

## La performance como rastro efímero y *queer* en el filme *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar

Valentina Pucci

Stony Brook University, The State University of New York, Estados Unidos 

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.92512>

Recibido: 13/11/2023 • Aceptado: 18/05/2024

**ES Resumen.** Este trabajo analiza la escena icónica de *La mala educación* (2004), dirigida por Pedro Almodóvar, donde Gael García Bernal interpreta a Zahara en un número *drag* imitando a Sara Montiel. Desde la perspectiva de los estudios de performance, se examina cómo Almodóvar destaca lo artificioso y vindicativo de lo *queer*, dialogando con la noción de “rastro efímero *queer*” de José Muñoz (2019). El análisis se centra en los desafíos que supone la película para las representaciones binarias de género, así como estereotipos y normas estéticas, utilizando para ello conceptos de performance, gesto y fenomenología. Se exploran las construcciones de identidad a través de la figura de Sara Montiel, considerando la sensualidad en el contexto cultural hispanohablante, la industria cinematográfica estadounidense y el periodo posdictatorial en América Latina y España. En conclusión, los diferentes análisis propuestos revelan como resultados las complejas capas de significado entrelazadas en la representación de género tras los ejercicios de travestismo alojados en el film. Por otro lado cómo la construcción de identidades *queer* responde a las dinámicas de una mirada construida mayoritariamente para un público patriarcal. Y por último, cómo el director combina ambas lecturas con la memoria sobre la agresión y represión ocurridas durante el régimen dictatorial franquista.

**Palabras clave:** performance; *queerness*; Almodóvar; Sara Montiel; gestos.

### EN The Performance as an Ephemeral and Queer Trace in Pedro Almodóvar's Film *Bad Education* (2004)

**EN Abstract.** This work analyzes the iconic scene from *Bad Education* (2004), directed by Pedro Almodóvar, where Gael García Bernal plays Zahara in a drag number imitating Sara Montiel. From the perspective of performance studies, we examine how Almodóvar highlights the artificiality and vindication of queerness, dialoguing with the notion of “queer ephemeral trace” by José Muñoz (2019). The analysis focuses on the challenges that the film poses to binary gender representations, as well as stereotypes and aesthetic norms, using concepts of performance, gesture and phenomenology. The constructions of identity are explored through the figure of Sara Montiel, considering sensuality in the Spanish-speaking cultural context, the American film industry and the post-dictatorial period in Latin America and Spain. In conclusion, the different analyzes proposed reveal as results the complex layers of meaning intertwined in the gender representation behind the cross-dressing exercises housed in the film. On the other hand, how the construction of queer identities responds to the dynamics of a gaze constructed mainly for a patriarchal public. And finally, how the director combines both readings with the memory of aggression and repression occurred during the Franco-dictatorial regime.

**Keywords:** performance, *queerness*, Almodóvar, Sara Montiel, gestures.

**Sumario:** 1. Introducción. 2 Marco teórico y antecedentes. 3 Metodología y diseño de la investigación. El espacio escénico dentro del espacio fílmico. 4 Resultados. 5 Referencias citadas.

**Cómo citar:** Pucci, V. (2024). La performance como rastro efímero y *queer* en el filme *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1), pp. 57-66.

## 1. Introducción

Esta investigación se centra en el análisis de una conocida y celebrada escena del largometraje *La mala educación* (2004) dirigido por Pedro Almodóvar. En la misma, el actor mexicano Gael García Bernal interpreta a la artista Zahara, en un número de imitación *drag* que consiste en interpretar a la propia Sara Montiel. El análisis de esta breve escena se enfoca, desde los estudios sobre performance y con perspectiva de género, en la decisión del propio Almodóvar por ensalzar lo artificioso y vindicativo que corresponde a la representación disidente. Por otro lado, se presta atención al descaro que presupone la escena al acentuar la relación entre cierta sensualidad y placer, algunos de los temas recurrentes en la filmografía del director. Y así, se establece un diálogo con la noción crítica de “rastros efímeros *queer*” propuesta por José Esteban Muñoz (2019), quien analiza las formas en que se difunden e inscriben las identidades *queer* y a la vez, señala los procesos de borrado histórico en las sociedades occidentales por su marcado carácter excluyente y patriarcal.

Para Muñoz, una de las características centrales de las formas de vida *queer* es el factor efímero de sus recorridos en la historia y la inexistencia de proyectos de futuro. Esto se debería en primer lugar a quedar, en cuanto colectivos, relegados a la marginalidad no solamente del tiempo hegemónico y sus ritmos, sino también en la representación de las manifestaciones más *straight* o aceptadas. Lo que ha contribuido a que no existan modelos aspiracionales alternativos sino itinerarios pautados y normalizadores. Sobre este pretexto, la crítica explícita de la *performance* como una mimesis de estructuras convencionales funciona a la vez como un visor epistemológico que permite ver los aspectos significativos y constructores de una historia aún por recoger y contar, que sin duda se encuentra alejada de los relatos de la historia y la promesa de futuro hegemónicas.

De esa forma, el tratamiento sin restricciones de la figura de Sara Montiel, una artista transnacional española que tras haber consagrado su carrera en el cine español, y a la vez su reconocimiento en Hollywood y América Latina, ayuda a interpelar a un público disidente (Mira, 2008) que busca impaciente una formulación del deseo alternativa de las formas estereotípicas y los imperativos ligados a las convenciones del sistema binario del género, así como la voluntad de vincularse de manera radical a ciertos aspectos estéticos y artísticos provocadores.

Un ejemplo de ello es la doble construcción del personaje de Juan/Ángel en el film propuesto, quien estudia para preparar su papel como Zahara. Esta voluntad de transitar por diferentes identidades se plantea para establecer un diálogo con otro personaje icónico como La Manuela, protagonista trans de *El lugar sin límites*, película del director mejicano Arturo Ripstein, de 1978, en la que también juega un papel importante Montiel. Funciona allí como referente cultural pero también y sobre todo como portadora de un repertorio de gestualidades en las que diferentes comunidades *queer* se han reconocido y de una sensualidad inusitada para una mujer artista.

