



REESCRITURAS DEL DESEO MASCULINO EN EL WESTERN DEL CINE ALMODOVARIANO

REWRITINGS OF MALE DESIRE IN THE WESTERN OF ALMODÓVARIAN CINEMA

Álvaro Martínez Sánchez

Universidad de Córdoba

l72masaa@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1129-0245>

Resumen

El presente trabajo aborda *Extraña forma de vida* (Pedro Almodóvar, 2023) como una operación de reescritura del western clásico a partir de la reformulación del deseo masculino. Se parte pues, de la tradición del género, históricamente articulado en torno a una masculinidad hegemónica, basada en la ley, la fuerza y la violencia para entender cómo Almodóvar desplaza estos códigos para construir una historia basada en la intimidad y vulnerabilidad de los protagonistas masculinos. Para ello se estudia la contraposición del espacio exterior/interior como principal elemento discursivo que vertebra la deconstrucción del género. En ese sentido, el espacio exterior, asociado a la conquista y la acción, se reinscribe como lugar de introspección, mientras que el ámbito doméstico privilegia una ética de los cuidados entre los hombres. Por tanto, la película no se limita a introducir una dimensión homoerótica en el género, sino que opera una reconfiguración de sus matrices discursivas, inscribiéndose en una sensibilidad queer que cuestiona los modelos normativos de masculinidad y propone nuevas formas de subjetividad.

Abstract

This work addresses *Strange Way of Life* (Pedro Almodóvar, 2023) as an operation of rewriting the classic western based on the reformulation of male desire. It is therefore based on the tradition of gender, historically articulated around a hegemonic masculinity, based on law, force and violence to understand how Almodóvar displaces these codes to build a story based on the intimacy and vulnerability of the male protagonists. To this end, the contrast between exterior/interior space is studied as the main discursive element that backbones the deconstruction of gender. In this sense, the outer space, associated with conquest and action, is reinscribed as a place of introspection, while the domestic sphere privileges an ethics of care among men. Therefore, the film does not limit itself to introducing a homoerotic dimension into the genre, but also operates a reconfiguration of its discursive matrices, inscribing itself in a queer sensibility that questions normative models of masculinity and proposes new forms of subjectivity.

Palabras clave

Pedro Almodóvar; Cine Queer; Western; Análisis Cinematográfico; Masculinidades; *Extraña forma de vida*; Deseo Masculino.

Keywords

Pedro Almodóvar; Queer Cinema; Western; Film Analysis; Masculinities; *Strange way of life*; Male desire.

1. Introducción: se llama Pedro Almodóvar y también dirige Western¹

Desde los albores de su cine, Pedro Almodóvar ha sostenido en su filmografía una deconstrucción de los modelos de masculinidad tradicionales. Diversos

¹ "Hola soy John Ford y dirijo Western" Es una cita memorable del director americano que dijo al retirarse del género (Rodríguez, 2017: 168), pero que nosotros hemos revisitado de acuerdo con el objeto de estudio de este trabajo.

estudios (Zecchi, 2015; Poyato, 2014) han señalado cómo su cine desplaza las formas hegemónicas de identidad masculina, vinculadas con la virilidad, heterosexualidad y normatividad hacia otras formas disidentes de ser hombre. En ese sentido, la denominada “poética trans” propuesta por Poyato² no se limita a la representación de identidades transgénero, sino al desarrollo de una categoría estética y narrativa que atraviesa las películas del director y que va más allá de la mera transexualidad. Desde esta perspectiva, los personajes masculinos en el cine almodovariano no se presentan como entidades fijas, sino como construcciones en transformación que, como señala Sánchez (2018: 108), se redefinen de forma constante a lo largo de su trayectoria fílmica. Una mirada, en definitiva, que Bárbara Zecchi incluso ha definido como queer³.

En este marco, el deseo constituye uno de los ejes estructurales del universo del director manchego, operando tanto como motor narrativo como principio de organización de las relaciones entre los personajes. Y, aunque en esta ocasión nos encontramos con un medimetro cuyo género es el western, el cambio de registro, tanto de duración como temático, no impide al director continuar reformulando algunos de sus motivos más recurrentes. En ese sentido, la cinta objeto de estudio pone en escena el encuentro entre Jake y Silva, sheriff y vaquero respectivamente. Dos antiguos amantes que tras 25 años se cruzan de nuevo aún con los mismos miedos del pasado. Entre ellos tendrán diversas conversaciones en las que avivarán sus sentimientos.

Esto le permite al director introducir en el espacio del western⁴ una serie de sentimientos y deseos masculinos que tensiona los códigos tradicionales del género, basados en la masculinidad normativa, la ley, la violencia y la heterosexualidad.

² Si bien es cierto que, cuando Poyato hace esta aproximación aún no se había exhibido este medimetro. Esta investigación pretende, por tanto, constatar la evolución formal del célebre director y observar la pertinencia de la teoría del profesor Poyato.

³ La idea de lo queer en el cine español ha encontrado un gran acomodo en los últimos años, como bien constata Antonio Terrón (2016) sobre todo si atendemos a la producción de directores y directoras como Chus Gutiérrez con *El Calentito* (2005) o Marta Balletbó-Coll con *Costa Brava* (1995).

