

Nada es sencillo. El principio de autonomía del paciente en el cine almodovariano

Nothing is Simple. The Principle of Patient Autonomy in Almodóvar's Cinema

Aramis Guerrero Muñoz
Universidad Complutense de Madrid
araguerr@ucm.es

Luis Deltell Escolar
Universidad Complutense de Madrid
ldeltell@ucm.es

Resumen:

Este estudio investiga la representación de la autonomía del paciente en la filmografía de Pedro Almodóvar. Concretamente, analizaremos este principio bioético en lo que podríamos definir como su “trilogía sanitaria”: *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *La piel que habito* (2011). A lo largo del artículo, examinamos cómo el cineasta articula la erosión progresiva de la autonomía del paciente con relación a las dinámicas de poder y género, utilizando recursos artísticos —literatura, danza y escultura— como metáfora que profundiza en la compleja relación entre el cuidador y el paciente.

La metodología adoptada combina un análisis cualitativo de contenido con un enfoque hermenéutico filmico. Se ha realizado un estudio detallado de guiones, recursos visuales y narrativos en las películas escogidas, así como de artículos científicos en la línea de nuestra investigación. En cada una de estas obras se han identificado escenas clave que ilustran la evolución de la autoridad sanitaria y su impacto en la autonomía de los personajes/pacientes. Esta investigación concluye que Almodóvar utiliza las referencias artísticas como metáfora de la autonomía del paciente con relación a las dinámicas de género y poder.

Abstract:

This study investigates the representation of patient autonomy in the filmography of Pedro Almodóvar. Specifically, we analyse this bioethical principle in what might be defined as his “healthcare trilogy”: *All About My Mother* (1999), *Talk to Her* (2002) and *The Skin I Live In* (2011). Throughout the article, we examine how the filmmaker articulates the progressive erosion of patient autonomy in relation to power and gender dynamics, using artistic resources—literature, dance and sculpture—as a metaphor that delves into the complex relationship between the caregiver and the patient.

The methodology adopted combines a qualitative content analysis with a hermeneutic film approach. A detailed study of screenplays, as well as the visual and narrative resources in the selected films, alongside relevant scientific articles, has been conducted. In each of these works, key scenes have been identified that illustrate the evolution of healthcare authority and its impact on the autonomy of the characters/patients. This research concludes that Almodóvar employs artistic references as a metaphor for patient autonomy in relation to power and gender dynamics.

Palabras clave: Cine español; autonomía del paciente; enfermedad; Almodóvar; estudios de género; mujeres.

Keywords: Spanish Cinema; Patient Autonomy; Illness, Almodóvar; Gender Studies; Women.

1. Introducción: cine Almodóvar y principio de autonomía

—Algún día, usted y yo deberíamos hablar.

—Sí, y será más sencillo de lo que cree.

—Nada es sencillo.

(Geraldine Chaplin y Darío Grandinetti en *Hable con ella*)

Nada es sencillo, ni en la vida ni, mucho menos, en el cine del director manchego. “A lo largo de su filmografía, Pedro Almodóvar ha representado la enfermedad de manera continua: no resulta especialmente novedoso que el cine de Almodóvar trate temas sanitarios” (Cabello, 2013, p. 36). Esta afirmación de Cabello queda reflejada en la tabla 1.

Año	Título	Patología
1980	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	Agresión / Hospital
1982	<i>Laberinto de pasiones</i>	VIH
1983	<i>Entre tinieblas</i>	Drogadicción/ Sobredosis
1984	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	Drogadicción/ Heroína / Anfetaminas
1986	<i>Matador</i>	Vértigos/ Psiquiatra
1987	<i>La ley del deseo</i>	Amnesia
1988	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	Psicosis/ Disfemia
1989	<i>iÁtame!</i>	Paciente psiquiátrico/ Drogadicción
1991	<i>Tacones lejanos</i>	Cardiopatía
1993	<i>Kika</i>	Catalepsia
1995	<i>La flor de mi secreto</i>	Alcoholismo
1997	<i>Carne trémula</i>	Hemiplejia
1999	<i>Todo sobre mi madre</i>	Donación / VIH / Drogadicción/ Alzheimer
2002	<i>Hable con ella</i>	Lesión medular
2004	<i>La mala educación</i>	Sobredosis
2006	<i>Volver</i>	Muerte / Vejez / Cáncer
2009	<i>Los abrazos rotos</i>	Ceguera / Sobredosis / Duelo
2011	<i>La piel que habito</i>	Cirugía estética/ Depresión
2013	<i>Los amantes pasajeros</i>	Alcoholismo
2016	<i>Julieta</i>	Depresión/ Alzheimer/ Esclerosis Múltiple
2019	<i>Dolor y gloria</i>	Depresión/ Dolor crónico/ Duelo
2021	<i>Madres paralelas</i>	Muerte súbita del lactante
2024	<i>The Next Room</i>	Cáncer de cérvix/ Eutanasia

Tabla 1. Filmografía de Pedro Almodóvar y patologías presentes. Elaboración propia.

Sin embargo, los papeles protagonistas que representan a profesionales de la salud son escasos en el cine de Almodóvar. Más allá de que aparezcan médicas/os,

enfermeras/os o técnicos sanitarios en todos sus filmes, solo en tres de ellos estas profesiones son las de los protagonistas de las tramas: *Todo sobre mi madre* (1999), en el que el personaje principal es Manuela —Cecilia Roth— una enfermera que acaba de perder a su hijo. En *Hable con ella* (2002), el protagonista de este largometraje es Benigno —Javier Cámara—, un enfermero de sexualidad ambigua tan coartado por su madre que en ocasiones puede remitirnos a un trasunto de Norman Bates (Castro de Paz, 2012, p. 29), y, en tercer lugar, *La piel que habito* (2011), donde la figura principal es el doctor Robert Ledgard, un cirujano interpretado por Antonio Banderas, obsesionado por sus experimentos tras el suicidio de su mujer e hija, con clara inspiración al personaje del doctor Genessier, protagonista de *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Franju, 1960). Este conjunto de filmes constituye lo que podemos denominar una “trilogía sanitaria”.

Como a cualquier profesional sanitario, a estos protagonistas almodovarianos se les presupone una máxima de actuación: el cuidado al paciente, y, como no puede ser de otra forma, esa será la trama de cada una de las tres narraciones. Pero, haciendo nuestras las palabras de Geraldine Chaplin: *Nada es sencillo*¹. A lo largo de este artículo se pretende demostrar cómo el director manchego expresa a través de la cámara los niveles de consentimiento del paciente procurados por sus cuidadores, hecho para el cual se vale del reflejo de distintas artes clásicas de modo alegórico: literatura, danza y escultura. La autonomía del paciente decrecerá a lo largo de esta “trilogía sanitaria” almodovariana hasta transformarse en una imposición y una tortura que ejerce el protagonista sanitario hacia su víctima.

