

**Los fantasmas luminosos de *La habitación de al lado*
(Pedro Almodóvar, 2024)**

**The Luminous Ghosts of *The Room Next Door*
(Pedro Almodóvar, 2024)**

Tecla González Hortigüela

Universidad de Valladolid, España

teclabeatriz.gonzalez@uva.es

Shaila García Catalán

Universitat Jaume I de Castellón, España

scatalan@uji.es

Resumen:

Lo irrepresentable de la muerte se presenta como un desafío mayor en un momento cultural donde los ritos y los mitos ya no acompañan hacia esta y la ciencia alarga la vida de los cuerpos sin respetar las subjetividades que agonizan. Pedro Almodóvar ha ido bord(e)ando la muerte a lo largo de su obra, pero a partir de 1999, año en el que coinciden el estreno de *Todo sobre mi madre* y el fallecimiento de su madre, aparece el propio cuerpo doliente. Obra a obra, el cineasta confronta su final *volviendo*, como constata esa trayectoria hacia el primer deseo en *Dolor y gloria* (2019) y los recuerdos de las heridas de guerra y de la hija que no se ha deseado en *La habitación de al lado* (2024). El análisis textual de esta y su comparación con la novela *Cuál es tu tormento* (Nunez, 2021) nos permitirá advertir que la escritura de Almodóvar no aborda la muerte como algo terminal sino mítico y *original*, abriendo un lugar para los fantasmas y construyendo una *buena* distancia con los otros gracias al abrigo de la voz.

Abstract:

The unrepresentable nature of death presents itself as a major challenge at a cultural moment when rites and myths no longer accompany death, and science prolongs the life of bodies without respecting the subjectivities that are perishing. Pedro Almodóvar has been embroidering death throughout his work, but from 1999, the year in which the premiere of *All about my mother* and the death of his mother coincided, the painful body appears. Work by work, the filmmaker confronts his end by returning, as evidenced by this trajectory towards the first desire in *Dolor y Gloria* (*Pain and Glory*, 2019) and the memories of war wounds and the unwanted daughter in *La habitación de al lado* (*The Room Next Door*, 2024). The analysis of this film and its comparison with the novel *Cuál es tu tormento* (Nunez, 2021) will allow us to notice that Almodóvar's writing does not approach death as something terminal but as something mythical and *original*, opening a place for ghosts and constructing a *good* distance with the others thanks to the shelter of the voice.

Palabras clave:

Almodóvar; cine español; eutanasia; muerte; deseo; análisis fílmico.

Keywords:

Almodóvar; Spanish Cinema; Euthanasia; Desire; Film Analysis.

Tan lejos como pueda ir la memoria, la muerte voluntaria forma parte de la condición humana. (Vicente Mira, 2015, p. 14)

1. Introducción: dos *travellings* y una hipótesis

En “Nosotros y la muerte” Freud (1991) planteaba que nos comportamos como si quisiéramos eliminar la muerte de la vida, como si fuera algo insólito, una fatal casualidad; como si no supiéramos que cada uno de nosotros debemos un cuerpo a la naturaleza. Y es que no creemos en nuestra propia muerte, esta se vuelve inaccesible al pensamiento. Cuando tratamos de imaginarla, “en todos los intentos de ilustrarnos qué sucederá después (...), quién la llorará, etc., podemos percatarnos de que en realidad aún estamos presentes como observadores” (1991, p. 12). Esta idea es interesante para estudiar cómo un director de cine –observador sí, pero ante todo, demiurgo– se entrega a la escritura fílmica para confrontar la muerte.

En la miniserie documental sobre Almodóvar creada por los Javis, él mismo confiesa: “Mi modo de huir de la idea de la muerte ha sido contar historias. Esa pantalla no solo da sentido a mi vida, sino que se ha convertido en mi vida. Mi única vida” (Almodóvar en *Pedro x Javis*, Calvo y Ambrossi, 2025).

El cineasta está bord(e)ando el erotismo, el amor y la muerte desde el principio de su trayectoria hasta la fecha, ya sea como un sacrificio apasionado, como un desamor violento y seco o como un accidente anunciado que arrebató la vida de los seres queridos. Pero consideramos que el fallecimiento de la madre en 1999 marca un punto de inflexión en su cine. Como señala Herrera, la pérdida de la madre lo sume en una oscuridad que desencadena los primeros “síntomas de una enfermedad (unas terribles migrañas) aún no curada” (2012, p. 69). Así, parece que la orfandad produce un desplazamiento generacional que encara un duelo difícil de completar (Recalcati, 2025, p. 12) y pone de relieve el cuerpo doliente.

Podríamos pensar que cuanto más se aproxima a *su* final, la muerte para Almodóvar abre una pregunta sobre un tiempo anterior. Que la muerte remite al origen es algo que la enunciación *almodovariana* ya condensó en el primer *travelling* de *Volver* (2006). El título se inscribe en un rojo vivo sobre la fría

textura de una lápida, puntuando un movimiento sin lamento: el viento y las viudas limpian las tumbas y las revisten de flores cantando la zarzuela *Las espigadoras* mientras la cámara, de derecha a izquierda, apunta hacia ese tiempo que quedó atrás y cifra la relación con su propio deseo.

Como (de)muestran muchas de las estructuras narrativas de Almodóvar, la experiencia subjetiva *cuenta* con dos tiempos: “El Tiempo 1, el Tiempo que pasa, que va hacia el futuro, está continuamente duplicado por un Tiempo 2, que se dirige al pasado y que es constitutivo de la significación” (Miller, 2014, p. 20). Podemos narrar una biografía cronológicamente, pero, para dar sentido, necesitamos *volver* desde un tiempo retroactivo.

En la filmografía *almodovariana* cada vez se extienden más los *flashbacks* o los tiempos en duermevela, como ocurre en su “texto confesional” (Parrondo, 2020)¹. Pero de los movimientos de *Dolor y gloria* nos interesa especialmente, por su conmovedora precisión, el último. Nos referimos a ese *travelling out* que va alejándose de la madre y del hijo en la estación mientras va desvelando que no se trata de un recuerdo de Salvador sino del rodaje de *El primer deseo*. Las lágrimas del director son signos de la elaboración del duelo. El *travelling* escribe, y a la vez construye, esa *buena* distancia con su malestar gracias a su gloriosa sublimación (García Catalán y Rodríguez Serrano, 2021); una sublimación que, intuimos, continúa en *Amarga navidad* (2026), donde el cineasta retorna sobre la pérdida del objeto materno y los dolores del cuerpo.

El primer *travelling* de *Volver* y el último *travelling* de *Dolor y gloria* –dos filmes que pivotan en torno al duelo materno– condensan y nos acercan a la hipótesis que orienta esta investigación: a saber, que la escritura de Almodóvar no aborda la muerte como algo terminal sino mítico u *original*. Encarar el fin, mirar a la muerte, implica volver sobre el misterio del origen, a las personas amadas y las heridas. En una de las investigaciones más lúcidas sobre la muerte en *La habitación de al lado*, Sancho Cardiel y Muñoz Torrecilla plantean que vuelve a confirmarse la declarada admiración de Almodóvar a las mujeres por su capacidad de afrontar, juntas, el sufrimiento. Almodóvar mira la asepsia

¹ En su ausencia, Eva Parrondo ha estado muy presente durante la escritura de este artículo.

contemporánea con solidaridades de otro tiempo y hace de la muerte prácticamente una instalación artística (2025, pp. 201-204). Continuamos esa vía de análisis para seguir la superficie de la materialidad fílmica y abrir dos surcos: nuestro texto coloca el acento, como avanzábamos, en la pregunta por el origen y el deseo en las lindes de la muerte y en cómo el acompañamiento permite soportar la decrepitud del cuerpo.

