

Pedro Almodóvar y la muerte no-normativa: el *ars moriendi* en *Matador* (1986) y *La habitación de al lado* (2024)

Pedro Almodóvar and Non-Normative Death: *Ars Moriendi* in *Matador* (1986) and *The Room Next Door* (2024)

Mateo Sancho Cardiel

Borough of Manhattan Community College, CUNY, Estados Unidos
msanchocardiel@bmcc.cuny.edu

Néstor Muñoz Torrecilla

Universidad Complutense de Madrid, España
nesmunoz@ucm.es

Resumen:

Esta investigación analiza las dos películas que Pedro Almodóvar ha señalado dentro de su filmografía como centradas en la muerte –*Matador* (1986) y *La habitación de al lado* (2024)– y sus diferentes perspectivas al respecto marcadas por la horquilla de 36 años que las separa. En ambas el cineasta examina el *ars moriendi* desde una perspectiva transgresora, alejándose de las concepciones tradicionales de la muerte como evento trágico o redentor y proponiendo, en su lugar, una visión ambigua y poética. En *Matador*, la muerte se observa desde la juventud y la pasión, inscribiéndola en el universo del toreo, un espacio simbólicamente ligado a la virilidad y la violencia ritualizada. En *La habitación de al lado*, Almodóvar revisita el tema de la muerte desde una óptica contemporánea y madura, vinculándola a un acuerdo amistoso y ponderado pero aun así rupturista: la eutanasia. El cine se erige en ambas películas como un espacio de resistencia frente a la asepsia con la que la sociedad contemporánea tiende a ocultar la muerte y esta investigación hace dialogar la mirada almodovariana sobre la muerte con reflexiones sobre la muerte en el séptimo arte y los marcos teóricos sobre el fin de la vida de las ciencias sociales.

Abstract:

This research analyzes the two films that Pedro Almodóvar has identified within his body of work as being centered on the theme of death –*Matador* (1986) and *The Room Next Door* (2024)– and examines their differing perspectives shaped by the 36-year gap between them. In both, the filmmaker explores the *ars moriendi* from a transgressive standpoint, distancing himself from traditional conceptions of death as a tragic or redemptive event and instead proposing an ambiguous and poetic vision. In *Matador*, death is observed through the lens of youth and passion, inscribing it within the world of bullfighting—a space symbolically tied to virility and ritualized violence. In *The Room Next Door*, Almodóvar revisits the theme of death from a contemporary and mature perspective, linking it to a friendly and considered yet still disruptive agreement: euthanasia. Cinema, in both films, emerges as a space of resistance against the antiseptic approach with which contemporary society tends to conceal death. This research brings Almodóvar's perspective on death into dialogue with reflections on death in cinema and the theoretical frameworks on the end of life from the social sciences.

Palabras clave: Almodóvar; muerte; *Matador*; *La habitación de al lado*; eutanasia.

Keywords: Pedro Almodóvar; Death; *Matador*; *The Room Next Door*; Euthanasia.

1. Introducción

La muerte es una presencia habitual en el cine de Pedro Almodóvar. En algunos casos se convierte en símbolo de liberación femenina como en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!?* (1984) —donde se mata al marido con una pata de jamón— o como el famoso diálogo de *Tacones Lejanos* (1991) en el que Marisa Paredes le dice a Victoria Abril que busque otra manera de solucionar sus problemas con los hombres que no sea matándolos. También se encuentra presente en forma de crimen pasional en *La ley del deseo* (1987), de gag en *Kika* (1993) o de abuela fantasma en *Volver* (2006). En sus películas hay terroristas como en *Laberinto de pasiones* (1982) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), asesinos como en *Carne Trémula* (1997), suplantadores de identidad del fallecido como en *La mala educación* (2004) o intentos de suicidio como en *La flor de mi secreto* (1995). Además, la muerte cerebral se encuentra presente en *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre* (1999) —donde también se aborda la crisis del sida— y *Hable con ella* (2002), siendo esta última manera mucho más problemática, en el despertar de Leonor Watling, propulsado por una violación. La mirada de Almodóvar hacia la muerte es coherente con sus obsesiones como cineasta, por lo que no se puede separar, por un lado, de su aproximación no-normativa a cualquier aspecto social. Sus muertes rara vez son naturales o tradicionales y firman una declaración de admiración a las mujeres por su capacidad para gestionar el sufrimiento —algo que le ha granjeado no pocas críticas desde el feminismo. Así sucede en el duelo coral que supone *Todo sobre mi madre* tras la muerte de un hijo o en la manera en que limpian las lápidas de manera casi musical en *Volver*. En contraposición, está la incapacidad masculina de hacerlo en *La ley del deseo* o *La mala educación*, que solo rompe al convertir en el centro de su autoficción en *Dolor y gloria* (2019) el duelo no resuelto tras la muerte de su madre —casi dos décadas después de que sucediera— o, si se quiere, traza la visión definitiva de un hombre homosexual a la realidad de su envejecimiento y, en consecuencia, a su cercanía a la muerte. La película más reciente de Pedro Almodóvar, *La habitación de al lado* (2024), supone su enfrentamiento cara a cara —o su partida de ajedrez, evocando a Ingmar Bergman— con la muerte. En palabras del director (Almodóvar a Fernández Santos, 2024), es, junto con *Matador* (1986), su única película centrada en este tema. Y en ambas, su mirada artística y apasionada no se rige

por corrientes teóricas ni teme la convivencia natural de conceptos paradójicos entre sí, sino que enfoca la muerte como un nuevo encuentro entre aspectos no-normativos o *queer* entrelazados con aproximaciones atávicas o vicios contemporáneos y, por supuesto, atravesados por un sinfín de referentes cinematográficos e intertextualidad.

Esta investigación se centrará en ambos filmes para analizar por contraste la mirada del cineasta a este tema desde un punto de vista juvenil, folclórico-español y orgásmico en la primera frente al enfoque maduro, apátrida y sereno-amistoso de la segunda. Ambas perspectivas opuestas, no obstante, convergen en la búsqueda de una muerte elegida y desafiante con el consenso social y dialogan o incluso se rebelan contra las dos pandemias que contextualizan la creación de ambas: la del VIH en el caso de *Matador*, la COVID-19 en el caso de *La habitación de al lado*.