Destacamos la relevancia de esta investigación, ya que, si bien hay multitud de artículos valiosos que se enfocan en la intertextualidad de Almodóvar con otras artes —Zurian y Vázquez (2005); Parejo (2021); Cabello Ruiz (2013); Fellie (2016); Faszer-McMahon (2006)—, en la conexión entre el cine de este autor y estudios de género —Caballero y Zurian (2016); Gallegos (2008); Garrido Lora & Ramírez Alvarado (2020); Russo (2019)...—, e incluso con la relación del cineasta y la salud en referentes biopolíticos y sociales —Kinder (2005); Gutiérrez-Albillal

¹ Este artículo proviene de las iniciativas de ESCINE Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos Gp-UCM 2025-962023.

(2017)—, ninguna de estas investigaciones se centra o considera la relación entre su narrativa fílmica y el principio bioético de la autonomía del paciente. Gilles Deleuze escribe una sentencia que bien podría ser aplicable a Almodóvar: “Los grandes autores de cine podían ser comparados no solo como pintores, arquitectos, músicos, sino también como pensadores. Ellos *piensan* con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos” (Deleuze, 1983, p. 12).

La filósofa Adela Cortina distingue los principios bioéticos en dos grandes bloques: una ética de mínimos que contendría los conceptos “no maleficencia” y “justicia” —obligaciones básicas para no dañar y garantizar la equidad— y una ética de máximos: “beneficencia” y “autonomía” —aspiraciones que promueven el bien y el respeto a la voluntad del paciente— (Cortina, 2000, p. 13). Este estudio se centra exclusivamente en el último de ellos, la autonomía con el fin de asegurar un análisis riguroso de la voluntad del paciente frente al poder sanitario, reflejada en la “trilogía sanitaria” de Almodóvar: *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella*, *La piel que habito*.

En la actualidad, muchos autores coinciden en afirmar que la autonomía del paciente se ha convertido en el tema “estrella” o la razón “por defecto” de los principios bioéticos (Institut Borja de Bioètica, 2011).

La bioética clínica, como ética aplicada al ámbito de la práctica clínica, es un término nuevo para una realidad antigua: la dimensión moral del ejercicio de la Medicina, porque el fin de la Medicina no es un fin científico, sino ético. (Blanco, 2005)

Este concepto ha sido definido y cuestionado por diversos autores. Etimológicamente, autonomía deriva de los vocablos griegos *autòç* (propio, por uno mismo) y *vòμoç* (ley-regla), pero, según menciona Postigo Solana (2016), será Immanuel Kant quien por primera vez lo defina: “como un concepto ligado al de respeto de la persona, y en particular, en su consideración como fin en sí misma y no como medio sin su previo consentimiento” (Postigo Solana, 2016, p. 2). En la segunda mitad del siglo XX, Beauchamp y Childress formulan que “todas las teorías de la autonomía están de acuerdo en dos condiciones esenciales: a) la libertad, entendida como la independencia de influencias que controlen, y b) la

agencia, es decir, la capacidad para la acción intencional” (Siurana Aparisi, 2010, p. 123).

Opuesta a este planteamiento, se encuentra la conceptualización de Michela Marzano, quien se aleja de la imagen de individualidad total de los anteriores para desarrollar el concepto de “autonomía relacional”. La persona siempre está vinculada socialmente a un grupo, una familia y una tradición cultural (Busquets, 2011, p. 2). En esta línea de interconexión también encontramos a Herbert Marcuse, para quien el grado de autonomía de los individuos, queda determinado dialécticamente dentro de un sistema dinámico que constituye una estructura de relaciones compartidas (Bentivegna, 2009, p. 59). O, en otra línea de pensamiento encontramos la “escala móvil” de James Drane, quien establece la autonomía no como un ente estático y dicotómico del “apto/no apto” sino donde la autonomía del paciente será dependiente de la complejidad del proceso en el que se encuentre inmerso (Drane, 1985).

Sin pretender decantarnos por una definición de las presentadas, nos delimitaremos a considerar la autonomía desde el punto de vista aséptico del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como: “la condición de quien, para ciertas cosas, no depende de nadie” (DRAE, 2023), y con lo desarrollado en la Ley 41/2002 de la Autonomía del Paciente, donde se establece como principios básicos —artículo 2 del Capítulo 1—: “La dignidad de la persona humana, el respeto a la autonomía de su voluntad y a su intimidad orientarán toda la actividad” (Ley 41/2002, p. 5), es decir: “Cada ser humano, así, es libre de elegir lo que juzga mejor para su vida” (Mazo, 2011, p. 118). Opta así esta norma en favor de un carácter más autonomista para el paciente que del paternalismo clásico por el que se ha regido la práctica clínica tradicional.

Lógicamente, en este principio de autonomía ejerce un papel esencial el profesional sanitario quien según la citada ley “está obligado no sólo a la correcta prestación de sus técnicas, sino al cumplimiento de los deberes de información y de documentación clínica, y al respeto de las decisiones adoptadas libre y voluntariamente por el paciente” (Ley 41/2002, p. 5).

2. Preguntas de investigación

Hegel decía que es filósofo quien acierta a poner su época en conceptos, el artista es quien acierta a poner su tiempo en imágenes. (Pardo, 2016, p. 37)

Primero se compone un corpus de trabajo de películas almodovarianas. En este caso los largometrajes de la “trilogía sanitaria” los únicos que tienen como protagonistas a personal sanitario.

Nos planteamos tres preguntas de investigación sobre estos filmes:

Primera pregunta de investigación: ¿Se utiliza la metáfora del arte en la representación del principio de autonomía?

Segunda pregunta de investigación: ¿Influye el género del profesional sanitario en el cuidado del paciente y la atención al principio de autonomía?

Tercera pregunta de investigación: ¿Cómo se retrata la dignidad y la capacidad agente del paciente?

Para realizar el análisis de esta investigación, estructuramos los resultados atendiendo y dialogando desde las tres preguntas de investigación, para ello recurrimos a las escenas de “punto de ignición” (González Requena, 2015, p. 403) y a las “progresiones” (McKee, 2017, p. 153) principales en la trama sobre temática sanitaria.