Desde el análisis fílmico, y observando los paralelismo y divergencias con la novela, estudiamos cómo la escritura de Pedro Almodóvar vincula muerte, origen y deseo, y soporta el “instante denso y compacto del dejar de ser” (Mira, 2015, p. 24) gracias a la palabra –hablada, compartida, escrita– y la escucha. Si la forma sensible nos orienta para saber de la relación ética con la muerte (Lacan, 2003, p. 352), ahondar en las formas visuales de *La habitación del lado* nos permitirá pensar cómo un cineasta tramita sus despedidas y adioses².

2. Del goce esperpéntico a la caricia y la escucha

A lo largo de su obra Pedro Almodóvar celebra el cuerpo como artificio y como orificio. Encuentra alegría en el cuerpo pulsional y grotesco–: la lluvia dorada de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), la surrealista incursión del hombre menguante en la vagina en *Hable con ella* (2002). Festeja el goce desde el esperpento mientras su mirada oblicua lo emparenta con la picaresca de la tradición literaria española (Zunzunegui, 2018, p. 355; Amaya Flores, 2023). El cuerpo es un disfraz que vela la nada. Desde lo carnavalesco hasta lo hiperbólico, desde los órganos trasplantados hasta el cuerpo arrojado –cuántos suicidios *discretos*– violado o violentamente transexualizado (Zurian y Caballero, 2017), sus personajes quedan entre la falta y el extrañamiento.

A medida que pasa el tiempo, sin embargo, los semblantes parecen tornarse cada vez más insuficientes para revestir los dolores del alma. Almodóvar confiesa en “Muerte y cine” (*Pedro x Javis*, 2025) que su miedo no es tanto a la

² “No me importaría, nos dice el cineasta, terminar mis días como John Huston en silla de ruedas, ¡pero rodando!” (en Montoya, 2024). Precisamente, los últimos versos de *Dublineses* (*The Dead*) –último filme de Huston, a su vez adaptación del relato de Joyce (1914)– serán recitados, doblados y reelaborados puntuando las tres partes del filme que aquí nos ocupa.

muerte sino más bien al deterioro, a lo degenerativo, a la pérdida de lo que se vivió. “Esos humores”, que decía Kristeva, “esa impureza”, esas cosas que “la vida apenas soporta” (1988, p. 10).

Admiro a la gente que cree en Dios, en cualquier tipo de Dios, porque él es el gran escudo. El mejor soporte para enfrentarte a la idea de la muerte. Pero yo no dispongo de ese soporte. Creo que el individuo debe ser dueño de su vida y vivirla con libertad. Y también dueño de su muerte, cuando la vida solo te ofrece dolor (Almodóvar en *Pedro x Javis*, Calvo y Ambrossi, 2025).

Pero, por suerte, cada uno envejece con sus propias marcas. No hay el *cuerpo universal*, “cada cuerpo cae a su manera”. A cada paso “se deshace, se hunde o se fragmenta (...) No sabemos muy bien qué es la vida, a menos que aparezca cada tanto algún pellizco” (Vaschetto, 2025, p. 31).

En la obra de Almodóvar, ese pellizco lo encontramos en el cuerpo dormido, anestesiado o mortificado del protagonista de *Dolor y gloria*. En el inicio del filme un *travelling* acaricia la cicatriz de la espalda de Salvador y despierta el *flashback*: desde la quietud de la piscina a las aguas inconscientes del arroyo en el que su madre lavaba la ropa sosteniéndolo sobre su lomo. Ese *travelling-caricia* toma distancia del cine posmoderno (Gutiérrez Valencia, 2019) y se adentra en el metamoderno (Rodríguez Serrano, 2024a).

La habitación de al lado continua esa hermosa *dirección* de la ética de la escucha que implica, como veremos, escucharse a sí mismo/a desde el Otro. Escuchar implica preguntar por los *tormentos* y por el color inconsciente del Otro, que tiñe el propio.

3. El cuerpo que habla no devendrá carroña

Meribah Rose ya planteaba que la muerte en el cine de Almodóvar abre espacios en los que la comunidad se revela, ofrece vínculo, refugio y consuelo, haciendo de ella una experiencia compartida (2016, p. 39). Pensemos, a este respecto, que ante a la idea que leemos en la novela de Nunez de que la muerte “es la

experiencia humana más solitaria, la que nos separa en lugar de unirnos” (2021, p. 116), la posición *almodovariana*, más en la línea de Georges Bataille, plantea que la muerte enlaza, hace tejido comunitario. Si, como apunta el antropólogo francés, somos “seres *discontinuos*” –nacemos solos y morimos solos, distintos unos de otros– es la muerte precisamente la que introduce “el sentido de la continuidad del ser” (Bataille, 1997, pp. 16-17).

Ahora bien, si como advertimos la muerte se presenta irrepresentable para uno mismo, nuestra experiencia de esta también va siendo redefinida –apartada, silenciada, negada– según las épocas y sus biopolíticas. El historiador Ariés plantea que la enfermedad incurable ha reemplazado a la muerte como el principal foco de angustia (2000). Hoy “la prolongación de la vida es la prolongación del cuerpo” (Krasnogor, 2024, p. 56), entendido como organismo, no como sede de subjetividad. En un mundo en el que las posiciones políticas frente a la eutanasia condensan la posición de la civilización frente a la muerte, Almodóvar apuesta por una posición socrática³. “El ser que se sostiene en un cuerpo no sabe que ese cuerpo se lo otorga un lenguaje (...) el cuerpo habitado por la palabra es siempre *corpse* (cadáver); nunca deviene carroña (Vicens, 2024, pp. 24-25).

Frente a la agonía del cuerpo pulsional por la negación del límite que impone la ciencia del discurso capitalista, la eutanasia propone la dignidad de la despedida, del cuerpo que algo puede decir sobre la belleza de su carácter finito, y algo puede tejer sobre lo simbólico que lo trascenderá. Si hay un nombre que nos espera antes de nacer y una nana para atemperar, ¿cómo no esperar una última palabra antes de *cerrar los ojos*?

4. De la novela *Cúal es tu tormento* al filme: en torno a la reescritura

Pedro Almodóvar se acerca a la novela de Sigrid Nunez, *Cúal es tu tormento* (2021), en un poderoso trabajo de reescritura fílmica del que nace *Otra obra*. Una obra que, como apunta Pérez Bowie, *lee e interpreta* a la obra precedente

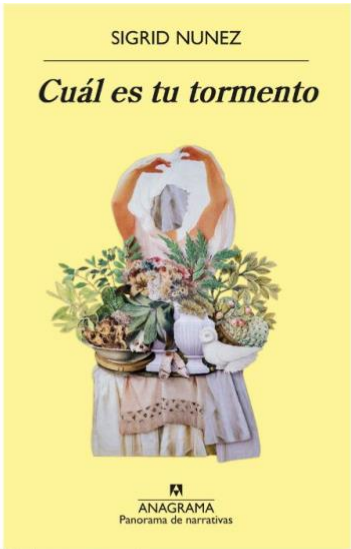
³ Sócrates hasta el último momento estuvo dialogando y refiriendo mitos (Platón, 1982, p. 32).

(2010, p. 25). El cineasta se nutre de la novela, la saborea, pero también la olvida un tiempo para escribir su guion; la recorta, la amplía, la embellece. Y genera un fecundo campo de escritura en el que, abismado en su propia división subjetiva, despliega sus luminosos fantasmas de muerte y (re)nacimiento.