## 3. Marco teórico y antecedentes

Dentro de la producción científica ligada al análisis del cine *queer* y sus modelos de representación, la noción “*queer ephemeral gesture*” propuesta por José Esteban Muñoz (2019) ha sido novedosa al permitir una lectura fenomenológica de los films como intertextos culturales, desde la consideración de que los conceptos y herramientas aplicadas al cine heteronormativo ya no funcionan por basarse en categorías binarias establecidas con un enfoque que abarca profundas y dinámicas del cuerpo (Vázquez Rodríguez, 2022). En su análisis, se pueden tener en cuenta la implicación sensorial del espectador además de la vista, lo que se puede extender sobre cómo la postura, la anatomía y la participación corporal en la pantalla contribuye a pensar en ciertas “coreografías” de relación con y entre los personajes, quienes aparecen en diferentes grados de definición, participación y contención.

En su propuesta, Muñoz recurre a los aspectos particulares del *performer* neoyorkino Kevin Aviance, quien es toda una “...*deity in the cosmology of gay nightlife...*” (Muñoz, 2019, p.66), por su manera particular de dar valor a tales gestos, como una forma de corporalidad que manifiesta y somatiza la diferencia de maneras sutiles, pero no menos significativas. Aspectos que exceden las facultades kinésicas de cada cuerpo, y que tiene que ver más con las posibilidades de transformación y de devenir, en inglés “*becoming*”. Por tanto, en este trabajo se busca comprobar de qué manera la sensualidad provocada por una diva del cine se muestra disponible tanto para los ámbitos de creación como para los públicos, situados en un escenario cultural que comparte el mundo hispanohablante que batalla con la gran industria cinematográfica estadounidense en cuanto a alcance y procesos de construcción de la mirada (Zurian & García-Ramos, 2021). Además, en un momento histórico marcado por la salida de las dictaduras militares en América Latina y la España de principios de los años ochenta, un momento que alerta irónicamente de las dos caras del progreso de las culturas LGBTIQ+ a causa de la normalización capitaneada por las sexualidades *gay* y el fracaso de ciertos anhelos emancipadores (Ingenschay, 2018; Navarro Gaviño, 2021).

No obstante, tanto Zahara como La Manuela se presentan como un desafío al régimen binario del género, así como también un precedente de la crítica a las representaciones estereotípicas de género en el cine de carácter popular, pasando de la idea del “*enfant terrible*” a su posterior celebración como una “*femme fatale*” de este singular caso de cine negro. En un desafío que aún elementos de estéticas heterogéneas, y que evocarían una suerte de sensibilidad paniberoamericana, que se haría disponible para creadores y espectadores distantes pero unidos por la lengua española. Esto se realiza a través de la evocación no reprimida de una figura artística transnacional española, en Iberoamérica, como lo fue Sara Montiel, la diva del cine español que se consagró en melodrama *El último cuplé* (Álvarez Rodrigo, 2019), llevándola a consagrarse como estrella de Hollywood, y terminando coronando su figura en América Latina, como lo estudia Kathleen

Vernon (2004). El largometraje de 1957, dirigido por Juan de Orduña, proyectó una evolución del género del cuplé, un tipo de canción popular española, y su rol central en la transformación de la cultura española. Pero Vernon (2004) también analiza cómo el rol de Montiel es el retrato y encarnación de una sensibilidad y sensualidad anacrónicas para los años cincuenta, así como un altamente desarrollado concepto del “*star system*”, cualidades que ella demuestra en su *dramatis persona* como cupletista. La configuración entre el aspecto del género musical del cuplé (Pérez Méndez, 2021), y su desafío a ampliar los límites de este, como logro que alcanza la interpretación de Montiel, es un aspecto que tendremos en cuenta, porque abre una puerta de interpretación de las performances.

#### 4. Metodología y diseño de la investigación. El espacio escénico dentro del espacio fílmico

La convergencia de los estudios de género, estudios *queer* y estudios de *performance* ha sido fundamental para abordar la complejidad de la representación cinematográfica de la muestra escogida. En *La mala educación* (2004) Almodóvar compone una historia compleja donde las identidades están desdobladas y la performatividad del género se manifiesta plenamente, tomando el concepto de Judith Butler (2007), en tanto significan subversiones performativas a partir de inscripciones corporales complejas y paródicas. Si bien no nos detendremos en este trabajo a abordar el tema desde la propuesta específica de Butler, es importante mencionarla, puesto que su aporte es un antecedente fundamental de la aplicación de la teoría de John Austin (1962) de los actos de habla performativos en el discurso del género.

En el penúltimo apartado de su clásico libro *El género en disputa*, la filósofa estadounidense aborda las “inscripciones corporales, subversiones performativas”, mediante los cuales realiza un recorrido crítico por autores europeos como Wittig, De Beauvoir, Sartre y Foucault acerca de la concepción del cuerpo como una superficie discursiva dada. La idea de que “las categorías de sexo verdadero, género diferenciado y sexualidad específica han sido el punto de vista estables para una gran cantidad de teoría y práctica feministas, [así como] son los puntos a partir de los cuales emerge la teoría y la política” (2007, p. 253) resulta fundamental para criticar en primer lugar el dualismo cuerpo/mente o carne/consciencia, y en segundo lugar, a entender que da lugar a un arraigado dualismo eurocéntrico y occidental, entre naturaleza y cultura. Asimismo, plantea que es necesario “poner en duda el cuerpo” (p.254) en tanto una forma pasiva y anterior al discurso, si realmente queremos considerarlo como un constructo cultural, histórico y, por ende, político, y atravesado por cada coyuntura sociocultural. Rechaza, así, la idea de una materialidad pura sobre la que se inscriben significados sociales, y que a su vez se constituye a través de la metáfora espacial de lo interno (la individualidad psíquica) versus lo externo (la reglamentación y el control sociales) (p. 262). Y es que donde se vierte sobre el género estable y firmemente constituido como una construcción que acude a la fantasía para poder ser:

En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad (Butler, 2007, p. 266).