⁴ A pesar de que Almodóvar es la primera vez que pone sobre la pantalla un western, ya a lo largo de su filmografía el director da cuenta de su interés en el género. En ese sentido, Ilaria Righetto (2024: 114) recoge un trabajo muy interesante sobre el director, algunos de los ejemplos en los que se vislumbra el género en anteriores cintas, como por ejemplo, en «Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), donde Carmen Maura, la Pepa desesperada y abandonada por su amante Iván, se desmayaba tras doblar la voz de Joan Crawford en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) (...) o *Matador* (1986), donde la proyección de *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946) de King Vidor en una pequeña sala de cine anunciaba y anticipaba el destino letal de los dos protagonistas».

En los últimos años, *Extraña forma de vida* ha comenzado a ser objeto de atención crítica desde distintas perspectivas. Algunos trabajos han abordado el filme en clave comparativa, especialmente en relación con *Brokeback Mountain* (Girona Fibla, 2024), mientras que otros han centrado su análisis en la dimensión sensorial de la imagen, destacando la construcción de una mirada de carácter háptico que privilegia lo táctil frente a lo estrictamente visual (Muñoz Torrecilla, 2024). No obstante, estos enfoques no han examinado de manera sistemática cómo los distintos dispositivos formales del filme —espacio, vestuario, puesta en escena o configuración de la acción— participan en una reconfiguración de la masculinidad dentro del género western.

A partir de este vacío, el presente artículo propone un análisis textual de *Extraña forma de vida* orientado a identificar los mecanismos mediante los cuales Almodóvar reescribe el deseo masculino en el marco del western. La hipótesis de partida de este artículo sostiene que el director manchego toma un género históricamente articulado por la masculinidad hegemónica y lo reescribe desde el deseo homoerótico, de tal manera que desplaza la épica y violencia del género hacia una intimidad masculina. En ese sentido, el objetivo del artículo se cifra en el abordaje del discurso formal que plantea aquí con el fin de entender cómo el citado filme reescribe el western no solo desde la introducción de una relación homosexual, sino cómo todo ello se sostiene a partir del desplazamiento de los dispositivos clásicos de construcción de la masculinidad —paisaje, duelo, ley, vestuario, hogar—.

Para abordar esta cuestión, se adopta una metodología cualitativa basada en el análisis textual fílmico, entendiendo este como el estudio de los elementos formales —composición del plano, organización espacial, uso del color, vestuario, gestualidad y espacio— en su articulación con sus significados discursivos. A partir de un corpus de secuencias significativas, seleccionadas por su centralidad en la construcción de las relaciones entre los personajes, el análisis se apoya en aportaciones teóricas sobre masculinidades, estudios queer y teoría cinematográfica sobre el género wéstern. Todo ello con el objetivo de establecer un marco interpretativo que permita vincular las decisiones estético-narrativas con la reconfiguración de los modelos de identidad masculina. El artículo se estructura, en consecuencia, en un primer apartado teórico sobre las transformaciones del wéstern en el cine, seguido de un análisis formal del filme

para finalmente, determinar de qué manera esos cambios en la masculinidad, conllevan una escritura cinematográfica en la que Almodóvar practica una continuidad estilística con respecto a su filmografía.

2. Del *western* clásico al *western* queer

Como ha señalado Clint Eastwood, el *western* constituye, junto con el jazz, una de las formas artísticas más estrechamente vinculadas a la tradición cultural estadounidense (Cohen, 2006: 4). En efecto, desde su desarrollo literario en el siglo XIX y su posterior consolidación cinematográfica en el siglo XX, el género ha estado vinculado a la historia de Estados Unidos y la construcción de su identidad nacional. En este contexto, el *western* clásico no solo articula un relato sobre la expansión territorial, sino que ha configurado también un modelo específico de subjetividad masculina. Tal y como ha señalado la teoría clásica del género, el Modelo de Representación Institucional donde se desarrolló fértilmente este género impuso la construcción de un héroe que se desenvuelve en un espacio liminal –la frontera– (Gallardo Durán, 2025: 31), donde se tiene lugar la tensión entre naturaleza y civilización.

De este modo desde los orígenes del cine, las películas de oeste han modelado una determinada forma de ser hombre⁵. Desde John Ford hasta Hawks, se atiende a la construcción de una masculinidad hegemónica cuyas características se van revisitando. Este arquetipo es conocido especialmente por ser el héroe cuya figura se erige como un símbolo indiscutible del *western*, sobre todo, norteamericano (Bazin, 1990: 243). Por tanto, este género no solo produce relatos de acción, sino que fija una determinada forma de masculinidad hegemónica. Asimismo, este héroe ha venido configurando, a su vez, un sistema visual y estético asociado a su figura. Ese vaquero viril se caracteriza por ser

un individuo que cabalga por el lejano Oeste ataviado con su inconfundible sombrero, botas de cowboy y la cuerda que porta consigo, sujeta al cuerno de la montura de su

⁵ A modo de aclaración cabe decir que los resortes estéticos-narrativos que configuran el imaginario sobre el *Western* no nacen en el cine, sino que muchos de sus referentes vienen de la literatura con autores como Fenimore Cooper o Mark Twain, junto con la pintura con pintores como Frederic Remington o Charles M. Russell (Hueso Montón, 677). Incluso, tenemos referentes pictóricos que visualmente configuran el ideal del *western* homoerótico como David Hockney, Andy Warhol, Tom of Finland o George Quaintance.

caballo lista para ser empleada en su travesía por el desierto (Azkunaga-García, 2025: 116).