La novela está narrada desde el punto de vista de la protagonista, una escritora que acompaña hacia la muerte a una amiga de la juventud enferma de cáncer. Nótese que los personajes de Nunez no tienen nombre propio, hecho que apunta a una simetría entre ellas que, como leemos al final de la novela, tiene el riesgo de derivar en una “*folie à deux*” (2021, p. 193). Almodóvar, sin embargo, bautiza a sus personajes femeninos y así no solo las rescata de la amenaza de naufragar en una relación especular, sino que también escribe su deseo de convertirse en quienes quieren ser (Zurian y Caballero, 2017, p. 75). Su obra es un canto a la diferencia y a lo más singular. Ingrid es casi un anagrama⁴ de Sigrid, la escritora, quien a su vez acompañó a Almodóvar en algunos momentos del rodaje. Y, sobre todo, evoca el aura de Ingrid Bergman, encarnando a esa mujer emocionadamente espantada ante la pareja de cadáveres enterrados de *Te querré siempre* (Roberto Rossellini, 1954), película que ven los amantes de *Los abrazos rotos* y que sigue citando a los cuerpos para ir al cine en *La habitación de al lado*.

Desde el punto de vista de la estructura, tanto la novela como la película están divididas en tres segmentos narrativos. Sin embargo, Almodóvar lleva a cabo una serie de transformaciones que nos van a permitir seguir el rastro del movimiento inventivo que anima su reescritura. La novela está constantemente atravesada por el recuerdo de otras conversaciones que irrumpen en el pensamiento de la narradora, dando paso a una multiplicidad de voces, a veces cercanas y acaloradas, otras lejanas, apenas conocidas. Pero el cineasta ha depurado toda esa polifonía para centrarse en la escucha de las dos mujeres que, como señalan Sancho Cardiel y Muñoz Torrecilla, parecen estar solas en el mundo (2025, p. 201).

⁴ En su gusto por el trastabilleo de las letras y máscaras, Salvador Mallo, en *Dolor y gloria*, es también casi un anagrama de Almodóvar.



Primera parte

Conferencia del ex: el fin del mundo.
Sabe de la enfermedad de la amiga.
El pasado: el estrago madre-hija
y la muerte del padre.
Intrahistorias con más personajes.
El tratamiento ha fracasado.

Caen copos de nieve rosas.
Intrahistorias con más personajes.

En un “barucho”
la amiga le pide a la narradora que
esté en “la habitación contigua”.
Acepta, pero está desconcertada.

Segunda parte (p. 109)

Llegan a la casa alquilada en la ciudad.
Destacan un retrato que recuerda a la
Madame X de John Singer Sargent.
Escribe una crónica para la hija.
Olvido de la pastilla de la eutanasia
y vuelta a casa.

Literatura, música y cine (Keaton...)

El mundo que agoniza.
La puerta cerrada: falsa muerte.
La muerte (deseada) fracasa.

Tercera parte (p. 167)

Las amigas vuelven a la casa propia.
Intrahistorias con más personajes.
Muere la amiga. La narradora se
queda sola:
“Bienaventurados
los que lloran a los muertos [...] Qué
importa si he fracasado”.

Velos color sobre un congelado y créditos

Ingrid presenta su novela.
Sabe de la enfermedad de Martha.
El pasado: el estrago madre-hija y
la muerte del padre.

El tratamiento ha fracasado.

El rostro de Martha funde a amarillo
Caen copos de nieve rosas.
Martha recita *Dublineses*, mira a cámara
El rostro de Martha funde a negro

En el Lincoln Center
Martha pide a Ingrid que
esté en “la habitación de al lado”.
Confiesa pavor, lo pensará.

Escena 45 (00:43:37)

Llegan a la casa alquilada del bosque.
Destacan una buena copia de
Gente al sol de Edward Hopper.
Ingrid va a la habitación de abajo.
El olvido de la pastilla de la eutanasia
y vuelta a casa.

Literatura, música y cine (Keaton...)
Último film: Ingrid *dobla Dublineses*
El mundo que agoniza.
La puerta cerrada: falsa muerte.
La muerte (deseada) acontece.
El rostro de Martha funde a verde

Escena 100 (01:27:00)

Martha vuelve de entre los muertos
transfigurada en su hija Michelle.
Ingrid y Michelle resignifican el pasado.
Ingrid *reinventa* a partir de los versos
de *Dublineses*: “Cae la nieve. [...] Cae
sobre tu hija y sobre mí, y como dijiste,
cae sobre los vivos y los muertos”.

Velos de color sobre un plano vivo y créditos

T1. Paralelismos (negro) y divergencias (rojo) entre novela y película. Elaboración propia.

Asimismo, Almodóvar ha realizado una serie de modificaciones tanto en el orden de los acontecimientos narrativos como en la lógica que rige los lugares que ocupan los diferentes personajes, como desarrollaremos en el análisis fílmico que sigue. Y ha introducido un importante punto de inflexión: al final de la segunda parte, la muerte deseada –y frustrada– en la novela, se convierte en la muerte que realmente acontece en el filme; muerte no accidental, sino verdaderamente *lograda*. El salto que va del *acto fallido* al *acto logrado* permite al cineasta inventar toda la tercera parte del filme –inexistente en la novela– para poner en escena el retorno y la transfiguración del fantasma de Martha en su hija Michelle: una nueva “filiación mitográfica” (Thibaudeau, 2013, p. 193) en la que madre e hija se reencuentran metamorfoseadas en un único ser.

Los cambios operados por Almodóvar en la estructura narrativa nos permiten, así, empezar a desvelar la dirección y el sentido *deseante* del discurso fílmico: un sentido que podemos reconstruir retrospectivamente y que viene a resignificar la muerte de Martha como un acto que, lejos de sentenciar el *final* dejando ese melancólico rastro de soledad con el que cierra la novela, adquiere el valor de una vibrante llamada para el futuro.

5. Análisis fílmico de *La habitación de al lado*

5.1. La posición inclinada

La división del sujeto es el motor de la lingüística, sobre todo, cuando incluye al poeta: comido por los *vers* (palabra que significa a la vez versos y gusanos). [...] Los versos se las arreglan entre sí, aunque el poeta lo sepa o no. (Vicens, 2024, p. 22)

Tras los títulos de crédito iniciales un plano cenital presidido por una marcada geometría nos emplaza en el interior de la librería en la que Ingrid (Julianne Moore), tomando una notable distancia con respecto al personaje de la novela, está presentando su último libro *On Sudden Deaths*. Ingrid dice haber escrito el libro para “entender y aceptar la muerte”. Sin embargo, esta le resulta aterradora, ajena, “antinatural”: se niega a aceptar que algo que “esté vivo deba

morir”. Si Ingrid rechaza la muerte es porque ella todavía no sabe que no se trata de “vida o muerte” sino de “vida y muerte” (Mira, 2015, p. 20). No sabe que la vida es “tributaria de la muerte, que le hace un lugar” (Bataille, 1997, p. 59). Se diría que Ingrid todavía no es capaz de *con-sentir* a la muerte, por lo que la noticia de la enfermedad de su amiga Martha (Tilda Swinton) viene no solo a confrontarla con sus atávicos miedos sino a ofrecerle *otra* mirada: “Si quieres soportar la vida –nos dice Freud–, prepárate para la muerte” (1991, p. 21).

A la mañana siguiente, Ingrid va a ver a Martha al hospital. En el primer encuentro, el montaje es elocuente: al temblor de Ingrid entrando en el hospital con mirada perdida y desorientada, contesta la paz de Martha, presentada descansando dormida. La iluminación escinde su primer plano en dos, marca una zona límite, entre la luz y la sombra, la vida y la muerte. La llegada de Ingrid la vivifica. Ante el toc toc en la puerta, Martha abre los ojos y nos mira.



