



Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en *Extraña forma de vida* (2023)

Néstor Muñoz Torrecilla
Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.92897>

Recibido: 06/12/2023 • Aceptado: 03/04/2024

ES Resumen. Pasión y deseo son algunas de las primeras palabras que a alguien puede venirle a la mente al pensar en la filmografía de Pedro Almodóvar, como también lo pueden ser los homosexuales, el travestismo, el color rojo, Chus Lampreave o los teléfonos. Pedro Almodóvar es tradicionalmente reconocido como uno de los impulsores de la visibilidad queer en el cine español a través de sus películas desde el inicio de su carrera. La lluvia dorada de Alaska en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), el desnudo integral de Bibi Andersen en *Kika* (1993) o el travestismo de Miguel Bosé en *Tacones Lejanos* (1999) con algunos de los ejemplos que se encuentran en la filmografía de Pedro Almodóvar que, lejos de limitarse a la representación de personajes homosexuales, ahonda en un gran abanico de disidencias sexoafectivas. Su última producción hasta la fecha, el medimetraje *Extraña forma de vida* (2023) el protagonizado por Ethan Hawke y Pedro Pascal, fue estrenado en salas a finales de mayo de 2023 tras su paso por el Festival de Cannes y ese mismo año se convirtió en el corto más taquillero de la historia del cine español. El corto, concebido como una supuesta respuesta a *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) aborda el reencuentro entre dos viejos amantes en un mar de interseccionalidades como la identidad sexual, el poder, el amor y el envejecimiento. Aparentemente no hay escenas visiblemente queer en este western, si atendemos a lo óptico. Es por ello que se estudiará a través de una mirada háptica la existencia de un texto queer en el medimetraje. Se adentra así este estudio en un enfoque háptico, donde se erige el plano sensorial táctil por encima del visual. Esta elección estilística resulta en una elipsis consciente del sexo explícito, permitiendo una inmersión más profunda en las emociones de los personajes y en la exploración del deseo. Almodóvar, conocido por su transición de representaciones ópticas a una reflexión más profunda sobre las emociones y el deseo en su filmografía, muestra un cambio consciente hacia una cinematografía más reflexiva.

Palabras clave: Almodóvar; cine queer; háptico; estudios LGBTQ+; masculinidades

EN **Passionate Dissidence. Queer Desire of Pedro Almodóvar's Cinema in *Strange Way Of Life* (2023)**

EN Abstract. Passion and desire are some of the first words that someone may think of when thinking about Pedro Almodóvar's filmography, as well as homosexuals, transvestites, the color red, Chus Lampreave or telephones. Pedro Almodóvar is traditionally recognized as one of the drivers of queer visibility in Spanish cinema through his films since the beginning of his career. The golden shower of Alaska in *Pepi, Luci, Bom* (1980), the complete nude of Bibi Andersen in *Kika* (1993) or the transvestism of Miguel Bosé in *High Heels* (1999) with some of the examples that are found in the filmography of Pedro Almodóvar which, far from being limited to the representation of homosexual characters, delves into a wide range of sexual-affective dissidence. His latest production to date, the medium-length film *Strange Way of Life* (2023), starring Ethan Hawke and Pedro Pascal, was released in theaters at the end of May 2023 after passing through the Cannes Festival and that same year it became the highest-grossing short in the history of Spanish cinema. The medium-length film, conceived as a supposed response to *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), addresses the reunion between two old lovers in a sea of intersectionalities such as sexual identity, power, love and aging. Apparently there are no visibly queer scenes in this western, if we look at the optics. That is why the existence of a queer text in the medium-length film will be studied through a haptic look. This study thus delves into a haptic approach, where the tactile sensory plane is erected above the visual one. This stylistic choice results

in a conscious ellipsis of explicit sex, allowing for a deeper dive into the characters' emotions and exploration of desire. Almodóvar, known for his transition from optical representations to a deeper reflection on emotions and desire in his filmography, shows a conscious shift towards more reflective cinematography.

Keywords: Almodóvar; queer cinema; haptic; LGBTIQ+ Studies; masculinities

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico y metodología: Almodóvar y el Cine Queer. 3. Análisis del texto. 4. Discusión y conclusiones. 5. Referencias.

Cómo citar: Muñoz Torrecilla, N. (2024). Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en *Extraña forma de vida (2023)*, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1), pp. 67-77.

1. Introducción

En verano de 2022 Pedro Almodóvar rodó su segundo medimetroraje en inglés en el desierto de Tabernas, provincia de Almería, con una coproducción entre Yves Saint Laurent y su productora El Deseo. El actor estadounidense Ethan Hawke y el chileno Pedro Pascal interpretan a dos antiguos bandoleros que se reencontran tras años distanciados. Mientras que Silva, el personaje que interpreta Pascal, vive en un rancho alejado de Bitter Creek, Jake, interpretado por Hawke, ahora está en el lado bueno de la ley y es el respetado sheriff del pueblo. La película se estrenó como apertura del Festival de Cannes del año 2023, rápidamente la prensa se hizo eco de que el film era una especie de respuesta a la película *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2006) y ese mismo año se convirtió en el corto más taquillero de la Historia del cine español.

Según ha repetido en varias entrevistas el director, este corto supone una especie de respuesta a la película *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee, una adaptación del cuento homónimo de Annie Proulx que estuvo cerca de dirigir en los años 90. El proyecto de Almodóvar no siguió adelante por la falta de libertad creativa que la productora dejaba al director, quien quería hacer algo más transgresor, lo que finalmente llevó a la declinación de la producción del texto de Proulx. A principios de este siglo, la adaptación a la gran pantalla protagonizada por Jake Gyllenhaal y Heath Ledger supuso un gran éxito comercial y una recepción muy positiva por parte de la crítica, incluyendo numerosos premios internacionales.

