

ARQUITECTURAS FUNERARIAS LÍQUIDAS: *THE ROOM NEXT DOOR* (LA HABITACIÓN DE AL LADO, PEDRO ALMODÓVAR, 2024)

Ruth Barranco Raimundo 

Universidad de Zaragoza (España)

ruthbarrancoraimundo@gmail.com

RESUMEN

Analizamos la construcción de la imagen fílmica mediante el diseño de producción y la dirección artística de la película *The Room Next Door* (*La habitación de al lado*, Pedro Almodóvar, 2024).

Esta película supone el primer largometraje rodado en inglés por el director y el primero que no cuenta con el trabajo del diseñador de producción habitual desde 1997, Antxón Gómez. La responsable es aquí Inbal Weinberg introduciendo novedades metodológicas y formales, que ofrecen variaciones en la estética y estructura de la narrativa visual. Unos escenarios distintos, ubicados en un país diferente, para tratar un tema recurrente en su filmografía: la amistad, la sororidad, la vida, la enfermedad y, por supuesto, la muerte.

Weinberg aporta nuevos soportes técnicos, cromáticos y espaciales en los que se diluye el concepto de hogar conocido, para llegar hasta una arquitectura simbólica funeraria que se convierte en metáfora social del fin de una era.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, diseño de producción, dirección artística, cine español, estética, arquitectura.

LIQUID FUNERAL ARCHITECTURES: *THE ROOM NEXT DOOR*
(*LA HABITACIÓN DE AL LADO*, PEDRO ALMODÓVAR, 2024)

ABSTRACT

We analyze the construction of the cinematic image through the production design and art direction of the film *The Room Next Door* (Pedro Almodóvar, 2024).

This film marks the director's first feature film shot in English and the first without the work of his regular production designer since 1997, Antxón Gómez. Inbal Weinberg is responsible for this, introducing methodological and formal innovations that offer variations in the aesthetics and structure of the visual narrative. Different settings, located in a different country, serve to address a recurring theme in his filmography: friendship, sisterhood, life, illness, and, of course, death.

Weinberg contributes new technical, chromatic, and spatial elements that dissolve the concept of familiar home, leading to a symbolic funerary architecture that becomes a social metaphor for the end of an era.

KEYWORDS: Pedro Almodóvar, production design, art direction, Spanish cinema, aesthetics, architecture.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.01>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 11-48; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

El cine de Pedro Almodóvar nunca deja indiferente al espectador, ni siquiera aun cuando este cree que lo ha hecho, ya que ese posible desapego o desconexión emocional acostumbra a tener una manifestación polarizada.

Tanto es así que, salvo en casos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) o *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), las opiniones vertidas por la crítica, particularmente la española, suelen estar divididas con escasas gamas de grises.

Sin embargo, ocurre que ya sea a modo de acicate, disrupción o anécdota, su narrativa es profundamente personal y se muestra imbricada tanto en su biografía como en su propia filmografía, lo que convierte sus películas en testimonio. Agudiza el tipo de recepción de sus proyectos el hecho de que reconocemos en él su excelencia. Por eso esperamos siempre su perfección cinematográfica, la cual añoramos si no nos toca de manera emocional con su fábula, ignorando que en realidad está intacta, ya que su objetivo reside más en verbalizar su propia interioridad que en ser complaciente con el que la contempla. Y *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024) no es una excepción.

En 2024 esta película resultó ganadora del León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia y «fue recibida en pie por el público con una ovación [...] de 17 minutos» (Martínez 2024), situando al cineasta como el segundo director español en hacer historia, tras el pionero Luis Buñuel en 1967 por *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967).

No obstante, este poderoso efecto del éxito en el palmarés, así como los atractivos ingredientes de su producción internacional y el elenco de superestrellas de la categoría de Tilda Swinton, Julianne Moore o John Turturro, que lo acompañan, se diluyeron en las salas de proyección. El público acogió con falta de empatía su construcción visual e interpretativa.

¿Pero por qué una historia tan dramática y esencialmente humana de amistad, amor, libertad y muerte, situada en un contexto de actualidad absoluta, ha conectado emocionalmente tan poco con el espectador? En nuestra opinión, una de las claves fundamentales es la diferencia en la metodología del proyecto de diseño de producción respecto a la de su filmografía desde 1997. Se emprende en esta película un camino hacia la arquitectura funeraria, dejando atrás la tradición del hogar ibérico de otros títulos de Almodóvar.

TIEMPOS DE CAMBIO

La habitación de al lado es el primer largometraje rodado en inglés por Pedro Almodóvar. Y el dato no es baladí porque este cambio respecto a la lengua utilizada para adaptar el guion, la interpretación e incluso justificar la situación geográfica de la historia en EE. UU. supone el primer cambio sustancial en la metodología de la obra de la etapa madura *almodovariana* a reseñar en este trabajo. Una alteración que repercute, además, en el eco de la construcción visual de los espacios. Significa un primer paso hacia la licuefacción de la idiosincrasia local ibérica, en la global anglosajona.

La materialización de este proyecto llega desde un largo deseo del cineasta por realizar un largometraje en inglés, un reto creativo relacionado con sus influencias de las grandes producciones hollywoodienses que veía de niño (Strauss 2001, 14) y su adorado director cinematográfico Douglas Sirk (Sanderson 2010, 135-161), entre otros muchos, todo ello claramente perceptible en sus estructuras narrativas y construcciones visuales de pulso cinéfilo e incluso *cinéfago*, junto a otras inspiraciones cinematográficas más europeas confesas, como la *nouvelle vague* o el neorrealismo italiano. Pero quizá también porque todos sus cineastas referenciales europeos, Hitchcock, Rossellini o Billy Wilder, entre otros, habían tenido experiencias en la industria americana, una suerte de consagración simbólica que todavía no se había materializado para él.

En cualquier caso, esta oportunidad estaba a su disposición desde hacía tiempo, debido a su consolidado reconocimiento en el panorama internacional. No obstante, para acometer esta empresa desde una posición segura, Almodóvar ha ido midiendo progresivamente sus fuerzas y recursos para llegar a la película que nos ocupa, de 1 h 47' de duración.

Para ello diseñó un plan estratégico brillante que muestra parte de la importante reflexión que dedica a la preparación de sus proyectos. Primero, experimento con el exitoso cortometraje *La voz humana* (2020), de 30', con apenas solo la intérprete Tilda Swinton, su primera colaboración juntos, para posteriormente hacerlo con el anecdótico medimetraje *Extraña forma de vida* (2023), que acusa de inusual en su narrativa los escenarios del género del western estadounidense y sugiere un necesario vínculo expresivo entre la historia y las localizaciones en España o, al menos, no relacionadas con el mundo anglosajón. En ambos casos estos títulos están rodados en inglés, pero fueron rodados en España con sus equipos técnicos y creativos habituales.

Precisamente este punto fue uno de los factores que convirtieron en fallida la adaptación cinematográfica de la novela *A Manual For Cleaning Women* (Berlin 2016), traducida al castellano bajo el título *Manual para mujeres de la limpieza*, con el que el cineasta se había comprometido en torno a 2021. Iba a ser protagonizado por la actriz Cate Blanchett, a la que ha declarado en múltiples ocasiones su admiración, y la productora de esta, Dirty Films, iba a poner en marcha el proyecto junto a El Deseo. Sin embargo, y tras alrededor de un año de negociaciones respecto a las condiciones de rodaje, Almodóvar decidió poner fin a este compromiso y el 13 de septiembre de 2022 la prensa anuncia que sale de esta empresa, recogiendo su declaración: «No me considero listo para abordar una producción tan monumental en inglés» (Belinchón 2022). Con el tiempo ha explicado más detalladamente que se siente «muy en deuda» (Mantilla y Martos 2023) con la actriz por no haber continuado, pero que el problema residía en la falta de control creativo sobre el proyecto, junto a una cantidad de reparto y localizaciones (todas ellas en Estados Unidos) con las que no se sentía cómodo. Lo cierto es que, parafraseando al director, probablemente no estuviera todavía listo si observamos ciertos elementos dramaturgicos insólitos que abundan en *Extraña forma de vida*.

Para intentar explicar a qué nos referimos con esto, debemos empezar por recordar que el cine de Pedro Almodóvar va más allá de la «intertextualidad» (Noriega

2017, 247-256), ya que posee numerosas capas de comunicación narrativa textuales, audiovisuales, modales, que se entretajan y combinan de manera híbrida a modo vehículo de la narrativa. A ello sumamos que una de las más importantes características del proceso creativo del cineasta es la repetición de patrones dramáticos, en argumentos y temáticas de guion, construcciones lingüísticas, roles de personajes, así como espacios y estética, que usa como herramienta propia de expresión, unos estilemas fruto de décadas de evolución y elegidos a modo de marca de autor.

Si nos centramos en el diseño de producción de *Extraña forma de vida* y *La habitación de al lado*, empezamos a encontrar discrepancias en los códigos establecidos y con significancia otorgada respecto a la cromática y los espacios, aunque se manifiesta de manera e intensidad diferente en cada título. Mientras que en el primero hablaríamos más de la ausencia de la expresividad tradicional, perdida durante el camino de la recreación de los espacios y tiempos del más puro revisionismo del western, en el último, se observa lo que podría denominarse un proceso de licuefacción de estos espacios *metanarrativos* que trascienden en su belleza formal, pero pierden cierta capacidad comunicadora durante el proceso de elevación a otro estado.