A pesar de que el componente LGTBQIA+ no aparece explícitamente en las muertes de ninguna de estas películas, se argumentará cómo eso no quita para que la mirada hacia el fin de la vida de Pedro Almodóvar, incluso cuando afecta a personajes heterosexuales, es netamente *queer*. Este “queering the text” almodovariano se traslada semánticamente a sensaciones táctiles, a la percepción de algo que no se ve, de una traza de algo que ha quedado ausente, fuera de campo (Muñoz Torrecilla, 2024). Por ello, su aproximación a la muerte desde un punto de vista queer es una nueva barrera —la barrera *in exterminis*— en la visibilidad de la complejidad del colectivo. Tal y como decía Judith Butler —aunque no se refiriese concretamente a lo *queer*—, reivindica la ruptura de esa “división del globo en vidas merecedoras o no de ser lloradas” (2010, p. 64).

2. Marco teórico

2.1. Aproximación desde las Ciencias Sociales

El debate contemporáneo en las Ciencias Sociales se ubica en la tensión entre tradición y progreso, entre la aceptación ritualizada afectiva y social del pasado (resumido en la expresión *ars moriendi*) y la desnaturalización y medicalización antropocena del presente. El gran historiador sobre la muerte, Philippe Ariès, aseguraba que “el hombre fue, durante milenios, el dueño y señor de su muerte y de las circunstancias de su muerte. Hoy en día ha dejado de serlo” (2000, p.

227). En la era contemporánea, se desplaza el protagonismo a la familia sufriente y al proceso médico.

Sin duda, sin los progresos de la medicina, la presión del sentimiento familiar no hubiera bastado para apoderarse tan rápido y tan bien de la muerte. Y ello no tanto por las conquistas reales de la medicina como por la conciencia del hombre aquejado por algún mal, aquella reemplazó la muerte por la enfermedad. (Ariès, 2000, pp. 231-232)

En las Ciencias Sociales, nacidas al calor de la revolución industrial, el estudio de la muerte ha estado en consecuencia marcado por ese tabú al que conduce el progreso y el rechazo al pensamiento mágico del cristianismo, según el cual, la muerte no es el fin de la vida, sino la continuación hacia el más allá, donde espera el juicio final y el llamado *speculus mortis* donde se desvela el misterio de la individualidad ante los ojos de Dios (De Miguel, 1995). En los primeros estudios desde la perspectiva de estas ciencias, antes de cuestionar la construcción occidental de la muerte, se centraban en culturas remotas estableciendo otra dicotomía que tendrá su correlación a nivel más cercano y que divide el enfoque entre la muerte del otro y la muerte de uno mismo (De Miguel, 1995). La muerte “del otro”, en el siglo XIX, cobra un especial protagonismo en las corrientes románticas, que idealizan los cementerios y el llamado descanso eterno frente al sufrimiento que provoca la vida. Se instaura la cultura del luto, visible y reconocible. Pero con la llegada del siglo XX, el más mortífero de los siglos, la muerte, curiosamente, deja de ser visible. Según De Miguel (1995), la sociedad se entrega al placer, a la juventud, al viaje y la muerte sustituye al sexo como tabú; un argumento que será especialmente útil para analizar en términos almodovarianos. Siendo, además, el ser humano el único animal consciente de su mortalidad, esta negación tiene un efecto deshumanizador sobre las dinámicas sociales, hasta el punto de que este autor habla de dos muertes: la muerte social y la muerte natural:

La mayoría de las personas no mueren de pronto, sino que van declinando gradualmente, siendo apartadas de la vida social. Los moribundos/as sufren una marginación total de la sociedad. El aislamiento y la soledad de las personas ancianas/enfermas es un fenómeno claro. A veces se explica como un funeral anticipado. (De Miguel, 1995, p. 119)

Ante este intento social de reducir el impacto y la visibilidad de la inevitabilidad de la muerte, surge otra subdivisión: la de la buena muerte y la mala muerte. Según Gayol y Kessler (2011), la buena muerte acaba estando vinculada a la vejez –frente a la mala muerte de la juventud– y está causada “por una enfermedad controlada por el saber médico que no implica una larga agonía” (2011, p. 71), abriendo entonces una subdivisión de buen dolor-mal dolor, pero también a las muertes aceptables y no aceptables. Muertes irresponsables, desconsideradas con el otro o egoístas –con mención especial al suicidio– o que entran en interseccionalidad de clase y regiones hegemónicas:

Desde el Sur [de América], por ejemplo, pueden sugerir nuevas ideas y matices interesantes. Quizás la más evidente sea la necesidad de romper con los esquemas binarios y en singular: religioso/laico; buena muerte/mala muerte; visibilidad/negación, etc. Y evitar generalizaciones indiferentes a la edad, el género, la clase y la forma de morir es central. (Gayol y Kessler, 2011, p. 71)

La muerte, en su espacio paradójico de otredad y omnipresencia, pasa a consumirse prácticamente a través de la ficción –ya Ariès hablaba de la muerte libraica (2000)– y está sobrerrepresentada en los medios y en las artes, hasta llegar al concepto de pornografía de la muerte que acuña Gorer, que prioriza además un tipo específico de muerte.

Mientras la muerte natural se convierte cada vez más en algo sofocado por la mojigatería, la muerte violenta ha ocupado una creciente presencia en las fantasías ofrecidas a las masas. Historias de detectives, *thrillers*, *westerns*, historias bélicas, espías, ciencia ficción, horror y cómics. (Gorer, 1965, p. 51)

Sobre esos mimbres, la llegada de la crisis del SIDA en los años 80 supone un choque de trenes para la civilización occidental del siglo XX: sucede en principio a individuos excluidos de la comunidad (hombres homosexuales y toxicómanos mayoritariamente), afecta a la juventud, está vinculadas con el acto sexual (y, en el imaginario colectivo, con la promiscuidad), la medicina se muestra impotente –o quizá desinteresada– ante ella, el intento fracasado de invisibilizar a las víctimas no consigue esa muerte social colectiva que se quiere aplicar a los enfermos de VIH y, ante el pánico a la incertidumbre científica, los cuidados caen en manos no expertas. Esta pandemia generó además “una atención

particular sobre las historias de vida de enfermos/as, a menudo en forma de confesiones, autobiografías (...) fotos de personas muriéndose, mes a mes, día a día” (De Miguel, 1995, p. 120). Esto, que desde la heteronormativa se siguió percibiendo como otredad, genera una relación específica de la comunidad *queer* no solo con la muerte —con la que se convive de cerca y que no entiende de edades—, sino también con la vida (Sancho Cardiel, 2020).