3. Primera pregunta de investigación: arte como metáfora del principio de autonomía

Metaphor works by association, by comparing to non-associated entities with each other centering on the ways in which they resemble each other [La metáfora funciona por asociación, comparando entidades no asociadas entre sí centrándose en las formas en que se parecen entre sí]. (Lupton, 2006, p. 59)

La pregunta inicial de la investigación que nos planteamos en este trabajo es si Almodóvar en esta “trilogía sanitaria” usa la representación del arte como metáfora del concepto de la autonomía del paciente. Y, de esa sensibilización es de la que toma la medida Almodóvar para representar complejidades conceptuales de una manera poética, a la vez que efectiva. Debra Faszer-McMahon escribe que:

In a film with a title specifically focused on communication, the juxtaposition of metaphoric and metonymic elements reflects concerns about sign systems by underscoring the symbolic, multi-layered, and troubling issues of interpretation [En una película con un título específicamente centrado en la comunicación, la yuxtaposición de elementos metafóricos y metonímicos refleja preocupaciones sobre los sistemas de signos al subrayar las cuestiones simbólicas, multifacéticas y preocupantes de la interpretación]. (Faszer-McMahon, 2006, p. 51)

Utilizando este criterio observamos que en la “trilogía sanitaria” se recurre a dicha estrategia narrativa. Así, en el caso de *Hable con ella*, se evoca a la música y danza, en *Todo sobre mi madre* se menciona de forma directa la novela y el teatro, mientras que en *La piel que habito* la presencia de lo pictórico y, sobre todo, lo escultórico serán claves.

Sin duda, la intertextualidad entre diferentes artes y los referentes estéticos en el cine de Almodóvar son constantes. En el caso de *Todo sobre mi madre*, Jorge Luis Gallegos (2008) destaca cuatro referentes principales para la conformación del discurso en el filme: la cinta cinematográfica *All About Eve* (*Eva al desnudo*, Mankiewicz, 1950) y las obras teatrales *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (1947), *Bodas de sangre* de García Lorca (1933) y la cuarta será el prefacio de la colección de cuentos *Música para camaleones* (1980) de Capote.

Estas obras no son menciones ornamentales, sino que interactúan con la trama principal. El libro de *Música para camaleones*, como reflexiona Poyato: “‘viste’ el texto, pero a la vez adquiere una importante función al contribuir a la caracterización del protagonista, el hijo de Manuela, de quien no tardaremos en saber que su compromiso con la escritura” (Poyato, 2007, p. 36). Lo mismo ocurre con el mundo del teatro y la puesta en escena. Así, Esteban —Eloy Azorín— dice a su madre: “Si fueras actriz, yo escribiría papeles para ti” (Almodóvar, 1999, p. 20). Y el propio cineasta comentó que la película surgió precisamente de la idea de una persona no vinculada al teatro profesional que debe actuar y salir al escenario (F1): “Después del rodaje de *La flor...* tomé algunas notas sobre Manuela, la enfermera que aparece al principio. Una mujer normal que en las simulaciones (...) se convertía en una auténtica actriz” (Almodóvar, 1999, p. 169).



F1. Manuela actúa en el teatro. Fotogramas *Todo sobre mi madre* (1999) Pedro Almodóvar. © Productora El Deseo.

De hecho, el carácter escénico de las dos primeras películas de esta trilogía se refuerza por la presencia de un gran telón teatral. *Todo sobre mi madre* concluye con la caída de un telón, mientras que *Hable con ella*, comienza con el alzado del mismo telón, dando así una continuidad a los dos filmes (F2):



F2. Telón del teatro Lara. Fotogramas *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002) Pedro Almodóvar © Productora El Deseo.

Como detalla Fellie, la importancia de este telón (y de otras cortinas y elementos escénicos que funcionan a modo de telón) es clave en *Hable con ella*:

In addition to windows, which, like the stage curtains mentioned above, can be metatextual indicators in the sense that they frame scenes within scenes, several other physical frames or barriers appear within the film, most functioning to hinder, alter, or mediate communication: stage curtains, jail windows, doorways, and more [Además de las ventanas, que, como los telones de escena mencionados anteriormente, pueden ser indicadores metatextuales en el sentido de que enmarcan escenas dentro de escenas, dentro de la película aparecen varios otros marcos o barreras físicas, la mayoría de las cuales funcionan para obstaculizar, alterar o mediar en la comunicación: cortinas de escenario, ventanas de cárcel, puertas y más]. (Fellie, 2016, p. 230)

En *Hable con ella*, Almodóvar recurre a la danza contemporánea para expresar la libertad del paciente, movimientos ágiles y libres, pero sin voz. Escribe Zoila Clark:

El cuerpo de Alicia, quien es bailarina de ballet, está en contraste con el de la otra protagonista femenina, la torera Lydia. Ambas son profesionales de artes corporales y lucen sus cuerpos, pero mientras que Alicia representa con su vestimenta la feminidad, Lydia es el símbolo de lo andrógino al llevar corbata, espada y medias. (Clark, 2006, p. 124)

Dejemos aquí la tauromaquia, que daría para otra investigación, y delimitémonos a la danza. Tanto es la importancia del ballet para Alicia —Leonor Walting—, que llegará a decir: “Yo no podría vivir sin bailar” (Almodóvar, 2002, p. 97). El propio Benigno, observando desde su ventana, se enamora y obsesiona con ella que ensaya y repite movimientos de entrenamiento de danza (F3).



F3. Benigno espía a Alicia desde su ventana. Secuencia *Hable con ella* (2002) Pedro Almodóvar
© Productora El Deseo.

Esta película comienza y finaliza con las piezas de danza *Café Müller* y *Masurca Fogo* de Pina Bausch (F4), de cuya obra ya colgaba un póster en el camerino de Huma Rojo —Marisa Paredes— en el filme anterior. En estas coreografías se inspira Almodóvar para desarrollar la trama del largometraje. Así, Gutiérrez Albilla apunta a la esencia de la danza como una forma de hipertexto en este caso: “La danza nos permite entender el cuerpo en sus conexiones con otros cuerpos” (Gutiérrez Albilla, 2003, p. 383). La importancia de *Masurca Fogo* nos remite a *Trincheras*, la nueva creación que la profesora de Alicia, Katerina —Geraldine Chaplin— relata a Benigno. En la descripción de la obra la coreógrafa anticipará, sin saberlo, el devenir de Alicia y Benigno: “E bonito. (en vez de “es bonito”) Porque de la Muerte emerge la vida (...) De lo masculino emerge lo femenino (Almodóvar, 2002, pp. 87-88).



F4. Piezas de danza de Pina Bausch *Café Müller* y *Masurca Fogo*. Fotogramas *Hable con ella* (2002) Pedro Almodóvar. © Productora El Deseo.

El cineasta es consciente que las coreografías de la creadora alemana constituyen un círculo perfecto en el filme: “Si lo hubiera pedido a propósito no habría podido obtener nada mejor. Pina Bausch había creado sin saberlo, las mejores puertas por las que entrar y salir de *Hable con ella*” (Almodóvar, 2002, p. 227).

