]). *Las estrellas cinematográficas*. Paidós.
- Epps, B. (2009). Blind shots and backward glances. En B. Epps y D. Kakoudaki (Eds.), *All about Almodóvar* (pp. 295-338). University of Minnesota Press.
- Evans, P.W. (2005). Las citas filmicas en las películas de Almodóvar. En F. A. Zurian y C. Vázquez Varela (Eds.), *Almodóvar: el cine como pasión* (pp. 155-160). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Galán, D. (21 de septiembre 1984). Bibi Andersen afirma que hizo el filme creyendo interpretar una mujer y no un travestido. *El País*. https://elpais.com/diario/1984/09/21/cultura/464565605_850215.html
- Garlinger, P. P. (2003). Transgender the Nation: Bibi Andersen, Postmodernity, and Spanish Transition to Democracy. *Revista de Estudios Hispánicos*, 37(1), 3-30.
- Gubern, R. (2005). Las matrices culturales de la obra de Almodóvar. En F. A. Zurian y C. Vázquez Varela (Eds.), *Almodóvar: el cine como pasión* (pp. 45-56). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Halberstam, J. (1993). Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance. *Social Text*, (37), 187- 201.
- Halberstam, J. (2018). *TRANS*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Egales Editorial.
- Hopewell, J. (1986). *Out of the past. Spanish cinema after Franco*. British Film Institute.
- Kinder, M. (1995). From Matricide to Mother Love. En K. Vernon y B. Morris (Eds.), *Post-Franco, postmodern. The films of Pedro Almodóvar* (pp. 145-154). Greenwood Press.

- Kinder, M. (1999). Sex Change and Cultural Transformation in Aranda and Abril's *Cambio de sexo* (1977). En P. W. Evans (Ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition* (pp. 128-146). Oxford University Press.
- Petty, M. J. (2018). *Stealing the Show. African American Performers and Audiences in 1930s Hollywood*. University of California Press.
- Poyato, P. (2014). La escritura del 'almodrama'. En P. Poyato (Ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de lo "trans"* (pp. 99-124). Universidad Internacional de Andalucía.
- Preciado, P. B. (31 de marzo 2024). Carta de Paul B. Preciado a Pedro Almodóvar. *Filmin*. <https://www.filmin.es/blog/filmin-mag-8-carta-de-paul-b-preciado-a-pedro-almodovar>
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa.
- Preciado, P. B. (2022a). *Dysphoria Mundi*. Anagrama.
- Preciado, P. B. (2022b). Nueva introducción al manifiesto contrasexual. En P. B. Preciado, *Manifiesto contrasexual* (pp. 11-40). Anagrama.
- Quintana, A. (2014). Las imágenes supervivientes de Quentin Tarantino. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 18. 36-42. <https://doi.org/10.63700/241>
- Roberts, A. (2019). *The Double Act. A History of British Comedy Duos*. The History Press.
- Rodríguez, A. (2024). *¡Eres tan travesti!* Egales.
- Romero, P. (2021). De metáforas travestis y cuerpos transexuales. Problemas de interpretación en torno a *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti. *Revista Historia Autónoma*, (18), 149-164. <https://doi.org/10.15366/rha2021.18.008>
- Smith, P. J. (1994). *Desire unlimited*. Verso.
- Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. El País Aguilar.
- Vernon, K. y Morris, B. (1995). *Post-Franco, postmodern. The films of Pedro Almodóvar*. Praeger.
- Vilarós, T. M. (1998). Mother Country, Fatherland: The Uncanny Spain of Manuel Gutiérrez Aragón. En J. Talens y S. Zunzunegui (Eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (pp. 188-124). University of Minnesota Press.
- Vilarós, T. M. (2018). *El mono del desencanto*. Siglo XXI.
- Walker, L. H. (1998). What Did I Do to Deserve This? The "Mother" in the Films of Pedro Almodóvar. En J. Talens y S. Zunzunegui (Eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (pp. 273-288). University of Minnesota Press.
- Yaza, A. (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Libertarias.

Esta investigación forma parte del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.