Es por eso que, cuando sucede en el siglo XXI la pandemia de la COVID-19, que podría decirse que fue gestionada desde la heteronormatividad, vuelven con fuerza los tics del siglo XX pre-SIDA y se impone la medicalización extrema —incluso antes de conocer bien el tratamiento adecuado y tras una carrera “armamentística” hacia la vacuna—, el aislamiento total y sin afectos de los pacientes -a veces incluso dentro de la propia residencia- y el planteamiento edadista, sobre todo en los medios de comunicación, que consideró las vidas de los ancianos menos valiosas (Guarinos y Medina, 2023; Vázquez Guzmán, 2023).

2. 2. Aproximación audiovisual

Desde sus inicios, el cine ha representado la muerte en múltiples géneros —drama, terror, *noir*, *western* o ciencia ficción—, demostrando su eficiencia como recurso narrativo. Conforme el arte joven fue consolidando su poder como entretenimiento de las masas, los censores de Hollywood —con el conocido como Código Hays escrito en 1930— vieron la necesidad de regularla. Tal como rezaban sus páginas: “La acción de mostrar la pérdida de la vida humana, incluso en las historias de misterio, debe ser llevada a su mínima expresión” (Motion Picture Association of America ctd. Doherty, 1999, p. 366). Más específicamente el suicidio era considerado “totalmente desaconsejable por ser moralmente cuestionable” (Motion Picture Association of America ctd. Doherty, 1999, p. 366).

El Código Hays fue perdiendo poder en la narrativa cinematográfica estadounidense hasta su total disolución en los 60, pero en Europa, el neorrealismo italiano cambiaba las reglas desde ya en los años 40 y creaba conmoción en 1945 al mostrar la muerte de Anna Magnani sin paliativos en *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945). Una muerte, además, a mitad de metraje, algo que Hitchcock no se atrevería a hacer hasta *Psicosis* (*Psycho*, 1960). y no fue hasta *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*,

1966) que se permitió regodearse en la escena de la muerte de Gromek. “Se me ocurrió que había llegado el momento de demostrar cuán difícil, penoso y largo resultaba matar a alguien”, le explicó a François Truffaut (1974, p. 270).

Un año antes, Gorer había acuñado la mencionada pornografía de la muerte en la cultura de masas (1965) que marca la relación de la contemporeidad con la muerte y que en cine se traduce en géneros propios –géneros como las películas del asesino en serie o las sagas *slasher* de terror– y, en el cine de autor, enfoques irónicos o estetizados del morir como los de Tarantino o Kitano.

Sin embargo, en línea con la negación de la reflexión sobre la muerte general, existe poca literatura del análisis de la muerte en el cine más allá de una puntual tradición en Italia ya en el siglo XXI, con pensadores como Antonio Cavicchia Scalamonti, Barbara Grespi o Flavio Vergerio. El primero, precisamente, dedicaba un capítulo a *Dublineses* (*The Dead*, John Huston, 1987), tan presente en *La habitación de al lado*, y analizaba la condición complementaria del arte y la cotidianidad como “maneras de escapar a la angustia de la muerte” (Cavicchia Scalamonti, 2000, p. 200). Asimismo, estudiaba el suicidio a través de, entre otras, *El sabor de las cerezas* (*Ta'm-e gilâs*, Abbas Kiarostami, 1997) para concluir que quitarse la vida es un acto “en el que se concentra la verdadera libertad de ser hombre (...) y que lo pone, en ciertos aspectos, por encima de Dios” (Cavicchia Scalamonti, 2000, p. 210).

En términos de representación, teóricos con más peso reflexionaron sobre la paradoja entre la repetición que define al cine y la naturaleza puntual de la muerte. André Bazin consideraba en su artículo “Muerte todas las tardes” (escrito en 1955) –una reseña sobre un documental sobre la muerte del torero Manolete, precisamente– que el cine violaba la naturaleza de la muerte como “instante único por excelencia” (2003, p. 30) y se mostraba filosóficamente en contra de la filmación de la misma, pues llenaba el séptimo arte de “muertos sin *requiem*, muertos eternizados en el cine” (1966, p. 65). En cambio, para Benjamin (2017; 2018), la reproductibilidad técnica desplazaba el arte de su función ritual hacia un valor expositivo, resignificando las imágenes a través del montaje y la repetición. El cine, por ende, resignifica también la muerte. Finalmente, Barthes (1989) habla de la fotografía como huella de un “haber estado allí”, mientras que Metz (2000) destaca que el cine convierte esa

huella en un “estar siendo”, algo que, de nuevo, entra en paradoja con una muerte que no admite tiempos verbales continuos sino perfectos.

Así, la representación fílmica de la muerte, tanto si es fiel a o se emancipa de la realidad, plantea desafíos éticos, estéticos y emocionales. Y al tratarse de una experiencia inefable, solo puede narrarse desde la perspectiva de quienes la rodean (Marzabal y Marijuán, 2004). En este sentido, el cine utiliza metáforas o estrategias de medicalización para hacerla comprensible, se convierta en un dispositivo educativo y empático (Torres Lana, Conde y Ruiz, 1999; Conde y de Iturrate, 2003).

Finalmente, desde la teoría *queer*, esta representación adquiere un sentido crítico frente a la normatividad sexual, afectiva y vital. Lejos de centrarse solo en identidades LGTBI+, el enfoque *queer* interroga las formas narrativas dominantes, desestructurando los modelos de vida y de muerte impuestos por el imaginario heteronormativo (Epps, 2008). Para autores como De Lauretis (1994, 2007) y Sedgwick (1993), la sexualidad —y por extensión, el deseo y la muerte— exceden las categorías regladas, operando desde márgenes inestables. En el cine, esta disidencia se traduce en estrategias narrativas que desafían los esquemas psicoanalíticos tradicionales y cuestionan la autoridad simbólica de lo normativo (Lindner, 2012). Según Mira (2011), esta diferencia activa el potencial subversivo de la heterodoxia sexual. Como advierten Zurian (2023) y Warner (1993), lo *queer* no debe limitarse a una etiqueta identitaria, sino entenderse como una actitud crítica que resiste toda forma de normatividad.