Se ha empleado una metodología interdisciplinaria que combina enfoques teóricos y metodológicos. Por un lado, nos hemos basado en los conceptos teóricos de José Esteban Muñoz sobre la subversión performativa y la referencia gestual, como marco conceptual para analizar las identidades y la representación de género en la película. Además, hemos incorporado

A continuación, se establecen las siguientes capas de análisis del film como un caso de estudio óptimo para estudiar:

1. la variabilidad en la identidad de Zahara mediante Butler (2007) y Muñoz (2019). Mediante la incursión en las lecturas de Butler, se pretende entender cómo se construye la idea de una complejidad discursiva asociada al cuerpo, el cual toma el travestismo como un lenguaje de actuación identitaria, haciendo evidente el aspecto dramático del género como repetición de actos asociados públicamente a un género y/o a otro, pero que a la vez remite a una figura pública real, como es la actriz Sara Montiel. Lo cual enfatiza en la propia idea de la ilusión, en la que existe a un original y una copia. Pero que es aquí parodiada, porque no se pierde el humor que implica una imitación de este tipo, pero a la vez se sustenta a sí misma eficazmente como una especie de reivindicación de una identidad flexible, dramática e irreverente.
2. el placer voyeurístico *queer* entre los personajes. La elección del modelo de mirada *queer* de Zurian y García-Ramos (2021) como método de análisis fílmico permite desentrañar una primera capa de análisis, que tiene que ver con la propia Zahara, la actriz/*performer drag* interpretada por Juan/Ángel, quien estudia para preparar su personaje. Esta resulta ser la identidad como una doble construcción: en el plano de la ficción, se construye como un personaje artístico del fallecido Ignacio, cuya identidad trans es *usurpada* por su hermano, Juan. Por otro lado, esta performance escénica se ve espejada o reforzada cuando más tarde vemos a Ángel/Ignacio/Juan como espectador de la actuación de otra actriz *drag*, a la que asiste con el fin de estudiar sus movimientos para realizar su propia puesta en escena. A su vez, además de la performance de Zahara como referencia literal de una secuencia de *Noches de Casablan-*

ca (Henri Decoin, 1963), también se inserta un fragmento de la película *Esa mujer* de Mario Camus, de 1969, protagonizada por Sarita Montiel.

3. (3) la relación del film con el imaginario religioso imperante en el momento con el modelo fenomenológico propuesto por Gutiérrez-Albilla (2013) para explorar el modo en que la corporealización y la memoria sensorial se impregnan de la violencia y represión presentes en el filme. Mediante el concepto de “*subjective memory*” (333), especialmente en relación a las formas de violencia y abuso ejercidas sobre el cuerpo de Ignacio, y también de manera macroscópica, se usa el film como metonimia de la agresión y represión que ocurrió durante el régimen dictatorial de Franco, a los que la trama vuelve. Esta capa de análisis se explora en el ya tradicional libro *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar* (Smith, 2014), en el que se establece el filme se puede considerar una verdadera *masterclass* de filmación/cine. Ya que no solo se encuentra enmarcado históricamente en los tiempos de *aftermath* de la dictadura de Franco, sino que también tuvo la desafortunada coincidencia de que su estreno sucediera dos semanas después de los ataques terroristas islámicos de Atocha, en marzo de 2004, en Madrid. Lo cual no impidió que pudiese ser un éxito de taquilla, y que algunos aspectos relacionados con la España católica-extremista franquista pudieran ser leídos en consonancia con esa brutal y trágica traumática violencia que se llevó doscientas vidas. Así pues, junto a la segunda capa de análisis, el placer voyeurístico *queer* de Enrique al retratar a su amor de infancia, Ignacio, está lleno de referencias y relaciones, intermitentes y sobre todo visuales, a la relación con la perversión pedófila de los padres religiosos, y también con la del cine (Smith, 2014: p.231). Paradoja que se ve en los paralelismos entre el director retratado en la película, y el padre, y el erotismo perverso que se suscita del abuso sexual infantil perpetrado por este último, y a la vez, la referencia a una “*mise-en-scène*” tremendamente estetizada, sugieren que Smith entiende que Almodóvar alimenta y enriquece su cine con esta contradictoria perspectiva, que también podríamos encontrar que se encuentra hinchada de referencias tan de alta iconicidad y esteticidad religiosa como represivas. Gutiérrez-Albilla (2013) plantea un análisis sumamente rico, en el que la escena que nos compete es leída junto a otras personas, donde estas escenas tienen una función específica con relación a la memoria como sitio de construcción colectivo y al cine, o al aparato cinematográfico como un texto que interpela especialmente lo sensorial, allí donde se alojan los traumas y los afectos a estos relacionados.

Es preciso detenerse en la construcción del espacio escénico en tanto su doble condición de espacio de representación. Siguiendo a Moran (2015), el estudio de cada escena requiere de un esquema de trabajo amplio y diverso sobre el análisis cinematográfico que incluirá elementos profilmicos e intrafilmicos, así como el vestuario, la posición de personajes u objetos en el espacio son elementos que, junto con otros elementos forman la puesta en escena, la *mise-en-scène*. Por otro lado, se encontrarían la gestualidad y los planos, encuadres y perspectivas cinematográficos. La presencia de los personajes en un medio audiovisual como el cinematográfico ofrecen la posibilidad de la tridimensionalidad, pero también del aspecto extra-verbal que se pretende analizar aquí, como el de los gestos. De esta manera, siguiendo su modelo, junto a las capas de análisis planteadas, se tendrán en cuenta tres principales elementos y las lecturas resultantes:

1. el empleo del espacio o, en términos técnicos, del escenario;
2. el sonido, con especial énfasis en la música y el desempeño de la voz,
3. el uso de la fotografía, los movimientos de cámara y otros elementos de estética visual, como vestuario, o la iluminación.

#### 4-Resultados

La mala educación tiene lugar, dentro de la diégesis del relato, en los años setenta (fines de los setenta y comienzos de los ochenta), dentro de la analepsis narrativa y, a la vez, en el momento de su estreno, en 2004. Los personajes icónicos y acumulados de Zahara/Ángel/Juan/Ignacio falso e Ignacio verdadero, con todos sus heterónimos, representan algunos de los principales aspectos escurridizos y dramáticos de una creciente identidad *queer* en esa España contemporánea. Al analizar la performance de Zahara y la doble, y hasta triple construcción de Juan/Ángel, y de Zahara como su creación, se abren algunos de estos aspectos, que pueden resultar evidentes a lo largo de la película.

La historia del mal gusto, el kitsch y la marginalidad social de la cual Valis habla se aloja en el cuerpo extravagante de Sara Montiel, la actriz española y cantante de los años 1940 y 1950, quien, en la última década de la dictadura de Franco, se había convertido en una especie de Mae West española, un ícono gay cuya imagen se había replicado a través de las actuaciones de las imitadoras y se reforzó aún más a través de su propia parodia más adelante en su carrera (Lugo, 2009: p.369).