La recepción de la cinta de Lee desató una serie de reflexiones sobre la intersección entre la cultura popular estadounidense y la política sexual contemporánea. Dos años más tarde, la *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* organizó un dossier que se propuso analizar críticamente el fenómeno aparentemente paradójico que rodea a la película, considerándola como un caso destacado de la llamada «no controversia» que tuvo lugar en 2005 y 2006: ¿cómo pudo una película explícitamente gay tener tan buena acogida en la taquilla a nivel mundial? En la introducción del mismo, Herring (2007) alude a Lisa Duggan y el concepto de homonormatividad, que se utiliza como marco teórico para analizar cómo ciertas representaciones de la homosexualidad en los medios pueden conformarse a normas aceptables y establecidas por la sociedad. En el caso de *Brokeback Mountain* (2005) se plantea que la película, a pesar de abordar temas sociales y políticos, contribuye a la homonormatividad, ofreciendo una visión aceptable y minoritaria de la homosexualidad:

O incluso podríamos ser un poco más paranoicos y leer todo este rumor de *Brokeback* –toda esta charla pública masiva y contrapública– como sintomática, como una forma de eludir cuestiones políticas mucho más inquietantes en favor del espectáculo transhistórico de dos hombres blancos homosexuales incapaces de domesticar adecuadamente su atracción hacia el mismo sexo. Dicho de otra manera: *Brokeback Mountain* parece ser un ejemplo fenomenal de una paradoja particular en cómo se interrelacionan las culturas populares estadounidenses contemporáneas y la política sexual dominante contemporánea de Estados Unidos. Se presenta como una película “temática” con conciencia social que no invita más que al puro escapismo. Y creo que esta politización protésica es lo que algunas personas querían decir (y lo que muchas personas querían) cuando llamaron a la película “revolucionaria” y luego recordaron tirar sus bolsas de palomitas de maíz antes de salir. (Herring, 2007, p. 94)¹

En vista de la trayectoria de Pedro Almodóvar, sería fácil adivinar que la trasgresión que él buscaba en los años 90 al adaptar el cuento de Proulx, y en diferencia del trabajo que realizó Ang Lee, sería la inclusión de escenas de sexo como por ejemplo rodó en *La ley del deseo* (1987). Algo que, además, habría hecho que la producción pudiera ver en entredicho su recorrido comercial. Sin embargo, el sexo en *Extraña forma de vida* (2023) sucede también en una elipsis y apenas hay planos que muestren a alguno de los personajes desnudos, algo que Almodóvar explicó en el estreno afirmando con cierta ironía que «podría poner retozando desnudos a Ethan Hawke y Pedro Pascal y probablemente me ganaría la simpatía de medio mundo. Pero hago

¹ Texto original en inglés: «Or we might even be a bit more paranoid and read all this *Brokeback* buzz—all this mass public and counterpublic talk—as symptomatic, as a way to sidestep far more unsettling political issues in favor of the transhistorical spectacle of two gay white men unable to properly domesticate their same-sex attraction. Put differently: *Brokeback Mountain* appears to be a phenomenal instance of a particular paradox in how contemporary U.S. popular cultures and contemporary mainstream U.S. sexual politics now interrelate. It offers itself up as a socially conscious “issue” film that invites nothing but pure escapism. And this prosthetic politicization is, I think, what some people meant (and what many people wanted) when they called the film “revolutionary” and then remembered to throw away their popcorn bags before exiting.»

una gran elipsis. Eso sí, muestro el culo de Pascal. Algo es algo». En este sentido cabe entonces preguntarse si existe alguna diferencia entre la supuesta respuesta de Almodóvar a la cinta de Lee que la haga poder enmarcarse dentro del cine queer, huyendo de la homonormatividad que mencionaba Herring. Además, teniendo presente el contexto, ya que el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas (Thompson, 1998, p. 185), no es lo mismo realizar una película que muestre visiblemente una relación homosexual en 2005 que en 2023.

De Lauretis destaca la disolución de la política de identificación como una faceta prominente de la narrativa queer, reflejando una resistencia marcada hacia la complacencia de la expectativa del espectador de identificar y conectarse con los eventos en pantalla. Este enfoque contraviene la necesidad de conferir sentido a la diégesis, de discernir quiénes son los personajes en la narrativa, al mismo tiempo que desincentiva la búsqueda de una versión ilusoria del yo en el espejo del texto. Este proceso obstaculiza la capacidad de experimentar la sensación de dominio del ego sobre el objeto-texto (De Lauretis, 2011, p. 244)

El fenómeno cinematográfico, como acto en sí mismo, abarca no solo la creación de un texto por parte de una estructura socioeconómica y cultural, sino también las diversas lecturas e interpretaciones que lo animan. El desarrollo de la teoría filmica feminista en las últimas tres décadas se inserta en la dimensión pragmática del cine, considerándolo no solo como un modo de representación y discurso, sino también como una institución que refleja modos de producción y diversas formas de recepción (Colaizzi, 2001). El éxito masivo de una película con temática gay desafía su categorización dentro del cine queer, como apuntaban Zurian y García-Ramos (2021) por la ausencia de una necesidad de mirada queer en la película como una herramienta de epistemología situada, que permita al «público experto» descodificar y percibir las imágenes y mensajes ocultos detrás de declaraciones aparentemente inocentes.

2. Marco teórico y metodología: Almodóvar y el Cine Queer

El término «queer» es una piedra angular en el estudio de la filmografía de Pedro Almodóvar. Su significado, de difícil traducción al castellano, tiene sus orígenes en el contexto angloparlante donde se utilizaba despectivamente para referirse a todo lo que resultaba extraño, marginal o raro. En definitiva, a todo lo que se saliese de la norma. Las diferentes luchas sociales queer han conseguido resignificar este insulto y convertirse en una palabra que conlleva connotaciones de resistencia política, como una bandera lingüística que alberga todas aquellas disidencias, especialmente aquellas que se salen de los parámetros de una sociedad heteropatriarcal.

El surgimiento del cine queer, como señala Rich (1992) en la década de 1980, coincidió con la accesibilidad de videocámaras domésticas de bajo coste, abriendo la puerta a diferentes propuestas narrativas fuera del marco capitalista de las producciones hollywoodienses. Historias diferentes y con personajes diferentes permitiendo contar experiencias cotidianas de la población queer y enfatizar y visibilizar las realidades de la comunidad. Ya en los años 90, Estados Unidos presencia un auge en la producción cinematográfica donde personajes homosexuales (hombres y mujeres) comienzan a hacerse más frecuentes incluso trascendiendo los festivales especializados y entrando en circuitos considerados mainstream como Toronto y Sundance. En 1991 se realizó el primer panel sobre cine queer en el Festival de Cine de Sundance, marcando el inicio de la atención crítica y teórica hacia este tipo de películas. Ruby Rich acuña el término «New Queer Cinema» en un artículo-manifiesto *A Queer Sensation* (1992), marcando un cambio significativo en la teoría y producción cinematográfica queer. Este movimiento supera los enfoques esencialistas del cine gay y lesbiano de las décadas anteriores y adopta un discurso que aborda temas previamente asumidos y trascendidos, utilizando elementos como el pastiche, la ironía y un tono irreverente y enérgico (Rich, 1992, p. 32). La Teoría Queer se erige como un paradigmático enfoque para el análisis de la representación de individuos pertenecientes a la diversidad sexual, abarcando a homosexuales, transexuales, intersexuales y no binarios en las manifestaciones cinematográficas, televisivas y literarias.