3. Metodología

La metodología de este estudio adopta un enfoque interdisciplinario que articula el análisis cinematográfico con una perspectiva sociocultural. Se emplea el análisis crítico de contenido como herramienta cualitativa para descomponer los elementos formales y narrativos de las películas, atendiendo a su dimensión simbólica y contextual (Greimas y Courtés, 1982; Casetti y Di Chio, 1990). Este enfoque se apoya en la “semiótica visual” de Abril (2007), útil para revelar las ideologías implícitas en la representación visual de la muerte, así como en herramientas de análisis fílmico propuestas por Stam (2001), Colaizzi (2007) y Zurian (2011).

Siguiendo el esquema metodológico de Zurian y Caballero (2014), el análisis se articula en tres ejes interrelacionados que combinan materialidad audiovisual y contexto sociopolítico:

1. **Revisión Crítica:** datos de la obra, análisis bibliográfico y contextual del autor y revisión de los estudios previos.
2. **Hermenéutica de las Imágenes:** Se lleva a cabo un análisis interpretativo de las imágenes en las películas seleccionadas, prestando especial atención a la composición visual, la puesta en escena y las referencias intertextuales. Los sistemas semióticos, gramaticales y narrativos y la dialéctica de la comprensión y de la explicación.
3. **Análisis Audiovisual:** Se aplican técnicas de análisis fílmico para examinar el entendimiento y significado de las secuencias seleccionadas.

Consideramos la filmografía de Pedro Almodóvar como la obra de un cineasta-autor¹, por lo que resulta fundamental dialogar con la fuente primaria a través de sus entrevistas y declaraciones, situándolas en el contexto de su propia bibliografía y de otras influencias que modelan su proceso creativo. Si bien el análisis se realizará en combinación de estos tres puntos, ofreciendo un texto crítico que interconecte en su redacción todas estas áreas de estudio, se hará especial hincapié en la representación de distintos tipos de muerte en su cine desde una perspectiva sociológica. Se analizará cómo estos relatos fílmicos dialogan con las construcciones sociales de la muerte en la España contemporánea, particularmente en relación con la memoria histórica, la violencia de género y la patologización del deseo. Este enfoque metodológico permite un análisis integral de la muerte en la obra de Almodóvar, estableciendo un vínculo entre la forma cinematográfica y sus implicaciones socioculturales. Al integrar el análisis fílmico con una mirada sociológica, esta investigación busca contribuir al estudio de la muerte en el audiovisual desde una perspectiva interdisciplinaria en su esencia.

¹ La “teoría de autor” deriva del término francés *La politique des auteurs*, acuñado por primera vez por François Truffaut en *Cahiers du cinéma* en el año 1955.

4. Análisis de las películas objeto de estudio

4.1. *Matador*. Muertes ibéricas, muertes apasionadas, muertes machistas y muertes *queer*

Matador, quinta película de Pedro Almodóvar, comienza presentando a Diego Montes [Nacho Martínez], un torero retirado, masturbándose frente al televisor en el que ve imágenes de mujeres siendo mutiladas y asesinadas, para pasar seguidamente a una imagen de él como un respetable profesor de su propia escuela de tauromaquia en la que esa tarde hablará a sus alumnos “del arte de matar” (00:02:03). Entre esos alumnos se encuentra Ángel [Antonio Banderas], mirándolo con total fascinación y admiración.

La voz de Diego hablando de la estocada y la forma correcta de matar se entremezcla con las imágenes de María Cardenal [Assumpta Serna] manteniendo relaciones sexuales con un hombre y, en el momento del orgasmo, lo asesina con una horquilla. Con un alfiler convertido en espada, penetra a sus amantes.

El nombre de la *femme fatale* almodovariana de la película, María Cardenal, introduce sutilmente una connotación religiosa –y, en un momento dado, incluso se viste como una mantis religiosa– que complementa al personaje de Berta [Julieta Serrano], la madre sobreprotectora de Ángel, rodeada de sangrientas escenas de martirio religioso tanto en su discurso como en la decoración de su hogar que le provocan un éxtasis (esta vez místico) equivalente al del torero masturbándose con el cine *gore*. La madre, además, muestra una dinámica castradora hacia su hijo, que acaba por ser la mecha que prende para que Ángel viole, o intente violar, a Eva. En este sentido, se puede leer el personaje de Ángel como un ejemplo de masculinidad fracasada, como su nombre indica, un ángel asexual y un tanto infantil, incapaz de copular y siendo un infante sobreprotegido de forma perpetua.

La concepción nacionalcatolicista característica la dictadura franquista impuso una rígida delimitación de los roles de género, un legado que se refleja en la película: el mundo del toreo como escenario simbólico de poder y masculinidad; las madres sobreprotectoras incapaces de contener los impulsos criminales de sus hijos, y la policía despojada de sus atributos violentos y tradicionalmente masculinos. Todo ello configura un universo en el que la influencia del nacionalcatolicismo resuena como un pasado a combatir y que Almodóvar, si

bien niega en su cine hasta más adelante, sí presenta aquí como una cultura tétrica, casi necrófila que hereda también la expresión artística en democracia. Esto se puede ver de manera simbólica en el desfile de modelos que centra una de las escenas de la película de un cineasta que, no obstante, no haría referencias políticas explícitas a la dictadura hasta *Carne Trémula* y acabaría abordándola desde una perspectiva netamente conectada con la muerte a través de la excavación de fosas comunes en *Madres paralelas* (2021).

En *Matador*, en cambio, Almodóvar prefiere hablar de la muerte a través del rito y el folclore, lo que escondía ya entonces la negación de Almodóvar hacia su propia muerte y su voluntad de resignificarla, como diría Benjamin (2017), a través del cine:

Quería hacer una película sobre la muerte, porque no la admito. Es obvio cada día, que ocurren tragedias, pero todavía es muy difícil para mí aceptarlo, aunque sea muy pueril. Así que quería ver en qué manera puedo hablar de la muerte. Por eso puse un torero y una asesina en serie. Es una película sobre el arte de matar, que así es como llaman al toreo.