Esta escena aparece en el cuento “La visita”, publicado recientemente por Almodóvar en *El último sueño* (2023), libro que contiene los cuentos de su faceta como escritor a lo largo de su vida, pero que hasta ahora no se había atrevido a publicar. A la vez, este relato se comenta en el capítulo “*Truth in Travesty*” del propio Smith (2014: pp.1-5). Allí, el personaje trans, que aquí se llama Paula, enviste al sacerdote con su actitud irreverente y desafiante, tanto con su vestimenta como con su actitud, que busca venganza por la vida desgraciada de su hermano. Y le lee la historia escrita por su hermano, donde confiesa la violación de parte del mismo padre con quien está hablando:

Como si estuviera cumpliendo un viejo y elaborado plan, la joven se mueve con gran seguridad. Su vestido, sombrero y demás complementos son idénticos a los de Marlene Dietrich en *The Devil is a*



*Woman* cuando trata de seducir a un importante funcionario que le dé unos pasaportes a ella y a César Romero. Más que una evocación, los movimientos de esta mujer son una copia exacta de los de la famosa estrella. Esta imagen sofisticada y anacrónica, en el marco de una pequeña ciudad, resulta completamente irreal y escandalosa.

[...]

–Le explicaré la razón de este vestido– dice solícita, como si fuera a contar una historia–. Existe una famosa estrella, Marlene Dietrich, ¿la conoce?

–No– contesta el fraile sin querer y preguntándose a dónde querrá ir a parar esa loca.

–Me entusiasma la Dietrich. En una antigua película suya aparece vestida con un modelo idéntico a este, y en otro momento de la película cantaba algo como...

Paula se levanta y entona la canción. El sacerdote la interrumpe y le ruega que se calle, pero ella, sin prestarle la mínima atención, continúa hasta el final utilizándole como miembro de un público invisible al que debe seducir (Almodóvar, 2023: p.24).

La secuencia de *playback* de la famosa y pegadiza “Quizás, quizás, quizás” que interpreta Zahara, se muestra a través de planos detalle y de primeros planos, que simulan o disimulan, de manera muy cercana, la performance “original” de Sara Montiel, lo cual hace que, durante toda la escena, junto a la pantalla que desborda su imagen, una suerte de homenaje y de recreación de estilo en donde un transformismo desnudado grita sensualidad. Este efecto también enfatiza que, como espectadores, somos testigos contemplativos de que los únicos interlocutores allí, en ese evento, son en realidad los dos personajes involucrados en esas escenas en particular, con lo cual Pancho es el espectador ideal y privilegiado, y en ese caso se plantearía una escena donde se encuentran a solas.

En el caso de la performance de Zahara, el espectador al que inmediatamente se dirige es un joven de piel tostada que tiene –casualmente, o quizás no– características fisiológicas similares a las de Pancho, el medio enamorado némesis de La Manuela: es un joven de mediana edad, atlético y atractivo. Vemos en desenfoco un escenario en que los colores son complementarios al del vestuario de Zahara. Su vestido, particularmente exótico, simula el cuerpo de una sirena no tradicional; se trata de un vestido de payés, que simulan el color de la piel de cuerpo completo, incluso el vello púbico y los senos, y es del color rosa pálido de una piel blanca, al igual que sus manos, que están cubiertas por la misma falsa piel de lentejuelas y llevan las uñas pintadas de distintos tonos de rojo en degradé. Su peinado, formado por una exuberante peluca rubia, tiene también un estilo y un corte anacrónico, del estilo de los años sesenta, al igual que su maquillaje. En conjunto, conforman una composición de una *femme fatale*, como lo fue, estéticamente y en primer lugar, Sara Montiel.

Figura 1. Zahara reinterpretando el tema *Quizás, quizás, quizás* de Sara Montiel en *Noches de Casablanca* (1963)



Fuente: *La mala educación* (Pedro Almodóvar y Agustín Almodóvar, Sony Pictures Classics, Pathé, El Deseo S.A., 2004).

Entonces el recorrido en secuencia lenta que lo recorre, en una sola toma continua, desde abajo hacia arriba, hasta llegar a su rostro, que no se devela hasta que no comienza a reproducirse la canción, producen el desvelamiento de la persona que está detrás de ese personaje, y sabemos que es Juan/Ángel. Durante el resto de la escena, la cámara se detendrá básicamente en su rostro, y solo se enfocará la perspectiva desde el escenario cuando arroja la rosa al único joven que está de espectador, que luego sabremos que es el actor que interpreta a Enrique. Mientras tanto, es solo el receptor directo de los versos que está interpretando Zahara.

El tema del bolero también ayuda a identificar inmediatamente el destinatario de ese deseo no correspondido, o correspondido a medias, que describe “Quizás”. Rítmicamente, la versión de Montiel es pausada y con fuertes condimentos orquestales, y melódicos acentuados, al menos en la edición filmica que llegamos a ver, a partir de su montaje. Ignacio, interpretado por Ángel en la película que se encuentra dentro de la película, regresa al pueblo para encontrar en el internado al padre Manolo, a quien Zahara interpela, amenaza o chantajea por los abusos sexuales contraídos contra ella. Este es el intrincado argumento en el que se inserta esta escena que es a la vez parte de una secuencia más grande, que constituye el núcleo de la visita propiamente dicha. Se trata de un núcleo narrativo que constituye parte del dinamismo de esta película en cuanto a las anacronías. En particular, esta secuencia es una suerte de reconstrucción imaginaria de un evento del pasado, de un flashback, que sucede dentro de la historia escrita por Ignacio, y llevada a guion cinematográfico y a largometraje por Enrique.

De regreso al análisis de la escena propiamente dicha, se puede considerar que la misma es un fragmento a su vez de la escena total de la cual es una cita, de la película de Sara Montiel. El interlocutor privilegiado de esta escena es un joven que acaba de llegar al pueblo, porque al parecer está de paso, viajando en su motocicleta. De una etnicidad hispana, de piel y pelo castaños, se sienta en una mesa más cercana al escenario, y conecta inmediatamente con la mirada de Zahara, quien le dedica su performance arrojándole un clavel, en lo que se convierte en una seducción mutua. También podemos ver que el primer plano consigue seguir sus gestos muy de cerca, pausadamente, y que siguen muy en detalle el repertorio “montielesco”, que también más tarde sabremos que había sido prolijamente estudiado por Juan.