En el intento de abordar y esbozar el concepto de cine queer, la complejidad es absolutamente inherente de su definición, la cual permanece abierta y en constante evolución. Es por eso que la mayoría de los estudios se preguntan: ¿Qué es el cine queer? ¿En qué se diferencia lo “queer” del resto de siglas LGBTQ? La tarea de plantear y reflexionar sobre este concepto, dos décadas después del cambio de siglo, se convierte en un ejercicio en el cual nos esforzamos por articular algunas notas que permitan una comprensión más profunda y actualizada de este fenómeno cinematográfico. Dentro del marco de esta teoría, la identidad, el género e, inclusive, la noción misma de sexo (Butler, 1991) no son concebidos como entidades cerradas, ontológicas o naturales, ni siquiera como elementos plenamente cognoscibles o cuantificables.

Han pasado tres décadas desde el «New Queer Cinema» que mencionaba Ruby (1992) y, desde entonces, han sido grandes los cambios que el mundo ha acontecido y que muy significativamente han influido en la industria cinematográfica en todo el mundo. Los avances tecnológicos ofrecen un acceso aún más amplio a las formas de producción y edición de imágenes con una calidad profesional, así como a su compartición y distribución especialmente potenciada por las plataformas de streaming y las redes sociales, ambas de gran alcance internacional. Marks (1999) explora la experiencia táctil en el cine, diferenciando entre «visualidad óptica» y «visualidad háptica». Mientras la primera se refiere a la percepción visual tradicional, la segunda involucra una sensación táctil a través de la vista. Esta última se logra mediante recursos como primeros planos, granulosidad de la imagen y escenas que destacan el contacto físico entre personajes. Zurian (2023) se apoya en diferentes textos comprendidos entre el año 2000 y el 2016 para elaborar una lista de diferentes aspectos que recurrentemente son achacados al cine queer como características diferenciatorias: (1) películas con personajes y tramas queer, (2) películas en cuya realización hayan participado personas queer,

(3) películas cuyo audiencia potencial sea la comunidad queer, (4) películas enmarcadas dentro de géneros que contribuyen a normalizar cualquier identidad de género y/o de diversidad sexual (5) películas que inviten al espectador a sentirse identificado con un personaje que sea considerado divergente, (6) películas con personajes cisheteronormativos y/o con tramas afectivo-sexuales de carácter heterosexual que han sido reinterpretadas y recodificadas como queer, (7) películas de experimentación en términos de escritura audiovisual y (8) películas con referencias o reflexiones a propósito del VIH y el sida.

A principios de los años 90, Pedro Almodóvar ya había estrenado ocho películas y se había convertido en uno de los principales cineastas españoles, incluyendo su primera nominación al premio Óscar con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). En este periodo, ya eran parte de la historia del cine español algunas icónicas escenas como la lluvia dorada de Bom [Alaska] en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), las pulsiones sexuales lésbicas de la monja superiora [Julieta Serrano] de *Entre Tinieblas* (1983) o la inolvidable vecina prostituta que se hacía llamar Cristal [Verónica Forqué] en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?!* (1984). Pasión y deseo son algunas de las primeras palabras que a alguien pueden venirle a la mente al pensar en la filmografía de Pedro Almodóvar; como lo son los personajes homosexuales, los travestis, el madrileño barrio de Chueca o las mujeres histriónicas sin un marido al lado que las controle.

Uno de los objetivos de esta investigación es determinar si efectivamente el medimetraje de Almodóvar es una respuesta queer a la película de Lee. Para ello, resulta imperativo dirigir una atención específica hacia las herramientas empleadas en la representación de la manifestación física del deseo, siendo la introducción del concepto háptico con la que se trabajará para tratar de demostrar si el medimetraje se puede enmarcar dentro del cine queer como parte fundamental del análisis cualitativo de la obra. El ensayo de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (1976), se destaca como un hito significativo en la reflexión sobre el cine y la representación, que «desplaza hacia el discurso teórico sobre el cine la politización de la sexualidad, eje y reivindicación fundamental del proyecto crítico-teórico del feminismo en los años sesenta-setenta y abre decididamente la reflexión feminista a las herramientas analíticas ofrecidas por el psicoanálisis.» (Colaizzi, 2013, pp. 104-105) Mulvey aborda la forma del discurso narrativo y la economía escópica del texto fílmico, argumentando que están marcadas por una división que funcionaliza la diferencia sexual según las exigencias de una sociedad capitalista, patriarcal y sexista. Sin embargo, Mulvey propone una serie de opciones binarias, especialmente enmarcadas en una contraposición de términos masculino/femenino que no termina de funcionar para recoger el amplio abanico de interseccionalidades queer:

[...] deberíamos referirnos a esfera sexual en términos de sexualidades, plural que va más allá del reconocimiento de una sexualidad masculina y de una femenina (y de la oposición binaria entre ellas) [...] El plural no dual del término implica reconocer que hay –debería haber, deberíamos admitir– tantas sexualidades como cuerpos, y que la experiencia del cuerpo es múltiple, expuesta a una probabilidad factores poderes, lugares y situaciones conectada al específico histórico de subjetividades y contextos concretos. Esto es, de hecho, lo que aprendemos de la política sexual del feminismo, y las implicaciones del debate contemporáneo sobre el género como tecnología. (Colaizzi, 2013, p. 121)

Lo queer marca un cambio significativo en las políticas identitarias, anteriormente fundamentadas en esencialismos sexuales y de género. Este nuevo enfoque se orienta hacia la indeterminación de la categoría queer, abriendo camino a un horizonte discursivo diferente y una nueva forma de conceptualizar lo sexual (De Lauretis, 1991). Así, en contraposición a los modelos predominantemente oculocéntricos que han caracterizado los Estudios Fílmicos, Marks postula una reinterpretación en la cual los ojos no solo operan como instrumentos de la visión, sino que también desempeñan el papel del sentido del tacto. Esta perspectiva contribuye a la construcción de una experiencia espectral que trasciende lo meramente audiovisual. En consecuencia, propone conceptualizar los placeres escópicos de manera desvinculada de categorías de género, alejándose de nociones consideradas «perversas» como el voyeurismo o el fetichismo (Marks, 2002). Este enfoque teórico se revela como un marco conceptual altamente prometedor para la Teoría Queer, en concordancia con Schoonover y Galt (2016), que comparten la perspectiva que sostiene que la visualidad háptica posee intrínsecamente cualidades queer en sí mismas, como defienden en *Queer Cinema in the World* (2016).

