

Witt Gianni

Aaron Boalick

Hispanic Cultures II

19 December 2022

El cuerpo nacional en drag: la transición de identidad en *La mala educación*

*La mala educación* (2004), dirigido por Pedro Almodóvar, es una película que cuestiona la permanencia de identidad y las repercusiones de los sistemas de poder abusivos. Como parte de la vanguardia de la movida, Almodóvar experimentó los cambios de España (tantos políticos como culturales) después de la caída de la dictadura franquista. La película funciona como reflexión retrospectiva sobre la fuerza y permanencia de los cambios culturales de una España recién democrática. Se divide la película entre tres periodos distintos: el “presente” de la narrativa en los años ochenta, mil novecientos setenta y siete (dos años después del muerto de Francisco Franco), y los años sesenta en un colegio católico durante el apogeo del franquismo. Pero los “pasados” de la narrativa se presentan como recuerdos del pasado contados a través del guión de "La visita." La figura central de la narrativa es Ignacio/Zahara y su vida como sobreviviente de abuso y mujer trans durante La Movida. Al examinar las tensiones entre el pasado y su recuento, Almodóvar crea una narrativa de identidades en transición que habla de las realidades y dificultades de España en etapas distintas de su transición a la democracia.

Cronológicamente, el primer período en la narrativa de la película se desarrolla alrededor de mil novecientos sesenta y cuatro, siguiendo a Enrique e Ignacio durante su tiempo en un colegio católico. Este periodo viene a representar la memoria de abuso y opresión bajo la cultura España de la dictadura. Padre Manolo sirve como figura emblemática de la corrupción de poder.

En su análisis del machismo en el cine de Almodóvar, estudiosos cinematográficos Manuel Garrido Lora y María del Mar Ramírez Alvarado notan la figura masculina caracterizada “por una centralidad en lo sexual vinculada a un ensalzamiento de lo nacional” (Lora y Alvarado 520). La autoridad religiosa del estado franquista y el abuso sexual son inseparables en esta memoria del pasado. Cuando el padre Manolo molesta a Ignacio, está en la sacristía, vestido de religioso y rodeado por la biblia y una estatua de la Virgen María (42:30-44:07). Estos actos de abuso se vuelven inseparables de los símbolos religiosos que parecen caracterizar (y permitir) este abuso sexual.

Mientras la figura de padre Manolo representa una corrupción abusiva del poder bajo Franco, el vestuario y la escenografía de la escuela ayudan a establecer la atmósfera cultural de la España franquista. Las filas de literas y los uniformes a juego crean una visión fuerte de uniformidad establecida. Una escena del patio del colegio muestra a los chicos con camisas blancas, haciendo ejercicio en unísono casi militarmente (44:19-44:40). Estas imágenes crean un ambiente de uniformidad tradicional, en la que el pasado de esta historia está totalmente confinada. Cada acto de abuso (o de separación dolorosa) está envuelto en estas imágenes de conformidad, obligándonos a conciliar directamente estas acciones con la sociedad que las produjo. Una vez más, no podemos separar los acontecimientos de la historia de Ignacio/Zahara de su sociedad que limitaba y castigaba la diferencia.

Pero encontramos una España tan diferente cuando la narrativa cambia a mil novecientos setenta y siete. Dos años después del muerte de Franco, Almodóvar usa este periodo para destacar los cambios culturales traídos con la transición a la democracia. Almodóvar ayudó a definir la revolución cultural que fue La Movida, y podemos ver los inquilinos centrales de La Movida en estas escenas. Historiador José Manuel Lechado define la meta central como un

“deseo generalizado de libertad, de poder respirar sin corsés después de la triste y aburridísima dictadura” (Lechado 15). Esta libertad también connota la libertad sexual; en vez de la represión franquista, florecía la sexualidad descarada y experimental. Con este, podemos entender nuestra introducción a Zahara como introducción a la nueva realidad de La Movida. En su primera aparición en la historia, ella lleva un vestido de lentejuelas diseñado por Jean Paul Gaultier que imita la forma femenina desnuda (9:60-10:12). Ahora, el vestuario contrasta completamente el ambiente uniforme de España franquista. Los trajes masculinos y tradicionales del uniforme escolar ahora son reemplazados por un vestido que muestra más que esconde. Los grises opacos dan paso a lentejuelas brillantes, terciopelo rico y pelucas rubias estilizadas. Con un vestido singular, Almodóvar nos muestra un clima cultural radicalmente diferente que abraza (en lugar de castigar) la sexualidad y mutabilidad de género.

Podemos usar la transición de identidad de Ignacio a Zahara como metáfora para la transición nacional. Continuando con el símbolo del vestido desnudo, podemos entender el cambio de identidad como una actuación adoptada intencionadamente. El cuerpo de Zahara funciona como representación de una identidad basada en el pasado. El vestido que lleva sirve para *esconder* este cuerpo natural, superponiendo un nuevo cuerpo — y una nueva identidad — sobre lo que ya existía. Pero esta nueva identidad, como el vestido, puede ser adaptado y quitado, todavía vulnerable a la corporeidad del pasado. Almodóvar refuerza esta metáfora con la escena que sigue directamente a la introducción de Zahara. Al intentar robar a su cliente después del espectáculo, Zahara se da cuenta de que el hombre es Enrique, su compañero de cuarto. Es solo cuando se da cuenta de esta reunión del pasado que se quita la túnica para revelar su figura desnuda real, reforzando esta conexión entre las identidades del pasado y el cuerpo (15:30-16:14). En este momento, ella dice, “Querido Enrique. Soy yo, Ignacio.” Mientras

adoptamos nuevas identidades estilizadas, Almodóvar nos recuerda la permanencia de nuestras identidades basadas en el pasado, una permanencia expuesta por los restos persistentes del pasado.