A medida que la libertad del protagonista-paciente es más y más coartada, también el protagonista-sanitario se hace más oscuro, hasta llegar al clímax en una de las realizaciones más tenebrosas del director manchego: *La piel que habito*. En este filme la autonomía del paciente ha desaparecido por completo. Ya no hay voz e interpretación como en las piezas teatrales de *Todo sobre mi madre*. Ni siquiera el movimiento liberatorio del baile de *Hable con ella*. En *La piel que habito*, el paciente está enclaustrado.

En esta última obra de la “trilogía sanitaria” ya no existe rastro de albedrío propio del sujeto. Aquí hallamos a Vera —Elena Anaya—, convertida a voluntad de este moderno Pigmalión o *mad doctor* que nos ofrece Almodóvar. Como la propia Vera llega a decir en un momento del filme: “Entonces, ¿puedo darme por terminada?” (Almodóvar, 2012, p. 39). Ella se sabe objeto, es un lienzo en blanco, un bloque de mármol por esculpir en manos de su creador. Quizás en este largometraje la intertextualidad con el arte es la más compleja de las tres.

Como dice Cabello: “Todo cuadro, todo libro y toda canción presente en *La piel que habito* tiene una motivación doble: ornamento filmico y significante relacionado con la narración” (Cabello, 2013, p. 35). Desde la primera vez que vemos al personaje nos parece un ser inerte:

Percibimos este cuerpo, que la cámara nos detalla con tanta precisión a través de su lento movimiento, como un cuerpo femenino, y nos recuerda, por un lado, las siluetas de las bailarinas nervudas del artista francés Edgar Degas y, por otro lado, las figuras siniestras, muñecas hechas de gasas y costuras, de la artista feminista franco-americana Louise Bourgeois. (Russo, 219, p. 163)

Por su parte, Almodóvar señala en los títulos de crédito del filme: “Gracias a Louise Bourgeois, cuya obra no solo me ha emocionado, sino que sirve de salvación al personaje de Vera” (Almodóvar, 2011, 1h:58min:01seg). Como comenta Vicente Molina Foix en el prólogo al guion editado, “ella tiene algo de maniquí y de marioneta” (Molina Foix, 2012, p. 7). Esta figura la describe el

propio Almodóvar en el texto: “El maniquí no tiene cabeza, termina en el cuello. (...) el efecto es como si al maniquí le hubiera crecido una cabeza, la cabeza de Vera” (Almodóvar, 2012, p. 31), en una imagen que nos recuerda a la creación de María en el *Metrópolis* (1929) de Fritz Lang, película cuyo cartel tenía Alicia en su dormitorio en *Hable con ella*.

Para Cabello, el uso del arte, en concreto las pinturas de Tiziano junto a las piezas escultóricas de Louise Bourgeois, son elementos fundamentales para la interpretación del filme:

Si no son arbitrarias las obras de Tiziano, tampoco es casual la pasión de Vera por Louise Bourgeois. La artista francesa vivió una infancia y adolescencia marcadas por las diferencias con su progenitor, quien era infiel a su esposa. Esta situación le hizo reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad haciendo uso de un lenguaje simbólico que remitiese a la represión femenina, a la sexualidad o a los problemas del patriarcado. (Cabello, 2013, p. 40)

Tal es la atracción de Almodóvar por la pintura y escultura que será el propio director, quien esta vez se valga del cuerpo de Vera para representar y referirnos a otras obras. Como es el caso de la *Venus del espejo* (1647) de Diego Velázquez, o el *Arch of Hysteria* (1993) de la propia Louise Bourgeois. Volvemos a apoyarnos en el estudio de Cabello:

Que al principio de *La piel que habito* aparezca Vera practicando yoga y contorsionándose de igual modo que lo hace esta escultura no es una cuestión baladí. La explicación es clara: “Arch of Hysteria” presenta una figura desnuda arqueándose convulsa a consecuencia de una dolencia tradicionalmente asociada a lo femenino, sin embargo, Bourgeois decide representar a un hombre de genitales amputados. ¿Y qué es Vera? (Cabello, 2013, p. 42)

Cerramos este apartado apoyándonos con una cita de Andrei Tartovsky sobre el cine:

El montaje es un trabajo de las manos, como la escultura; pero lo que es modelado es el flujo temporal de los planos, registrados de conformidad con la realidad de los acontecimientos y del cineasta a su respecto. (...) el

cineasta esculpe el tiempo poniendo de manifiesto las virtualidades rítmicas contenidas en su material. (Aumont et al, 2019, pp. 281-282)

Así, Almodóvar es el escultor que manipula su universo a conveniencia.

4. Segunda pregunta de investigación: de la madre al secuestrador

Con esta película, como en casi todas ellas, Almodóvar celebra el ser femenino, y parece expresar, liminalmente, la evolución del feminismo en el siglo XXI. (...) *La piel que habito* rompe las jerarquías sociales y de género, para disolver el orden y para crear una situación maleable y fluida que permite la creación de nuevas maneras de ser y pensar. (Gascón-Vera, 2014, p. 59)

Para continuar con la discusión de este análisis abordamos la segunda pregunta de investigación: ¿Influye el género del profesional sanitario en el cuidado del paciente y la atención al principio de autonomía en las películas de la “trilogía sanitaria”? Como se sabe, las referencias dentro del cine almodovariano con respecto al género son frecuentes. Aquí, no pretendemos realizar un nuevo análisis sobre esta categoría, sino, mediante el apoyo de bibliografía ya escrita, justificar nuestra tesis y reflejar cómo la libertad del paciente-mujer en la “trilogía sanitaria” se degrada con respecto al género del proveedor de esos cuidados.

Describe el cineasta a Manuela en el guion publicado de *Todo sobre mi madre* como: “De 35 a 40 años, Manuela es una mujer rubia, atractiva. Posee ese tipo de solidez que proporciona haberse hecho a sí misma desde muy pronto. Dulce acento argentino e inmediata sonrisa triste” (Almodóvar, 1999, p. 18). Como ya hemos definido previamente, este personaje es la enfermera que aparece en *La flor de mi secreto* (1995). En *Todo sobre mi madre*, ella perderá a su hijo, Esteban, al ser atropellado por un coche mientras intenta perseguir el taxi donde viaja la actriz Huma Rojo. Hemos de destacar, que el accidente automovilístico es el mismo motivo por el que Alicia entrará en coma en *Hable con ella* y por el que Gal, la mujer del doctor Ledgard, en *La piel que habito* quedará desfigurada, e incluso es el método por el cual el médico secuestra a Vicente. Tras este suceso, Manuela viajará a Barcelona para comunicarle al padre de Esteban, Lola —Toni Cantó—, el fallecimiento de su hijo. En ese viaje conocerá a la hermana Rosa —Penélope Cruz—, una monja embarazada y enferma de sida. En Barcelona conocerá personalmente a Huma Rojo, con quien comenzará a trabajar como