No obstante, a partir de la década de 1960, este modelo comienza a experimentar un progresivo proceso de transformación. El propio desarrollo interno del género, así como los cambios socioculturales del periodo, favorecen la aparición de formas más complejas y ambivalentes de representación masculina. Obras como *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) han sido interpretadas como puntos de inflexión en este proceso, en tanto cuestionan los fundamentos míticos del wéstern y abren la puerta a una revisión de sus códigos tradicionales. A tenor de esta idea, teóricos como Carter (2014: 115) proponen la década de los sesenta como el momento en el que se empiezan a resquebrajar los estereotipos y formas del género. En este contexto, la masculinidad deja de presentarse como una categoría estable y comienza a mostrar fisuras, contradicciones y desplazamientos que desestabilizan su carácter normativo⁶. Esto es, se ponen sobre la pantalla otro tipo de masculinidades e incluso se insertan en el discurso fórmulas de inclusión social hacia minorías que anteriormente habían sido invisibilizadas.

Este proceso de transformación del género puede ponerse en relación con el desarrollo de los estudios de género y teoría queer a partir de finales del siglo XX a partir de aportaciones Judith Butler (1999), Andrienne Rich (1979), entre otros. Esta vertiente teórica nace para dar cabida a todo un conjunto de identidades sexuales que se ubicaban en el margen de los discursos sociales, entre los que se encuentra el cine. Autoras como Judith Butler (1999) han subrayado el carácter performativo del género, entendiendo la identidad sexual no como una esencia, sino como una construcción reiterada a través de prácticas discursivas y corporales. En esta línea, la teoría queer no se limita a visibilizar identidades no normativas, sino que cuestiona los propios marcos que hacen invisibles dichas identidades, de modo que se busquen los modos de

⁶ Esta decadencia será especialmente visible a partir de los años 50 donde las formas clásicas se agotan y se produce una renovación en el modelo de representación institucional. Es ahí donde surge lo que se conoce como *western crepuscular* caracterizado por «un tono meditativo, revisionista, melancólico y lírico, con historias que transcurren [...] cuando la civilización comienza a imponerse en el oeste americano» (Molina, 2021: 20).

desestabilizar las categorías binarias que han estructurado tradicionalmente la representación del género y la sexualidad.

En el ámbito cinematográfico, estas transformaciones se materializan en la emergencia de nuevas identidades sexuales que habían sido categorizadas como periféricas dada su estigmatización y discriminación. En torno a ello de manera audaz Ruby Rich acuña la noción de *New Queer Cinema* (1992) que constata a todas las luces la existencia de un nuevo tipo de cine que camina a desplazar el anterior para mostrar «irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure» (Rich, 1992: 32).

Siguiendo con esta teorización en torno al cine queer, y lejos de ser una taxonomía completa, Michele Aaron (2004: 3-5) sistematiza algunos de los rasgos de este nuevo cine queer entre los que se encuentra la representación de comunidades subalternas dentro del colectivo, la desnaturalización de historias o el abordaje de nuevos géneros. Justamente, estos son algunos de los rasgos, entre otros de los que comenta, los que encuentra acomodo en el filme almodovariano.

Así pues, en este cruce entre la transformación del western y la emergencia de sensibilidades queer donde puede situarse *Extraña forma de vida*. El medimetro se inscribe en un género históricamente articulado en torno a la masculinidad hegemónica, pero a continuación veremos cómo introduce en su interior una serie de elementos que resquebrajan sus códigos tradicionales y que siguen la línea ya iniciada por otros filmes como *El poder del perro*, *Brokeback Mountain*, etc.

3. Iconografía del género: paisaje, cuerpo y vestuario

El análisis del objeto de estudio exige atender, en primer lugar, a la configuración del espacio, en tanto elemento estructural del western. Tradicionalmente, el paisaje del Oeste, caracterizado por ser árido, seco y desértico, no solo funciona como escenario, sino como instancia que organiza la relación entre el sujeto masculino y el orden social. En este sentido, el espacio exterior ha sido leído como el lugar donde se articula una masculinidad vinculada a la violencia y a la capacidad de imponer el orden en un entorno

especialmente hostil. Ese paisaje se caracteriza por la convivencia –y lucha– entre lo civilizado y lo incivilizado, donde se unen la fuerza y lo salvaje.

Desde esta perspectiva, los títulos de crédito inscriben inicialmente el filme en la iconografía clásica del western. A través de una serie de planos generales que muestran a un jinete atravesando el paisaje, acompañados de un movimiento de cámara que sigue su desplazamiento, la película reproduce los códigos visuales que establecen la conexión entre el cuerpo masculino y ese espacio abierto y árido (F1). Este movimiento de cámara, como señalan algunos teóricos, permite remarcar la conexión del personaje con el espacio (Astre y Hoarau, 1997: 84). Al mismo tiempo, se subraya la desproporción entre la magnitud del paisaje y la escala del individuo, elemento recurrente en la representación de lo salvaje frente al orden el género.



F1. Títulos de crédito. *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023).