Pero esta versión del pasado se cuenta a través de una historia ficticia dentro de la película. En su análisis de la forma narrativa en la película, erudito de cine Pedro Poyato Sánchez nos recuerda los límites de esta memoria del pasado: “Por su parte, el año 1977 tiene dos voces narradoras: Ignacio, que relata una ficción que es puesta en imágenes por Enrique; y el Sr. Berenguer, que relata la realidad invocando él mismo las imágenes correspondientes; relatos que, como se ha visto, ponen al descubierto interesantes concomitancias entre el mundo de la ficción y el de la realidad” (Sánchez 232). Cuestionamos la fiabilidad de esta narrativa cuando aprendemos de que Ignacio no es en realidad Igancio, sino su hermano, Juan, que ha adoptado su identidad. Ahora, tenemos que reconciliar el destino real de Ignacio/Zahara con la versión estilizada que se nos ha presentado.

Es la historia de padre Manolo, ahora el Sr. Berenguer, que nos muestra la verdadera representación de Zahara. En esta versión de la historia, la Zahara que conocemos es muy diferente de la Zahara de “La visita.” En vez del vestido nudo y glamuroso, ella está llevando una chaqueta mal ajustada que expone su pecho (1:15:49-1:16:29). Su desnudez no parece tan intencional como fue con el vestido de Gaultier; Aquí se lee como vulnerable y expuesta. Ahora, el vestuario refleja (en lugar de contrastar) el pasado de Ignacio en el colegio. Su vestuario vuelve al blazer gris del colegio católico, reflejando la persistencia fundacional de su pasado en su nueva identidad. También, ahora ella es adicta a la heroína; es “yonqui,” como dice ella. Lechado destaca la importancia de las drogas en La Movida, escribiendo que ofrecían una “cierta evasión artificial.” Entonces, podemos entender por qué una mujer que intenta evadir los males

de su pasado recurriría a la heroína. Pero es esta promesa de *evasión* que finalmente la mata cuando el Sr. Berenguer y Juan le dan una sobredosis letal. Este Zahara, la verdadera Zahara, representa una España muy diferente de la otra Zahara. Representa una España perseguida por su pasado que se convierte en distracciones peligrosas con la esperanza de escapar.

Almodóvar crea estas dos versiones contrastantes de Zahara para resaltar la inevitabilidad del pasado franquista, a pesar del progreso cultural de La Movida. Mientras la glamurosa artista versión drag de Zahara nos ofrece una visión esperanzadora de una España capaz de despojarse del pasado y adoptar una nueva identidad, la Zahara de la vida real muestra la permanencia del pasado. Incluso el padre Manolo y su poder abusivo persisten, ahora enmascarados bajo su nueva identidad como el Sr. Berenguer. El estudioso del cine Vicent Cervantes destaca la capacidad específica del drag para articular esta visión idealizada del pasado: “We are able to recognize that the process of memory and recovering is a nonlinear one. Instead, through drag, there is an illusion that leads to a process of queer disjointed utopia that is a reflection of the body’s feelings and desires” (Cervantes 433). Es la naturaleza misma del drag como una *ilusión* lo que le da fuerza como comunicador de una versión idealizada del pasado. Es a través de la identidad drag de Zahara que Almodóvar nos muestra lo que podría haber sido sin la realidad de la existencia continua del pasado.

Al ofrecer estas versiones estilizadas del pasado, *la mala educación* destaca las esperanzas y realidades de una España en transición. El periodo en el colegio católico construye una visión estrictamente uniforme de la España franquista donde la autoridad sirve para castigar y abusar. Almodóvar continúa mostrándonos dos representaciones diferentes de la identidad en la España post-franquista. La Zahara como artista drag habla de una España impregnada por el espíritu de La Movida, esperanzada de crear una nueva identidad libre de las cadenas del pasado.

Pero esta versión idealizada ofrecida por “La visita” choca con la realidad. Almodóvar nos muestra que el proceso de construir una nueva identidad es difícil sino imposible sin el pasado que ayuda a dar forma a lo que somos. Mientras La Movida de Almodóvar soñaba con una nueva identidad drag para España, esta identidad fue relegada a la posibilidad y lo que podría haber sido. La figura drag de Zahara representa una esperanza basada en lo indefinido de un futuro incierto. Es justo como Zahara nos cuenta en su actuación introductoria: “Quizás, Quizás, Quizás.”

## Bibliografía

- Cervantes, Vincent D. "Drag Acts of Transitional Performance: Sex, Religion and Memory in Pedro Almodóvar's *La Mala Educación* and Ventura Pons's *Ocaña, Retrat Intermitent*." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, no. 4, 13 May 2015, pp. 419–436. <https://doi.org/10.1080/14636204.2014.991489>.
- Garrido Lora, Manuel, and María Del Ramírez Alvarado. "Expresiones De Machismo y Violencia En Los Personajes Masculinos Del Cine De Pedro Almodóvar: Una Revisión Cronológica." *Historia y Comunicación Social*, vol. 25, no. 2, 11 Oct. 2018, pp. 519–526., <https://doi.org/10.5209/hics.72282>.
- La mala educación*. Pedro Almodóvar. El Deseo. 2004.
- Manuel Lechado, Lechado. *La Movida: Una crónica De Los 80*. Algaba, 2005.
- Poyato Sánchez, Pedro. "La forma Narrativa en *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)." *Fonseca*. 9 (2014): 207-32. ProQuest. 4 Dec. 2022 .