Sea como fuere, este era su momento vital para dar este salto al largometraje en idioma y equipo anglosajón. La fórmula fue reunir un reparto internacional reducido, un equipo mixto, unas localizaciones estadounidenses mínimas que le permitieran con verosimilitud rodar el resto de la película en España y su control total del proceso junto a El Deseo.

LA LICUEFACCIÓN Y OTROS PROCESOS

A pesar de su longeva carrera, Pedro Almodóvar ha comenzado un nuevo proceso evolutivo formal y narrativo desde hace un tiempo, precedido de lo que consideramos una etapa de madurez creativa y formal comenzada en *Carne trémula* (1997), representada por *La piel que habito* (2011), cristalizada en *Julieta* (2016), para llegar a su epítome máximo en *La voz humana* (2020). Podemos verlo a través de sus guiones, pero también de manera definitiva en el estudio de un diseño de producción compacto, maduro y organizado.

Sin embargo, antes de llegar al final de esa etapa, ha estado gestándose una nueva línea argumental subyacente y directamente proporcional a su propia biografía que, por otro lado, siempre ha existido en detalles, anécdotas o espacios introducidos en el guion. Recordemos la casa de sus amigos artistas plásticos Los Costus, que es uno de los escenarios principales de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980). Y es que ya la película *Dolor y gloria* (2019) muestra claramente estas nuevas coordenadas, consistentes en un pensamiento compacto centrado en su papel en el mundo o su preocupación real sobre el deterioro, la enfermedad y la muerte, en este primer caso de manera *ficcionada*, pero muy autorreferencial, a diferencia del de *La habitación de al lado*, donde, sin mostrarse tan clónico ante la cámara, se confiesa en muchas de las reflexiones del personaje protagonista enfermo, Martha, e incluso Ingrid.



No es ningún secreto que el cineasta padece desde hace años, distintos problemas de salud que se han ido acuciando e incluso se han convertido en factores limitantes cotidianos. Ha ido aprendiendo del dolor, del aislamiento y de la incertidumbre, lo que se hace muy patente tanto en *Dolor y gloria* como en *La habitación de al lado*. Durante una entrevista tras el estreno de la primera, declaró:

Conocí pronto el insomnio, la faringitis crónica, la otitis, el reflujo, la úlcera, y el asma intrínseca. Los nervios en general, y el ciático en particular. Todo tipo de dolores musculares, lumbares, dorsales, tendinitis; ambas rodillas, y el hombro. Esto es un *tinnitus*, también tengo. Estos son sibilancias o pitos, también los padezco. Además de los *tinnitus* y las sibilancias, mi especialidad son los dolores de cabeza: migrañas, cefaleas de tensión o racimo, y dolores de espalda. A partir de la operación de artrodesis lumbar, que me inmovilizó más de la mitad de la espalda, descubrí que mi vida giraría alrededor de mi columna vertebral. Tomé consciencia de cada una de las vértebras y la cantidad de músculos y ligamentos que componen la mitología de nuestro organismo y que, como con los dioses griegos, nuestra la única forma de relación es a través sacrificio. Pero no todo es tan físico e ilustrable [sic]. También padezco penalidades abstractas, dolores en el alma, como el pánico y la ansiedad, que añaden angustia y terror a mi vida. Y naturalmente, alterno desde hace años con la depresión (Muñoz 2022).

Resulta fácil comprender que todo ello se vuelque en sus narrativas, caracterizando a personajes y espacios, e incluso construya esa nueva etapa de la que hablamos, una en la que todo lo conocido, incluso la salud, se diluye.

Para concluir con los detonantes de la misma, cabe añadir que la buena acogida que han tenido sus últimos títulos en España, donde siempre ha tenido una recepción muy polarizada (a diferencia del fervor que encuentra fuera de ella), ha propiciado un sentimiento de armisticio con la crítica de su país, para concentrar su energía en este proceso de autorreflexión sobre los hitos cumplidos en su carrera y su vida, sobre cómo ha cambiado el mundo a lo largo de ella y se ha convertido en algo tan «líquido, [...] una utopía extraña y poco ortodoxa» (Baumann 2000, 31) en la que se nos exige lo inmediato y lo volátil.

Para empezar, y muy relacionado con ese sentimiento de seguir experimentando lo nuevo para exorcizar el paso del tiempo y lo ya vivido, casi en busca de recuperar la ilusión de sus inicios, decidió no solo hacer un proyecto en inglés, sino también realizar cambios en todos los departamentos técnicos y creativos, tras años de equipos recurrentes españoles. Una nueva sensación e intento de llegar al mismo objetivo creativo, aunque con otros ingredientes, algo que convierte a este trabajo en una rareza: «Para mí es como comenzar una nueva era, como hacer ciencia ficción» (Hollywood Elite 2024), explicó en la rueda de prensa del Festival Internacional de Cine de Venecia de 2024 cuando obtuvo su primer León de oro.

Así que comenzó por adaptar un libro de la exitosa escritora estadounidense Sigrid Nunez titulado *What are you going through* (¿Cuál es tu tormento?), publicado en 2020 y traducido al español en 2021, recién salidos de una pandemia mundial y con un halo de muerte inundando la emocionalidad de todas las sociedades. Un



clima perfecto para un imponente drama existencial, cuajado de enfermedad, dolor y muerte, pero también de amistad, redención y calidez.

Pedro Almodóvar realizó la adaptación original a guion cinematográfico en español bajo el título *La habitación de al lado* y fue posteriormente traducido a lengua inglesa como *The Room Next Door*. Tengamos en cuenta que la película se interpreta con esta última versión. Durante el proceso, tuvo ayuda de un equipo profesional que debió estudiar técnicamente que la transformación lingüística derivada no perjudicara la expresividad del contenido y que, además, se hiciera de manera natural respecto al idioma que adopta. Sin embargo, en este caso, no se consigue realizar eficazmente esa transferencia y la frescura habitual de la prosa del manchego se diluye en pantalla, junto a su humor tan característico. Obviamente, de vuelta al público español, se dobla al castellano sobre su versión anglófona. Cabe también decir que esta práctica ausencia del humor puede ser una estrategia dramática para equilibrar la contención interpretativa y enfatizar el dramatismo de una manera más poética y sutil. Respecto a este tema el crítico cinematográfico Alberto Piroddi opina que

El problema principal es el exceso de palabras, no las vibrantes y vibrantes palabras que Almodóvar usa al escribir en español, sino líneas que parecen sacadas de una novela. [...] Moore y Swinton luchan con diálogos que suenan a la vez incómodos y pomposos, haciendo que la película se sienta más como una lectura escenificada que como una obra cinematográfica. El don de Almodóvar para dejar fluir lo tácito, para explorar silencios, gestos y pequeños momentos que revelan las almas de sus personajes, parece ausente. Aquí, todo se explica y se verbaliza, lo que resulta en una narrativa rígida que sofoca la película (Piroddi 2024) [trad. autora].

Relacionado con esta importante cuestión, el propio director declaró durante la rueda de prensa en el Festival Internacional de Cine de Venecia de 2024: «Mi inglés es muy malo, como puedes ver. Pero descubrí que podía entender a los actores, y los actores también me entendían a mí» (Almodóvar 2024), y esa es justo la parte responsable de la cohesión de la película, pero, por el contrario, el peso de este guion tan trascendente y menos dinámico de lo acostumbrado aísla a menudo en esta película a los personajes de los decorados.

En este aspecto, otra de las novedades fue precisamente la elección de un elenco netamente anglosajón, a excepción de la española Vicky Luengo o Raúl Arévalo y Juan Diego Botto, con intervenciones anecdóticas. Y es que las sinergias surgidas entre Pedro Almodóvar y Tilda Swinton durante el rodaje de *La voz humana* dieron la suficiente confianza al cineasta para atreverse a dirigir a actrices con las que solo puede comunicarse en lengua inglesa. Por ello, para los personajes protagonistas, dos antiguas amigas que llevan el peso de la narrativa en todo momento a la limón, decide contar nuevamente con la británica, que, en esta ocasión, es acompañada por Julianne Moore.

Lo cierto es que ambas son magníficas actrices, tanto como para mostrar una notable química interpretativa entre ellas, sobre todo si caemos en la cuenta de que nunca habían trabajado juntas. Ayudó mucho en ello su convivencia en Madrid propiciada por la parte de rodaje en España. No obstante, en nuestra opinión, su



trabajo aquí es correcto, aunque algo contenido en emoción, ya que sus actuaciones resultan un poco planas para el espectador, un tanto carentes de lectura exterior a pesar del dramatismo del tema tratado. Esto puede observarse particularmente en Julianne Moore. Sus dinámicas interpretativas no portan el desgarró visceral de la emotividad que requiere el melodrama *almodovariano*. La mesura, la compostura y el control dominan su expresión, en un intento justamente de adaptación entregada a la expresividad del cineasta, pero vista desde el filtro de la cultura anglosajona. Y este aspecto repercute directamente en la dirección artística, ya que a momentos las muestra desvinculadas de estos nuevos escenarios del hogar, como visitantes de estos espacios y no como habitantes de los mismos, cuestión que no se produce con Tilda Swinton en escenarios menos realistas como el de *La voz humana*, sin ir más lejos.