En el año 2015 la investigadora Bárbara Zecchi publicaba el artículo «El cine de Pedro Almodóvar: de lo óptico a lo háptico, de gay a “new queer”» en la revista *Área Abierta*, donde relacionaba las teorías sobre cine queer con la filmografía del director español. Zecchi subraya la diferencia entre las primeras películas donde la sexualidad cobraba un papel principal, evidente y visual y cómo, con el tiempo, el director ha ido indagando en una subversión de miradas y posiciones tradicionales. Este trabajo indaga en la continuidad del trabajo de Zecchi acerca del aspecto háptico de las películas de Pedro Almodóvar y su aplicación en este último proyecto, siendo así la primera hipótesis que *Extraña forma de vida* continua con la búsqueda de romper con las miradas y posiciones tradicionales a través de su narrativa y estética háptica.

Siguiendo a Zecchi (2015), en las páginas subsecuentes, se buscará establecer una correlación entre la Teoría Queer y el medimetraje a través de un análisis cualitativo de la película. La propuesta de dirigir la atención hacia cuestiones de visualidad óptica y háptica al examinar la producción del director mancho se alinea de manera efectiva con la teoría fílmica feminista. Este enfoque en la visualidad óptica y háptica al analizar la obra de Pedro Almodóvar se ajusta coherentemente a la teoría fílmica feminista, permitiendo así explorar cómo el director aborda temas relativos al género, la sexualidad y la representación corporal en su cinematografía.

Siguiendo los puntos desarrollados por Vázquez (2022), desde una perspectiva metodológica, este análisis textual de *Extraña forma de vida* (2023), basado en el concepto de visualidad háptica, se enfocará espe-

cialmente en los siguientes aspectos: (a) la proliferación de imágenes parciales y confusas de personajes y escenarios, (b) la utilización de primerísimos primeros planos que impiden al espectador distanciarse para contemplar la escena en su totalidad, (c) la abundancia de imágenes en las que los personajes expresan sus sentidos del tacto, olfato y gusto, evocando los recuerdos sensoriales del espectador, (d) las imágenes que representan texturas, velos y superficies, recordando la pantalla como una membrana de contacto que obstaculiza un acceso escópico completo al mundo narrado, (e) las imágenes granuladas, ralladas y sobre o subexpuestas y (f) la proliferación de imágenes que involucran el elemento del agua.

El concepto del deseo ocupa un lugar central y esencial en la filmografía de Pedro Almodóvar, siendo una temática recurrente y constante en sus películas, sin olvidar, por supuesto, que es el nombre que eligió para fundar su propia productora. Esta exploración del deseo se manifiesta continuamente y desde diversas perspectivas a través de personajes muy diferentes unos de otros, también con una evolución temporal que pasa de, como afirma D'Lugo (2006) un abordaje de la homosexualidad y la diversidad sexual de manera destacada, proporcionando visibilidad y normalización a estas identidades que habían sido marginadas durante el régimen franquista, adquiriendo una forma de resistencia cultural y social. En este sentido, es fácil poder afirmar que las primeras películas son visiblemente queer al mostrar un amplio abanico de personajes que se escapan y oponen a la heteronormatividad explícitamente. Esa visibilidad que desafía las normas conservadoras, herederas del régimen franquista, se transforma ya no solo en un retrato de la juventud de la movida madrileña, sino en historias que trascienden edades, clases sociales y localizaciones.

Es precisamente de la mano del concepto del deseo y de la indagación en el desarrollo de su propio lenguaje cinematográfico cuando su estilo se forja tras estas primeras películas. A pesar de un cambio de registro que se aleja de los entornos más disidentes y punkies de la movida madrileña, lo queer adquiere una mayor trascendencia en su obra. Lo gay ya no se presenta de manera tan explícita, y es notable que Almodóvar se aparta de ser objeto de la mirada convencional en sus películas, adentrándose en un distanciamiento de las políticas identitarias y una desestabilización de las concepciones hegemónicas tanto sobre la heterosexualidad como sobre la homosexualidad y otras resistencias queer. En otras palabras, tras sus primeras películas, Almodóvar se aleja de representaciones directas de la homosexualidad y se sumerge en una exploración más abstracta y reflexiva de la sexualidad en sí misma. Esta transformación implica una desvinculación de las etiquetas y una crítica a las normas establecidas:

Lo gay deja de ser visible –y no es coincidencia que Almodóvar deje de intervenir como objeto de la mirada– y se desplaza a una reflexión –a veces metacinematográfica– sobre el carácter performativo de la sexualidad, prescindiendo de políticas identitarias y desestabilizando concepciones hegemónicas sobre la heterosexualidad (y sobre la homosexualidad). Este «queering the text» almodovariano se traslada semánticamente a sensaciones táctiles, a la percepción de algo que no se ve, de una traza de algo que ha quedado ausente, fuera de campo. Es el dolor irresuelto –la heterosexualidad teñida de melancolía (Linda Williams, 2009)– de la «identificación de género heterosexual» (Butler, 1997) o de la «heterosexualidad preceptiva. (Adrienne Rich, 1983). (Zecchi, 2015, p. 40).

En *All About Almodóvar* (Epps y Kakoudaki, 2009) algunas intervenciones destacan el notable interés del director por la ambigüedad y la disidencia sexual, interpretándolas no como elementos extraños o frívolos, sino como fundamentos de una completa concepción de la sexualidad. En lugar de ver la sexualidad como algo excéntrico, Almodóvar la utiliza como una plataforma para explorar cuestiones más profundas relacionadas con la identidad sexual y la diversidad sexual en su obra. La obra de Pedro Almodóvar se entrelaza con una militancia fácilmente catalogable como queer: el maltrato que sufre Agrado [Antonia San Juan] como prostituta transexual en *Todo sobre mi madre* (1999) o la denuncia de la doble moral católica en *La mala educación* (2004) entre otros ejemplos que resaltan la perspectiva crítica de Almodóvar y su compromiso con la visibilidad y la defensa de las comunidades LGBTQ+ en su obra cinematográfica.

El medimetraje que compone el corpus de este trabajo supone una ruptura radical con toda su filmografía en un aspecto primordial: la localización en tiempo y en lugar. A diferencia del resto de sus películas y medimetrajes, fácilmente localizables en la contemporaneidad de su rodaje (si bien, existiendo abundantes flashbacks) así como la acción principal de sus películas hasta la fecha están ambientadas entre dos enclaves principales: Madrid y La Mancha². En este western, Almodóvar emula a la contemporaneidad del cine clásico, allá por mediados del siglo pasado, y lo localiza en el desierto estadounidense, en un ficticio poblado llamado Bitter Creek, al igual que el clásico western de 1954 de Thomas Carr.