Asimismo, en términos genéricos, esta secuencia permite identificar una primera inscripción del filme en el western a partir de sus elementos iconográficos —el caballo, el desierto, la figura del vaquero—, en lo que Rick Altman (1984) denomina la dimensión sintáctica del género. Otro elemento, como decimos, es la representación del vaquero que, de acuerdo con Astre y Hoarau (1997: 106), en el western clásico presenta cuatro elementos fundamentales, a saber, el caballo, el sombrero, el pañuelo y la pistola. Elementos todos que porta nuestro protagonista junto con ese ideario de hombre con piernas abiertas sobre un caballo con actitud desafiante. En ese sentido, podríamos encontrar una fuerte similitud con otro filme, *El poder del perro* (Jane Campion, 2021), cinta

con la que comparte una primera configuración discursiva de la masculinidad westeriana similar pues parten de una codificación hegemónica del vaquero. Pero que, más tarde, comienza a ser resquebrajada.

Es significativo también como se desestabiliza el género mediante el uso de la música. Sobre las imágenes iniciales se superpone un fado portugués que, posteriormente, se revela como sonido diegético mediante un encabalgamiento sonoro. Este recurso genera un contraste significativo entre la iconografía del western y una expresión musical asociada a la melancolía. Un contraste que encuentra eco en la sintaxis fílmica donde se observa un claro contraste visual entre ese plano general del paisaje y un primerísimo primer plano del actor Manu Ríos, personaje sin nombre en la cinta, cantando el fado. La letra, centrada en un sujeto atravesado por un deseo incontrolable y doloroso, anticipa la dimensión emocional que articulará la relación entre los protagonistas, desplazando el eje del relato desde la acción hacia los sentimientos de los hombres.

Por otro lado, este proceso de reconfiguración se intensifica a través del vestuario, que opera como un elemento clave en la construcción del personaje. Siguiendo la colaboración de Almodóvar con Saint Laurent y el diseñador Anthony Vaccarello, la indumentaria de los protagonistas introduce un grado de estilización que tensiona los códigos tradicionales del género (F2). Si bien Silva, como se ha constatado, conserva algunos de los atributos icónicos del vaquero —sombrero, botas, pistola, estos se combinan con prendas y texturas que desplazan la figura hacia una dimensión estética más próxima a la moda contemporánea que al realismo del western clásico. Para Almodóvar, «la ropa debe estar en función de la psicología y de las circunstancias vitales de sus personajes. La moda proveniente de grandes diseñadores aparece en sus películas sólo si tiene una funcionalidad específica» (Sánchez-Alarcón, 2008: 337). Por ello entendemos que esta estrategia visual entroncaría con lo que Zecchi denomina como *Queering the text*» (2015: 40), esto es, introducir elementos visuales y narrativos en el filme que desestabilizan el orden hegemónico, como en este caso, la ropa⁷.

⁷ Sin llegar a definir el medimetraje como un fashion film, consideramos que el vestuario es fundamental como punto de vista de análisis tal y como ha sido remarcado por muchos teóricos del cine (Bordwell, 1995). Roland Barthes ha sido también otro de los teóricos que han apuntado la idea de la moda como elemento que codifica identidades y contextos sociales (2022).



F2. Chaqueta verde completamente estilizada. *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023).

En el arranque pues, nos encontramos con una cazadora verde que porta Silva y que recuerda a la James Stewart en *Horizontes lejanos* (1952). Sin embargo, la estilización en el filme de Almodóvar nos mueve hacia el terreno de la deconstrucción de esa masculinidad, pues la mirada se pone al servicio de la moda. Como más tarde veremos, la vestimenta del sheriff, por su parte, también conviene ser mencionada pues se distancia de como comúnmente suele vestirse un personaje así. En este caso es un sheriff estilizado, esto es, ciertamente camp. De modo que, la vestimenta de este personaje convoca de nuevo una escritura almodovariana tan señalada por Poyato, en el momento en el que el director manchego utiliza lo kitsch y la extrañeza con el fin de articular resistencia a los modelos canónicos (Evans, 1999: 27; Kwitko y Longhi, 2025: 2421). Como señala Smith, “el vestuario en su cine nunca es meramente decorativo; es un lenguaje en sí mismo que articula tanto transformaciones personales como políticas” (2014: 112). La ropa por tanto no solo define la apariencia de estos personajes masculinos, sino que actúa como indicador de una subjetividad que se aparta de los modelos hegemónicos del género.

3.2. Resignificación del espacio exterior

Más allá de su función inicial como elemento formal de inscripción genérica, el espacio exterior experimenta en el filme un proceso de resignificación que altera su sentido tradicional. Un momento clave en este desplazamiento se produce en la secuencia nocturna en la que Silva, tras abandonar la casa de

Jake, se detiene en el desierto y evoca su relación pasada. A diferencia de la lógica clásica del western, donde el paisaje se asocia a la acción, el enfrentamiento o la conquista, aquí el espacio se configura como un lugar de introspección. De esa manera se observa como el vaquero se encuentra asustado y preocupado por una situación que no ha logrado solucionar y al abrigo del fuego comienza a recordar su relación con Jake. En ese momento, un travelling de acercamiento que permite pasar de un plano general a casi un primer plano del protagonista. Este encuadre revela que el paisaje deja de importar en su sentido de magnitud, como en los títulos de crédito para pasar a ser espacio de intimidad.

La presencia del fuego y el aislamiento refuerzan esta lectura, pues permiten configurar una atmósfera que privilegia la vulnerabilidad frente a la afirmación viril. En este sentido, la naturaleza deja de ser el lugar donde se impone el orden para convertirse en un espacio donde el sujeto se confronta con su propio deseo. De tal manera que el paisaje árido y salvaje se convierte en un lugar donde esa *extraña forma de vida* que tenía hace unos años puede ser recordada sin la censura del entorno social (F3).