Retomando la composición de los equipos, diremos que el equipo técnico fue mixto, aunque en su mayoría español, pero no el recurrente, salvo en casos concretos como el Alberto Iglesias en la música y Teresa Font en el montaje, que comienza a colaborar con el director en *Dolor y gloria*, tras el fallecimiento del habitual José Salcedo. Por ejemplo, el responsable de dirección de fotografía fue también una novedad entre los colaboradores habituales. Se trataba de Eduard Grau, poseedor de una amplia trayectoria en la industria estadounidense y que con este primer trabajo para Pedro Almodóvar ha sido ganador en 2025 de un Premio Goya por él, por cierto, el primer Goya al departamento de fotografía que recibe un trabajo del cineasta. Su presencia ha repercutido mucho en el resultado estético final de los escenarios en pantalla. La clave es que ha rodado con la ARRI Alexa 35 y ópticas Panavision de la serie C anamórficas. Ello, junto a la contribución de definición cromática llegada del etalonaje por Chema Alba (Deluxe Spain), que sí que ya había colaborado en *La piel que habito* y *Julieta*, crea una importante sinergia técnica con al novedoso *software* DaVinci Resolve (Blackmagic Design) (Gómez 2025), realizando un trabajo impecable y deslumbrante a partir de planos con detalles ricos en definición, brillo y matices de color específicos. Se consigue de esta manera generar en la imagen una intencionada belleza alegre que destaque la naturaleza de lo vital. Porque, sin duda, esta película habla sobre todo de la vida y de nuestro derecho a decidir cómo la vivimos hasta el final. Alba indica al respecto que

El matiz de un color se puede marcar de una manera muy sensible. Almodóvar te lo dice: no sabe explicarte técnica o matemáticamente lo que quiere, pero sí te describe con emociones cómo le gustaría que fueran los colores. Que nosotros, los coloristas, podamos traducir esa emoción rápidamente y con precisión dice mucho de la herramienta (Gómez 2025).

No obstante, quizá el cambio más relevante y el que produce mayor cantidad de mutaciones visuales es el del responsable del diseño de producción elegido. Para esta empresa y por primera vez desde 1997, a excepción de en la película *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), el diseñador de producción Antxón Gómez no ha sido el encargado de este departamento. Y este es un dato muy relevante dado que él es el responsable de la reinterpretación espacial hacia la estilización, la elocuencia de los objetos y el orden cromático de las películas de Almodóvar de las últimas décadas,



cuestiones que hemos podido desarrollar en detalle a lo largo de nuestra investigación doctoral (Barranco 2024).

Juntos han compuesto desde hace años un intrincado tándem creativo que llevó al director artístico a que la Academia del Cine Europeo EFA le otorgara el premio al mejor diseño de producción por *Dolor y gloria* en 2019 y el reconocimiento de su aportación a la llamada estética *almodovariana* que recogía la prensa especializada:

El jurado, formado por ocho miembros de la EFA, ha valorado cómo «con gran audacia, Antxón Gómez construye el universo de los personajes de Almodóvar, como se refleja en sus elecciones de color y estilos de diseño» Y abundan: «eclectico y audaz pero siempre bien equilibrado. Con su arte, el diseñador artístico nos lleva al subtexto, ya sea el interior problemático del personaje principal o las memorias oníricas de su infancia» (FilmAnd 2019).

Quizá precisamente por ello, e intentando buscar otras vías de evolución formal, para este proyecto, el cineasta fichó a la experimentada y exquisita diseñadora de producción israelí, afincada en Estados Unidos y con raíces portuguesas, Inbal Weinberg, que también es angloparlante. Conocida por sus sofisticados trabajos en títulos como *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018) o *Indignación* (James Schamus, 2016), parecía una buena apuesta para ilustrar esta transmutación vital con escenario estadounidense, este cambio de piel y de estado, aunque no de esencia. Contaba para ello con la ayuda de Gabriel Liste como director de arte.

EXTRAVIADO EN LA MUDANZA

De hecho, la historia en sí misma no es un cambio. Posee los temas recurrentes y primordiales de la filmografía de Almodóvar: la vida, la muerte, la amistad, el deseo, el amor, la incertidumbre, la pérdida y la búsqueda de libertad, últimamente con la madurez y la enfermedad añadidas, como si de alguna manera y con distintas permutaciones el director siempre hiciera la misma película, pero en cada ocasión indagando en un matiz distinto del alma humana e integrando pinceladas sociales caracterizadoras de cada momento.

Sobre la manera en la que abordó la novela para llevarla hasta sus territorios durante la adaptación a guion, Sigrid Nunez cuenta el especial respeto que tuvo aun cuando cambió numerosos detalles de la historia:

Después comprendí lo que él vio en mi obra: la relación entre las mujeres y esas obsesiones suyas sobre el envejecimiento, la enfermedad, la muerte, la pérdida, el duelo. Visité el set durante el último día de rodaje en Nueva York y fue maravilloso, pero nunca leí el guion ni pedí hacerlo. De vez en cuando recibía un correo electrónico con una pequeña pregunta, y la respondía, pero no quería intervenir en absoluto. Sabía que haría cambios (Arjona 2024).

El argumento de la película esta vez sale de España y nos traslada a la ciudad de Nueva York para contarnos la historia de dos antiguas amigas, la reportera de guerra

Martha (Tilda Swinton) y la escritora de éxito Ingrid (Julianne Moore), que entablaron una profunda amistad trabajando juntas en la revista *Paper* y se reencuentran pasados muchos años, para descubrir que la primera tiene un cáncer terminal y ha decidido morir con dignidad, administrándose una dosis de un fármaco letal e ilegal.

El dilema central, en realidad, no es su decisión, sino la que tomará Ingrid al pedirle a su amiga que la ayude durante este proceso. No será el artifice, solo la acompañante que pernoctará en la «habitación de al lado», expresión metafórica de la importancia de su presencia en una casa a las afueras de la ciudad, elegida como escenario del final e, inesperadamente, del proceso de autorreconocimiento y sintezación empática entre ambas.

Podemos observar que, salvo la ubicación geográfica, la problemática, las emociones y el desarrollo de la trama son familiares en el universo *almodovariano*. Tanto es así que incluso si observamos su cartel cinematográfico, diseñado por otro de sus artistas colaboradores habituales, Juan Gatti (1950), encontramos ecos de otros títulos del director como el desdoblamiento-dualidad-fusión-mutación femenino de *Julieta*, cartel fruto de la colaboración del fotógrafo Nico Bustos y el estudio creativo Barfutura; o una relación muy directa e intencionada con otro universo, el de otro de sus grandes referentes, Ingmar Bergman, y su cartel para la película *Persona* (1966).

Sin embargo, todo lo que nos resulta familiar en su filmografía se va diluyendo sutilmente desde los primeros fotogramas y probablemente el espectador lo nota, aunque no termina de entender la razón. Es estar frente a algo parecido, pero no igual. Para empezar porque existe durante todo el metraje un dilema visual y es que la escenografía camina en una intensidad distinta a la interpretación y aunque esta ambientación se genera simbólica, no sigue la codificación cromática y espacial que Pedro Almodóvar lleva años estableciendo junto al director de arte Antxón Gómez, esa «amalgama de claves visuales de la dirección de arte que enriquecen de manera definitiva estas películas [...] hasta hacerlas distintivas en el conjunto de su filmografía» (Sanderson 2010, 158). Aquí la paleta cromática es distinta y las tipologías arquitectónicas también. Y es que, a pesar de la actuación directa que el cineasta tiene sobre los escenarios, no solo a nivel de decisiones, sino al ser su costumbre pasearse por ellos una vez contruidos y cambiar o añadir objetos, incluso de su propiedad en ocasiones, el diseñador de producción que lo acompaña en el camino cambia sutilmente la estética de sus películas.

Uno de los primeros obstáculos al respecto es precisamente lingüístico. Entre el director y la diseñadora de producción, que es angloparlante, habla portugués y aprendió rápido español según cuenta su equipo, existían ciertos problemas de comprensión conceptual y en este departamento resulta fundamental la conexión creativa, fruto de la convergencia en los detalles, algo que una comunicación incompleta o poco matizada puede borrar de un plumazo.

Por otro lado, es que en la realidad no es fácil entender el universo escénico del cineasta. Este llega al espectador como un bocado sencillo, colorido y exuberante, pero es mucho más que eso y desde hace décadas ningún color u objeto es casual en sus escenarios, sino fruto de todo un largo proceso intelectual en busca de la expresividad metanarrativa formal.





Lo cierto es que Inbal Weinberg realizó un intenso trabajo de investigación, documentación y síntesis sobre lo que consideraba que caracterizaba la dirección artística del cine de Almodóvar, pero hay una esencia que se percibe ausente durante todo el metraje, un aroma que se echa de menos inevitablemente: la raíz española más profunda, algo sutilmente cultural y propio, que conforma su firma visual trascendente. Y aunque el propósito estético del director era alejarse de lo ibérico y plasmar unos espacios realistas estadounidenses, aún se podría decir que los trabajos de Weinberg acostumbran a ser tan exquisitamente delicados, en nuestra opinión bellísimos, que justamente de tan perfectos, en este caso, no dejan espacio a la fealdad o esperpento, tan español y radicado en su universo visual. Cabe decir que, en algunos casos, se intentan reinterpretar iconos visuales ya establecidos en su codificación, como el estilema del papel pintado introducido en su día por Antxón Gómez. Sirva de ejemplo el que encontramos en el escenario del hospital, ajeno a las formas y el tratamiento gráfico acostumbrado.