ayudante. Sin dilatarnos más en la sinopsis del filme, volvemos a describir la personalidad de la protagonista según Gallegos Vargas: “Manuela es enfermera, labor que, por las actividades que realiza, establece un estrecho vínculo con la maternidad, después, al ser la asistente de Huma la provee de cuidados” (Gallegos, 2008, p. 100). Queda clara, pues, la personalidad maternal de Manuela, sin embargo, ¿dónde justifica la autonomía del paciente? Tomaremos a la hermana Rosa como la receptora principal de cuidados. Si bien Esteban fallece el día en el que Manuela iba a relatarle toda la verdad sobre su padre —reflejo de la confianza hacia el otro—, es Rosa quien le permite cumplir la voluntad del paciente: “Manuela, prométeme una cosa. Si pasara algo... Prométeme que no le ocultarás nada al niño” (Almodóvar, 1999, p. 108). Los peores pronósticos de la hermana Rosa se cumplen, y en un claro acto de compromiso y respeto al deseo y autonomía individual, Manuela no oculta nada ni al bebé ni a Lola, lo que provocará el rechazo de la familia de Rosa hacia el recién nacido: “La situación con los padres de Rosa se ha vuelto insopportable. La abuela teme que el niño la infecte solo con arañarla” (Almodóvar, 1999, p. 119).

El filme, como dijimos, concluye con la caída de un telón rojo con flores estampadas y un fundido a negro para comenzar con los créditos realizados por Óscar Mariné (Cartelle, 2021, p. 183). Idéntica sucesión, pero a la inversa, será la que abra la segunda pieza de la trilogía que analizamos. Fundido a negro y el mismo telón rojo, como describe Sánchez Castrejón perteneciente al teatro Lara (Sánchez Castrejón, 2024, p. 176), pero notamos cómo la tonalidad del color se ha oscurecido. Tras ver un extracto de la obra *Café Müller*, conoceremos a Benigno.

The devoted Benigno has come to the theater so that he can describe this performance to the comatose Alicia, whom he has been nursing the past four years, and (like Esteban in the prologue to *Todo sobre mi madre*) so that he can get an autograph from the diva— a photograph of Pina Bausch inscribed to Alicia [El devoto Benigno ha venido al teatro para describir esta actuación a la comatosa Alicia, a la que ha estado cuidando durante los últimos cuatro años, y (como Esteban en el prólogo de Todo sobre mi mama) para poder conseguir un autógrafo de la diva: una fotografía de Pina Bausch dedicada a Alicia]. (Kinder, 2004, p. 19)

El deseo que mueve a Benigno hacia Alicia es totalmente incontrolado, como refiere Hartmut Rosa en su obra *Lo indisponible* “el deseo siempre está dirigido a algo indisponible: deseamos aquello que (ahora) no tenemos o que (al menos) no poseemos por completo o no podemos controlar totalmente” (Rosa, 2021, p. 150). La identidad de género de Benigno se encuentra en debate a lo largo del filme, como dicen Caballero y Zurian:

Si bien Benigno no responde al estereotipo de macho ibérico que impone su fuerza y poder a las mujeres, sino más bien a rasgos femeninos: cuida de su madre hasta que fallece para pasar a cuidar a Alicia, además, su sexualidad es ambigua, ya que rehúsa definirse como homo o heterosexual. (Caballero y Zurian, 2016, p. 864)

Incluso más adelante en la visita del padre de Alicia al hospital le confiesa que tiene preferencias homosexuales: “pues creo que me oriento más por los hombres” (Almodóvar, 2002, p. 82), pensamiento que también comentan sus compañeras enfermeras “a Benigno no le gustan las mujeres, que le van los tíos” (Almodóvar, 2002, p. 116). Sin embargo, la atracción y obsesión que Benigno presenta por Alicia es clara a ojos del espectador, que conoce esferas que les son ocultas al resto de personajes. Solo Marco sabe la verdad, y este le reprocha las intenciones que Benigno verbaliza sobre casarse con Alicia:

- Benigno, ¡Estás loco!
- ¿Por qué es tan raro que un hombre enamorado de una mujer se quiera casar con ella?
- Porque la mujer está en coma. Porque Alicia no puede decidir con ninguna parte de su cuerpo. (Almodóvar, 2002, pp. 161-163)

Como recogen Garrido y Ramírez:

En *Hable con ella*, Benigno desarrolla una clara obsesión por Alicia. Su historia es presentada en un eje temporal con dos momentos claves: el presente y cuatro años atrás, justo antes de que Alicia sufra un accidente de coche que la deja en coma. En este momento la conducta voyeur de Benigno le lleva a espiarla en varias circunstancias: se las ingenia para averiguar dónde vive e, incluso, para ser atendido por el doctor Roncero, psiquiatra, que es padre de Alicia y que tiene la consulta en la misma casa

en la cual vive con su hija. También se las arregla a fin de que se le contrate en exclusiva como enfermero para cuidarle (...) Como parte de los controles rutinarios, los médicos se dan cuenta de que Alicia lleva ya dos meses sin menstruar... y en ello había tenido mucho que ver la obsesión de Benigno que llega a violarla reiteradamente. El desenlace es trágico para él: se quita la vida. Alicia perderá al bebé que espera, pero despertará del coma en el momento del parto. (Garrido y Ramírez, 2020, p. 524) (F5)



F5. Secuencia *Hable con ella* (2002). Benigno sorprende a Alicia en su casa. © Productora El Deseo.

Hemos definido, pues, a Benigno como un enfermero excelente, en apariencia, desde el punto de vista profesional. Hasta que comente el delito. “La dominación no siempre se produce de forma explícita, sino que también puede encontrarse de manera implícita en muchas de sus películas” (Garrido y Ramírez, 2020, p. 525). Esta actitud ambivalente y reprobable en la personalidad de Benigno es lo que queda reflejada para Clark:

En las escenas en que ellos hablan con estas mujeres en estado vegetativo se marca una estructura binaria entre el lenguaje hablado asociado al hombre y el lenguaje corporal relacionado con lo femenino. (...) Estas mujeres parecen estar en estado vegetativo como símbolo del objeto del deseo masculino, pues basta con que ellos las elijan para quererlas, sin oír lo que ellas tengan que decir. (Clark, 2006, pp. 125-126)

Pasamos ya a la tercera película de lo que hemos denominado “trilogía sanitaria” no es consecutiva, como en el caso de las otras dos. El periodo de casi diez años que la separa a *Hable con ella* puede ser la causa que oscurezca tanto la trama de este filme. Como dice Elena Gascón-Vera, “*La piel que habito*, pertenece al género cinematográfico del *body horror* que incita a contemplar la destrucción gráfica de varios cuerpos, aunque en este caso se pretende un comentario hacia las posibilidades científicas y su peligro moral” (Gascón-Vera, 2014, p. 57). Como ya expresara Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, “la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por

las que muestran cuerpos desnudos”, y de ambos ejemplos estará repleto este filme (Sontag, 2003, p. 21).