Esa soledad incluso permite entender cómo en esta nueva masculinidad, la otredad contra la que se lucha no es el indio u otra tribu con la que hay que acabar para reestablecer la paz, sino que la lucha es interna, con sus propios miedos. Es casi una otredad queer, entendida como una lucha contra los prejuicios internos que le imposibilitan desarrollar su deseo. De ahí, por tanto, que necesite refugiarse en el recuerdo, en la ensoñación, como lugar seguro donde puede ser libre. Esto nos hace ver ya desde este paisaje la introducción de otra idea de masculinidad que, como veremos, conduce a nuevas construcciones del deseo masculino en el western pero que ya desde el estudio del espacio exterior es posible corroborar.



F3. Silva en soledad. *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023)

En ese sentido, cabe decir que no solo le ocurre a Silva, sino también a Jake. Si recordamos la vinculación con el paisaje exterior se suele realizar mediante planos generales. Sin embargo, esa soledad e introspección que también sufre Jake, la cámara se detiene, de nuevo, en una serie de primerísimos primeros plano que escudriñan un rostro reflexivo. Es entonces cuando estos momentos se recubren de especial importancia si atendemos a su formalización en la que Almodóvar, para remarcar esa idea del pasado como un tiempo diferente en el que tenía lugar ese deseo entre los personajes, trabaja con la ralentización de la imagen o el trabajo de la textura visual. Por ello, podemos afirmar que ese paisaje exterior se desmarca su sentido original en el western para dar pie a otros tipos de masculinidad y que funcionan como lugares que activan el recuerdo y la introspección, frente a lo salvaje y la lucha de la masculinidad clásica.

3.3 El conflicto y la transformación masculina

Si atendemos ahora a la secuencia final en el exterior, la última en la que los personajes habitan el desierto, podemos comprobar cómo se recupera, en apariencia, las coordenadas clásicas del western al llevar a cabo un enfrentamiento ubicado en un espacio abierto con elementos reconocibles del género como la confrontación física o el uso de armas. Sin embargo, lo interesante es cómo su resolución no responde al esquema tradicional de restauración del orden.

En esta secuencia en primer lugar el sheriff irá a buscar al hijo de Silva que nació de una prostituta y será este el punto de conflicto de una secuencia hostil. Lo primero que se observa es a Silva y su hijo saliendo de su casa con una clara referencia a *Centauros del Desierto* (John Ford, 1956) (F4), de tal manera que ubica en cierta medida al espectador, a priori, bajo convicciones clásicas. Tras esto, comenzará a aumentar la tensión entre los personajes en el momento en el que empiezan a apuntarse con las pistolas hasta que, se enfrenten directamente Jake y el hijo de Silva. En ese sentido, un conflicto así debía tener lugar en el desierto, en la naturaleza, pues es el lugar donde ocurren los enfrentamientos en el western clásico. Lo árido del paisaje permite metaforizar las tensiones internas de los personajes. Se percibe aquí esa idea que atraviesa el cine español del mundo rural como lugar donde se exploran los sentimientos atávicos y salvajes. De hecho, es el propio director manchego quien encuentra en el western y su vinculación lo rural, el género idóneo para abordar las pasiones de los personajes:

sigo pensando que la provincia como sujeto dramático podría ser interesante. Hay muchas películas rurales que no se hacen y un pequeño pueblo puede resumir todas las pasiones del ser humano [...]. Hay un tipo de género provinciano, como las películas de Claude Charbol o los westerns, que es el género rural por excelencia. Está la naturaleza, el río, las montañas, la relación con la tierra, el bar, las chicas descarriadas. Todo el odio y el amor. A mí me gustaría hacer un western, que transcurriera en un pueblo contemporáneo. Hacer una película con ambiente rural me sugiere muchas cosas, es un sujeto dramático a que me gustaría volver de una manera muy diferente a ¿Qué he hecho yo para merecer esto?. (Almodóvar en Vidal, 1988: 90)



F4. Silva y su hijo saliendo de la casa. Extraña forma de vida (Almodóvar, 2023).

Con lo que nos vamos a encontrar aquí es con esa idea de lo salvaje, pero con una lucha cuyo origen y desarrollo se distancia de la violencia del western clásico. Entre Jake y Joe, el hijo de Silva hay una intrahistoria que se convierte en un intento de reestablecer el orden y la ley por parte del Sheriff. Es ahí cuando entre ambos personajes comienzan una pelea en la que lo atávico y lo animal se pone en juego con un conjunto de planos muy rápidos hilvanados por el montaje donde el acercamiento del cámara permite distinguir únicamente a los personajes por el polvo que levanta el suelo. Se desarrolla pues, esa idea de homo sylvestri que como constatan Melendo y Cepedello, «aunque encuentra su origen en el siglo XII desborda, como vemos, los límites del medievo para instalarse en no pocos textos contemporáneos» (2026: 230).



F5. Jake y Joe en medio del conflicto. *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023).