Igualmente debemos añadir que el trabajo de Weinberg aquí es sencillamente impresionante y hace honor a la tradición hollywoodiense más meritoria, dado que su proceso creativo se basa en mucha construcción en grandes platós y muy poco escenario natural ambientado, justo al contrario de la forma en que suele trabajar el equipo de diseño de producción habitualmente con el cineasta español. En este caso la mayoría de los escenarios en donde se grabó *La habitación de al lado*, desde el hospital hasta calles en Estados Unidos, fue en estudio. Carlota Casado, miembro fundamental del equipo de arte español desde hace años, explica:

Construimos el hospital. Construimos la casa de Washington Square del personaje de Martha. Construimos la casa de Ingrid que estaba inspirada en una casa de allí. Ambas estaban inspiradas en dos casas que fueron a visitar el equipo en nueva York [...]. Y luego había muchísimas localizaciones, claro y todo supervisado, milímetro a milímetro por Pedro y por Inbal (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026).

Se optó además por la utilización de fondos Rosco SoftDrop para crear un fondo de Nueva York en un estudio y «crear una conexión visual con el cine clásico y con la filmografía de Almodóvar» (Camera and Light 2025). Con este sistema se construyeron tres decorados de Nueva York: la habitación del hospital, el apartamento de Martha y el apartamento de Ingrid en un plató en Madrid. «Como a Pedro le encanta Nueva York, quería mostrar el skyline neoyorquino a través de grandes ventanales en todos los decorados. Buscamos vistas apropiadas en Nueva York y tuvimos la suerte de encontrar referencias perfectas en Greenwich Village, Brooklyn y Roosevelt Island», continuaba explicando Inbal Weinberg en el mismo medio.

En esta ocasión, utilizaron la tecnología Rosco SoftDrop en lugar de los Crohma habituales porque según indica la diseñadora de producción:

La idea inicial era usar chroma y componer las imágenes del skyline en postproducción, como Pedro y su equipo han hecho en muchas de sus películas recientes. Sin embargo, tanto Edu Grau como yo teníamos reservas sobre el uso del chroma. Como el trabajo de VFX sucede después del rodaje principal, nos preocupaba perder

control sobre la imagen compuesta final. Sentíamos que la relación entre el fondo y los actores sería más natural si usábamos una imagen fotográfica durante el rodaje. También pensamos que los actores se sentirían más cómodos actuando frente a una gran imagen del skyline de NYC que frente a un vacío verde de chroma. [...] Creo que a Pedro le gustó la idea de usar fondos como un homenaje al cine clásico de Hollywood de los años 40 y 50. Su ejemplo favorito era la película 'The Fountainhead' de 1949, donde el skyline de Nueva York se ve con detalle glamuroso a través de ventanas de set de suelo a techo. Como cineasta, Pedro siempre está interesado en la tensión entre la vida real y el melodrama, así que creo que la artificialidad del fondo lo atrajo (Camera and Light 2025).

En realidad, todos los *skylines* con Pedro Almodóvar nos retrotraen de una manera u otra al diseñado por el director artístico Félix Murcia (1945) para *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, inaugural en su filmografía y que ya suponía ese homenaje; sin embargo, esta es la primera vez que utiliza forillos de tela y no corpóreos como en los años ochenta. En este caso se tomaron fotos de las ubicaciones elegidas de Nueva York que se ajustaron hasta «obtener la aprobación final de Pedro» (Camera and Light 2025). Con este sistema el reto residía en el espacio intermedio entre el decorado y el artilugio, el denominado «fuera del fondo», y Weinberg explica que necesitaron generar soluciones ingeniosas como como añadir muros de edificios vecinos o terrazas para ocultar estos huecos o usar láminas de espejo en el suelo y planchas de vinilo esmerilado en las ventanas para que los ángulos de cámara no mostraran el suelo del escenario ante la insistencia de Pedro en colocar a los actores cerca de la ventana y rodar muy cerca dado el pequeño tamaño de ese set (Camera and Light 2025). En este espacio se desarrolla una de las escenas más poéticas y significativas de la película, la caída de la nieve rosa.

Tras estas aclaraciones se entiende que la discrepancia metodológica se haga muy presente durante las escenas de la estancia hospitalaria de Martha. Si existe un escenario recurrente en la filmografía de Pedro Almodóvar es el hospital como lugar y como concepto, que implica además una emocionalidad concreta. En palabras de José Luis Sánchez Noriega: «el hospital es un espacio cinematográfico privilegiado en cuanto que allí siempre tiene lugar un problema o conflicto donde se dirime la vida y la muerte o, cuando menos, una enfermedad grave» (Sánchez Noriega 2017, 185-186). Cabría añadir que también se dirime el destino, como en el caso de *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021), película estrenada posteriormente a la publicación del referencial ensayo de Noriega. En esta ocasión, en este espacio sanitario ocurre un cambio de bebés tras el parto de dos mujeres muy distintas, aunque tiempo después y ya fuera del hospital, acabará llegando la muerte prematura a uno de ellos.

En nuestra opinión, este escenario suele ser una tipología que enmarca al personaje, lo acompaña; aunque no expresa sobre su psique, sí sobre la situación dramática en todo caso. A través de su cromática se marca el pulso y la intensidad de lo manifestado, pero son localizaciones reales ambientadas para tal propósito. Así ocurre claramente en *Todo sobre mi madre* con el Hospital del Mar de Barcelona, *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) y el Hospital Montepíncipe de Madrid o con *Dolor y gloria* y el Hospital HM Puerta del Sur en Móstoles (Madrid).





Fig. 1. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), el hospital.

Para ilustrar la importancia que el cineasta otorga a la ubicación real de estos escenarios, recogemos la explicación del diseñador de producción Antxón Gómez sobre el escenario sanitario realizado para *Hable con ella*; contaba que «La habitación del personaje de Leonor Watling es de una habitación real del Hospital Montepríncipe. [...] para rodar, pintamos y tiramos una pared, Pedro quería ver por la ventana las copas de los árboles» (Antxón Gómez, entrevista personal, 23 de octubre de 2025).

En este caso, Inbal Weinberg diseñó y construyó con su equipo de arte un hospital entero en un enorme plató, una auténtica virguería constructiva que pretendía profundizar en el valor argumental de gran calado de esta tipología. Realmente, en pantalla, apenas solo tiene presencia fílmica la habitación de esta ilusión de sanidad privada estadounidense para Martha. Encontramos en este espacio nuevamente un extrañamiento formal porque sus paredes aparecen revestidas de paneles melánicos con aspecto de densa madera y parte del paramento se revistió con una decoración mural de estampado floral con gran peso visual con la que, al parecer, el director no llegó a sentirse conectado (fig. 1). Y es que, siguiendo con la metodología establecida por Almodóvar desde hace tiempo, Weinberg explica que también aquí los decorados se construyeron aproximadamente un mes antes para hacer pruebas con los actores y por eso él vio que alguno no funcionaba de la forma que él había imaginado. Este revestimiento floral tenía una naturaleza decorativa, frente a la *metanarrativa* de los utilizados a lo largo de su etapa con Antxón Gómez, que, en casi todos los casos, pertenecen a su colección particular y tienen en sus formas información sobre el estado emocional del personaje que aparece con ellos en pantalla. Esto puede observarse con total claridad en las formas ovaladas, como ojos que observan, del salón

de Manuela en *Todo sobre mi madre* o las formas sinuosas e intrincadas relacionadas con la angustia y depresión de Julieta en la película homónima. Hay que destacar, por otro lado, el ingente cuidado en dotar al conjunto del realismo solicitado, estudiando en este espacio la colocación exacta de los elementos de utilaje en su tipología y escala en los centros hospitalarios estadounidenses. El resultado del esfuerzo tuvo sus frutos y se nominó a la diseñadora de producción a un Premio Goya a Mejor Dirección de Arte en 2025.

Durante el encuentro de nominados en esta disciplina, organizado en la Academia del Cine de Madrid el 7 de marzo de 2025, Inbal Weinberg explicaba que había vivido el proyecto intentando integrarse en la idiosincrasia del cineasta. Su máxima preocupación había sido hablar su lenguaje, el de, bajo su opinión, una «cosmología paralela» y dedicó gran parte de su energía en llegar a él. Y en este camino, la reflexión sobre la colorimetría fue fundamental, ya que uno de sus grandes dilemas fue cómo conectar el universo de Pedro Almodóvar con el de Nueva York, dado que el colorido de esa ciudad es, en palabras de la diseñadora de producción, «muy realista, muy duro, *grunge* gris». Tomó como un reto ayudarlo a salir de sus zonas de confort escenográficas, mediante propuestas y metodologías de trabajo muy distintas a las practicadas con anterioridad. Contó que incluso las actrices Tilda Swinton y Julianne Moore proponían en ocasiones algunas variaciones, pero que en ambos casos a veces lo conseguían y otras muchas veces no, porque el director a menudo volvía a lo conocido en el último momento. En este aspecto es muy difícil valorar si en esos casos, el rechazo a las propuestas era por inseguridad sobre el resultado visual final o por temor a perder su esencia en la codificación dramática durante este nuevo camino.