Por su parte, Andrea Pajón indica que:

El discurso del cine, en esta película, va a oscilar entre los extremos de las pasiones y la ciencia médica; a un lado, la duda y la venganza, y como contracara, la implementación de las herramientas del científicismo más ortodoxo desprovisto de cualquier principio. (Pajón, 2015, p. 96)

Nosotros, sin embargo, nos valemos de este científico mayúsculo como metáfora del machismo más absoluto, representado aquí por la figura del doctor Ledgard. En esta línea, Castro de Paz sobre la evolución de la narrativa en el cine de Almodóvar: “Una escritura fílmica, en definitiva, tan barroca y *construida* como deseante y desesperada, que todavía habría de ofrecernos una nueva pieza de su doloroso e intransferible discurso masculino en ese delirante, atroz *vértigo negro* titulado *La piel que habito*” (Castro de Paz, 2012, p. 39).

Una vez más, la elección del reparto por parte de Almodóvar es acertada. En este filme, Antonio Banderas despliega una actuación contenida y calculadora que refuerza aún más la imagen de un personaje implacable y metódico cuyo carácter, paradigma de la masculinidad tóxica en el cine almodovariano, está dominado por la autoridad y el control. Esta personalidad obsesiva y perfeccionista queda definida de manera excelente en una secuencia que podría parecer anodina: el cuidado del bonsái. Almodóvar podría haber elegido cualquier escenario para ubicar la conversación entre Ledgard y su colega Fulgencio —Eduard Fernández—, pero el director nos presenta al médico como manipulador absoluto de la naturaleza, ya sea de un simple árbol o del ser humano (F6). Paciente y bonsái pierden su autonomía y su identidad para quedar reconstruidos por las manos del doctor.



F6. Secuencia *La piel que habito* (2011). Manipulación del bonsái. © Productora El Deseo.

Estos recursos ponen en relieve la total supresión de la autonomía y la inhumanidad del dominio ejercido, transformando el acto de cuidar en un ejercicio de poder unilateral absoluto. Ya desde el inicio del metraje encontramos a Vera en el interior de un lujoso Cigarral que nos remite a una cárcel: rejas, cámaras de seguridad y puertas cerradas. Como ya hemos comentado, las referencias a *Los ojos sin rostro* son evidentes, ya que Almodóvar no reniega de sus influencias. Sin embargo, la principal diferencia con respecto a la villa donde reside la protagonista del filme francés es que en ella todas las puertas se encuentran abiertas, la paciente en el largometraje de Franju conserva su autonomía —metáfora de esa libertad de deambular— mientras que Vera se encuentra literalmente encerrada, sin potestad alguna, en palabras de Pascale Thibaudeau: “La piel transgénica que le ha sido transplantada se vuelve, para Vera, en el primer lugar de su reclusión, antes de la habitación donde está encerrada” (Thibaudeau, 2013, p. 196).

Una de las secuencias más cuestionadas de la película es la aparición de Zeca —Roberto Álamo—, quien interpreta el tramo más absurdo del relato. No obstante, es la pieza que conecta las dos partes de la trama, y reforzará aún más el sentimiento de prisionera, en deuda con su opresor, que ha alcanzado Vera. Describe Cabello este pasaje y al personaje de Zeca de la siguiente manera:

Un fantoche atigrado que devuelve al espectador al universo almodovariano (...) su condición de tigre y depredador debe atrapar a su presa para que la trama prosiga (...) Sin embargo, no es el único. Existe otro depredador: un cazador que guarda a Vera celosamente del mismo modo que se guarda una mascota en su jaula. (Cabello, 2013, p. 38)

Como define Quian Shen, este acto supone el cambio en la percepción de la prisionera por el doctor: “El poder de Robert castra a Vicente físicamente y la violación por parte de Zeca es una castración psicológica. Cuando Vera/Vicente es violado por Zeca, se siente la delicadeza y la fragilidad del cuerpo y del espíritu, que se despoja de su última virilidad” (Shen, 2019, p. 393).

5. Tercera pregunta de investigación: dignidad y autodeterminación

Doctor–patient relationships were viewed as relationships of trust only because a paternalistic view of medicine was assumed, in which the dependence of patients on professionals was generally accepted. The traditional doctor–patient relationship, so its critics claim, may have been one of trust, but not of reasonable trust [Las relaciones médico-paciente se consideraban relaciones de confianza solo porque se asumía una visión paternalista de la medicina, en la que la dependencia de los pacientes de los profesionales era generalmente aceptada. La relación tradicional médico-paciente, según afirman sus críticos, puede haber sido de confianza, pero no de confianza razonable]. (O’Neill, 2002, p. 18)

La última parte de nuestro análisis se centra en la cuestión: ¿cómo se retrata la dignidad y la capacidad agente del paciente? Para responder a esta pregunta realizaremos un sumario breve del desenlace de las tramas: en *Todo sobre mi madre*, Rosa fallece, pero su última voluntad es concedida, que su hijo, el tercer Esteban, conozca la verdad. La segunda de nuestras pacientes, Alicia, ha resucitado. “The myth of rebirth, which is central to autobiographies about conversion, is also the organizing construct for a good many pathographies” (Hawkins, 1999, p. 33). No sabemos hasta qué punto es consciente de la realidad que ha vivido, si tomamos como referencia la última conversación, en el teatro, mantenida por Marco y Katerina, no conoce todo lo sucedido, pero está viva y feliz mientras que su violador se ha suicidado. La última imagen de Alicia la encontramos en el patio de butacas del teatro: Marco y Alicia se miran y sonríen de manera cómplice. Un asiento libre les separa, el vacío que deja Benigno es ahora el punto que los une (Fig. 7).



F7. Secuencia *Hable con ella* (2002) Marco y Alicia durante la función *Masurca Fogo*. © Productora El Deseo.

En el tercer caso tenemos a Vicente/Vera. De las tres mujeres estudiadas esta es la que más metraje acapara y, por tanto, la de análisis más complejo. Si bien analizar a Vera exclusivamente como mujer es engañoso, ya que su identidad originaria es masculina, aquí la trataremos con el término neutro de paciente.