F1. Inclínación enunciativa en el reencuentro entre Martha e Ingrid.

En la conversación entre ellas, Martha levanta el respaldo de su cama e Ingrid se inclina hacia Martha. Cuando Martha dice sentirse como “una cobaya de un tratamiento experimental”, un cenital la dignifica y después la cámara encuadra sus cuerpos balanceando la imagen (F1) como si la enunciación alzara a Martha y las alineara. Este desnivel continúa la poética de las inclinaciones de Adriana Cavarero (2022) y denuncia la rectitud de la autoridad sanitaria que erosiona la autonomía de los pacientes –tema explorado por Guerrero Muñoz y Deltell Escolar (2025)–. Ingrid descende a una posición de escucha, “descalza del eje

interno del equilibrio, del hilo de plomo de su estabilidad” (Cavarero 2022, p. 65). Es necesario detenerse y encorvarse –este es el gesto de la reverencia– para dar tiempo y espacio a eso que no anda recto, a eso que es síntoma o “punto de desviación donde la vida deja de ser como la de los otros haciéndose vida única” (Recalcati, 2018, p. 53).

Frente a la posición defensiva inicial de Ingrid ante la muerte, Martha no solo la acepta, sino que la abraza: “Te parecerá absurdo, pero después de aceptar y prepararme para el final, la supervivencia es casi una decepción”. Entendemos así, que si Ingrid va a ir inclinándose hacia su amiga, no va a ser para ‘salvarla’ de un acto frente el cual Martha no vacila, sino más bien para convertirse en soporte del mismo. Durante la travesía, gracias a su posición de escucha, Ingrid dará dignidad a los silencios y a las palabras de Marta. Esta prefiere los verbos: es periodista de guerra, ella no inventa historias. Ingrid, por su parte, prefiere los versos: es escritora de novelas. Verbos y versos, esto es lo mejor que pueden ofrecerse las amigas.

5.2. La elección y el sentido coagulado

En el hospital, Martha empieza pronto a poner palabras a su malestar, al *tormento* que la atraviesa, y que, como también sucede en *Julieta* (2016), gira en torno a la distancia madre e hija –“nunca le interesé como madre”–, y su íntima relación con la muerte del padre. La respuesta de la hija ante la enfermedad de la madre –“es tu elección”– “como si fuera algo nimio, algo que no tuviese nada que ver con ella”, hace eco y resuena en las otras “elecciones” de Martha en el pasado: ella tuvo a Michelle siendo una adolescente, cuando “no sabía qué hacer con un bebé”. Empezó a trabajar –primero como periodista, luego como “reportera de guerra, viajando continuamente”– y se convirtió en una “madre ausente”. Pero la elección fundamental de Martha, la elección que ha marcado el abismo de odio y rencor entre madre e hija, fue negarle la posibilidad de la filiación: “No soportaba la idea de no tener padre”.

Tres *flashbacks* marcan la cuestión del padre y la desventura familiar: en un primer tiempo, Fred regresa de la guerra como un “juguete roto”, llevando el horror y la muerte “dentro de la cabeza”, con “alucinaciones a diario”, y justo

antes de que la pareja se separe engendran a su hija. En un segundo tiempo, Martha le anuncia que está embarazada y Fred las abandona sin ni siquiera llegar a conocer a Michelle. En un tercer tiempo, Fred viaja junto a su nueva mujer y atisba una casa en llamas, sale del coche, comienza a oír gritos de ayuda, corre hacia el interior del fuego y muere asfixiado.

La historia de Michelle se escribe, así pues, *entre* dos guerras: la guerra de la que el padre realmente nunca volvió y las guerras a las que la madre se fue huyendo de ser madre. Entendemos así que Michelle esté de algún modo deconstruida, sin lugar en el Otro, por lo que su respuesta para sostenerse sea precisamente salir al encuentro con su deseado padre. Si a Fred el lenguaje *le* grita, *le* pide auxilio, y en ese delirante intento de solución –de salvar(se)– él se sacrifica y muere sin nadie a quien salvar; la hija se identifica con las voces de la locura del padre al que nunca conoció justamente en un intento de hacerse un lugar en el deseo del Otro: “era a mí a quien trató de salvar. Fue por mí por quién murió”.

El riesgo que entraña la respuesta de Michelle, ese vivir(se) en esa “casa en llamas”, es que quede atrapada en la lógica del trauma. El trauma da coherencia a su sufrimiento pero, al mismo tiempo, tiene algo que cierra, un sentido que se coagula. ¿Cómo salir, entonces, del *haber sido arruinada* por el Otro? ¿Cómo salir de las *simetrías y condenas* del circuito familiar en el que estamos integrados?

5.3. Simetrías y condenas

El miedo a la repetición, ese más allá del principio del placer, emerge como tema central en la escena del Jefferson Market Garden. Ingrid está preparando un libro sobre el amor descabellado entre Dora Carrington y Lytton Strachey, quien también pretendió a Virginia Woolf: él murió dieciocho años después de conocer a Dora, de cáncer de estómago. Ella “apenas le sobrevivió dos meses antes de pegarse un tiro en el estómago”. Las amigas, quienes compartieron amante en el pasado, quedan impresionadas por esa especie de “simetría” entre las dos muertes, “una especie de aviso” de la condena de una relación especular.

Martha, confrontada a la proximidad mortal, rehúye las simetrías y los espejos, ella teme que se repitan las muertes –aunque cada muerte sea irrepetible–, teme que se parezcan los rostros –el de ella y el de su hija–, por lo que se pregunta si acaso también ella estará condenada por una suerte de *Até* familiar.

Si bien la escritura de Almodóvar, como apunta Castro de Paz, participa de un trabajo de estilización muchas veces orquestado por “imágenes centrípetas, geométricas, tendentes a la simetría” destinadas a dar forma a lo que podemos llamar la condena de las “pasiones imaginarias” (2012, p. 28), el bucólico y pictórico gran plano general con el que entramos en la escena del jardín envuelve a las amigas en un lugar en el que no hay espejos ni simetrías. Ingrid y Martha están sentadas una *al lado* de la otra rodeadas de una frondosa naturaleza que anticipa la belleza de la casa del bosque. La alineación de cuerpos *avisa* que ellas tomarán una posición menos imaginaria o especular –sin dualidades ni condenas–, casi como si fuera una apuesta por lo simbólico, lo que sabe aparecer y desaparecer, lo que cree en el intervalo y las diferencias. Por eso, también, el espejo que hay en la habitación de Martha, testigo de la última conversación entre ellas, no enmarca sus figuras, sino que por su inclinación incluye la vegetación del bosque. Es más ventana que espejo.

En *El último sueño* Almodóvar nos cuenta cómo su madre “habría disfrutado con la cantidad de ramos de flores que había en el altar” (2023, p. 100) el día de su funeral. ¿Será por eso que en su libre adaptación el cineasta haya colmado las escenas de flores? Estas, como ofrendas, rodean a Martha en el hospital, quedan pintadas –por Almodóvar⁵– en su casa (F2) o cultivadas en su terraza. Almodóvar añade a la novela no solo las flores, sino también la luz (F2) que anticipa la aparición de los *fantasmas luminosos*.

Si Ingrid regala voz, escucha, flores y libros, Martha le da la luz: “vivo cada día pendiente de encontrar el cadáver de Martha”, le dice Ingrid a Damian, “pero eso no me impide disfrutar cada minuto del día, al contrario. Lo estoy aprendiendo de ella”.

⁵ El cuadro del recibidor parece ser una de tantas de esas *Flores* monumentales de la exposición de Almodóvar y Jorge Galindo en Madrid (2019).