Inbal Weinberg añadía que los dibujos para el *storyboard* del ilustrador Pablo Buratti le habían ayudado mucho a obtener la perspectiva espacial buscada y acceder a un lenguaje más cercano al de Almodóvar. Lo cierto es que el ilustrador ha trabajado en numerosas ocasiones con proyectos del cineasta. Su trabajo es muy útil para que Pedro Almodóvar baraje distintas ubicaciones de la cámara, encuadres o incluso planos y rara vez es previo al comienzo del trabajo del departamento de diseño de producción; de hecho, habitualmente es posterior a la construcción de escenarios, como cuenta él mismo (Buratti 2021). Pero un dato muy importante es que estos dibujos son exclusivamente en blanco y negro, a tinta, porque su objetivo es ser esclarecedores en lo compositivo y no en lo cromático. Todo lo relacionado con el color es una de las primeras decisiones que se toman al comienzo del proyecto. Al contrario de lo que ocurre con el proceso creativo del director Guillermo del Toro, que también se define por universos propios y marca de autor que presume de dejarse guiar por la forma para implementar la cromática, el director español piensa primero en el color de los escenarios, antes incluso que en la forma.

La diseñadora de producción explicaba que, en esta ocasión, la paleta del pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1967) había sido la elegida para los espacios, el vestuario, maquillaje trajes y todo lo relacionado con la visual de la película. De hecho, una de sus más icónicas obras será un resorte dramático en calidad de objeto simbólico durante la película, lo veremos más adelante. En este aspecto los grandes maestros de la pintura siempre han estado presentes e integrados en los



escenarios *almodovarianos*, incluso los clásicos del Renacimiento italiano que pueden observarse habitando las paredes de la casa familiar de la protagonista de *Carne trémula* o la casa solariega del Dr. Ledgard de *La piel que habito*. Así que no es la primera vez, aunque sí la más clara ocasión en la que referencia a Edward Hopper que en realidad ya se representa por primera vez en *La ley del deseo* (1987). Existe un buscado cambio de muda cromático y los tonos dejan de ser primarios y puros, rojo, azul y amarillo, para incluir otros más tenues secundarios e incluso terciarios que no han aparecido con anterioridad en la filmografía del cineasta como pálidos colores berenjenas o cierto naranja rosáceo, fucsias violáceos, e incluso el color caqui, es decir, se percibe también de manera clara la paleta de la pintora estadounidense Georgia O'Keeffe (1887-1986), que también tendrá su sitio en la pared del dormitorio de Martha.

Sin embargo, existe una mimesis pictórica que llega a resultar a momentos insistente, incluso mecánica, al pretender calcar sus líneas y tonalidades en busca del ansiado tránsito estético, pero desde la seguridad de lo ya aprendido en otros títulos del cineasta. Y es que Almodóvar siempre ha dado mucha importancia en la puesta en escena a combinar el maquillaje y el vestuario de los actores con el escenario y sus objetos, aunque en esta ocasión puede resultar excesivo el uso de este recurso y, en cierto modo, fallido, ya que esta reiteración continua resta emocionalidad y aplan a los intérpretes por su homogeneidad. Cada flor o cada botón hace juego con el cutis o el pelo de Martha o Ingrid, dando lugar a momentos a una hierática perfección. Este detalle no resta, en cambio, excelencia al trabajo de la diseñadora de vestuario alemana Bina Daigeler, que ha sabido construir el envoltorio de dos mujeres muy distintas, pero coincidentes en independencia, intelectualidad, sofisticación y cosmopolitismo burgués con las prestigiosas firmas Missoni y Studio Nicolson para Martha o Bottega Veneta y The Row, entre otras, para Ingrid. Entre la vanguardia y el *old money*, Daigeler realiza una construcción sólida de *oufits* y accesorios exclusivos coherentes e integrados en la narrativa de las dos protagonistas, con un impactante y colorista resultado ya experimentado en su primera colaboración con Almodóvar, *Todo sobre mi madre*.

Debemos decir que el icónico traje amarillo que emplea Martha para fallecer ya estaba claro desde el principio del proyecto o que, en una de las habituales mudanzas del objeto en la órbita de lo real a objeto dentro del escenario, el cineasta pidió a Tilda que llevara en pantalla un voluminoso y colorido jersey de la firma de lujo Loewe que esta se había comprado pocas horas antes (Phillips 2024), anécdotas de una continua imbricación narrativa que mezcla la vida con la ficción.

Así mismo, la utilización de la triada de colores básicos rojo, azul y amarillo, muy característica en la filmografía del director, se convierte aquí en un recurso como-dín, en vez de principal. Aparece administrado con armonías cromáticas en las que no se reconoce su codificación porque se utiliza de forma decorativa y no elocuente. Esto ocurre particularmente hacia el final de la película. El rojo ya no simboliza el desgarr, la maternidad, la pasión o lo terrenal, ni el azul lo espiritual, o lo ausente de vida, sino que se utilizan como herramientas de recuerdo a la tradición estética y gráfica *almodovariana*. Los colores de la triada rojo-azul-amarillo no tienen el significado habitual, salvo, quizá, en el citado traje-hábito funerario de Martha, ya que el color amarillo, que *a priori* representa el amor hacia la vida de su portadora,

incluso la alegría de sentirse libre para morir como ella quiere, también tiene que ver con una construcción de la imagen de corte oriental si observamos la ausencia de elementos ornamentales, su níveo cutis y sus labios intensamente pigmentados en rojo. Para esta cultura el color amarillo es altamente simbólico en lo que a contradicción se refiere, ya que es el color de la vida, del poder, aunque igualmente de la bilis, la enfermedad e incluso lo venenoso (Findlay 2003, 238), como la pastilla fatal que ingiere Martha para acabar con su vida libremente.

Respecto el trabajo de Morag Ross, diseñadora de maquillaje, debemos decir que Almodóvar quedó «fascinado» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026) por su colorimetría y ejecución. Lo cierto es que recuerda al de las grandes damas de cutis perfectos del cine clásico, dedicando un trabajo sutil a mostrar el rostro de una Martha enferma, pero aferrada a la vida.

Nos gustaría destacar por otro lado que Weinberg realiza en esta película un trabajo realmente eficaz en la recreación de los espacios neoyorquinos arquetípicos. Siendo profunda conocedora de ellos, consiguió con solo tres semanas de rodaje real en Nueva York, ya que el resto fue en España, recrear durante toda la película la sensación de estar allí. Para ambientar los escenarios y, sobre todo, los domicilios que aparecen en pantalla, llegaron contenedores enteros de elementos *made in* EE. UU.: interruptores, enchufes, grifos, material hospitalario, etc., utillaje que permitiera dar ese aspecto realista a las casas (Lara 2024).

En este aspecto la diseñadora de producción ha contado con una ayudante de excepción, Carlota Casado. La atrecista, decoradora y directora de arte llegaba con una importante experiencia a sus espaldas tras haber trabajado en varios títulos de Almodóvar desde *Los abrazos rotos* (2009), siempre dentro del equipo de Antxón Gómez. Probablemente ha sido un nexo de conexión entre el método evolucionado y establecido de forma bastante estable desde 1997, iniciado con la primera colaboración entre el cineasta y Gómez, y el sistema americano de Weinberg, que ha intentado reinterpretar con aportaciones propias. Podríamos decir que desarrolló un importante rol como analizadora y de traductora visual del diálogo entre el director y la diseñadora de producción.

Podemos apreciar la mano de Casado en los bodegones objetuales, detalles y *props* que pueblan los escenarios interiores. Particularmente en la vivienda neoyorquina de Martha, que es la única escenografía que tiene vínculos más hermanados con la filmografía anterior del director, ellos palpables en la simetría de la zona de sofá y la expresividad metanarrativa de los objetos que la rodean o en la cocina con aire tradicional, frutas y flores frescas, relacionadas con lo vivo.

Aunque una de las mudanzas conceptuales escenográficas más relevantes es justamente esta, la sustitución de la casa interior urbanita española, la que era hasta el momento el corazón del hogar y, por ende, reflejo de la psique del protagonista, por la arquitectura contemporánea de tradición anglosajona en las afueras, un mausoleo prestado, puesto que lo alquila Martha, vivido hacia el exterior y en plena naturaleza.

Y esto sí es realmente novedoso porque su dramaturgia es doméstica, pero aquí realmente sale de sí mismo para experimentar con otro Pedro Almodóvar. Aquí sí puede decir *je est un autre* (Rimbaud 2010, 120).



Tras el estreno de la película *La habitación de al lado* ha sido frecuente escuchar y leer que se trata de una película sobre la muerte y/o la eutanasia, como si este fuera el concepto clave de la obra. Sin embargo, observando con atención realmente habla de la vida y esto ocurre a lo largo de toda la filmografía de Almodóvar. El fallecimiento es una consecuencia de existir.

En el caso que nos ocupa, aparece ante nosotros un prolijo obituario espacial de Martha e incluso, en menor escala, de Ingrid en su reflejo con ella. Si estamos atentos, veremos que este repaso vital recoge el del propio Almodóvar, ya que la visión del mundo, sus acontecimientos históricos y sus cambios sociales, ese devenir hacia lo líquido del filósofo Zygmunt Bauman (2000), encaja con su percepción del pasado reciente y de la actualidad. Es decir, también, en cierto modo, es un obituario velado del director, que ya viene rescatando sus acontecimientos personales del pasado en los últimos títulos de su filmografía, resultando un ejemplo paradigmático *Dolor y gloria*.