Por tanto, aunque el conflicto tenga lugar en el espacio exterior, existen dos elementos que se distancian del western original en lo que a la masculinidad se refiere. En primer lugar, se produce un resquebrajamiento del sistema familiar, unida como refugio (Cabrera, Chang y Córdova, 2022: 106), pero en este caso nos encontramos con una familia completamente destrozada y que funciona como vórtice del conflicto. Por ello, no nos encontramos con un conflicto basado en tensiones sociales, sino más bien en tensiones internas, en términos de Galtung (1995) es lo que se conoce como microconflicto. Esto podemos entenderlo como una confrontación entre personas pero que carece de impacto en el desarrollo social. Sayas (2015: 217) entiende que en esta esfera tienen lugar el conflicto familiar que es, en efecto, el que toma cuerpo en esta secuencia. Así pues, a diferencia del western clásico, donde el enfrentamiento

suele tener consecuencias para la comunidad, aquí la tensión se articula en torno a relaciones íntimas y vínculos afectivos. Esta reconfiguración transforma la función del conflicto, que deja de operar como mecanismo de estabilización social para convertirse en expresión de tensiones internas vinculadas al deseo masculino.

En segundo lugar, la figura del sheriff, tradicionalmente asociada a la ley y la autoridad, resulta desactivada, por lo que esto también se distancia del género original. Es el amante de Jake quien lo dispara, por lo que se desplaza la función principal del garante del orden. Todo ello queda subrayado desde el punto de vista visual cuando la cámara nos muestra los atributos del sheriff —la pistola junto con los elementos asociados a su identidad como el arma— dispersos en el suelo, lo que revela de manera explícita esta desarticulación de masculinidad hegemónica. Por todo ello, el espacio exterior, lejos de reafirmar los valores tradicionales del western, se convierte en el lugar donde estos son cuestionados. El sheriff pues, es derrotado y esa idea de masculinidad como hombre capaz de restaurar el orden se deshace, de nuevo, en el espacio exterior, para pasar a constituirse como un hombre vulnerable.



F6. Jake derrotado con sus atributos esparcidos por el suelo. *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023).

4. El hogar y la reconfiguración de la intimidad masculina

Creemos necesario que, en contraposición con el exterior, abordemos ahora el hogar pues se descubre como lugar axial en el relato, en tanto que la mayor parte de las secuencias ocurren en el interior. Frente a la centralidad del espacio

exterior en el western clásico, la cinta desplaza el eje del relato hacia el espacio doméstico, que adquiere una función estructural en la construcción del deseo y la masculinidad. Por ello, en primer lugar, vamos a atender a la casa de Jake en la que pasan la primera noche después del reencuentro. En ella, podemos ver especialmente cómo cenan, beben vino y recuerdan su relación en la juventud. Justamente en un género definido por el silencio de sus personajes masculinos, el hecho de hablar y además sobre su propio deseo es bastante revelador⁸.

En el western clásico, el espacio doméstico ha sido generalmente codificado como un ámbito feminizado, vinculado al cuidado y la vida familiar. El hogar se usaba como lugar de protección, sobre todo, por parte de la mujer, que se erige en los relatos del oeste como garante de esos cuidados. De modo que, como afirma Teresa del Valle, el espacio «sirve para separar, jerarquizar, incluir, excluir y va unido a las formas de cómo una sociedad elabora y expresa su concepción del poder y en concreto, sus sistemas de género» (1991: 226). En este marco, el hogar ha operado como el lugar de lo privado, asociado a lo femenino, mientras que el espacio exterior se vinculaba a la acción masculina.

El filme de Almodóvar subvierte esta distribución al situar a dos personajes masculinos en el centro del espacio doméstico, convirtiéndolo en un lugar de expresión emocional. A lo largo de las secuencias que transcurren en la casa, Jake y Silva comparten actividades tradicionalmente ajenas a la masculinidad hegemónica del western —conversar sobre el pasado, expresar sus sentimientos, atender las heridas del otro—, configurando así una nueva relación entre masculinidad y domesticidad (F7). Por esa razón, conviene poner el foco sobre cómo se construye un espacio privado masculino. En palabras de Teresa del Valle, existe una fuerte vinculación, que creemos es aún más auspiciante en el western, de la mujer con el espacio íntimo y privado. En el sentido apuntado, «la mujer en el espacio doméstico se refleja en las expresiones que vinculan a la mujer con el edificio, los muebles, los lugares dentro de la casa» (Del Valle, 1991: 229). Pero todo ello queda desplazado en el medimetraje.

⁸ Es incluso curiosa la idea de que, mientras que, en el Western clásico, si un relato se encuentra vehiculado por dos personajes masculinos que son amigos, siempre hay un papel protagonista que destaca por encima del resto (Zapatero, 2025: 455). Sin embargo, aquí ambos personajes no sobresalen por encima del otro.



F7. Ropa interior de Jake. *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023).

Esta vinculación hombre-hogar, de alguna manera, deconstruye el orden hegemónico establecido por Hélène Cixous, configurado mediante una oposición binaria en la que lo femenino se identifica con la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad, lo privado, en oposición a lo masculino donde se asienta la cultura lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público (Cixous, 1995: 13-14). De ese modo este desplazamiento que comentamos puede entenderse en relación con la crítica de las oposiciones binarias que han estructurado tradicionalmente el género. Es decir, si el western clásico construía la masculinidad en oposición a lo femenino —asociando al hombre con la acción, la ley y la exterioridad—, *Extraña forma de vida* introduce una configuración en la que estos límites se vuelven permeables. No se trata simplemente de incorporar elementos asociados a lo femenino, sino de rearticular la identidad masculina desde prácticas relacionales que integran el cuidado y la vulnerabilidad.