3. Análisis del texto

Extraña forma de vida (2023) muestra en media hora el reencuentro entre Silva [Pedro Pascal], un bandolero que vive retirado, y el sheriff Jake [Ethan Hawke]. En el pasado, ambos habían trabajado juntos como pistoleros a sueldo y, además, habían sido amantes. El reencuentro tiene un trasfondo de intereses en el que el hábil Silva trata de salvar de la pena de muerte a su hijo, quien había violado previamente a una mujer del pueblo emparentada con el sheriff. El medimetraje se erige como una amalgama de elementos visuales y sonoros que convergen para tejer una narrativa compleja y evocadora repleta de autorreferencias y elementos propios del universo almodovariano es de los primeros compases de la película, donde Manu Ríos hace playback de una versión de Caetano Veloso del fado de Amalia Rodrigues que da nombre al medimetraje,

² Existen algunas excepciones como como Barcelona en *Todo sobre mi madre* (1999), Valencia en *La mala educación* (2004), Lanzarote en *Los abrazos rotos* (2008) o Toledo en *La piel que habito* (2011), sin embargo estos lugares aparecen de forma puntual. Además, en todas estas películas hay parte de la acción que se desarrolla igualmente en la ciudad de Madrid.

recordando a la actuación de Penélope Cruz en *Volver* (2006) con la canción que también da título a la película.

El reencuentro entre antiguos amantes ya ha sido objeto de representación en las películas de Almodóvar previamente, incluso la pregunta formulada por el personaje de Ethan Hawke, «¿Por qué has vuelto?», resuena con interrogantes planteados anteriormente por Pablo Quintero [Eusebio Poncela] en *La ley del deseo* (1987) y por Alberto Crespo [Asier Etxeandia] en *Dolor y gloria* (2019). La desesperación expresada por Pedro Pascal al negarse a aceptar el rechazo de su antiguo amante evoca situaciones similares protagonizadas por Pepa [Carmen Maura] en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), por Leo [Marisa Paredes] en *La flor de mi secreto* (1995) y por el personaje de Tilda Swinton en *La voz humana* (2020). El predominio del color rojo sigue poderoso también en las elecciones estéticas, incluso en la ropa con la presencia de un pañuelo de este color. Al final del corto se vislumbran paralelismos con ¡Átame! (1989), donde Marina [Victoria Abril] se encuentra prisionera de su enamorado.

La transición iconoclasta que ha trabajado durante todos estos años de su carrera, repleta de elementos de la cotidianeidad española, a la sobriedad y respeto con la que Pedro Almodóvar se adhiere a los códigos del western resulta sorprendente. En este sentido, Almodóvar crea un imponente marco estético tras un trabajo de documentación de diferentes producciones cinematográficas del western clásico estadounidense, que le sirve para crear un subtexto y una delimitación clave de la atmósfera. Los paisajes, objetos y sonidos reconocibles se erigen como elementos que establecen el tono austero y hostil de un mundo donde la expresión del amor entre hombres se encuentra prohibida, un mundo esencialmente masculino y en el que establece paralelismo con otros hombres categorizados como «machos» en sus películas anteriores:

La masculinidad es una capa a través de la cual las acciones e ideologías violentas de una cultura se siguen celebrando bajo la dominación del macho y en la que la rabia del hombre, sus obsesiones, sus celos, sus inseguridades y su arrogancia constituyen la normalidad cotidiana, una cotidianeidad que no requiere de ningún tipo de justificación ni de explicación. (Caballero y Zurian, 2016, p. 856)

Los decorados y los espacios naturales, con su grandeza simbólica, remiten a un pasado, generando una melancolía que armoniza con el conflicto presente en la trama, el cual se centra en el proceso de cerrar una herida abierta en el pasado. La elección de comenzar con la imagen de un caballo, impregnado de la pasión lírica de Federico García Lorca, es un gesto que va más allá del propio ambiente del género western. La introducción del caballo como símbolo de la pasión, y en concreto con la fuerza requerida para domarlo, añade una capa adicional en el plano háptico. El caballo, en su majestuosidad y su conexión simbólica con el arte y la libertad, establece un tono poético que permea toda la película tanto con un significado figurativo como estético, un recuerdo constante a la masculinidad hegemónica que el amor y el deseo homosexual pone en entredicho. El desierto almeriense, que sirve como telón de fondo para ese texto, no solo brinda un paisaje visualmente impactante: vacío y árido, sino que también subraya la soledad y la búsqueda de identidad que caracterizan a los personajes. La casa de Jake, cuyas paredes están adornadas con imágenes de caballos, se convierte en un espacio cargado de simbolismo, que contrasta con la casa de Silva, decorada con cruces y vírgenes. Almodóvar utiliza la iconografía equina y la religiosa para explorar la relación entre los personajes y sus propias pasiones, creando una atmósfera concreta entre la fuerza, la violencia y el deseo, entre la norma de la ley y la norma divina, y entre el conflicto y los cuidados.

Tras el inicio del caballo por el desierto y la llegada de Silva a Bitter Creek, la primera conversación del guion gira en torno a la muerte. Este contraste sugiere una exploración profunda de los opuestos y las dualidades que caracterizan a los personajes y sus experiencias. Desde la primera aparición de Manu Ríos hasta los planos-contraplano de los protagonistas, se observa un repetido uso del primer plano en particular de los rostros de los personajes, que revela la maestría de Almodóvar para capturar la complejidad emocional, algo que Vázquez (2022) incluía como uno de los puntos a tener en cuenta a la hora de analizar cine queer, por la imposibilidad del espectador de distanciarse para contemplar la escena en su totalidad, eliminando el contexto y enviando al espectador directo a las emociones. Estos primeros planos, intensos y penetrantes, permiten al espectador adentrarse en las profundidades psicológicas de los protagonistas, creando una conexión íntima con sus experiencias y emociones.

La escena de la comida en la cena, enfocándose en los placeres culinarios y el vino, evoca una atmósfera de bacanal previo al acto sexual. Es de hecho, la introducción a un elemento clave en el medimetraje: el vino, que sirve como nexo de unión entre los protagonistas. Estos placeres sensoriales son reminiscentes de un flashback a la juventud de los protagonistas que se mostrará posteriormente, creando una conexión temática entre los momentos de deleite y los recuerdos asociados con la misma paleta de sabores.