Hay otros aspectos para tener en cuenta en la producción de una referencia cultural como la de Sara Montiel y todo lo que ella evoca en la película de Almodóvar. En primer lugar, teniendo en cuenta lo que Marvin D’Lugo (2009) plantea en referencia a la construcción de una perspectiva sobre el pasado, a partir del sentimiento de “posnostalgia”, que es, podríamos decir, acompañando a D’Lugo, un tropo central en varias de sus películas antes de llegar a *La mala educación*, como pudiese ser *La ley del deseo* (1987). En este caso, entonces, el pasado se convierte en un objeto a ser recreado y cuestionado a través del prisma de la figura de Montiel, como un hipertexto y a la vez un pretexto que desata toda una serie de referencias simbólicas, como una cita de autoridad respecto a ciertos cortes históricos y traumáticos. De modo que, para D’Lugo, la figura de Sara Montiel epitomiza en el filme la *nostalgia* por los años postfranquistas, en los que ella asumió la representación de la desmarginalización del género y de sus aspectos disidentes, en este caso, manifiestos en el tema y en la trama amplia de la película (p.357).

Interesa entonces entender cómo Almodóvar realiza esta operación crítica que D’Lugo caracteriza como una complejización de la forma de contar ese pasado, a través de la fetichización de un icono del mundo del cine, del espectáculo y, por ende, también, de la performance como arte coral y múltiple. Entender la performance –y su estudio posterior– como un evento artístico y a la vez un objeto artístico que es en sí mismo resulta escurridizo para la crítica, en cuanto a que utiliza otras artes (mayores y aplicadas), implica hacer implosionar las limitaciones identitarias de las artes, así como del orden de la representación: las manifestaciones performáticas tienen la capacidad de distorsionar las políticas de la representación tradicional. Así también, la palabra performance remite al término ‘performatividad’, en tanto acto de habla, estudiados por John Austin en su canónico libro *How to do things with words* (1962). Solo para aclarar este costado polisémico del término *performance*, haremos eco de la definición que brinda Diana Taylor (2016): “la palabra performance en un contexto transnacional, transdisciplinario y multilingüe más amplio tiene una amplia gama de significados. Elin Diamond define el desempeño en un sentido más amplio: un hacer (que comprende el desempeño a través del presente y pasado), y ese algo que se hace (como actuación, siempre y sólo una práctica viva en el momento de activación)” (p.7).

Esto también se realiza en una conjunción entre pasado personal –autobiográfico– y un pasado colectivo, social. Este pasado colectivo se construye, gracias a las posibilidades intrínsecas por las posibilidades técnicas del lenguaje del cine que, como lo ve D’Lugo, “[está] integrado en esta intrincada interacción de memorias personales y colectivas [en la que] yace la trampa del desconocimiento del pasado histórico tal como se filtra a través de la perspectiva subjetiva de las circunstancias actuales del individuo” (D’Lugo, 2009: p.360). Gran parte de esta confusión tiene que ver con el uso de la “película-dentro-de-la-película”, en la cual interviene la figura de Montiel (p.360). Coincidimos con D’Lugo en que la personificación de la actriz, en diferentes modos, a lo largo del filme, sirve como forma de practicar un uso permanente del “innuendo” o de la insinuación, estrategia tan característica del camp y del kitsch (Zurian y García Ramos, 2021b), como antes del arte barroco, que transforma su cuerpo y de él específicamente su voz en un “audio fetish” (p.373). Almodóvar permanentemente da cuenta en sus películas de la artificiosidad del arte, y a su vez del género, como aspectos entrelazados y que fueron reprimidos durante la dictadura franquista, aunque no en función de la objetivación del cuerpo femenino como fetiche sexual escenificable.

También podemos referirnos aquí al libro de Almodóvar (2023) en el que menciona cuál es el germen de su escritura –casi a modo de justificación o de modestia–: “todos ellos son textos de iniciación (no doy por terminada todavía esa etapa) y muchos de ellos nacen para huir del tedio” (p. 13). En estos relatos, que reúne bajo el título de *El último sueño*, en la introducción expresa su búsqueda de creación artística como una faccitación por consumo constante de arte, una forma de sublimación que coincide con la forma del sueño, que también es un salvoconducto del exceso que significa para la configuración del deseo, paradójicamente, otro tema de central importancia en sus películas. Citaremos un fragmento largo de la introducción a este libro de relatos:

Además de *La mala educación* y su relación con “La visita”, en estos textos ya están muchos de los temas que aparecen y les dan forma a mis películas. [...] También en “Demasiados cambios de género” hablo de uno de los elementos clave en *Todo sobre mi madre*: el eclecticismo, la mezcla no solo de géneros, sino de obras que me marcaron: además del monólogo de Cocteau [*La voz humana*], *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams (El Deseo es el nombre de mi productora), y *Opening Night*, la película de John Cassavetes. Todo lo que ha caído en mis manos o pasado ante mis ojos me lo he apropiado y lo he mezclado como algo mío, sin llegar a los límites del León de “Demasiados cambios de género” (p.15).

En esta cita el director relata esa sensación común, quizás, como espectadores, luego de ver *La mala educación*, de que vemos un pastiche de estéticas, géneros y, sobre todo, hilos narrativos. Durante todo el filme, capas de ficción se interceptan y van generando este enredado tejido argumental que sostiene la película, tal como las mujeres bordadoras de encajes con bolillos de los patios manchegos (Almodóvar, 2023: p.16). Por otro lado, Gutiérrez-Albilla plantea que el personaje de Zahara se construye como un significante paródico de lo excesivo, de lo gozoso, que acarrea connotaciones relacionadas con la identidad femenina, su artificio a través de la vestimenta y del maquillaje:

Como método comunicativo no verbal, el gesto efímero media las experiencias físicas y emocionales en un momento en el que el lenguaje parece haber fallado. También apunta simultáneamente a la materialidad de nuestro cuerpo como, para usar los términos de Anzieu, formativa del sujeto (Gutiérrez Abila, 2013: p.334).