Al principio del film es presentada entre barrotes, encarcelada y manipulada. Sin embargo, acabara convertida en una mujer de cine negro, con gabardina oscura, fuerte y serena; similar a esas mujeres fatales que apuntan con un revolver en el cine clásico, semejante a su homóloga en *Tarántula* (Cabello, 2013, p. 37).

El clímax de la autonomía, y victoria sobre el opresor, lo representa Vera. Como recoge Pascale Thibaudeau en su artículo “El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar”, el simbolismo de esta transformación supera los límites racionales, convirtiendo al doctor Ledgard en un nuevo demiurgo: “No sólo ha cambiado de sexo sino también de piel y de cara, y no por decisión propia sino porque ha sido víctima de una terrible venganza, comparable con las que en la Antigüedad concebían los dioses del Olimpo para castigar a los humanos” (Thibaudeau, 2013, p. 193). Pero antes de llegar a esta afirmación describamos su recorrido. El personaje de Vicente/Vera alternará por distintas etapas. En primer lugar, se resiste al cambio, lucha, e incluso cuando es consciente de que no hay escapatoria intenta suicidarse. “La acción es en estos sujetos La defensa prioritaria de un *self* grandioso que no soporta la fragilidad” (López Mondéjar, 2022, p. 63). Posteriormente, tras la violación de Zeca y el rescate por parte de Ledgard la actitud de Vera se modifica completamente, se muestra cómplice, colaboradora, e incluso le promete que no huirá: “Me prometiste que era libre, y yo te prometí que nunca te dejaría (...) es lo único que tengo, Robert. Tu promesa y la mía” (Almodóvar, 2012, p. 130). Sin embargo, un hecho casual, el ver su antiguo rostro en un periódico le devuelve la conciencia de él mismo. “La identidad personal cobra importancia en estas narraciones como un pilar clave que muestra la permanencia del Yo frente a la transformación física” (Sahagún y Deltell, 2022, p. 457). Finalmente, el asesinato de sus captores le permitirá ser libre. Al llegar a la tienda de su madre, Vera, recupera su personalidad plena: “Soy Vicente” (Almodóvar, 2012, p. 150) (F11). Como define Chatman, “el nombre propio en este sentido es precisamente la identidad o quintaesencia de la individualidad” (Chatman, 1980, p. 131).



F8. Fotograma de *La piel que habito* (2011). “Soy Vicente”. © Productora El Deseo.

Concluimos este apartado, la demostración de la autonomía y libertad individual obtenida, apoyándonos en el filósofo Byung-Chul Han: “Toda historia termina con la escena en la que el protagonista se arranca su implante con una cuchilla de afeitar” (Han, 2023, p. 48). Vera no podrá jamás retirarse ese implante. Al contrario que la Agrado en *Todo sobre mi madre* —“Una es más auténtica cuando más se parece a lo que soñó de sí misma” (Almodóvar, 1999, p. 104)—, Vera/Vicente no se parece a lo que quiere ser. Sin embargo, ha sido capaz de encontrarse y refutarse en su identidad, dando comienzo a una nueva vida y un nuevo destino. “Tener un destino significa hacerse cargo expresamente del propio sí mismo” (Han, 2023, p. 41). Vera ha encontrado su destino, la libertad e igual que su predecesora, en *Los ojos sin rostro* se libera de su captor. Pero, en este caso, a diferencia de Christine, su venganza no es mediada por los perros que devoran al Dr. Genessier (Franju, 1960, 1h:26min:20seg), sino que ella misma, vestida para matar, empuña el arma que le propiciará un nuevo inicio.

6. Conclusiones

Toda la narración es un continuo traer a presencia, con medios artísticos lo siniestro de tal suerte que lo real y lo ficticio se hilvanan con tal ambigüedad —y sabiduría— que el efecto artístico queda siempre preservado. (Trías, 1982, p. 52)

Una vez analizada la “trilogía sanitaria” de Almodóvar —*Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *La piel que habito* (2011)—, podemos extraer una evolución narrativa en la representación de la autoridad sanitaria y la autonomía del paciente. Valiéndonos de un enfoque hermenéutico y un análisis cualitativo, se ha identificado una progresiva erosión de la autonomía del paciente, estrechamente ligada a dinámicas de género y mediada por diversas disciplinas artísticas.

En *Todo sobre mi madre*, Manuela representa una figura de autoridad empática y solidaria que respeta la autonomía del paciente. La utilización de la literatura y el teatro como metáforas refuerza la libertad individual, establece aquí una base sólida donde la autonomía es valorada y protegida. Este enfoque inicial contrasta marcadamente con las obras posteriores, donde la autonomía comienza a verse comprometida.

En *Hable con ella*, Benigno encarna una presencia sanitaria obsesiva que trasciende los límites éticos, la cual refleja una atenuación de la autonomía personal. La danza y la música funcionan como metáforas de la lucha interna entre libertad y opresión. Estos conceptos evidencian cómo la autoridad puede subvertir la autonomía del paciente. La representación de Benigno subraya los peligros del control excesivo y la manipulación dentro de las relaciones de cuidado enfermero/paciente.

Finalmente, *La piel que habito* culmina la trilogía con una representación de un rol sanitario completamente autoritario y deshumanizante. El doctor Ledgard simboliza el extremo opresivo donde la autonomía del paciente se anula por completo. Almodóvar utiliza la escultura y la pintura como símbolos de despersonalización y control absoluto. La transformación de Vera/Vicente subraya la pérdida total de identidad y autodeterminación, que critica profundamente las prácticas médicas paternalistas.

Para concluir, estas obras, al emplear diversas disciplinas artísticas como metáforas, enriquecen la narrativa almodovariana y exploran críticamente los principios éticos de la bioética clínica, especialmente la autonomía del paciente. La “trilogía sanitaria” refleja una creciente preocupación por las implicaciones morales del cuidado médico y la necesidad genuina de respetar la autodeterminación individual, mostrando cómo, paradójicamente, excelentes profesionales sanitarios se convierten en opresores que vulneran dicha autonomía, ofreciendo así una representación cinematográfica compleja que invita a reflexionar sobre las prácticas sanitarias y sus dilemas éticos.

Agradecimientos

Queremos agradecer a los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar y a todo el equipo de *El Deseo* por la ayuda y colaboración en la realización de esta investigación.

Sin la ayuda de la Academia de Cine, Filmoteca Española, Netflix, FlixOlé, Ilustre Colegio de Enfermería de Madrid y el apoyo de ESCINE (Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos) este artículo hubiera sido imposible de realizar.

Referencias

Almodóvar, P. (1999). *Todo sobre mi madre* [Guion]. El Deseo Ediciones.

Almodóvar, P. (1999). *Todo sobre mi madre* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (2002). *Hable con ella* [Guion]. El Deseo Ediciones.