Aquí, y a través de una Martha enfatizada en las reflexiones compartidas con Ingrid, Pedro Almodóvar nos ofrece su visión personal de la situación actual mundial desde su perspectiva, la de la madurez, y en cierto modo el ocaso tras una juventud muy equiparable en libertad, emoción y esperanza a la que narra la protagonista enferma. Coincidente incluso ambos hasta en su visión del fin de una era. Esto aparece reflejado, no solo en el índice apocalíptico biológico, medioambiental, social y político que enumera el personaje de Damian, interpretado por John Turturro, como causas de esta hecatombe y que parte de la crítica ha catalogado de «wokismo desbocado» (Palmero 2024), sino en detalles delicadamente sutiles del guion, por ejemplo, el desapego humano del breve encuentro entre Martha y el joven vendedor de una librería. Ella le dice: «¡Me encanta tu pelo!» (*La habitación de al lado*, Almodóvar 2024, 1h 03' 55"), característica que en *La Movida* de su juventud respondía a un acto de creación, rebeldía o espíritu innovador; sin embargo, el joven le contesta apático y sin tan siquiera levantar la mirada de la pantalla de cobro: «Ah! ¡Pues qué bien!». O también, la desnaturalización de la empatía que observamos en la asepsia de las protectoras normas del gimnasio, que impiden al entrenador tocar a Ingrid para realizar correcciones de ejercicios o abrazarla cuando le cuenta su dramática situación. Es decir, el director declara con esta película que el mundo que él ha conocido está muriendo, que se le hace extraño, y lo hace en forma de anuncio diciendo: «*La habitación de al lado* habla de “una mujer que agoniza en un mundo agonizante” y de una mujer que decide compartir con ella sus últimos días. [...] Despedirse de este mundo limpia y dignamente es un derecho fundamental de todo ser humano. No es un asunto político» (Martínez 2024).

Así que, a pesar de la frialdad, contención e incluso superficialidad en el tratamiento de ciertos temas que podamos encontrar al verla en inicio, *La habitación de al lado* merece al menos un segundo visionado que ofrece la sensación de quedarte en la sala cuando todo el mundo se ha ido y, al estar solo, ver con claridad. Porque podría decirse que es una película *kerigmática*, obviamente fuera del ámbito cristiano, sino en lo que a concepto y etimología se refiere. Almodóvar nos anuncia el fin de una forma de ser en el mundo, la disolución de un «Dasein» (Heidegger 42) como ente que se



cuestiona su propia existencia, predica que lo importante no es la muerte, sino la vida, y que somos y, sobre todo, tenemos derecho a ser nuestros propios salvadores, lo cual a nivel de pensamiento se puede vincular también con el trascendentalismo estadounidense. Todo queda apuntalado con el acto del recuerdo de los personajes, donde el mecanismo de lo mnemónico es autorreconocimiento de la existencia y se transforma en concepto mismo de resurrección. Esto es realmente trascendente porque esta activación de la memoria queda cristalizada en los escenarios con la misma fuerza que en el guion.

En una secuencia de la película incluso se utiliza como recurso tragicómico este último, cuando Ingrid regresa a la casa del bosque creyendo muerta a Martha al ver su puerta roja cerrada y esta aparece viva, ya que la puerta se ha cerrado por corriente.

La cuestión es que toda esta profunda carga ontológica aparece junto a otras en todos los escenarios, aunque no resulte fácilmente visible en un primer visionado. Veremos en ellos también importantes esencias del pensamiento sociológico y filosófico que reflexionan los cambios de las últimas décadas e, inesperadamente, las consecuencias de las derivas del pensamiento geopolítico en el siglo XXI. Parafraseando a Heidegger: «El habitar es el modo en que los mortales son sobre la tierra» (2015, 19), Almodóvar parece tenerlo en cuenta y busca plasmarlo en estos escenarios. Podemos identificar este proceso en tres espacios trascendentes a nivel narrativo: el hospital, el hogar de Marta o de Ingrid y la casa del bosque. Entre ellos, encontraremos otros articulares, aunque con gran valor dramático: las librerías, cafeterías, restaurantes, una sala de conciertos o incluso un gimnasio.

Si contemplamos el interés del cineasta, ávido lector de cultura y pensamiento, por mostrar esta historia enmarcada en nuestra actualidad convulsa y urbana, no es difícil adivinar en sus espacios ciertos aspectos del concepto de la «Ciudad Global» (1999), de la socióloga Saskia Sassen (1947), que caracterizan el desarrollo del periodo histórico del director y por ende de su *alter ego* en la ficción, Martha. En sus localizaciones cinematográficas se observa un rol estratégico de las grandes ciudades, con creación de nuevas actividades y servicios clave, que han reestructurado el orden social y urbano dando lugar a polarización social, nuevos estilos de vida y economías precarias, pero también desequilibrios bioclimáticos e incluso amenazas ambientales o epidémicas. Nueva York es para Sassen el ejemplo paradigmático junto a Londres y Tokio. Y a todo este kerigma del fin del mundo le pone palabras igualmente el personaje de Damian a lo largo de sus conversaciones con Ingrid.

El catálogo de la socióloga neerlandesa es igualmente reconocible a través de los recuerdos de Martha, por ejemplo, en los escenarios de su etapa de primera juventud. Ellos muestran a su primer amor, que regresa de Vietnam, un conflicto armado en otro continente, una «guerra asimétrica» (Sassen 2010) y sus movimientos de población derivados; sus secuelas, que lo apartan del rol social esperado y le impiden encontrar un empleo; la necesidad de este de trasladarse a otra ciudad. Después Martha nos muestra ese desequilibrio geopolítico mediante los *flashbacks* de su trabajo de reportera de guerras como Irak o Bosnia, en los que tan solo un vuelo separa su fascinante vida en la gran manzana, de la miseria y la guerra de ese «Tercer Mundo» (Sassen 1999, 60). Y también podemos leerla en el lúdico consumismo que acompaña la privilegiada



vida madura de Ingrid y Martha, vestidas con exclusivas firmas de lujo europeo, que lo hace aún más elitista. En palabras de la socióloga:

El estilo, los altos precios y contexto ultraurbano caracterizan la nueva ideología y la práctica del consumo, en lugar de la funcionalidad, los bajos precios y los asentamientos suburbanos. No se trata de una mera extensión del consumo de élite [...]. Se trata de un tipo de consumo de masas de estilo, más restrictivo que el consumo de masas propiamente dicho, a causa de su costo y su énfasis en el diseño y la moda (Sassen 1999, 363).

Pero, sobre todo, encontramos el eco de la tesis de la socióloga en las viviendas de ambas protagonistas habitando inmuebles de exclusivos barrios gentrificados de Nueva York, en los que justamente la palabra «barrio» (Sassen 1999, 363) ha perdido su clásico significado derivado del alto y excluyente precio que supone habitar hoy en ellos. La aglomeración urbana deja vacío el espacio rural, a no ser que este se convierta en microúrbe.

EL LUGAR COMO MUTACIÓN

Todo este análisis lleva a un aviso de los peligros del neoliberalismo que Sassen ha desarrollado en estudios posteriores (Sassen 2010). Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes es que podemos observar sus efectos en la clasificación de los espacios que componen esta película. En ellos, podremos encontrar el novedoso concepto de «no lugar» procedente del antropólogo francés Marc Augé (1935-2023) y el de «tercer lugar» acuñado por el sociólogo estadounidense Ray Oldenburg (1932-2022). Ambos autores teorizan desde distintos focos sobre los efectos que la sociedad neoliberalista, envuelta en el consumo feroz, ha dejado en nuestros espacios.

A este respecto, uno de los escenarios clave, el hospital, es un «no lugar» de manual y en esta película más que en ninguna del cineasta, ya que, en su mudanza a la ambientación estadounidense, el individuo se encuentra más impersonalizado y solo que nunca. Augé lo define así:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares. [...] Un mundo donde se nace en la clínica y se muere en el hospital, donde se multiplican en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y ocupaciones provisionales [...] un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero [...] (Augé 2025, 83-84).

Esta localización traslada a Ingrid al hospital donde Martha está ingresada recibiendo tratamiento. Este gran espacio, que ya adelantábamos que se construyó en un plató de Madrid, resulta un raro escenario que se acoge claramente al concepto antropológico de «no lugar», puesto que en él se diluyen las identidades y resulta un espacio de paso donde la no permanencia se hace más líquida e incómoda que

nunca para la antigua reportera de guerra. Percibimos en su concepción visual la impronta de la estética y los materiales sintéticos como melaminas imitando maderas, tejidos plásticos forrando tapicerías y revistiendo paredes, vidrios y acero, de la «sobremodernidad contemporánea» (Augé 2025, 83-84) que solo enfatiza el anonimato de los individuos. Los no lugares tienen mucho que ver con las teorías de la «Ciudad Global», siendo consecuencia de estas y generando en su evolución escenarios deshumanizados.

La importancia conceptual del escenario del hospital neoyorquino en la narrativa es tal que, aunque no es el primero que vemos en pantalla, sí fue el primero con el que se comenzó a trabajar al arranque del proyecto y costó mucho tiempo sacarlo adelante. Durante el desarrollo de este escenario se gestó el lógico ajuste creativo entre Almodóvar y Weinberg. Esta búsqueda de puntos de confluencia sirvió de base para el resto del proyecto, tanto en lo formal como en lo cromático.