Este gesto efímero, que nos conecta con la noción de “*queer gesture*” de Muñoz, también presenta una característica de sincretismo de elementos católicos en cruce con la conformación de una sensualidad femenina contemporánea, largamente censurada por los regímenes militares y políticos represivos. Esto se puede ver en la temática del vestido suntuoso de Zahara, que simula ser una representación de Eva, del relato bíblico que asocia a esta figura al pecado. Se trata, por supuesto, de una resignificación de esta figura que supuestamente condenaría a toda la humanidad a vivir en el error, en el pecado de la carne. Sin embargo, en lugar de poseer una manzana, como el elemento que termina por acceder Eva, Zahara tiene un clavel, al igual que el personaje de Sara Montiel en *Noches de Casablanca*, Teresa Vilar, con la cual hace lo mismo que en la performance original: cantar y usarlo como elemento erótico, que luego lanza a un hombre del público. En el caso de Zahara, se trata del joven Enrique Serrano, el personaje de ficción del guion correspondiente a Enrique Goded, quien es su destinatario privilegiado, dentro del público, porque es con quien intercambia miradas. Entiendo que esos son los elementos que forman parte del sincretismo estético, gracias al cual

A través de la representación de Zahara, Almodóvar propone una forma de ser y un modo de relación ontológica que trastoca la metafísica de la presencia al enfatizar, como el proceso textual descrito anteriormente, un proceso ambivalente e interminable de sustituciones y complementos (...). En otras palabras, si el cuerpo funciona como receptor y transmisor de recuerdos, las huellas físicas y psíquicas indelebles de los fragmentos de memoria son visceralmente experimentadas y profundamente sentidas por el cuerpo a través del afecto y la sensación. (Ibid., p.334).

El “*embodiment*”, o corporalización, corresponde con la acción de encarnar y manifestar en el cuerpo ideas, representaciones, abstracciones del inconsciente –individual o colectivo–, y que encuentran su realización en lo corpóreo, que se convierte en la superficie en la que se vuelven evidente. Eso es lo que sucede con la figura histórica de Montiel, que realiza una corporalización alternativa y fantasmática a través la tecnología del cine, que funciona como una “memoria prostética” (“*prosthetic memory*”) (Lansberg en Gutiérrez-Albilla, 2013: p.335), un procedimiento simbólico-técnico y tecnológico, por el cual, en pocas palabras, el cine puede “hacer que nos afecten empáticamente experiencias y recuerdos que no están vinculados orgánicamente a nosotros, incluso si tienen un impacto en nuestro cuerpo y psique” (p.335).

En el capítulo de su libro *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2019) José Esteban Muñoz se acerca de la personalidad fantástica del performer neoyorquino Kevin Aviance, y analiza la relación entre la performance como evento artístico y la temporalidad y la construcción o propuesta deconstrucción de identidad *queer* a partir de deconstruir la idea de que evidencia disponible para hablar de los modos de vivir, ser y expresarse de los sujetos *queer*. Lo hace mirando especialmente a los artistas que performan algún tipo de discrepancia e incluso de desafío directo a la imposición de una heterosexualidad correspondiente al binarismo tradicional de género. Por el hecho de que la historia puede funcionar como discurso disciplinador, lo *queer* está íntimamente relacionado con lo efímero. De ahí que su conexión con la danza como expresión artística que también tiene una íntima vinculación con la experiencia de lo efímero. Y particularmente con la gestualidad, que también es un acto ínfimo/minúsculo, y según lo define Muñoz, “el gesto (...) señala el rechazo de un cierto tipo de finitud. La danza es un sitio especialmente valioso para reflexionar sobre lo *queer* y los gestos.” (Muñoz, 2019: p.65). Continúa:

“Lo efímero son los restos que a menudo están incrustados en actos *queer*, tanto en historias que nos contamos unos a otros como en gestos físicos comunicativos como la mirada fría de un crucero por la calle, un apretón de manos prolongado entre conocidos recientes o el pavoneo varonil de una mujer particularmente segura” (p.65).

Muñoz propone desafiar nuestras fidelidades a los imperativos heterosexuales, que implican códigos y leyes, para aceptar la rareza, “o más exactamente, aceptar la pérdida de heteronormatividad, autorización y



derecho. Estar perdido no es esconderse en un armario o realizar un simple acto (ontológico) de desaparición; es desviarse del camino de la heterosexualidad” (p.73). En las escenas se expresan identidades *queer* –deseantes de lo alternativo– y *drag* –representadores de aquello mediante formas de travestismo–, cuya elección de género tiene un acentuado alejamiento del binarismo de género: mujeres trans u hombres que deciden “montarse”. Muñoz define a los gestos como manifestaciones que son:

“actos físicos precisos y específicos entendidos convencionalmente como gesto, como la inclinación de un tobillo con tacones altos (...). Estos actos son diferentes, pero ciertamente no independientes, de movimientos que tienen más que ver con el flujo del cuerpo en movimiento, (...) movimientos atomizados y particulares [que] cuentan historias de devenir histórico (...), conocimientos efímeros de seres perdidos. Historias y posibilidades *queer* dentro de una cultura pública homofóbica mayoritaria” (Muñoz, 2019: p.67).

Su análisis, a partir de la lectura de esta cita, resalta la capacidad del performer *queer* de ser un producto no completamente definible, y de ahí pasa por la capacidad de ser “*many things at once*”. Por ese camino desarrolla D’Lugo (2014) su análisis de la figura de Sara Montiel en *La mala educación*, donde estudia cómo Almodóvar presiona el film para hacerla girar en torno a esta personalidad artística y todo un entramado de narrativas que se cruzan, pero que especialmente tienen que ver con la memoria histórica. D’Lugo aduce que el tratamiento que el director realiza del pasado en esta película es inédito hasta el momento en su carrera, donde no había elaborado explícitamente referencialidad argumentativa hacia la etapa franquista y de recuperación democrática, por la que el mismo Almodóvar transitó durante su juventud. Todo esto se cifra en la figura de Montiel, quien representa el pivote sobre el que gira el argumento: “(...) Montiel se convierte en un ícono ambivalente, que encarna tanto la negación como la reafirmación de la inflexible dicotomía moral entre el bien y el mal, tan estrechamente ligada a la ideología del régimen.” (2014, p.371).

En este sentido, D’Lugo realiza una crítica acerca de la representación almodovariana de la figura de Montiel y su rol en el cine español. Sus papeles, los temas de sus películas, incluso su éxito, sugiere D’Lugo, parecen haber desprendido una nostalgia colectiva, no solo por un pasado *desperdiciado*, sino también como síntoma de una época más actual y globalizada, en la que ella venía a ser el signo de esa crisis, tal como lo dice Vernon citada por D’Lugo: “personificar la ambivalencia de una sociedad atrapada entre impulsos moralizantes y modernizadores y reflejar a los espectadores el rostro de España moldeado por sus propias creencias y deseos” (p.371).