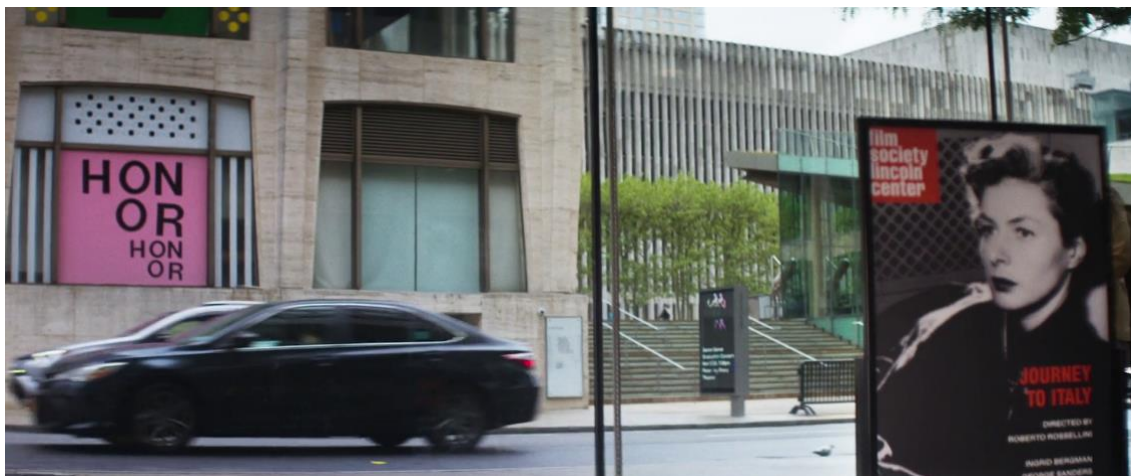
F2. Martha está muriendo, pero al hacerlo florece incesantemente.

5.4. Consentir en morir... acompañada

El final de la primera parte, tanto en la novela como en la película, lo marca el fracaso del tratamiento. En *La habitación de al lado* este momento está apuntalado por la nieve tras el cristal, los versos de *Dublinenses* y la mirada a cámara de Martha, sobre la que se arroja, como la sombra de la muerte, un fundido a negro. La mirada de Martha y el fundido a negro escriben “ese abismo que es, en cierto sentido, la muerte” (Bataille, 1997, p. 17) y precipita lo que en la novela se anuncia como “la conversación más importante de nuestras vidas” (Nunez, 2021, p. 95). Martha le pide a Ingrid por primera vez que la ayude a morir. En la novela las amigas se dan cita en el antiguo “barucho”, hoy “sin carácter”, donde solían ir todas las noches a emborracharse cuando eran jóvenes. Sin embargo, Martha e Ingrid han quedado en Lincoln Center para ver *Te querré siempre*. Pero ellas no entrarán: la antesala de cine es el marco simbólico en el que Martha, tras un plano subjetivo en el que su densa mirada se cruza con la de Ingrid Bergman en la marquesina (F3), reúne fuerzas para hablar.

Frente al discurso alienante en el que el sujeto *debe* aceptar y someterse a las demandas que la sociedad requiere ante la enfermedad, Martha apela a la muerte como un acto de separación tanto del orden natural que impone sus leyes como de los ideales que nos someten a la preocupación de cómo nos verán

los otros, como víctimas, débiles, perdedores: “Si sobrevives eres el héroe, si mueres, bueno, quizá no luchaste lo suficiente”.



F3. Plano subjetivo de Martha: la mirada de Ingrid Bergman todavía proyectada en Lincoln Center le da fuerzas para la conversación más importante. El horror devendrá honor.

Ahora bien, si Martha ha elegido morir, si ella es “dueña” de su vida, *se* pertenece, su decisión encuentra un punto de vértigo particular en el hecho de que no quiere hacerlo “sola”. Su necesidad de estar acompañada –ya sea por la “familia ambulante” que encontró en la guerra, o ahora por Ingrid– nombra directamente el lugar vacío dejado por su hija Michelle. La demanda que Martha le hace a Ingrid –“solo te pido que estés en *la habitación de al lado*”– designa y condensa silenciosamente el núcleo de la herida familiar: un lugar vacío que es la cifra de la madre que no fue y de la hija que, al decir de Ingrid, “es como si ni siquiera existiera”.

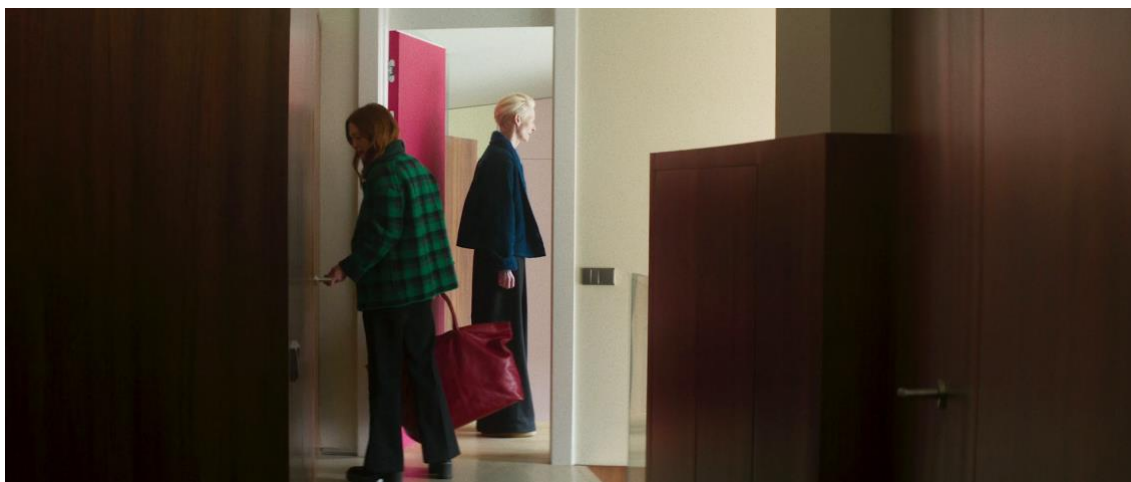
5.5. Estancias y estrofas

En inglés, “*stanza*” significa tanto estrofa como estancia.

¿Y los párrafos, son también habitaciones?” (Christle, 2020, p. 84)

La construcción del espacio topológico de la casa del bosque, ese lugar en el que dejarse ir –lejos de las cosas familiares y también lejos del “rebajamiento estético implícito en la guerra” (Freud, 1974, p. 3215)–, adquiere toda su potencia significativa en un momento privilegiado del filme. Cuando las amigas llegan como dos niñas a esa casa encantada (Almodóvar, 2024, p. 95), Ingrid decide no cruzar el umbral de la *habitación de al lado* (F4), que queda así

constituida como ese fuera de campo central –lugar al que nunca vamos a acceder– que da nombre al filme. ¿Será que habitan ahí los fantasmas más oscuros de Martha, los fantasmas de la guerra a la que ella se fue huyendo de ser madre?



F4. Martha cruza el umbral de su habitación, vestida de azul y formas aladas. Ingrid no franquea *la habitación del lado*: escoge la habitación de abajo.

Ingrid, como decimos, no ocupa ese lugar en un “no” que la posiciona y significa. El desplazamiento *almodovariano* habilita un suspense *hitchcockiano*: el plano subjetivo de Ingrid subiendo por las escaleras o elevando su mirada desde su habitación genera cierto escalofrío. Ahora bien, el hecho de que Ingrid decida quedarse en la *habitación de abajo* supone un deslizamiento más sutil y complejo. Ingrid en ningún momento victimiza a Martha ni se coloca en un lugar de servidumbre, sino que con su deseante movimiento inserta la sorpresa. Solo quien sabe del deseo sabe que no hay que obedecer a la demanda del otro. Dicho de otro modo: decir sí está más alejado del deseo que decir no. Algo que ambas celebran vivamente.