El sexo y los cuerpos desnudos son recurrentes e integrados con cierta naturalidad en la filmografía de Almodóvar, es por eso que puede resultar sorprenderte la decisión del director de fundir a negro justo antes del inicio del acto sexual entre los protagonistas en su primera noche de reencuentro. Esta elipsis dura toda la noche –una noche orgiástica, como le gustaba comentar al director en los coloquios– y la narrativa visual continua por la mañana mientras ambos se visten. Frente a los escasos segundos donde Pedro Pascal aparece semidesnudo, la mayor parte del diálogo entre ellos ocurre ya vestidos. Algunas declaraciones del propio director a los medios de comunicación ya adentran que su medimetraje no es sobre ver: «A mí me interesaba la desnudez, pero era otro tipo de desnudez. Era la desnudez del deseo. [...] Como yo ya me he desfogado y he hecho muchas escenas de amor y muchas escenas eróticas, a estas alturas de mi carrera y de mi vida [...] la libertad es decepcionar a aquellos que creen que van a ver una película donde Ethan Hawke y Pedro Pascal van a retozar como cabritillas sobre una cama. No, eso no me interesa ahora mismo.» (Almodóvar en García, 2023). El primer plano del trasero, que recuerda al inicio de *Labertino de Pasiones* (1982),

destaca la atención de Almodóvar a los detalles físicos y sensuales. Esta elección visual, que se repite a lo largo de su filmografía, podría ser interpretada como una celebración de la sensualidad y la intimidad corporal. Pero sobre todo, pone en valor como apuntaba Zecchi (2015) que no es un objeto tradicional de la mirada hegemónica cinematográfica. Además, este enfoque hace hincapié en un propósito narrativo al subrayar la conexión física entre los personajes y la exploración de sus deseos más íntimos.

La secuencia del baño, que comparte similitudes con una escena en *Dolor y Gloria* (2019) protagonizada por Antonio Banderas, destaca la importancia del elemento acuático. El agua, hápticamente experimentada a través de la filmación, se convierte en un vehículo para explorar la vulnerabilidad y la purificación emocional. Esta elección simbólica sugiere una búsqueda de renovación y autenticidad en medio de las complejidades emocionales de los personajes, tanto Salvador como Jake, que se encuentran en puntos de inflexión en su vida. El gesto de Hawke al querer ayudar a secar a Pascal, seguido por la respuesta firme de «puedo secarme solo», resuena como un alegato de autonomía y autoafirmación, como la ruptura de lo háptico por parte del personaje del sheriff. Jake no rehúye del sexo, pero sí del cuidado y del cariño. Es decir, puede existir lo gay, pero no lo queer.

De igual manera, las referencias al desgaste físico causado por trabajar con caballos, mencionando que «trabajar con caballos destroza la espalda», establece un interesante vínculo con la temática del dolor físico y emocional presente también *Dolor y Gloria* (2019). Este eco temático resalta la persistencia del sufrimiento a lo largo de la filmografía del director, sugiriendo que el dolor físico se convierte en una metáfora de las cicatrices emocionales que los personajes llevan consigo.

Figura 1. Los protagonistas y las prostitutas beben vino clandestinamente en una bodega.



Fuente: Fotograma de *Extraña forma de vida* (2023).

Los tres únicos personajes femeninos de la película se muestran en un flashback, donde los jóvenes amantes tratan de seducir a tres prostitutas con su virilidad disparando en una bodega para poder beber (y bañarse) en vino mientras los cinco se besan continuamente hasta que, finalmente, son solo ellos quienes se funden en el deseo olvidándose de las tres muchachas que se van al verlos absortos en su pasión. En este contexto, las prostitutas no se sorprenden por las relaciones homosexuales entre Silva y Jake, ya que la marginalidad comprende y acepta la diversidad sexual como parte de su realidad cotidiana en las películas de Almodóvar. La representación de la prostitución femenina en la filmografía de Almodóvar destaca por tres personajes secundarios de importancia narrativa: Cristal [Verónica Forqué] en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?!* (1984), Agrado [Antonia San Juan] en *Todo sobre mi madre* (1999) y Regina [María Isabel Díaz] en *Volver* (2006). Estos tres personajes podrían constituir un arquetipo menor en las películas de Almodóvar: las prostitutas como personajes secundarios, cómicas y excéntricas, buenas amigas y siempre cómplices y confidentes. En este medimetraje, las prostitutas son cómplices y confidentes de los deseos de Silva y Jake en aquellos recuerdos que ambos vaqueros tienen de sus días en México. La percepción de lo queer se integra de manera natural en un entorno marginal, y es común encontrar expresiones de disidencia sexual en la misma: las representaciones cinematográficas de deseos, cuerpos y prácticas que son socialmente construidas como inaceptables y que no necesariamente se ajustan a la etiqueta LGBTQ+, encuentran su espacio y reconocimiento en este contexto de marginalidad.

Los primeros planos de las bocas con el vino y los besos subrayan la sensualidad y la comunión de los personajes a través de los placeres sensoriales. El vino, cargado de connotaciones simbólicas, se convierte en un vehículo para la exploración de los deseos más íntimos y las emociones compartidas. La elección de los primeros planos intensifica la conexión visual y emocional, permitiendo que la audiencia se sumerja en la intensidad del momento. Aquí, recuperando el modelo propuesto por Vázquez (2022) que sirve como parte del eje metodológico de análisis, se cumplen los apartados (a), (b), (c) y (f). Este flashback recuerda inminentemente a la escena donde Tina [Carmen Maura] disfruta del frescor del agua en plena calle mientras pide al operario de limpieza que la riegue en *La Ley del Deseo* (1987), dejándola completamente empapada y donde «la ropa de Tina se le ajusta al cuerpo como una segunda piel [...] De una forma análoga, las medias de Lidia en *Hable con ella* (2002) y el mono de Vera/Vicente en *La piel que habito* (2011) se confunden con su propia piel.» (Zecchi, 2015, p. 42) Aquí, la ropa de los protagonistas también se pega a la piel, pasando del blanco de sus camisas a un granate oscuro manchados por el vino, quedando dos cuerpos húmedos en el suelo, uno al lado del otro.

Figura 2. El beso de los protagonistas mientras corre el vino.



Fuente: Fotograma de *Extraña forma de vida* (2023).

Tumbados los jóvenes protagonistas ya en la intimidad tras la partida de las prostitutas, el deseo parece ser irrefrenable entre ellos, que intentan consumar el acto sexual. Sin embargo, es otro elemento háptico lo que detiene el placer entre ambos y como si una imposición parecería, entre ambos se imposibilita la acción sexual. Los cinturones de pistolero les impiden poder acceder a los genitales –primero lo intenta uno y luego el otro–. Este elemento es indispensable para entender el filme, ya desde el inicio, con el doble cinturón que lleva cada uno de los protagonistas en el cartel promocional del mediometraje. La presencia del doble cinturón agrega una dimensión adicional al simbolismo de la película: además de ser un accesorio de vestimenta típico de los vaqueros, se convierte en un símbolo de atadura y de cadena que imposibilita la consumación sexual entre ambos, pero que, sin embargo, no coarta la relación entre ellos que siguen tendidos y sonriendo en el suelo rodeados de vino.