Carlota Casado explica que tenían claro que era uno de los espacios donde mayores disonancias estéticas podía haber de no realizarse un buen trabajo, ya que existen muchas diferencias constructivas en la comparativa de esta tipología en España y EE. UU. Indica que la consigna de Pedro Almodóvar era que todo tuviera un aspecto realista americano, incluyendo alguna licencia estética de su universo más, «pero la arquitectura, las proporciones, los mecanismos, las luminarias, todo lo trajimos de Estados Unidos. Todo. Los pulsadores, los tiradores de emergencia... Todo vino a Estados Unidos. [...] De hecho, lo que le gusta es el realismo en ese tipo de localizaciones» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026), entre las que incluye comisarias y cafeterías.

Corona la convergencia de la teoría de Augé con la dramaturgia *multitextual* de Almodóvar el hecho de que ambos coincidan en lo despersonalizado de morir en un hospital. Martha no quiere fallecer allí, diluida entre esa «sobremodernidad» aséptica sin memoria, aunque, y esto es realmente muy interesante, tampoco quiere morir en el que es su hogar desde hace tiempo. Podemos verlo claramente cuando dice: «No se debe morir donde uno ha sido feliz» (*La habitación de al lado*, Almodóvar 2024, 34':26"). Esto se explica dentro de la concepción más ontológica del recuerdo, morir en el hogar es como incluir una foto trágica al final del álbum de familia y de hecho está tomado del concepto al respecto del poeta español Félix Grande (1937-2014), no de un autor anglosajón:

Donde fuiste feliz alguna vez
no debieras volver jamás: el tiempo
habrá hecho sus destrozos, levantado
su muro fronterizo
contra el que la ilusión chocará estupefacta.
El tiempo habrá labrado,
paciente, tu fracaso
mientras faltabas, mientras ibas
ingenuamente por el mundo
conservando como recuerdo
lo que era destrucción subterránea, ruina (Grande 2011, 165-166).



Ello nos lleva a reflexionar sobre el importante valor existencial que Almodóvar encuentra en la recreación de los hogares y en qué manera en su respeto a este espacio existe cuidado e incluso autosalvación, algo que de un lado se ve claramente en otra de sus películas, por ejemplo, *Julieta*, y que incluso tiene una base científica en la teoría de «la mente extendida», en la que se muestra que «puede haber casos en los que causar daño al entorno de alguien tenga el mismo significado moral que causar daño a la persona» (Clark y Chambers 2011, 93) y un suicidio puede resultar un ultraje para un espacio que ha sido hogar.

Sin embargo, aunque las comisarías radican en el concepto de «no lugar» contemporáneo abanderado por Augé, las cafeterías, que en su realismo pudieran parecer coexistir en esta categoría, corresponden aquí al «tercer lugar» defendido por Oldenburg como *Third place* (1989, 35). El sociólogo estadounidense diferencia entre tres lugares: el primero es el hogar y las personas con las que convivimos, el segundo, que es espacio destinado al trabajo, y el tercero son esos lugares característicos de nuestra sociedad en los que las personas se encuentran cómodas, comparten actividades e interactúan (Oldenburg 1989). Espacios en los que creamos comunidad y nos sentimos reconocidos, sin ser espacios de familia. En la filmografía del director estos espacios son las cafeterías, los teatros y, desde hace un tiempo, las bibliotecas y librerías.

Podemos destacar entonces que no es casual que el primer escenario que veamos sea la localización actual de la icónica librería Rizzoli de Nueva York. Ubicada hoy en el diletante barrio NoMad (Brodway) de Nueva York, es un establecimiento dedicado a publicaciones de arte, diseño, moda, cocina y bellas artes. Hemos adelantado que este espacio en su interior apenas se ambientó en busca de realismo. Y tampoco es la única librería que aparece en la película e incluso en el libro de Nunez, que ya habla de la afición a la lectura de sus protagonistas.

En Rizzoli, Ingrid está firmando los ejemplares de su último libro, *Sudden death* (Muerte súbita), que confiesa haber escrito para afrontar sus fantasmas interiores: «En el prólogo dice que hizo este libro para entender la muerte» (*La habitación de al lado*, Almodóvar 2024, 1' 09''), dice una de sus admiradoras. ¿Es esta, quizás, una película con el mismo propósito por parte del director? Creemos que sí. Desde luego, lo que queda claro es que gran parte de su esfuerzo está en ello.

Allí, en el santuario conceptual que supone este enclave, Ingrid se enterará de la enfermedad terminal de Martha. Se inaugura con ello la primera arquitectura funeraria, la del espacio del pensamiento de los vivos y los muertos a través de sus libros epitafio, apuntalado con el propio acto de la firma y el icono del autógrafo, al igual que ya hiciera Huma Rojo con Esteban en *Todo sobre mi madre*.

Tampoco resulta casual que Martha elija un «tercer lugar» para comunicarle a Ingrid su decisión de acabar con su vida y su voluntad de que la acompañe, se trata de una cafetería, aunque no una cualquiera, sino la del Alice Tully Hall, sala de conciertos y proyecciones situada en el Lincoln Center de Nueva York. A ella han acudido para compartir en comunidad un tiempo lúdico visionando una película de Roberto Rossellini (1906-1977), uno de los referentes cinematográficos de Almodóvar, cuyo cartel puede verse tras ellas. Sin embargo, será el espacio agradable y cómodo fuera del hogar que la protagonista elija para comunicar a su amiga



Fig. 2. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), la cocina de Martha en Nueva York.

su importante petición de acompañamiento. Al igual que ocurre con Rizzoli, esta localización apenas se ambientó.

Aún profundizan más Almodóvar y Weinberg en el escenario del hogar. Y es que, si Oldemburgh clasificaba el hogar como «primer lugar» y el laboral «segundo lugar», el desarrollo del empuje capitalista y algunos acontecimientos globales han desvirtualizado la organización de estos espacios también. Y es que, y de manera enfática tras la pandemia mundial de la covid-19, ambos espacios se han fusionado en la sociedad actual, sus límites se han vuelto líquidos y, como tales, comunicantes. Obviamente, la profesión de ambas es particularmente proclive a la realización del trabajo en casa, pero lo cierto es que este aspecto se convierte en otra característica de este fresco *almodovariano* de la «sobremodernidad».

Ambas viviendas las representan muy bien a modo de mujeres profesionales independientes, con importantes recursos económicos propios, sofisticadas y empoderadas, aunque claramente han unido su concepto hogar y su trabajo en un mismo elemento y, por tanto, espacio.

La casa de Martha está en Washington Square, ella «es una reportera de guerra, pero pasada por Almodóvar» en palabras de Carlota Casado, ella y su casa son eclécticas. En este aspecto el cineasta e Inbal Weinberg visitaron varias viviendas reales de reporteras de guerra estadounidenses y la casa de Martha es la destilación de todas ellas junto a ciertos estilemas del director. Si ir más lejos, una de las primeras cosas que se eligieron, junto con el traje amarillo con el que fallece la reportera, fue el frutero de plátanos que aparece a la izquierda de la pantalla en primer plano, en la encimera de cocina (fig. 2). Una cocina, por cierto, repleta de fruta fresca en forma





Fig. 3. Fotograma de *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), el apartamento-estudio de Midge Wood en San Francisco.

de guiño a la vida y su esplendor. Podemos ver igualmente un póster diseñado por Niki de Saint Phalle (1930-2002) para el New York Film Festival.

En su terraza, lugar favorito y recurrente del universo del manchego, aparece regando las coloridas plantas con el mismo objetivo de representar una mujer que se aferra a la vida con total intensidad.

En las ventanas de la cocina vemos unos estores que parecen ser de rafia natural y son un homenaje directo a los del apartamento-estudio de la creativa e independiente amiga del protagonista, Midge Wood, en *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) (fig. 3).

La casa pretende estar poblada de recuerdos de viajes y guerras. Resulta muy elocuente, sobre el sofá del salón abierto a la cocina, una especie de tríptico de versión libre, compuesto por tres obras dispares entre sí, aunque unidas por una femineidad ancestral y empoderada del tercer milenio: a la izquierda, un pañuelo enmarcado de la artista Louise Bourgeois (1911-2010), bordado, datado en 1996, con el texto: «I have been to Hell and back. And let me tell you, it was wonderful» («He estado en el infierno y he vuelto. Y déjame contarte que fue maravilloso»), en clara alusión a la presencia de Martha en los conflictos armados y los suyos propios vitales, ya que su vida personal posee sus propios demonios relacionados con su primer amor e incluso la relación con su hija. Ya en el centro vemos la foto *Duelo. Canosa di Puglia. Italia* (2000) de la fotógrafa española Cristina García Rodero (1949), en referencia a la sororidad ante el dolor; y para concluir, en una increíble nueva imbricación *meta-narrativa* y *metacinematográfica*, un retrato de Tilda Swinton-Martha, realizado por



Fig. 4. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), el salón de Martha en Nueva York.

su pareja en la vida real, el artista alemán Sandro Kopp (1978), que supone presumiblemente el espacio que también ha dejado al amor en su vida.

El sofá en sí ya es un icono y es una pieza totalmente customizada de la firma elitista Roche Bobois, con una base azul y vivo rojo que caracteriza enfáticamente el estilo marca Almodóvar, algo que aprovechó esta firma francesa para lanzar en 2025 una línea de mobiliario firmada por el director de cine (Marcos 2025). Carlota Casado explica que hay piezas de los proyectos que se guardan a modo de coleccionismo para futuras exposiciones y que esta, previsiblemente, es una de ellas (Lara 2024). Acompañándolo, le escoltan dos cojines de Fornassetti, una firma habitual de su filmografía (fig. 4).