Almodóvar, P. (2002). *Hable con ella* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (2011). *La piel que habito* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (2012). *La piel que habito* [Guion]. Anagrama.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2019). *Estética cinematográfica*. La marca editora.

Bentivegna, A. (2009). Herbert Marcuse y la agonía de Eros. *Bajo Palabra: Revista de Filosofía, II Época*, (4), 57-68.

Blanco Mercadé, A. (2008). Bioética clínica y narrativa cinematográfica. *Revista de Medicina y Cine*, 1(3), 77-81. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/214

Caballero Gálvez, A. A. y Zurian Hernández, 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>

Cabello Ruiz, M.T. (2020). *La piel que habito*. Guías para ver y analizar cine. Naulibres.

Cartelle Neira, M. (2021). *Los títulos de crédito en los largometrajes de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Facultad de Humanidades y Comunicación, Departamento de Historia, Geografía y Comunicación. Universidad de Burgos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=309776>

Castro de Paz, J. L. (2012). Sangre, fetiche, ceguera: Deseos y abrazos rotos. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (5), 24-40. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.vol5.5894>

Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell Paperbacks.

Clark, Z. (2006). El protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y de Cultura*, 3(1), 123-133.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7332841&orden=0&info=link>

Cortina, A. (2000). *Ética mínima; Introducción a la filosofía práctica*. Tecnos.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Ibérica.

Drane, J. F. (1985). *The Many Faces of Competency*. *Hastings Cent Rep*, 15(2), 17-21. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/4008235/>

Diccionario Real Academia Española. (2023). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). <https://dle.rae.es>

Farana R. (2013). El arte como idea y el arte como metáfora: Implicancias en la producción artística. *Techné*, 1(1), 25-32. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/151991>

Faszer-Mcmahon, D. (2006). Poetry and postmodernism in Almodóvar's *Hable con ella*. *Anales de la literatura española contemporánea*, 31(1), 47-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1958493>.

Fellie, M. C. (2016). Silence, metaperformance, and communication in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*. *Hispania*, 99(2), 223-233. <https://www.jstor.org/stable/44112858>

Franju, G. (1960). *Les yeux sans visage* [Película]. Champs-Élysées Productions.

García Sahagún, M. y Deltell Escolar, L. (2022). Representación de género en el tema del doble. Castigo, deseo y rol social en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(1), 447-459. <https://doi.org/10.5209/infe.75632>

Garrido Lora, M. y Ramírez Alvarado, M. M. (2020). Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: Una revisión cronológica. *Historia y Comunicación Social*, 25(2), pp. 519-526. <https://doi.org/10.5209/hics.72282>

Gascón-Vera, E. (2014). La mujer desencializada en *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar. En F. Serra de Renobales y H. Talaya Manso (Eds.), *Agentes de cambio. Perspectivas cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI* (pp. 55-62). Pliegos. https://www.academia.edu/15254861/La_mujer_desencializada_en_La_piel_que_habito_2011_de_Pedro_Almod%C3%B3var

González Requena, J. (2015). El punto de ignición. *Sociocriticism*, 30(1-2), 385-412.

Gutiérrez-Albilla, J. D. (2005). Cuerpo, silencio y movimiento: La integración de *Café Müller* de Pina Bausch en *Hable con ella*. En F. A. Zurian Hernández y C. Vázquez Varela (Coords.), *Almodóvar: El cine como pasión: Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”* (pp. 383-392). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Gutiérrez-Albilla, J. D. (2017). *Aesthetics, ethics and trauma in the cinema of Pedro Almodóvar*. Edinburgh University Press Ltd.

Han, B. C. (2023). *La crisis de la narración*. Herder.

Hawkins, A. H. (1999). *Reconstructing illness: Studies in pathography*. Purdue University Press.

Institut Borja de Bioètica. (2011). Editorial: La autonomía a debate. *Bioètica & debat: Tribuna abierta del Institut Borja de Bioètica*, 17(62), 2. https://raco.cat/index.php/BioeticaDebat_es/article/view/257006

Kinder, M. (2004). Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy. *Film Quarterly*, 58(2), 9-25. <https://doi.org/10.1525/fq.2004.58.2.9>

Lang, F. (1927). *Metrópolis* [Película]. Universum Film AG (UFA).

Ley 41/2002. (2002). Ley básica reguladora de la autonomía del paciente y de derechos y obligaciones en materia de información y documentación clínica. *Boletín Oficial del Estado*, 274, 40126-40132. <https://www.boe.es/eli/es/l/2002/11/14/41>

López Mondéjar, L. (2022). *Invulnerables e invertebrados. Mutaciones antropológicas del sujeto contemporáneo*. Anagrama.

Lupton, D. (2006). *Medicine as culture: Illness, disease and the body in Western societies*. SAGE Publications.

Mazo Álvarez, H. M. (2012). La autonomía: Principio ético contemporáneo. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 3(1), 115-132. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5123760.pdf>

McKee, R. (2017). *El guion*. Alba.

Molina Foix, V. (2012). Prólogo. En *La piel que habito* (Guion). Anagrama.

O'Neill, O. (2002). *Autonomy and Trust in Bioethics: The Gifford Lectures, University of Edinburgh, 2001*. Cambridge University Press.

Pajón, A. V. (2015). El cuerpo equivocado: Nociones de biopolítica en *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar. *Faro Fractal*, 2(22), 93-108. <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/423/318>

Parejo, N. (2021). La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar. *Discursos Fotográficos*, 16(29), 44-75. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29>

Pardo, J. L. (2016). *La estética de lo peor*. Pasos Perdidos.

Poyato, P. (2007). *Guía para ver y analizar: Todo sobre mi madre* (1999). Nau Llibres, Octaedro.

Postigo Solana, E. (2016). Principio de autonomía en bioética. *Universidad Francisco de Vitoria*. https://www.researchgate.net/publication/301541914_Principio_de_autonomia_en_Bioetica

Rosa, H. (2021). *Lo indisponible*. Herder Editorial.

Russo, M. (2019). Devolver la mirada: El personaje de Vera en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar. *Revista Comunicación y género*, 2(2), 161-182. <https://doi.org/10.5209/cgen.66508>

Sánchez Castrejón, P. (2024). *Todo sobre mi Madrid*. Ediciones La Librería.

Sánchez Noriega, J. (2017). *Universo Almodóvar, Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales.

Siurana Aparisi, J. C. (2010). Los principios de la bioética y el surgimiento de una bioética intercultural. *Veritas*, (22), 121-157.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732010000100006>

Thibaudeau, P. (2013). El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (7). <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.5931>

Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.

Zurian, F. A. y Vázquez, C. (Coords.). (2005). *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del I Congreso Internacional Pedro Almodóvar*. Universidad de Castilla La Mancha.