Figura 3. Los protagonistas yacen en el suelo de la bodega.



Fuente: Fotograma de *Extraña forma de vida* (2023).

Figura 4. Los protagonistas cuando yacen en el suelo de la bodega.



Fuente: Fotograma de *Extraña forma de vida* (2023).

La travesía de Jake y Silva, en caminos separados, por la soledad del desierto se convierte en un telón de fondo evocador que refleja tanto el viaje físico como emocional de los personajes. Es justo aquí el momento en el que se produce, a la vez, el flashback como evocación de la memoria de ambos personajes, que recuerdan aquellos días en México con cierta nostalgia durante las pernoctas frente al fuego en el desierto. Además del lugar lógico donde se encuentran los vaqueros en las películas western, el desierto funciona como una frontera simbólica que se presenta como un entorno inhóspito caracterizado por el calor abrasador y el sudor persistente. Este paisaje desértico no solo refleja las tensiones emocionales y los conflictos internos de los personajes, sino que también se convierte en un espacio donde las verdades pueden emerger a espaldas de la sociedad de Bitter Creek.

El otro extremo del desierto, el lugar del que procede Silva y cuando atravesó el desierto para ver a Jake, se presenta como una otredad: un lugar alejado, fuera de la ley, sin comisaría ni las miradas del pueblo, como un lugar donde dos hombres pueden cuidarse y vivir juntos. Un lugar donde es realizable una exploración de la intimidad y la conexión queer, al margen de las normas sociales convencionales. Almodóvar, hábil en la representación de relaciones no normativas, utiliza el desierto como un escenario que desafía las expectativas y ofrece un espacio donde la autenticidad y la aceptación pueden florecer, liberadas de las construcciones sociales restrictivas. Una otredad en la ficción muy necesaria en la vida real:

Tengamos presente que los espacios de sociabilidad han resultado imprescindibles para el auto-reconocimiento de muchas personas sexodiversas; dichos lugares pueden forjarse en la interacción entre un entorno físico inmediato y una actividad humana que puede modificar momentáneamente su estatus habitual. De los parques a los urinarios públicos hasta las playas y las discotecas, pasando por utopías, distopías, heterotopías o espacios sociales... se trata de recuperar una memoria que interrelacione el (des)aprendizaje de la masculinidad hegemónica y las cartografías del deseo negado o vindicado. (Mérida Jiménez, 2022, p. 3)

Sin embargo, y lejos de pensar que la historia terminaría así, la unión entre ambos protagonistas se debe a la herida resultante del duelo a tres entre Silva, Jake y Joe, tal vez el símbolo háptico más explícito de todo el mediometraje. El dolor de la herida que Silva trata de curar mediante el escozor que produce mientras trata de limpiarla con alcohol y los trapos que rasga para poder limpiar la hemorragia. La herida, más allá de su aspecto físico, representa el dolor emocional y la vulnerabilidad que los personajes comparten, Almodóvar acentúa la naturaleza escabrosa y dolorosa de la confrontación emocional entre ambos, siendo el dolor lo que une a los protagonistas por primera vez en una misma casa para algo más que un encuentro sexual.

La historia parece sugerir un paralelismo entre haber sido dos pistoleros y amantes al margen de la ley (y la normatividad) y los cambios de Jake y Silva en el presente. Jake, ahora representante de la ley y del orden, en esa figura del sheriff, tradicionalmente asociada con la autoridad y la masculinidad hegemónica, contrasta con la idea de la soledad de Silva, que vive al margen de esa ley y orden, como único lugar donde poder ser libre –en un sentido identitario– al no estar en Bitter Creek. La tapadera de la homosexualidad del sheriff impone un silencio forzado al coprotagonista, impidiéndole contar la verdad del duelo ya que no habría lógica alguna, si no fuese por el afecto que se tienen, de que Silva le disparara y después le curara. El desierto, como escenario fronterizo entre lo normativo y lo marginal, se convierte en un espacio simbólico entre la posibilidad de amarse o no, la frontera entre cuidarse el uno al otro y protegerse el uno al otro.



(fig.5) Fotograma_Títulos de créditos finales, *Extraña forma de vida*, 2023.

El cierre del corto con la imagen de los caballos levantando el polvo al atardecer agrega una capa adicional de simbolismo, ofreciendo una reflexión sobre la naturaleza de la libertad y la contención. La transición de los caballos en libertad a aquellos encerrados tras vallas de madera sugiere una transformación que resuena con las experiencias de los personajes principales. La imagen de los caballos moviéndose salvajemente dentro de las vallas evoca una sensación de rebeldía contenida, una lucha por la libertad en un espacio limitado: una metáfora de las restricciones sociales y las barreras que los personajes enfrentan en su búsqueda de autenticidad y conexión. Y, aunque encerrados, los caballos siguen moviéndose salvajemente con violencia en una resistencia interna contra las limitaciones impuestas.

4. Discusión y conclusiones

Impactante, teatral y conciso, *Extraña forma de vida* (2023) se presenta como un sujeto de experimentación en formato de mediometraje, donde el realizador español se aventura en uno de los grandes géneros cinematográficos por excelencia, hasta ahora ajeno para él pero que sin embargo está repleto de autorreferencias a sus trabajos pasados. La historia de dos viejos amantes se enmarca así dentro de lo que Zecchi (2015) titulaba «El nuevo cine “queer” de Almodóvar» en el epílogo de su trabajo:

En el nuevo cine queer de Almodóvar, la espontaneidad del periodo rosa deja sitio a una mayor ponderación y elaboración de las historias; el optimismo lúdico a cierta tristeza; y la subversión sexual a un estudio de la heterosexualidad. Como se ha visto, no se trata de una vuelta no problematizada a la (hetero) normatividad, sino a la melancolía de género: un paulatino proceso de identificación con

el género normativo de los personajes que implica también una toma de conciencia de la pérdida de sus ataduras homosexuales. Aún así, la traza (táctil) de esta pérdida se incorpora a su nueva identidad, manifestándose de forma melancólica. (Zecchi, 2015, p. 51)

En el marco de la dicotomía existente entre el cine gay y el Nuevo Cine Queer, concepto para el cual Zecchi se apoya en la definición de Teresa de Lauretis sobre el texto queer (2011), la obra de Almodóvar, ahora extendida hasta su última producción hasta la fecha, puede ser adecuadamente categorizada como representativa del cine queer. Esta clasificación se sustenta en la ruptura de la referencialidad de las imágenes y la negación del cierre de significados, aspectos que se manifiestan a través de la yuxtaposición de elementos oníricos, la visualidad háptica y la referencia acuática o líquida.