Un arte que enseñan en una escuela. (Almodóvar, 2021, 3'30"-3'58")

Almodóvar, aun desde su mirada *queer*, establece un trabalenguas de género que no deja de basarse en roles de género tradicionales. Él mismo lo explica:

La mujer, la abogada que imita al torero, encarna el papel masculino. El torero, sin embargo, encarna lo que es una relación de cortejo sería el papel femenino (...). En una corrida de toros, aunque no hay ninguna sospecha acerca de la sexualidad del torero (...) Pero el torero va con una ropa de seda tan ceñida que no puede literalmente caminar. Camina un poco con una bailarina dando saltos. (Almodóvar, 2021, 4'50"-5'35")

En el tercer lado del triángulo de género está Ángel, quien acabará asumiendo las culpas de su maestro. Este personaje, en ese baile de géneros entre el hombre y la mujer que operan en la pareja protagonista, subvierte la masculinidad tradicional, pero Diego le aconseja: "A las tías hay que tratarlas como a los toros" (00:06:45). Ángel acabará confesándose asesino —sin serlo realmente—, al considerarlo un mal menor frente a la idea de ser acusado de homosexual. La película no solo expone los mecanismos de exclusión dentro de la camaradería masculina, sino que también evidencia su carácter

profundamente destructivo para quienes, como Ángel, no logran ajustarse del todo a sus códigos.

Matador explora así la dimensión folclórica de la muerte en España a través de la tauromaquia, un ritual nacional que define a su protagonista y da título a la película. Esta celebración sangrienta y viril se extiende hasta *Hable con ella*, donde la primera torera de éxito, Lydia [Rosario Flores], encarna la fusión entre la bestia y el humano. Y en esa España violenta, religiosa y pasional, el desenlace almodovariano solo puede ser un pacto suicida de naturaleza sexual. María presenta ese encuentro como instintivo e inevitable, pues ambos se definen como de la misma especie. Y la película alcanza su clímax con ese orgasmo compartido y letal entre los protagonistas. Una muerte placentera. “Te amo más que a mí misma muerta” (1:41:13), declara ella, en una expresión que sintetiza la fusión entre deseo y destrucción. Un desenlace donde lo animal y lo irrefrenable se imponen sobre el progreso y la racionalidad, culminando simbólicamente bajo el eclipse de sol.

Este final es no solo una metáfora sobre la españolidad normativa, sino que también está conectada con la crisis del sida, la pandemia que mermó y estigmatizó al colectivo gay en la época en que se rodó la película. Es significativo que quienes se decidían a impedir el suicidio sexual a dúo acaben fracasando por proteger su vista (como si fuera un preservativo) ante la dañina concentración de rayos solares en el momento del eclipse. Una “mala muerte” cultural que Almodóvar celebra en plena ebullición juvenil y como respuesta a la mojigata reacción a la muerte por una enfermedad de transmisión sexual.

No es casual que Almodóvar, con el paso del tiempo, explicara que *Matador* es su película menos realista. La muerte para él, entonces, sólo puede ser una fantasía (incluso una fantasía erótica) muy filtrada por su pasión por un género, el cine negro al estilo de influencia hitchcockiana más freudiana, que él reescribe casi como un *mcguffin* para explorar la mojigatería internacional frente al sida pero sobre todo la parte más *queer* del patriarcado español. Una especie de lectura suicida del machismo ibérico, que se desbarranca en su radicalidad hacia la homosexualidad: “Para mí, el único modo para entender o justificar la muerte (entonces) era que fuera parte del placer sexual” (Almodóvar, 2021, 1’35”-1’40”).

Para esa aproximación a la muerte *queer*, Almodóvar utiliza, además del tono hitchcockiano –con *Vértigo* (1958) siempre como referente central en la danza cinematográfica entre sexo y muerte– dos referentes fílmicos: uno de ellos es el mencionado cine *gore*, que es el protagonista observa mientras se masturba, y el otro es la película que proyectan en el cine en el que se persiguen: *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), que también termina con un orgasmo alegórico de Jennifer Jones y Gregory Peck sucumbiendo al sentimiento irracional frente a las pasiones templadas. Sangre y excitación también con componente étnico –Perla Chávez, el personaje de Jones, es gitana– y a la vez enmarcados en un género viril y tradicional estadounidense como es el *western*.



F1 y F2. Fotogramas de los desenlaces de *Duelo al sol* y *Matador*, con la evidente referencia visual y temática de Pedro Almodóvar a la cinta de King Vidor. © TCM y El Deseo.

Así, como gran representante de la modernidad en España y la movida madrileña, Almodóvar reta a la tradición con su apuesta por una mala muerte, por edad y por desobediencia, por mucho que sea sin duda un buen dolor –un

placer, un orgasmo— pero la ata al arte ibérico por excelencia: la tauromaquia. Como siempre en Almodóvar, hay una vuelta de tuerca más: la pasión animal emerge también como la manera en que el director asesina la tristeza de la muerte del *ars moriendi* tradicional en manos de la modernidad y el cine, que para Almodóvar siempre mejora la vida (un paso más en esa “imitación a la vida” de Douglas Sirk) y, por ende, también mejora la muerte.

4.2. *La habitación de al lado*. Muertes apátridas, muertes meditadas, muertes feministas, muertes queer

El salto cualitativo —y etario— de Almodóvar en su aproximación a la muerte llega con *La habitación de al lado*, treinta y seis años después de *Matador*. En lo personal, el cineasta sigue sin aceptar la muerte y vuelve a abordarla desde la ficción. La cercanía lo cambia todo y confiesa que con su primera película en inglés —lo cual no parece casual para crear cierta otredad— quiere “entender y aceptar la muerte”:

No entiendo la muerte, ni tengo el culto que tenía, por ejemplo, la generación de mi madre, que con toda naturalidad y de una forma muy sana ponían unas lucecitas en aceite que se llaman *pasavidas* en el corredor de la casa del difunto por si la noche después de su desaparición volvía. Ojalá creyera en eso, pero no, para mí la muerte es el final, algo que no acabo de aceptar. (Almodóvar a Fernández-Santos, 2024)

La habitación de al lado es su intento de crear un *ars moriendi* a su imagen y semejanza y su ritual mortuario soñado está marcado, sobre todo, por la compañía y la amistad. Narra el reencuentro entre Martha [Tilda Swinton], una periodista y reportera de guerra e Ingrid [Julianne Moore], una escritora que acaba de publicar un libro acerca de la muerte. Antiguas compañeras en una revista neoyorkina de los años ochenta, se reencuentran cuando Ingrid se entera de que Martha está hospitalizada por un cáncer que se vuelve terminal. En ese momento, Martha pide a Ingrid que se vayan juntas a una casa en el campo, a modo de vacaciones, en la que tomará una pastilla para ponerle fin a su vida de manera indolora.