- INGRID (I): ¿No te importa que no esté en la habitación de al lado?
- MARTHA (M): Puedo oírte respirar y... ¡gritar!
- I: ¡Vale! (risas).

Con todo, hay luces y sombras. Algo de la alegría de la palabra ha quedado congelado para Martha. Tampoco parece quedar el apetito por la comida –algo

que nos recuerda a las últimas palabras de la madre de Almodóvar: “*Poco humo me va a hacer la comida en el cuerpo. Tres horas después moría*” (2023, p. 101). Intenta escribir, pero no puede. Ha intentado volver a sus libros favoritos, pero “el viejo encanto desapareció”. La música le perturba: “puede que el cáncer me esté afectando al oído”. Hay una pérdida de entusiasmo, una pérdida de la exaltación y del erotismo ligado a la creación y al arte, y del consiguiente efecto de apaciguamiento. Su mente “vuela en el vacío”. Pero Ingrid le regala su voz – “Si estás demasiado cansada, puedo leerte yo” – y su escucha: “Habla todo lo que quieras, me encanta escucharte”.



F5. Ingrid a Martha: “Ya es de día y estás viva”.

Diríase que la pregunta fundamental del filme es: ¿cómo acompañar al otro? Ingrid es un cuerpo presente en segundo término –como remarca la composición de las figuras– para que Martha pueda ir construyendo un decir que humanice la travesía hacia la muerte: “Me has acompañado todo lo que un ser humano puede acompañar a otro”, dirá en su carta de despedida. Lo que hace soportable el vacío es tener un lugar en el Otro. La escucha y la palabra acompaña y abriga, tanto y más que la lana de sus amplios jerseys (F5).

5.6. Adiós y transformación

El sobre del adiós donde Martha guardó y olvidó la pastilla ya nos mostraba, precisamente en la mitad del filme, una imagen vibrante de mariposas que anunciaban la llegada de la muerte y la transformación luminosa de Martha.

Recordemos que en la novela, cuando la amiga le pide que esté *en la habitación contigua*, ella luce un aspecto casi terminal: está “ojerosa y amarillenta”, “sin aliento”, y tiene la sensación de que las cosas se le han “ido de las manos” (2021, p. 95), lo que ya anticipa que esa muerte que ella había soñado –“una muerte hermosa en una casa agradable”, “una muerte tranquila, limpia, elegante”–, va a fracasar al final de la segunda parte quedando reducida a una “espantosa farsa”: “Quería morir en paz, y ahora se ha convertido en esta pesadilla” (2021, pp. 164-165). La amiga *pierde* la posibilidad de *perder* la vida a su manera. Sin embargo, en la película, esa muerte *fallida* e infeliz de la novela se convierte, como avanzábamos, en una muerte *lograda*, tranquila y elegante. Martha da el gran salto vestida con un traje amarillo, maquillada con los labios rojo pasión, tumbada como *Gente al sol* de Hopper o como los cuerpos (a)tendidos de las mujeres en *Hable con ella*. Pero ella, a diferencia de lo que sucede en el cuadro, decide estar *sola*; solamente acompañada por la hermosa música de Alberto Iglesias y por la presencia de los espectadores, quienes hemos sido su último espejo: tras maquillarse en una posición frontal a la cámara se despide con una sonrisa.

La calmada soledad final es el gesto con el que Martha abraza la vida de Ingrid: “me alegro de que, mientras yo me desvanezco en la tumbona, tú estés fuera, viviendo algo distinto a mi muerte”. Mientras Ingrid la descubre, la vemos tras el cristal desde el punto de vista imposible donde yace Martha, como si fuera Ingrid un fantasma que mira a una muerta a punto de revivir.



F6. La muerte de Martha es pictórica.

La belleza y serenidad de la escena envuelve la muerte de Martha de un aura mítica. Ella misma es materia pictórica que, en su fluir, es *fundida* (F6) con el color⁶ verde de la tumbona, como si ese fuera el lienzo donde para Alfred Hitchcock comienza a dibujarse el mundo en los créditos de *Con la muerte en los talones* (1959) o la cortina de luz por la que Madeleine *vuelve* de entre los muertos en *Vértigo* (1958). Frente a tantos fotógrafos y fotógrafas de la obra de Almodóvar trabajando contra el tiempo (Parejo, 2022), la imagen se eterniza, pero no se congela: Martha consiente a su desaparición.

5.7. Llamada al futuro

La muerte de Martha es una muerte buscada, pero ¿qué se busca en la muerte? Quizá, por mucho que la enfermedad imponga sus intervalos, quien quiere morir no sabe lo que quiere: “De la muerte no se puede tener ningún saber”, subraya Mira, ya que “al buscar la muerte” escapamos a la “lógica de la vida” – como decía Epicuro: “la muerte no nos concierne, puesto que, mientras somos, la muerte no es y, cuando ella entra en escena, nosotros ya no somos” (2015, pp. 15-16). Ahora bien, si la muerte apunta hacia ese fuera de sentido, hacia una *no-vida*, nada impide invocar un cierto horizonte de sentido mientras estemos vivos. ¿Y si ese horizonte fuera el deseo motor que atraviesa buena parte de la filmografía de Almodóvar? El (sin)sentido del acto de Martha, a diferencia de lo que sucede en la novela –donde leemos repetidas veces que el “sentido de la vida es que se detiene” (Nunez, 2021, p. 182)–, encuentra su lugar en el Otro y toma el valor de una *llamada* al futuro: “Llama a mi hija y dile que lo siento”, deja escrito Martha en su carta de despedida. La llamada de Ingrid, en el momento justo en el que Martha se desvanece en el verde, genera una intrusión de la muerte sobre la vida y hace que, unos minutos después, la madre regrese de entre los muertos reencarnada en su hija Michelle.

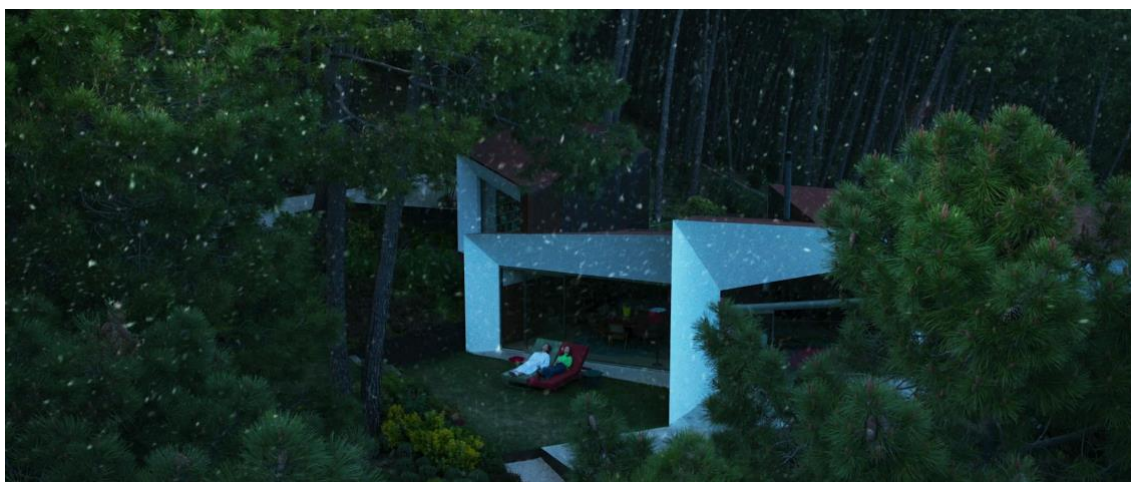
En el relato no ha sido posible el (re)encuentro entre madre e hija antes de morir, algo que hubiera supuesto una simetría radical y siniestra en la puesta en escena, ya que Michelle está interpretada también por una rejuvenecida Tilda

⁶ Para Almodóvar, al contrario que para Víctor Erice, *Cerrar los ojos* (2023) no es a negro sino a un color.