En ese sentido, si seguimos los planteamientos de la masculinidad en general, teorizada por Butler (1999), es posible apuntar que la idea de hombre socialmente establecida busca desafortadamente alejarse de aquello que se relaciona con lo femenino. Pues bien, ese distanciamiento de lo femenino se relaciona directamente con el Western, en tanto que este género ha construido la masculinidad en oposición a la feminidad. Mitchell (1999) incluso afirma que todo en el Western orbita en torno a esa idea de masculinidad estereotípica que termina por vertebrar los relatos. De modo que, «las narrativas de los films

generaban la necesidad, y el ideal, de un hombre fuerte volcado en la protección —de un lugar, de una mujer— o convertido en figura heroica» (Marrero Zapatero, 2025: 456). Sin embargo, en el filme de Almodóvar, se reconfigura esa idea de heroicidad. No tenemos a dos hombres fuertes que se dedican a luchar y hacer persecuciones, sino que ahora todo ello se sustituye por conversaciones profundas, gestos, miradas, soledad e introspección. Por todo ello entendemos que Almodóvar reconfigura el discurso hegemónico y que, para ello, emplea el espacio privado como lugar central para tal configuración discursiva de la masculinidad.

Desde el punto de vista formal, esta reconfiguración se articula a través de una puesta en escena que privilegia la proximidad y la mirada. Así pues, mientras que algunos teóricos han convenido en apuntar la idea de lo háptico en el medimetro, consideramos que también, especialmente en el hogar, se desarrolla la idea de lo óptico. A partir de una serie de operadores textuales se activa en el filme la mirada. De modo que, se observa cómo Silva constantemente se encuentra enmarcado por un espejo que elabora un juego de miradas, pues esa imagen especular es vista tanto por nosotros espectadores, como por él mismo, así como por Jake. La utilización por tanto de espejos, encuadres cerrados, así como de composiciones que insisten en la profundidad de campo revelan un interés por el director no tanto en el encuentro sexual —resuelto mediante elipsis, sino por la insistencia en el acto de mirar y en la tensión visual entre los cuerpos. Todo ello desarrolla un mirar hacia la intimidad de los protagonistas en su vinculación con el hogar.

Este uso de la mirada permite establecer un desplazamiento respecto al modelo clásico descrito por Mulvey (1975), en el que el placer visual se organizaba en torno a la objetualización del cuerpo femenino. En el filme, la mirada se reconfigura como un dispositivo relacional que articula el deseo entre sujetos masculinos, generando una forma de visualidad que desestabiliza la lógica heteronormativa del western. Para fundamentar esta idea debemos remitirnos a los diferentes planos detalle en los que se muestran gestos de vulnerabilidad y cuidado en los personajes. Por ejemplo, el plano detalle de Silva cogiendo ropa interior (Fotograma). Este gesto, que podría haber sido eliminado, remite a una nueva concepción del western más vinculada con los sentimientos masculinos que antes estaban ocultos, pues se tratan de detalles íntimos que pasaban

desapercibidos en un Western clásico. Tal y como ha señalado Poyato, los espacios en el cine de Almodóvar se integran en la acción como elementos significantes que participan en la configuración de los personajes y sus relaciones. En *Extraña forma de vida*, la casa no solo alberga la acción, sino que articula una cartografía de la intimidad en la que el deseo masculino se despliega a través de prácticas de cuidado y convivencia. Como afirma Pedro Poyato, los espacios interiores en el cine almodovariano «no quieren ser un mero pretexto funcional, sino que, resistiéndose a ser eclipsados por la actuación del personaje, se alían con él para proclamar así su existencia (Poyato, 2021: 321).

Este desplazamiento alcanza su punto culminante en la secuencia final, en la que Silva, tras herir a Jake, lo transporta al interior de la casa para atender sus heridas. Este gesto condensa la transformación operada por el filme: el conflicto, situado inicialmente en el espacio exterior, se resuelve en el interior a través del cuidado. De este modo, la lógica del enfrentamiento, característica del western clásico, se ve sustituida por una dinámica relacional en la que la supervivencia no depende de la violencia, sino de la capacidad de los personajes para sostenerse mutuamente. Tal y como sucede en *El poder del perro* con quien guarda una profunda relación intertextual, «muchas de estas acciones, además, pueden generar extrañeza en un contexto western, pues han estado generalmente vinculadas a los personajes femeninos» (Marrero Zapatero, 2025: 458). De modo que, como decimos, la película logra, en definitiva, partir de los presupuestos clásicos y reescribirlos desde su núcleo, a la par que mantiene en el relato en un espacio definido, pero despojando a los espacios de cualquier tinte épico tan característico del western para promover, en todo caso, una ética de los cuidados, pues así lo constata una de las últimas frases que le dice Silva a Jake: «estamos aquí para protegernos y cuidarnos».

5. Conclusiones

El análisis desarrollado permite sostener que *Extraña forma de vida* articula una intervención en el western que no se limita a una modificación temática, sino que afecta a sus estructuras discursivas profundas. En este sentido, el filme desplaza los principios organizadores del género basados en la violencia, la ley y la afirmación de una masculinidad hegemónica hacia un régimen de

representación centrado en la intimidad y los afectos del sujeto masculino. Desde esta perspectiva, el espacio exterior deja de operar como escenario de conquista para convertirse en un dispositivo de interiorización, mientras que el espacio doméstico se configura como núcleo estructurador del relato. Este desplazamiento implica, a su vez, una rearticulación del conflicto, que abandona su función tradicional de restauración del orden social para inscribirse en una lógica relacional donde lo que está en juego son los vínculos y las tensiones afectivas.