Entonces en este punto, y retomando la noción de contrafetiche por Muñoz, podemos interpretarla aquí a la figura de Sara Montiel no como un fetiche mercantil (es decir, como el objeto producto del trabajo), sino como un fetiche del deseo sexual. Pero también lo desborda, y pasa a formar parte de una iconografía *queer*, que habilita espacios de *devenir-en*, tanto para las travestis, que comenzaban a empoderarse, como también en rebeldía de los imperativos del género, para la mujer como sujeto sin agencia, sin deseo, y sin autonomía política –y tampoco, por lo tanto, estética, como disciplina que mira al aspecto valorativo e interpretativo de las artes–. Se puede señalar que Montiel, en lugar de ser simplemente una mujer personificada en el cuerpo de un hombre, es personificada en el cuerpo de varios hombres, incluso de sí misma, pero a través de la mirada masculina de la escena de la película *Esa mujer*, que Ignacio y Enrique ven en el cine en su infancia (Vázquez Rodríguez, 2022; Mulvey, 1989). Ante esta imagen los niños no manifiestan ellos en sí mismos una función sexual -la masturbación-, sino que esta se presenta como foco particular y mediador en la expresión mutua del despertar de su sexualidad y su deseo homosexual.

**Figura 2.** Enrique e Ignacio visualizando a Sara Montiel en *Esa Mujer* (1969) de Mario Camus.



Fuente: *La mala educación* (Pedro Almodóvar y Agustín Almodóvar, Sony Pictures Classics, Pathé, El Deseo S.A., 2004).



También se puede hacer una reflexión sobre qué significa también la figura del travesti o del imitador femenino en el cine español desde los años cuarenta. Se trataba de una “fetichización histórica de un tipo particular de “pasado” colectivo pero personalizado asociado con la “cultura” de las imitadoras femeninas en la escena del entretenimiento de España en los años setenta”. (p. 371).

Si nos remitimos a cómo el gesto de Zahara con su mano cubre parcialmente su rostro, que en realidad lo desvela para el público, escondiéndolo para otros receptores ausentes, mostrando la complicidad que buscaba con ese único sujeto del público, su performance buscaba, desde nuestro punto de vista, parodiar, ensalzándolo, el acto de entablar un diálogo con su amado/amante en el cual ella es quien toma la palabra, empoderándose desde una feminidad exacerbada, pero solicitando su atención y no necesariamente su correspondencia. Además, son los ojos, la posición de la boca al cantar, y hasta casi diríamos la rigidez del movimiento de Zahara, que la transforman en una suerte de efigie animada, que acentúan el aspecto visual y también sonoro, en este caso musical, y a su contenido argumental del bolero “Quizás...”.

## 5. Discusión y conclusiones

Cuando Muñoz señala los restos de la performance como aquellos efectos de la memoria social o colectiva, de aquello que no se evapora del evento performático, plantea que “el acto real es sólo una etapa del juego; es un momento, puro y simple. Hay un elemento deductivo en el desempeño que tiene mucho que ver con sus condiciones de posibilidad, y hay mucho que sigue” (2019, p.71), se puede asegurar que se está refiriendo a este tipo de referencialidad gestual que se expresa de maneras oblicuas o no siempre directas con tal de reclamar otras formas posibles para los paradigmas normativos de género.

Zahara evoca en su breve pero consistente materialización de un conjunto (un repertorio, en los términos de Diana Taylor) de cadencias del movimiento de un performer, de modos de ser y actuar, y que critican estas lógicas exclusivistas que se aplican sobre las personas que no realizan este corte normativo, esta distinción, sobre todo porque, en muchos casos, tienen ciertos privilegios (como ser blancos y decididamente masculinos) (Muñoz, 2019: p.79). Para Muñoz, esto permite recodificar ciertos “signos de abyección en los espacios queer dominantes -negritud, feminidad/afeminamiento- y [hacerlos] no sólo deseables sino algo que desear” (p.79). Podría decirse en este caso que lo abyecto estaría presente en la figura “real” de Ignacio adulto, quien sería aquel sujeto que la sociedad expelle a los márgenes de la “legalidad”. Al explorar las reflexiones de Muñoz sobre la transitoriedad de los eventos performáticos y su potencial subversivo en relación con las normas de género, esta investigación revela una comprensión más profunda de la intersección a varias escalas entre la representación femenina, los mecanismos de una mirada construida, del deseo disidente y de los espacios sostenidos por las identidades *queer*.

Esto habilita, incluso desde los privilegios que este caso encarnaría Zahara, a través de su interpretación a cargo de Gael García Bernal, cómo sus gestos pueden formar un repertorio de imágenes, estéticas y de visibilidad a partir de la existencia de personajes trans y también de íconos artísticos que ayudaron a forjar prácticas artísticas y existencias contra culturales en el marco de la hegemonía heteronormativa y de sus mandatos. Así como Almodóvar eligió a Montiel por su admiración personal, pero cómo también porque significó un ícono para la cultura gay/butch/femme/queer de los ochenta, siendo una mujer blanca, su mensaje podía contener también, además de los procesos, sobre todo relacionados con la estética *drag*, del devenir (*becoming*) fabuloso y pleno; llamar la atención sobre la artificiosidad adorada y señalada como una elección y no una imposición del sistema, gracias a la posibilidad de que los gestos pueden ser doble o multivalentes (Muñoz, 2019: p.80). El hecho de focalizarse en un personaje “minoritario”, esta película abrió un camino hacia la visibilización nada menos que la violencia ejercida sobre las personas en búsqueda de ser reconocidos y aceptados desde su identidad *queer* y de formar parte de aquellos espacios habitables, en un sentido amplio, que responde a lo más íntimo, hasta la expresión frente a un público.

Estos gestos, que implican un “*queer becoming*”, porque connotan la manifestación del sufrimiento queer, por tener que escapar de los espacios rurales, pero a la vez evocan los placeres exuberantes, que no pueden admitir en sus vidas cotidianas. Un ejemplo de esto es la vida de la verdadera autora de Zahara, Ignacio, personificado originalmente por el hermano mayor de Juan, a quien el ex-padre Manolo -con la complicidad del mismo Juan-, ya sea para evitar la denuncia de Ignacio de su violación y acoso, así como para conseguir vivir una vida libre de problemas, asume su sexualidad -y, por ende, su romance con el mismo violador- y de su profesión como actor.