En su primera película en inglés, Almodóvar deslocaliza la muerte —y la rueda en El Escorial— para abordar su reflexión más profunda sobre el fin de la vida. Sin embargo, incluso en un contexto anglosajón, su mirada y sus personajes son

inevitablemente españoles. De alguna manera, redefine o personaliza la “buena muerte”, crea su muerte ideal con cierto aroma *on demand* que se encuadra en —pero sin duda va más allá de— la eutanasia, ilegal en el estado de Nueva York, pero derecho recientemente adquirido en el marco legislativo español a través de la Ley Orgánica 3/2021, conocida como la Ley Orgánica de Regulación de la Eutanasia. Y así, la película, en su mayor parte transcurrida en un tranquilo *locus amoenus* donde trinan los pájaros, hermana las dos versiones opuestas históricas que presenta Ariès (2000): el enfrentamiento sereno y preindustrial con la medicalización absoluta en el marco contemporáneo, cientificista y neoliberal. Almodóvar quiere una muerte conciliadora y temporalmente transversal.

La muerte del personaje de Swinton se erige como el punto culminante de lo que, en esencia, puede entenderse como el manifiesto definitivo del director sobre el tema. A lo largo de la primera hora, la película despliega un catálogo de posturas ante el morir que se cruzan tangencialmente con conceptos clave de la sociología de la muerte. Desde la escena inicial, en la que Julianne Moore presenta el libro *De muertes repentinas* y define la muerte como “antinatural” —“No puedo aceptar que alguien querido muera” (00:01:09), afirma—, se plantea una visión contemporánea del duelo, centrada en la muerte del otro más que en la propia.

A través del uso de *flashbacks*, aparece el personaje de Fred [Alex Hogh Andersen], padre de la hija de Martha, que de alguna manera representa la diferencia entre muerte social y muerte biológica, pues entierra su yo original y social en la guerra de Vietnam y posteriormente muere pasto de las llamas en un acto de heroicidad fantasma: intenta rescatar a alguien que solo existe en su imaginación. Sin explicar que esté necesariamente vinculado, Tilda Swinton, su expareja y madre de su hija, se convierte en reportera de guerra y, por tanto, enviada especial al epicentro de la muerte colectiva.

Finalmente, el personaje de John Turturro se dedica a dar charlas sobre el cambio climático —la muerte del planeta— y se enfrenta al negacionismo del mundo. Un negacionismo al que Tilda Swinton, cuando es diagnosticada de cáncer, se opone en lo individual. Su personaje hace prácticamente un estudio comparativo entre la muerte ajena en la guerra y la propia en un hospital y decide que, en ambos casos, lo más importante es evitar la soledad: “Creo que

merezco una buena muerte” (00:28:22), dice explícitamente. Para ella, esa es la muerte contemporánea capitalista: pasa por elegir hasta el más mínimo detalle, pero con la premisa fundamental de que tiene que ser acompañada: “Es algo que va más allá de la solidaridad, que es estar al lado de alguien en silencio, sin más, porque muchas veces eso es lo que todos necesitamos” (Almodóvar a Fernández Santos, 2024), diría el cineasta. En la misma entrevista, Swinton aludía a los pensamientos de Raymond Williams sobre la muerte occidental en soledad:

El propósito de esta película es el contrario, porque una de las formas más grandes de compañerismo y amistad que existen, y sí, también de amor, es acompañar a alguien a abandonar esta vida (...) Es una de las experiencias más hermosas que existen y no tiene nada que ver con la muerte (Swinton a Fernández Santos, 2024).

En esta muerte entre mujeres, un Almodóvar mucho más evolucionado en su percepción de los roles de género, evita el estereotipo de la mujer que ofrece cuidados tradicionales en una sola línea de diálogo: “No eres mi cuidadora, eres mi invitada” (00:47:57), le dice Martha a Ingrid.

A través de estas muertes –las dos de Fred, la de Martha, la del planeta– se observa una lectura social diferenciada hacia las mismas:

- a) La muerte (social) de Fred en Vietnam: simboliza el patriotismo, la glorificación de la guerra y la masculinidad heroica, enmarcada en el deber y el honor, reflejando el imaginario bélico tradicional.
- b) La muerte (biológica) de Fred en la casa en llamas: revela las secuelas reales del conflicto, exponiendo las cicatrices invisibles de la guerra, desde el trauma psicológico hasta el abandono institucional de los veteranos.
- c) La muerte de Martha: la eutanasia como un acto de resistencia frente a un sistema que impone la obligación de vivir, convirtiendo su muerte digna en un delito que Martha deberá afrontar ante la justicia. También simboliza la muerte propia (para Martha) y la muerte del otro (para Ingrid) y una muerte medicalizada pero en manos no expertas. Una muerte más femenina.
- d) La muerte del planeta: la crisis climática como una catástrofe irreversible producto del capitalismo, que sume a Damian [John Turturro] en la

desesperanza y proyecta un futuro marcado por la devastación, superando en escala la tragedia de la guerra.

Así pues, ante el catálogo de muertes, Almodóvar elige la que une a sus dos protagonistas en una casa ajena y lujosa —vuelve a embellecer el dolor y hace de la muerte prácticamente una instalación artística— y es a través de la estética y la intelectualización del proceso que consigue iluminar la habitación en la que se convive con la muerte, espantar sus miedos o, al menos, filtrarlos. Romper, en definitiva, la aproximación pornográfica y hacer de la muerte algo cercano y natural de nuevo, aun dentro de su representación y de su medicalización. “Nunca hubiera imaginado que fuera algo tan ligero” (00:56:52), resume Ingrid. Martha, por su parte, pide exiliarse de su propia vida para encontrarse con la muerte sin estar «rodeada de cosas familiares» (00:34:38) para centrarse en una convivencia amistosa. Una muerte social parcial, pues, decidida por ella misma.