Swinton desafiando la verosimilitud. Solo es posible un encuentro entre ellas a *destiempo* cuando la madre ya se ha sustraído del mundo. De ahí que la metamorfosis madre-hija, tan cercana a los mitos paganos (Lacan, 2003, p. 317), no da lugar a la condena eterna, sino que permite volver al origen, (re)abrir la pregunta “¿tú crees que me equivoqué con Martha?”, y franquear la posibilidad misma de dar *otra* respuesta.

En la escena final, Michelle, a cierto alivio del estrago ante el sentir de la ausencia, sigue el rastro del deseo de la madre: recorre su casa, come sus fresas, duerme en su cama, entre sus sábanas y se pone la misma camisa que le da un halo fantasmal. Al amanecer se levanta, se tumba en su verde tumbona, escucha el canto de los pájaros que evocan el despertar, y empieza a caer la nieve.

Esa nieve, esa muerte, ha sido triplemente recitada a través de los versos finales de *Dublineses* (T1): “uno a uno, todos nos convertiremos en sombras. Cae la nieve, cae...”. Una primera vez, por Martha en el hospital tras el fallo del tratamiento antes del fundido en negro. Una segunda vez, de nuevo por Martha tras ver *Dublineses* y arrojar la última lágrima. Una tercera vez, reversionados por Ingrid para Martha, una vez muerta: “Cae la nieve (...). Cae sobre tu hija y sobre mí, y como dijiste, cae sobre los vivos y los muertos”. Y “cuando ese cuerpo cae, cae todo el universo” (Vaschetto, 2025, p. 27).



F7. La madre se devuelve a la superficie del mundo en forma de nieve y acaricia los cuerpos.

En la escritura almodovariana la madre no cesa de volver como sostén, como impulso vivificante, como garantía de un lugar en el Otro. Mientras que en el

arranque de *Volver* el viento manchego anuncia la resurrección de Irene y en *Dolor y gloria* la madre es la que orienta la búsqueda de la belleza y la luz, en *La habitación de al lado* Martha no vuelve como las sombras de *Dublineses*, sino como un fantasma luminoso en forma de nieve (F7) que acaricia los cuerpos que todavía quedan. El mundo va virando de colores con los créditos. Una vida se marcha y se regala a la tierra.

6. Discusión y conclusiones: no es sentido, es voz

El cine del último Almodóvar deja atrás la desinhibición posmoderna en la que la estética camp y kitsch celebran un cuerpo en constante transformación para adentrarse en una posición metamoderna que *vuelve al cine* (Rodríguez Serrano, 2024b) que nos habita y acompaña hacia la muerte. La escritura de Almodóvar no aborda la muerte como algo terminal, sino como la oportunidad de volver sobre los fantasmas. El cineasta sabe que la vida es una sucesión de pérdidas gracias a las cuales podemos tramitar la muerte por la vía del deseo, por ello, *volver* no es solo para resolver cuentas pendientes, sino para acoger lo irresoluble.

El análisis del texto cinematográfico y su comparación con la novela *Cuál es tu tormento* de Sigrid Nunez nos muestra que Almodóvar realiza una serie de bellas añadiduras o invenciones. Le da nombres propios a los personajes, introduce rimas –la cita *recitada* y variada de *Dublineses*–, colorea la novela con fundidos (T1): esos tres parpadeos sobre el rostro de Martha, cuerpo que cae y pasa de lo grave a lo leve. Rostro que nos clama con varias miradas a cámara, ubicándonos en el lugar del último espejo, testigos tranquilos y cómplices de una delicada eutanasia. Almodóvar nos lleva hasta ahí gracias al cobijo de los lindes y los marcos simbólicos. Adopte la forma de porterías, telones, lugares de paso, cruces de caminos, visillos.... el cineasta “hace del umbral un elemento fundador de sus creaciones” (Seguin Vergara, 2009, p. 48). En *La habitación de al lado* abre una buena distancia entre las habitaciones de Ingrid y Martha que hace posible el acompañamiento. Es un linde entredós (entredós es un *encaje* cosido entre dos telas).

La habitación de al lado es el nombre de la película y, a la vez, su fuera de campo radical, pues Ingrid sabe no obedecer a la demanda de Martha y en lugar de ocupar *la habitación de al lado* se desliza a la habitación de abajo. En esta buena distancia con la otra mujer, clave en la ética de la inclinación hacia el otro, hay que estar dispuesto a escuchar lo indecible del sexo y la muerte, como apunta ese verso “I have been to hell and back. And let me tell you it was wonderful” de Louis Bourgeois bordado sobre un pañuelo enmarcado al lado de la fotografía *Duelo* (2000) de Cristina García Rodero donde las mujeres enlutadas caminan enlazadas del brazo. El cuerpo de Ingrid, así pues, es el que desequilibra su yo y desciende –a la habitación de abajo y a la escucha–, para que el cuerpo Martha pueda ascender a la niebla para luego dejarse caer con elegancia.

En definitiva, la puesta en escena de la muerte de Martha, tan apartada de aquel deseo de morir en paz que naufraga en la novela, le permite a Almodóvar relanzar un epílogo colorido que habilita un lugar para los fantasmas y una llamada a un futuro inédito. Almodóvar sigue quebrando la tradicional mirada escopofílica del cine (Zurian y Caballero, 2017, p. 81) y coqueteando con la mirada del muriente (Poyato, 2007, p. 95), pero ya no está en ese tiempo momificado de *Los abrazos rotos* (Herrera, 2012). Si Freud planteaba que solo podemos pensar nuestra muerte asistiendo como observadores, la última película de Almodóvar nos muestra una mujer que, dada por muerta antes de tiempo, puede mirar tras el cristal, cómo otra mujer la llora. Pero Martha sonríe. Almodóvar ya dejó dicho en boca de Carmen Maura al final de *Volver* que “los fantasmas no lloran”. Y es que, como apunta Dufourmantelle, “los fantasmas no tienen miedo a la muerte, están más allá, te miran desde el otro lado, (...) te hacen señas desde el borde de la vida” (2025, pp. 79-80).

Antes de que Martha desaparezca, el espejo no concede su reflejo, sino que la naturaleza se filtra y no se sabe quién de las amigas tiene más vida. Sea como sea, incluso cuando una está viva y la otra muerta, gracias a que la hija de Martha es la viva imagen de su madre, es como si estuvieran juntas, del mismo lado. Las decisiones enunciativas de la puesta en forma –especialmente la luz y el color que aporta Martha–, generan un ramillete caleidoscópico de encuentros

a destiempo, cuerpos recostados, fantasmagorías, risas, lágrimas y abrazos entre amaneceres, que permiten, en lugar de caer en la rivalidad destructiva de las simetrías, que se filtren los destellos del amor y del perdón en el final.

Almodóvar no solo vuelve al cine para encarar la decrepitud y la muerte, no solo vuelve al nombre y a la mirada de Ingrid Bergman, Rossellini, Huston, Bourgeois y al arte del que se rodea. Vuelve al Lincon Center (F3), espacio simbólico por el que el cineasta entra en Estados Unidos conquistando el corazón de los estadounidenses. El Lincoln Center proyectó en 1988 *Mujeres al borde de un ataque de nervios* –nominada en los Oscars a Mejor Película Extranjera– y allí viajó Almodóvar en 2025 para recoger el premio Chaplin con *La habitación de al lado*.