Al analizar la crítica de Zahara a las estructuras excluyentes de género y su representación en la película, se abre un nuevo espacio para explorar cómo el arte cinematográfico puede catalizar cambios sociales al redefinir lo que se considera deseable y digno de ser deseado. La figura de Ignacio adulto se convierte así en un símbolo de la resistencia contra la marginalización social y legal, al mismo tiempo que desafía las normas de género preestablecidas. Además, al considerar la elección de personajes “minoritarios” como protagonistas de la trama, esta investigación resalta la importancia del arte como herramienta para visibilizar las experiencias y luchas de las comunidades *queer*. La representación de personajes como La Manuela y Zahara no solo refleja la diversidad y complejidad de las identidades *queer*, sino que también contribuye a la construcción de un repertorio de conocimientos y experiencias que desafían las narrativas hegemónicas.

Por último, al plantear la pregunta sobre el impacto y la eficacia de la gestualidad efímera de estos personajes ficticios, esta investigación invita a reflexionar sobre el papel del cine como un medio para preservar y transmitir las experiencias marginadas. En un contexto contemporáneo donde la visibilidad y aceptación de las personas *queer* están en aumento, el cine emerge como una herramienta poderosa para amplificar

las voces y experiencias de estas comunidades, contribuyendo así a la construcción de una sociedad más inclusiva y respetuosa de la diversidad.

Pero cabe una última pregunta, acerca de si puede responderse si la gestualidad efímera ejercida tanto por La Manuela, en su performance, como por Zahara, conforma un repertorio de conocimientos fugaces y casi reflejos, y si es así, de qué manera, y cuánto impacto tuvieron, desde el espacio de ser personajes ficticios de maneras caleidoscópicas –replicando y citando–, pero aun así no menos importantes, porque su supervivencia depende y se manifiesta por espacios marginales, aunque hoy la homosociabilidad y la seguridad de los sujetos trans se encuentra un poco más distendida a espacios públicos, compartidos con otras diversidades, especialmente en las grandes capitales de Latinoamérica pero también de Estados Unidos y de Europa. Una respuesta posible es que, en parte, su desvanecimiento en el tiempo presente como evento –repetible, pero fugaz–, se vuelve aquí posible de mantener mediante la performance y gracias al medio del cine, como aquellas artes de una cierta activación y duración colectivas.

## 5. Referencias citadas

- Aguirre Barrera, D. I. (2012). Del estereotipo a la performatividad del género en una secuencia de *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein. *Cuicuilco Revista De Ciencias Antropológicas*, 19(54), pp.241–260. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/416>
- Almodóvar, P., & Almodóvar, A. (2004). *La mala educación*. Sony Pictures Classics.
- Almodóvar, P. (2023). *El último sueño*. Barcelona: Reservoir Books.
- Álvarez Rodrigo, Á. (2019). “Sara Montiel: las transgresiones al ideal de género franquista en *El último cuplé* (1957), origen de un icono gay de la democracia” en Mónica Moreno Seco (coord.) & Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.). *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante. pp.987-997.
- Austin, J. L. (1962). *Palabras y acciones: Cómo hacer cosas con palabras*. (Trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabo). Paidós (Trabajo original publicado en 1971).
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Madrid: Paidós.
- De La Mora, S. (2006). “The Last Dance: (Homo)Sexuality and Representation” en Arturo Ripstein (2006). *El lugar sin límites and the Fichera Subgenre*. En *Cinemachismo* (pp. 105–134). University of Texas Press. <https://bit.ly/3y8SMUj>
- D’Lugo, M. (2009). “Posnostalgia in *Bad Education*: Written on the Body of Sara Montiel” en B. Epps & D. Kakoudaki. (Eds.). *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* (NED-New edition, pp. 357–386). University of Minnesota Press. <https://bit.ly/3URe9IM>
- Foster, D. W. (2003). “Arturo Ripstein’s *El lugar sin límites* and the hell of heteronormativity” en Aldama, A. J. (Ed.), *Violence, and the Body: Race, Gender, and the State* (1a edición, pp. 375–387). Indiana University Press.
- Gutiérrez-Abilla, J. D. (2013). “Scratching the Past on the Surface of the Skin Embodied Intersubjectivity, Prosthetic Memory, and Witnessing in Almodóvar’s *La mala educación*”. en M. D’Lugo & K. M. Vernon (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (1a edición, pp. 322–344).
- Ingenschay, D. (Ed.). (2018). *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Bibliotheca Ibero-americana.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona, Madrid: Egales.
- Moran, E. P. (2015). El estudio ‘plano a plano’ como nuevo método de análisis fílmico. *Observatorio (OBS\*)*, 9 (2). <https://doi.org/10.15847/obsOBS922015822>
- Mulvey, L. (1989). *Visual pleasure and narrative cinema*. Indiana University Press.
- Muñoz, J. E. (2019). *Cruising Utopia, 10th Anniversary Edition: The Then and There of Queer Futurity* (2nd ed., Vol. 50). NYU Press. <https://doi.org/10.18574/9781479868780>
- Navarro Gaviño, Á. (2022). Francisco A. Zurian y Francisco José García Ramos (2021). Una mirada queer del cine español del siglo XX. Guía didáctica. Madrid, Editorial Fundamentos. 257 páginas. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 2(1), 141-145. <https://doi.org/10.5209/eslg.78698>
- Navarro Gaviño Á. (2021). Dieter Ingenschay (Ed.) (2018). Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX, Bibliotheca Ibero-americana. 271 páginas. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 115-118. <https://doi.org/10.5209/eslg.75295>
- Pérez Méndez, I. M. (2021). ¿Y después del cuplé? Disidencias de género en la cinematografía española: Sara Montiel y Juan Antonio Bardem. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (16), pp. 44-60.
- Ripstein, A., & Donoso, J. (1977). *El lugar sin límites*. Mexican Film Institute (IMCINE).
- Smith, P. J. (2014). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Nueva York: Verso.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Duke University Press.
- Vázquez Rodríguez, L. (2022). Miradas torcidas: una aproximación metodológica al cine queer desde el análisis háptico y la fenomenología. *Comunicación & Métodos*, 4(2), 26–39. <https://doi.org/10.35951/v4i2.163>
- Vernon, K. M. (2004). “Theatricality, melodrama, and stardom in *El último cuplé*.” en M. D’Lugo & K. M. Vernon. (Eds.). *A Companion to Pedro Almodóvar* (1a edición, pp. 387–411).
- Zurian, F. A. & García-Ramos, F. J. (2021). *Una mirada queer del cine español del siglo XX. Guía didáctica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Zurian F. A. y García Ramos F. J. (2021b). Presentación dossier: Repensar lo camp, investigar lo queer. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 3-4. <https://doi.org/10.5209/eslg.76619>