La película retoma la idea del duelo y de la comunidad femenina frente a la muerte, ya presente en *Volver*, donde Almodóvar exploró sus propias vivencias en La Mancha con su madre y sus vecinas como protagonistas. En el contexto anglosajón, donde antes había un pueblo con puertas abiertas y una red de vecinas que acompañaban el duelo, ahora solo hay dos mujeres en una casa aislada en mitad del bosque: una que aguarda el momento de tomar la pastilla y otra que, en cualquier instante, descubrirá que la habitación del piso superior permanece cerrada, señal de que todo ha ocurrido. El *ars moriendi* tiene un guion muy detallado.

Almodóvar se pregunta entonces cómo es la muerte para quienes están, en cierto modo, solos en el mundo. Martha no tiene pareja, ni padres, ni mantiene relación con su hija. En busca de apoyo, recurre a una vieja —y, algo clave, no tan cercana— amiga, y la película se centra precisamente en eso: una celebración de la amistad como el vínculo elegido para los momentos cruciales, una afirmación de la muerte no solitaria, legítima y decidida. Todo ello sin perder de vista el deseo de una muerte sin dolor, sin desgaste y, sobre todo, sin sufrimiento.

En el contexto de un cineasta que ha experimentado en primera persona la crisis del VIH/sida y que concibe la muerte *queer* como una lección aún vigente —tanto en su dimensión política como en su capacidad de interpelar la

normatividad—, Pedro Almodóvar traza en *La habitación de al lado* una reflexión que dialoga con la muerte en tiempos de pandemia. La película establece un contraste entre la crisis del VIH/sida y la manera en que la heteronormatividad ha interpretado la pandemia de la COVID-19, evidenciando la carga ideológica que subyace en la gestión de la enfermedad y la muerte. Y dando prioridad a esa familia elegida, que es clave en la comunidad LGTBQIA+, presenta un vínculo soberano y no biológico de naturaleza muy distinta, menos tóxica y más respetuosa. Un vínculo que se articula a través de la idea del abrazo, tan negado no solo durante la reciente pandemia, sino también, como muestra la película, por la yuxtaposición no comprometedora que exige la corrección política.

Pero dentro de esta dialéctica entre normatividad y transgresión, la película aborda la “muerte soberana” sin negar su doble filo: la autodeterminación algo unidireccional y el desapego afectivo. La frialdad con la que la hija de la protagonista le responde “es tu elección” (00:06:22) cuando ella expresa su deseo de interrumpir el tratamiento médico, ilustra una autonomía radical que, sin embargo, se convierte en motor de su decisión de morir. La protagonista verbaliza el conflicto con claridad: “No eres dueña de ti misma cuando estás agonizando” (00:27:44). Almodóvar introduce aquí una paradoja en la que la normatividad estadounidense, que prohíbe la eutanasia en el estado de Nueva York, obliga a la protagonista a recurrir a métodos clandestinos altamente reglados.

Frente a la asepsia digital de la *dark web* el cine opera como refugio. La intertextualidad, en su mayoría en forma de referencias cinematográficas, funciona así como un contrapunto emocional y discursivo a la muerte contemporánea, despojada de ritualidad y estetización. El cine aparece como una última ventana a una muerte algo vitalista: las protagonistas ven *Carta de una desconocida* (*Letter From an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948), en la que el personaje de Louis Jourdan, inicialmente frívolo, transita hacia la conciencia de su propia mortalidad cuando comprende la intensidad del amor que inspiró en el personaje de Joan Fontaine. Esta revelación lo deja indefenso ante aquellos que buscan su muerte, cerrando el arco de su transformación con una rendición ante lo inevitable.

Pero si hay una obra cinematográfica que impregna *La habitación de al lado*, es *Dublineses*, basada en el relato de James Joyce. El monólogo final, recitado en varias ocasiones dentro del filme de Almodóvar, ejemplifica la metáfora entre la conexión entre la nieve y la universalidad de la muerte: “La nieve está cayendo, cae en ese solitario cementerio donde Michael Furey está enterrado. Cae débilmente sobre el universo, cae débilmente como el declive de su último final, sobre los vivos y los muertos” (1:15:00). Sin embargo, Almodóvar elige omitir intencionalmente la frase anterior del texto de Joyce, aquella que expresa la tensión entre la vida y la muerte como un dilema existencial: “Mejor pasar valientemente a ese otro mundo en la plena gloria de una pasión que apagarse y marchitarse tristemente con la edad” (1:14:20). En *Dublineses*, el personaje de Donal McCann se enfrenta a la certeza de que no puede competir con el recuerdo idealizado del amante fallecido de su esposa. Su impotencia, derivada de la imposibilidad de mitificar su propia existencia en la cotidianidad, resuena con el conflicto de la protagonista de *La habitación de al lado*, atrapada entre la normatividad impersonal de la muerte asistida y el deseo de una despedida con sentido. Una buena que, en el universo del director, solo puede acabar en fundido en verde, como en *Vértigo*, pero en vez de resucitar una fantasía tórrida como Hitchcock, Almodóvar entierra tibio sus temores a la muerte.



F3 y F4. Fotogramas de *Vértigo* y *La habitación de al lado*, la fantasía necrófila de Hitchcock y la reconciliación de Almodóvar con la muerte unidas por el verde. © TCM y El Deseo.

A través de estos recursos cinematográficos y narrativos, Almodóvar formula una meditación sobre la muerte contemporánea que desafía (pero integra) la asepsia médica y el desapego emocional mientras reivindica el cine como un espacio de resistencia frente a la deshumanización de la agonía, estableciendo un diálogo intertextual que reformula la “buena muerte” en clave estética y existencial. Un *ars moriendi* almodovariano relevante desde las perspectiva cinematográfica, sociológica y *queer*.