Asimismo, la puesta en escena y los elementos visuales contribuyen a desactivar los códigos icónicos del western, favoreciendo una estetización del deseo que desplaza la centralidad de la acción hacia la mirada y la corporeidad. En este marco, el filme se inscribe en una sensibilidad *queer* que no solo introduce identidades disidentes, sino que cuestiona los propios marcos de inteligibilidad del género. En consecuencia, Almodóvar no solo incorpora nuevas temáticas al western, sino que reconfigura sus condiciones de posibilidad, abriendo un espacio para pensar formas alternativas de masculinidad en el cine contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (1984), «Semantic/syntactic approach to film genre», *Cinema Journal*, vol. 23, n.º 3, pp. 6-18.
- ASTRE, Georges-Albert, y HOARAU, Albert (1997), *El universo del western*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- AZKUNAGA-GARCIA, Leire (2025), «Más allá de la frontera. Identidades veladas y masculinidades figuradas en *El poder del perro* (2021)», *Zer*, n.º 58, pp. 115-128. <https://doi.org/10.1387/zer.27396>
- BARTHES, Roland (1967/2022), *El sistema de la moda*, Siglo XXI.
- BAZIN, André (1990), «El western o el cine americano por excelencia», ¿Qué es el cine?, Madrid: Rialp, pp. 243-255.
- BORDWELL, David, y THOMPSON, Kristin (1995), *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona: Grupo Planeta.
- BUTLER, Judith (1999), *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Routledge.
- CABRERA LÓPEZ, Víctor, CHANG DÁVILA, María, y CÓRDOVA VALLEJOS, Roxana (2022), «El bueno, el malo y el poder del perro: Jane Campion contra el western clásico», *CineScrúpulos*, vol. 10, n.º 2, pp. 97-112. <https://doi.org/10.19083/cinescrupulos.v10i2.1839>

- CARTER, Matthew (2014), *Myth of the Western: New perspectives on Hollywood's frontier narrative*, Edinburgh University Press.
- EVANS, Peter William (1999), *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, British Film Institute.
- GALLARDO DURÁN, Antonio (2025), «La figura del bandolero y la consolidación de un western hispano en *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, 1957)», *Seriarte. Revista científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, n.º 7, pp. 24-43. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v7i.17535>
- GIRONA FIBLA, Nuria (2024), «El western de Pedro Almodóvar: regreso a *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 24, n.º 3, pp. 433-446. <https://doi.org/10.1080/14636204.2024.2385390>
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis (2007), «Western cinematográfico: la marcha hacia el oeste entre la historia y el mito», en [APELLIDOS, Nombre del editor/coordinador, coord./ed.], *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Santiago de Compostela: [Editorial o institución no indicada], p. 11.
- KWITKO, Ana Paula, y LONGHI, Ludovico (2025), «El vestuario como relato emocional en *Volver de Pedro Almodóvar*», *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n.º 31, pp. 235-258. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.31.2025.21448>
- MARRERO ZAPATERO, Jorge (2025), «Pasado y presente del mito americano: estudio del espacio western y sus relatos en el cine de Kelly Reichardt», *Anales de Historia del Arte*, n.º 35, pp. 451-463. <https://doi.org/10.5209/anha.100510>
- MELENDÓ CRUZ, Ana, y CEPPEDELLO MORENO, M.ª Paz (2025), «Conflicto y masculinidades en el espacio rural: *As bestas* (Sorogoyen, 2022) frente a *The Banshees of Inisherin*», en MELENDÓ, Ana, y POYATO, Pedro, coords., *Presencia(s) de lo rural y políticas agrarias en el documental/ficción*, pp. 253-267.
- MITCHELL, Lee Clark (1996), *Westerns: Making the man in fiction and film*, University of Chicago Press.
- MOLINA, Adrián Jorge (2021), *Un recorrido a través del cine crepuscular*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. En: <http://hdl.handle.net/10251/172807>
- MUÑOZ TORRECILLA, Néstor (2024), «Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en *Extraña forma de vida* (2023)», *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, vol. 4, n.º 1, pp. 67-77. <https://doi.org/10.5209/eslg.92897>
- POYATO, Pedro (2015), *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*, Madrid.
- POYATO, Pedro (2021), «Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016)», *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n.º 23, pp. 299-323. <https://doi.org/10.19090/gff.v50i1.2579>

- POYATO, Pedro (2024), «Set piezas en Dolor y gloria (Pedro Almodóvar, 2019)», *Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 52, pp. 59-71.
- RICH, Adrienne (1979), *On lies, secrets and silence*, W. W. Norton & Company.
- RICH, Ruby (1992), *New Queer Cinema: The Director's Cut*, [Ciudad no indicada]: Duke University Press.
- SÁNCHEZ-ALARCÓN, María Inmaculada (2008), «El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar», *Palabra Clave*, vol. 11, n.º 2, pp. 327-342.
- SÁNCHEZ, Manuel, y GUERRA, Antonio (2018), «Retratos de identidad: homopersonaje, diferencias y similitudes en el cine de Almodóvar», *CineScrúpulos*, vol. 6, n.º 2, pp. 107-112. <https://doi.org/10.19083/cinescrupulos.v6i2.1408>
- SMITH, Paul Julian (2014), *Desire unlimited: The cinema of Pedro Almodóvar*, Verso.