Tras la aplicación de los puntos desarrollados por Vázquez (2022) como seguimiento metodológico, que abordan tanto aspectos formales como narrativos, la inclusión de imágenes hápticas por parte de Almodóvar en su obra permite categorizar la película en cuestión como perteneciente al ámbito queer. De los siete puntos propuestos por la autora, se han encontrado en el mediometraje seis de ellos. La abundancia de representaciones visuales caracterizadas por su naturaleza parcial y desordenada de personajes y escenarios, la recurrencia de primerísimos primeros planos que obstaculizan la capacidad del espectador para distanciarse y apreciar la totalidad de la escena, así como la profusión de imágenes en las cuales los personajes expresan sus sentidos del tacto, olfato y gusto, evocando de este modo recuerdos sensoriales en el espectador, coexisten con representaciones visuales que detallan texturas, velos y superficies. Se añadiría, además, el plano del sentido del gusto mediante el elemento del vino que permea todos los sentidos. Asimismo, se destaca la proliferación de representaciones visuales que incorporan el elemento acuático, que contribuyen a la construcción de una narrativa visual rica en simbolismo y connotaciones sensoriales. Tan sólo no se ha encontrado la existencia de imágenes granuladas, ralladas y sobre o subexpuestas que se entiende en gran parte por la estética elegida para realizar este mediometraje.

La fundamentación de la clasificación de la obra en cuestión como perteneciente al ámbito queer se sustenta en la presentación de una visualidad que deliberadamente se aleja de las normativas establecidas. Este enfoque posibilita que el espectador establezca conexiones empáticas de manera divergente con los deseos, experiencias encarnadas y afectos de los protagonistas. En este contexto, compartimos la perspectiva planteada por Schoonover y Galt (2016), quienes sostienen que la visualidad háptica posee intrínsecamente cualidades queer al introducir una ruptura con los modos de visión cisheteronormativos predominantes. Esta ruptura no solo desafía las convenciones visuales imperantes, sino que también crea un espacio propicio para una experiencia cinematográfica que se desvincula de las normas preestablecidas, facilitando así una exploración más rica y matizada de las identidades y deseos queer en el corpus cinematográfico de Almodóvar:

Para repensar qué es el cine queer, o reflexionar en torno al cine queer, es necesario no solamente tener presente –digamos– las razones que la cabeza nos puede decir. El cine queer nace también por una necesidad de afecto. Tal y como señala Sara Ahmed, el afecto “es lo que se adhiere, lo que sustenta o asegura la conexión entre ideas, valores y objetos” (2010, p. 29). Es ese giro afectivo que propone Ahmed, de conexiones entre ideas, valores y objetos, es el que sustenta todo el quehacer filmico en el sentido del cine queer. (Zurian, 2023 p. 15)

A pesar de la posibilidad de que los personajes homosexuales y sus presentaciones frente a la cámara en las obras de Pedro Almodóvar puedan desvanecerse visualmente, estas pérdidas visuales se ven contrarrestadas por la emergencia de una nueva textura cinematográfica. Se observa una reflexión metacine-matográfica que aborda la superación de la escopofilia en el proceso de creación cinematográfica y explora la visualidad háptica como una búsqueda de lo que se ha perdido en términos de lo óptico, lo lúdico y lo asociado a la identidad gay. Al retomar el concepto de homonormatividad y las reflexiones de Lisa Duggan (002), la película va más allá de los estereotipos de deseo oculto y maniqueísta, como los representados en *Brokeback Mountain* (Lee, 2015). En lugar de caer en estas representaciones simplificadas, la obra de Almodóvar destaca por cuidar a sus personajes, permitiéndoles escapar del encasillamiento y explorando sus dimensiones de manera más profunda y auténtica. Así, en su respuesta a *Brokeback Mountain* Almodóvar no quería mostrar el sexo homosexual, quería mostrar el deseo homosexual, pues el cine de Almodóvar es, en gran medida, sobre el deseo.

5. Referencias

- Arakaki, J. C. F. (2023, 30 septiembre). “En un género tan masculino como el western, el deseo y la ternura nunca han estado vinculados al varón”. *El Comercio Perú*. bit.ly/49x3W20
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Nueva York: Routledge. ISBN: 978-0415915881
- Caballero, A. y Zurian, F. A. (2016). Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano. *Revista Latina De Comunicación Social*, (71), 853–873. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1124>
- Colaizzi, G. (2001) El acto cinematográfico. Género y texto filmico. *Lectora: revista de dones i textualitat*, ISSN 1136-5781, N.º. 7, 2001, págs. 1-4
- Colaizzi, G. (2013) *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Biblioteca Nueva. ISBN: 8497422937.
- D’Lugo, M. (2006) Pedro Almodóvar. University of Illinois Press. ISBN: 0252073614
- De Lauretis, T. (2011). Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17(2–3): 243–263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>

- Duggan, L. (2002) The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism en Castronovo, R. y Nelson, D. (Eds.) *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Duke University Press. (pp. 175-194). <https://doi.org/10.1515/9780822383901-008>
- Epps, B. y Kakoudaki, D. (2009) *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. University of Minnesota Press. ISBN: 9780816649617
- Herring, S. (2007). Brokeback Mountain Dossier: Introduction. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13(1), 93-94. <https://www.muse.jhu.edu/article/207526>.
- Marks, L. (1999) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Sense*. Duke University Press. ISBN: 0822323915
- Marks, L. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-0-8166-3889-5
- Mérida Jiménez, R. (2022) Memorias, espacios y masculinidades disidentes. *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura* 2(1) 2022: 3-4
- Mulvey, L. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 3. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Rich, R. (1978) The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism, *Jump Cut*, 19 (diciembre 1978), pp. 9-12.
- Schoonover, K. y Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World*. Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-6261-6
- Vázquez-Rodríguez, L. G. (2022). La representación del lesbianismo en “El niño pez” de Lucía Puenzo: un análisis háptico y diegético desde la interseccionalidad. *Confluente. Revista Di Studi Iberoamericani*, 14(2), 102-126. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15399>
- Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a ‘New Queer’. *Área Abierta* 15(1): 31-52. doi: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590.
- Zurian, F.A. (2023) Repensando el concepto de cine queer en Zurian, F.A. y García-Ramos, F.J. (Eds.) *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo. Mediaciones estéticas, literarias y musicales*. Fragua: Madrid. I.S.B.N.: 978-84-7074-950-6
- Zurian, F.A. y García-Ramos, F.J. (2021) *Una mirada queer sobre el cine español del siglo XX*. Fundamentos. Madrid. ISBN: 9788424514174