Sin embargo, declarándose desinteresado por la posteridad⁷, Almodóvar nos enseña que si el ser tuviera alguna consistencia es la de lo inatrapable del deseo: “El Deseo no solo como productor de mis películas, sino como locura, epifanía y ley a la que someterse, como si fuéramos protagonistas de la letra de un bolero” (2023, p. 16). Si hay un grito desgarrador al inicio de toda vida, el trazo del viviente lo hace el tarareo de las letras. Pero el sabor de las palabras no está en su sentido sino en ese sonido que *sujeta* al sujeto. En *La habitación de al lado* cae el cuerpo, cae el universo, pero queda el hilo de la palabra entre dos mujeres, como el final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La cámara las deja tejer una intimidad tomando distancia desde un gran plano general. Para acompañar al otro, escuchemos el eco de Heather Christle, es importante un tiempo que permita habilitar una *estancia*, un espacio que permita construir una buena distancia y regalar *estrofas*: regalar un libro, compartir películas, ceder la singularidad de la voz... Hay una salvación por la palabra, pero lo que realmente nos salva es el abrigo de la voz.

⁷ En el capítulo “Muerte y cine” de *Pedro x Javis* (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2025)

Referencias bibliográficas

- Almodóvar, P. (2023). *El último sueño*. Reservoir Books.
- Almodóvar, P. (2024). *La habitación de al lado. Guión basado en la novela Cuál es tu tormento de Sigrid Nunez*. Reservoir Books.
- Amaya Flores, F. J. (2023). El astracán, lo grotesco y el esperpento en la comedia de Pedro Almodóvar. *Fotocinema*, (26), 187-209. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15517>
- Ariés, Ph. (2000). *Morir en Occidente*. Adriana Hidalgo.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets Editores.
- Castro de Paz, J. L. (2012). Sangre, fetiche, ceguera: deseos y abrazos rotos. *Fotocinema*, (5), 24-40. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.voi5.5894>
- Cavarero, A. (2022). *Inclinaciones. Crítica de la rectitud*. Fragmenta editorial.
- Christle, H. (2020). *El libro de las lágrimas*. Editorial Tránsito.
- Dufourmantelle, A. (2025). *Un caso de amor. Psicopatología de la vida amorosa*. Lumen.
- Freud, S. (1974). El porqué de la guerra. En *Obras Completas. Vol. 8* (pp. 3207-3215). (Documento original publicado 1933)
- Freud, S. (1991). Nosotros y la muerte. *Freudiana*, 1, pp. 11-21 (Documento original publicado 1915)
- García-Catalán, S. y Rodríguez Serrano, A. (2021). La pantalla fetiche. Deseo y sublimación en Dolor y gloria de Pedro Almodóvar. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22, 95-110. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880815>.
- Guerrero Muñoz, A. y Deltell Escolar, L. (2025). Nada es sencillo. El principio de autonomía del paciente en el cine almodovariano. *Fotocinema*, (31), 111-135. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.31.2025.21494>
- Gutiérrez Valencia, C. (2019). Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos y Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de Aleph*, (11), 132-153. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=7579781>
- Herrera, J. (2012). Tiempo momificado y coqueteo con la muerte en los abrazos rotos de Pedro Almodóvar. A propósito de la cita de *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini. *Fotocinema*, (5), 62-75. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.voi5.5896>
- Krasnogor, R. (2024). Ya no se puede ni morir en paz. *El flechazo. Dossier Eutanasia*, 1, 55-57.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Lacan, J. (2003). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós. (Documento original publicado 1973)

- Miller, J.-A. (2014). *La erótica del tiempo y otros textos*. Tres Haches.
- Mira, V. (2015). *Algunos apuntes, clases y escritos sobre Psicoanálisis, Cultura y Arte*. Colegio de Psicoanálisis de Madrid.
- Montoya, À. (2 de octubre de 2024). Entrevista a Almodóvar. *Time Out*. <https://www.timeout.es/madrid/es/noticias/pedro-almodovar-no-me-importaria-terminar-mis-dias-como-john-huston-en-silla-de-ruedas-pero-rodando-100224>
- Nunez, S. (2021). *Cuál es tu tormento*. Anagrama.
- Parejo, N. (2022). Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar. *Cuadernos.Info*, (52), 266-284. <https://doi.org/10.7764/cdi.52.36267>
- Parrondo, E. (2020). *Tecleando sobre "Dolor y Gloria" (Pedro Almodóvar)*. <https://evaparrondo.com/wp-content/uploads/2022/10/Tecleando-sobre-dolor-y-gloria.pdf>
- Pérez Bowie, J. A. (2010). Sobre escritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En J. A. Pérez Bowie (Ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-43). Universidad de Salamanca.
- Platón (1982). *El Fedón*. Gredos. (Documento original publicado ca. 387 a. C.)
- Poyato, P. (2007). *Todo sobre mi madre*. Nau Llibres.
- Recalcati, M. (2018). *La fuerza del Deseo*. Spirito.
- Recalcati, M. (2025). *La luz de las estrellas muertas. Ensayo sobre el duelo y la nostalgia*. Anagrama.
- Rodríguez Serrano, A. (2024a). Hacia un cine metamoderno: elementos críticos para el debate entre metamodernismo y escritura fílmica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (39), 165-179. <https://doi.org/10.63700/117>
- Rodríguez Serrano, A. (2024b). *Volver al cine. Pensar, escribir y analizar las películas*. Solaris.
- Rose, M. (2016). Death and la Chica Almodóvar, *Revista Latente*, (14), 25-42.
- Sancho Cardiel, M. y Muñoz Torrecilla, N. (2025). Pedro Almodóvar y la muerte no-normativa: el *ars moriendi* en *Matador* (1986) y *La habitación de al lado* (2024), *Fotocinema*, (31), 185-207. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.31.2025.21510>
- Seguin Vergara, J.-C. (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Tres fronteras ediciones.
- Thibaudeau, P. (2013). El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar. *Fotocinema*, (7), 192-208. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.voi7.5931>
- Vaschetto, E. (2025). *Formas en las que un cuerpo cae*. Xoroi.

- Vicens, A. (2024). Una lectura del escrito de Jacques Lacan “Radiofonía”. En A. Vicens y M. Bassols, *Radiofonía y Lituratierra. Dos goznes en la última enseñanza de Lacan* (pp. 15-60). RBA.
- Zunzunegui, S. (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Shangrila.
- Zurian, F. A. y Caballero Gálvez, A. A. (2017). Género y cuerpo en construcción. Representación audiovisual de la violencia física y psicológica en *La piel que habito* (2011). *Iberic@l*, (11), 73-84. [hal-03790897](#)

Agradecimientos y financiación

A Luis Deltell Escolar y al grupo de investigación ESCINE (Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos). Este texto ha sido posible gracias a una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid financiada por la Generalitat Valenciana (convocatoria CIBEST-2024 para el 2025).

Este artículo ha sido financiado por el Grupo de Investigación Reconocido (GIR) Comunicación Audiovisual e Hipermedia, a través de una subvención de la Junta de Castilla y León - Consejería de Educación (Proyecto VA008G24).

Este artículo se ha desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación "Las creadoras en el audiovisual y sus redes. Un estudio de los vínculos como elemento de transformación y consolidación en la industria" (CIAICO/2024/103), financiado por la Conselleria de Educación, Cultura, Universidad y Empleo de la Generalitat Valenciana (2025-2028) y dirigido por Jéssica Izquierdo Castillo de la Universitat Jaume I.