4. Conclusiones

Las dos muertes almodovarianas opuestas —*Matador* como la más irreal de sus películas y *La habitación de al lado* como la película más naturalista y el relato más íntimo y cotidiano de su filmografía— suponen un fructífero campo de reflexión sobre la normatividad social y cinematográfica que afecta al final de la vida. Manejando conceptos sociológicos dicotómicos como la buena y la mala muerte, el tabú de la muerte en la contemporaneidad contra el *ars moriendi* pre-industrial apuntado por Ariès (2000) o la pornografía de la muerte de Gorer (1965), Almodóvar enriquece el debate con su habilidad de hacer convivir con naturalidad la paradoja y su intento de entender la muerte resignificándola a través de la cámara. Su cine, siempre en diálogo entre tradición y ruptura, muestra una España oscura eclipsando la alegría de la movida madrileña en *Matador* mientras que en *La habitación de al lado* marida la asepsia contemporánea con solidaridades de otro tiempo. Todo ello, desde la mirada no-normativa como realizador *queer*, defendiendo maneras heterodoxas pero siempre soberanas de morir —a través del placer orgásico o la placidez amistosa— y reconfigurando los roles de género, diversificando los placeres y reinventando los afectos. Desde el prisma de la teoría *queer*, la representación de la muerte en el cine de Almodóvar adquiere dimensiones disidentes que cuestionan tanto las normas sexuales como las biopolíticas. Por un lado, la muerte sexual —vinculada al deseo, al placer y al riesgo— encarna una ruptura con la normatividad afectiva y vital (Lauretis, 1994; Sedgwick, 1993); por otro, la muerte soberana en forma de eutanasia implica una agencia sobre el propio cuerpo que subvierte los discursos médicos y legales del control vital (Warner, 1993; Zurian, 2023). Ambas configuraciones, desde una estética *queer*,

permiten pensar la muerte no como fin natural, sino como un espacio político y narrativo de resistencia (Mira, 2011; Epps, 2008).

Como tercer pilar de la aportación de Almodóvar a la discusión sobre la muerte, la naturaleza intertextual de su cine convierte el análisis en una reflexión interseccional sobre la muerte marcada por sus vivencias personales generacionales y geográficas —como hombre homosexual español que transita la dictadura, la democracia y las pandemias—. Y la gramática visual almodovariana siempre vinculada a sus referentes cinematográficos, supone a su vez en el análisis de las dos películas elegidas, un recorrido breve y *sui generis* por la representación de la muerte en el cine de Hollywood, que explora los discursos más audaces al respecto en cineastas como Hitchcock, Vidor, Ophüls o Huston. Tres capas —la sociológica, la *queer* y la cinematográfica— que reafirman la calidad de Almodóvar como autor de vigencia y calado en los debates estéticos, identitarios y sociales de la contemporaneidad, y que lanza al mundo dos *ars moriendi* opuestos pero complementarios que claman por la diversidad hasta el último estertor.

Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Síntesis.
- Almodóvar, P. (3 de mayo de 2021). *Sex and Death in Matador* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JRoqRiQPdoY>
- Allouch, J. (1995) *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Cuenco de Plata.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente*. Acantilado.
- Baquero Gallardo, J. (2023) Capturar la muerte: el cine y la representación. *Vorágine. Revista Interdisciplinaria de Humanidades y Ciencias Sociales*, 5(9), 51-65.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Bazin, A. (2003). Death Every Afternoon. *Rites of Realism*. 27-31. Duke University Press.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Penguin Random House.
- Butler, J. (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Cassetti F. y Di Chio F. (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cavicchia Scalamonti, A. (2000), *La camera verde: Il cinema e la morte*. Ipermedium Libri.

- Colaizzi, G. (2007). *La pasión significativa. Teoría de género y cultura audiovisual*. Biblioteca Nueva.
- Conde, E. e Iturrate, L. F. (2003) Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, (20), 168-172.
- De Miguel, J. (1995). El último deseo: para una sociología de la muerte en España. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, (71-72), 109–156. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.71-72.109>
- Doherty, T. (1999) *Pre-code Hollywood*. Columbia University Press.
- Epps, B. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Revista Iberoamericana*, 74(225), 897-920.
- Fernández-Santos, E. (1 de septiembre de 2024). Dentro de la aventura americana de Pedro Almodóvar: así se gestó ‘La habitación de al lado.’ *El País*. <https://elpais.com/eps/2024-09-01/dentro-de-la-aventura-americana-de-pedro-almodovar-asi-se-gesto-la-habitacion-de-al-lado.html>
- Gayol, S. y Kessler, G. (2011) La muerte en las ciencias sociales: una aproximación. *Persona y Sociedad*. XXV(1), 51-74.
- Gorer, G. (1965). The pornography of death. En J. Williamson y E. Shneidman (Eds.), *Death: Current Perspectives*. 49-52. Mayfeld Publishing Company.
- Guarinos, V. y Medina, R. (2023). Palabras mayores. La necesidad de los estudios etarios en comunicación para un cambio social. *Fonseca, Journal of Communication*, (26), 1–9. <https://doi.org/10.14201/fjc.31337>
- Lauretis, T. (1994) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra.
- Lindner, K. (2011). Questions of Embodied Difference: Film and Queer Phenomenology. *European Journal of Media Studies*, 1(2), 199–217. <https://doi.org/10.5117/NECSUS2012.2.LIND>.
- Marzabal, I. y Marijuán, M. (2004) “¡Oh muerte! ¿Dónde está tu victoria?” La muerte en el cine. *Ars Medica. Revista de Humanidades*, (1), 130-147.
- Metz, C. (2000). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Paidós.
- Mira, A. (2011). Nuevas perspectivas, nuevas cartografías: De los gay studies a la teoría queer. *Secuencias: revista de historia del cine*, (34), 13-3.
- Muñoz Torrecilla N. (2024). Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en *Extraña forma de vida* (2023). *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), 67-77. <https://doi.org/10.5209/eslg.92897>
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Herder.
- Sancho Cardiel, M. (2020). *Estudio comparativo del impacto de la homosexualidad en el proceso de envejecimiento del hombre gay en Nueva York y Madrid* [Tesis Doctoral]. UNED. <https://e->

spacio.uned.es/entities/publication/5735a411-c918-4cfd-b364-4147a6db9b2c

- Sedgwick, E. K. (1993). *Tendencies*. Duke University Press.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.
- Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar: Un cine visceral*. Ediciones El País y Santillana.
- Torres Lana, E., Conde, E. y Ruiz, C. (1999). La influencia de las pantallas en el desarrollo socioafectivo. En F. López (Ed.), *Desarrollo afectivo y social* (pp. 285-301). Pirámide.
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Warner, N. (1993) *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Yale University Press.
- Zurian F. A. (2023). ¿Qué entendemos cuando decimos «Cine Queer»? *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 3(2), 239-243. <https://doi.org/10.5209/eslg.92871>
- Zurian, F. A. y Caballero, A. (2014). ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la Estética audiovisual (pp. 475-488). En *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*.
- Zurian, F. A. (2011). Sexualidad y políticas de género en el audiovisual. Monográfico *Revista de Historia del Cine Secuencias*, (34), IV época.