El propósito de veracidad se refleja también en las colaboraciones con marcas de objetos, mobiliario, iluminación o electrodomésticos, en esta ocasión percibimos menos electrodomésticos del colaborador habitual Smeg y sí encontramos, en cambio, una cafetera automática genuinamente americana de la firma Moccamaster porque el trabajo de arte es ingente en este sincretismo objetual tan perceptible, ya sea desde sus alfombras adquiridas en viajes de aquí y de allá, o el realismo llevado al límite en los siete diarios de guerra de Martha escritos a mano, que pertenecen a una reportera auténtica que había estado cubriendo la guerra de Afganistán, introduciendo la vida de nuevo en el tejido fílmico (fig. 5). Incluso se incluyeron en estos espacios archivadores que organizaban la ficticia información de guerra por años y las fotos de la pared del despacho son fotos auténticas de la reportera de guerra citada,

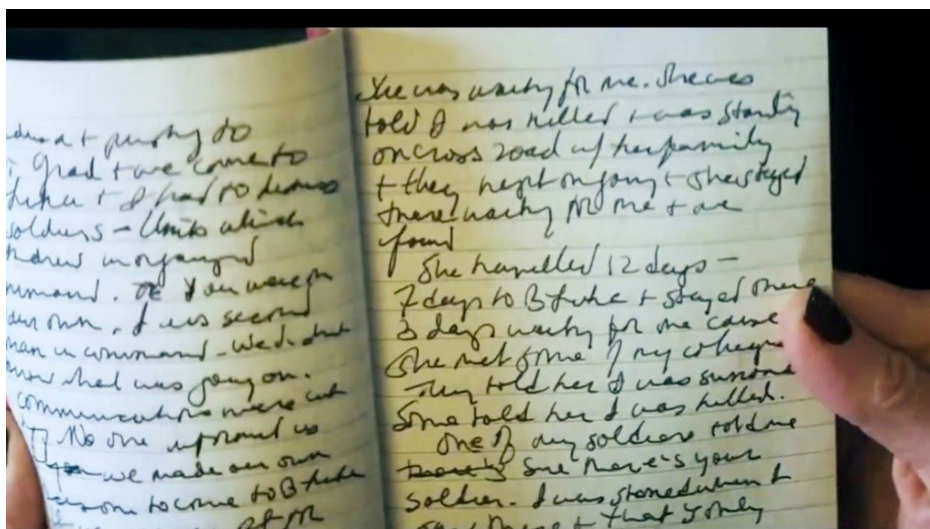


Fig. 5. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), diario manuscrito real de la reportera de guerra contactada por Pedro Almodóvar que encuentra Ingrid en el apartamento de Martha.

con la faz de la actriz Tilda Swinton introducida con Photoshop (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026).

Volvemos a encontrar esta obsesión por la recreación mnemónica en los detalles dentro de los cajones, algo que ocurre con frecuencia en las películas de Pedro Almodóvar. Durante una secuencia en la que Martha e Ingrid desesperadamente buscan la pastilla adquirida en la ilícita *Dark Web* para la eutanasia de la primera, se abren diversos cajones llenos de cachivaches. Uno de ellos posee un montón de aparentes postales que son invitaciones reales a eventos del cineasta porque en lo cotidiano este tipo de objetos «son cosas que tú almacenas durante años» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026), aunque puedan parecer simples objetos de atrezzo. En otro de los cajones hay medicamentos reales americanos, junto a diversos *gadgets* e incluso una tarjeta de visita de un profesional estadounidense, detalles del Moma, un sacacorchos, etc. Cuando el director llega al escenario, abre los cajones y los «desordena con la mano» para que la vida misma quede impregnada, apunta Casado. Incluso se trajeron los folios de Estados Unidos porque son de distinto tamaño que en Europa.

Por otro lado, la casa de Ingrid se ubica en Brooklyn, distrito de Nueva York que conserva cierta estructura de barrio antiguo, pero muy codiciado por su ambiente residencial, artístico y cosmopolita que no lo hace accesible a todos los bolsillos. Sin duda este escenario sigue su estética en la recreación de un piso de alquiler, con mobiliario de madera oscura en líneas rectas y sobrias, incluso pesadas, una



Fig. 6. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), el sofá de Ingrid en Brooklyn (Nueva York).

mezcolanza de estilo local con aire Craftsman y una aparente distribución de único espacio. Con un aspecto más provisional e impersonal que el de Martha, también posee algunos objetos clave, como nuevamente un sofá de grueso terciopelo burdeos muy usado, una tipología de mobiliario vinculada a la cosmología del cineasta y donde siempre tienen lugar importantes confesiones, esto ocurre muy visiblemente desde la película *Todo sobre mi madre* y toma un aspecto muy relevante en *Julieta*, donde la protagonista languidece en uno de ellos. En este caso, tras esta pieza, la pintora habitual del departamento de arte, Tania Whalbeck, que entre otros títulos ha trabajado también en *Julieta* o *La voz humana*, realiza una intensa pátina azul de desgaste en la pared, así como un cartel de la revista *Paper* que con otro formato aparece en casa de Martha (fig. 6). Trabajando para esa publicación, ambas protagonistas se conocieron siendo jóvenes.

Sin embargo, y recordando el poema de Félix Grande (Grande 2011), Martha busca un «tercer lugar» para morir, nada más sugerente en sus significados que una casa de vacaciones en lo más recóndito del bosque, pero con todas las comodidades y a pocos kilómetros de la civilización. Desde ella, ambas protagonistas podrán visitar otros terceros lugares como una librería, restaurantes o incluso Ingrid un gimnasio que, extremadamente moderno y normativo, ha perdido la humanidad del contacto físico y se ha convertido en un «no lugar» que no acepta el intercambio emocional, ni siquiera en las circunstancias personales más trágicas.

La residencia se sitúa en la estadounidense población de Woodstock según el guion, aunque en realidad está en El Escorial, Madrid. Esta vivienda unifamiliar,

bautizada *Szoke House* por el estudio Aranguren & Gallegos Arquitectos, era llamada internamente en el equipo de arte «la casa del bosque» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026). Justo que el «no lugar» pueda ser el último lleva a Martha a elegir otro que no debe ser su hogar, ya que no quiere eclipsar la felicidad allí vivida. Para esa misión elige ese «tercer lugar», un refugio de corte lúdico y vitalista, una casa que mezcla el regreso al origen ancestral fuera de la ciudad, en la naturaleza, el *constructo* de pueblo *almodovariano* revisado, junto a lo vacacional que nos sitúa como individuos en un estado liminal y apotropaico de la existencia. Solo que aquí, el pueblo es consecuencia de la Ciudad Global y ha cambiado para convertirse en una microúrbe equipada con una sofisticada librería, un restaurante de lujo o un moderno gimnasio de estilo depurado. Este aspecto, que, de entrada, supone una tensión espacial respecto a las tradicionales localizaciones de la filmografía del director, no es tan distante a sus propósitos, puesto que sigue la estela conceptual que apuntaba Gloria Camarero al decir que en su cine «la frontera está como en un continuo movimiento, entre las huellas todavía presentes de lo rural, el descampado y la naturaleza, y los bloques de los edificios que surgen de la nada» (Camarero 2016, 6).

Este último viaje a la casita del bosque tiene mucho de cuento, de recuerdo y revisión, pero también de realismo mágico, el encuentro con la casita de chocolate de la infancia o el umbral para cruzar a otro estado de la madurez. También nos trae de nuevo a la reflexión del filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) sobre los espacios ocasionales. «¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva?» (Bachelard 1965, 29), nos plantea el autor. Es decir, ¿por qué a un lugar que no es nuestro hogar y que tiene una fecha de entrada y salida le podemos otorgar un valor ontológico fundamental en nuestra existencia? De entrada, tiene mucho que ver con la imagen mental de la casa y su paralelismo con la psique que nos plantea el psiquiatra Carl G. Jung (1875-1961) al decir que incluso puede suponer «la estructura de nuestra alma» (Jung, 2001) en forma de un «cuerpo psíquico» en el que el nivel superior, en este caso la habitación de Martha, suele asociarse con la conciencia, mientras que los niveles inferiores, como el de las zonas comunes y la habitación de Ingrid, representan el inconsciente colectivo o personal, o incluso nos enfrentan a lo que no queremos ver. Sea como fuere, hablamos de habitar un breve periodo de tiempo una casa ideal, un espacio de ensoñación sobre otra realidad posible. La *Szoke House* supone en su ambientación, en definitiva, una nueva tipología de arquitectura funeraria rural, ideal y exclusiva, una sencillez solo para las élites diletantes y, una vez más, todo ello se ve reflejado en sus escenarios.

Si nos quedaba alguna duda sobre el intenso trabajo intelectual en la *meta-narrativa* visual de *La habitación de al lado*, quedará aplacada al saber que la elección de esta casa tiene mucho que ver con la necesidad de una síntesis visual que realce los personajes de Martha e Ingrid en el momento realmente clave de toda la historia: el acompañamiento y fallecimiento como acción en desarrollo. Sin ir más lejos, la habitación de al lado en realidad está bajo la de Martha, en aparente metáfora del comienzo del ascenso de esta última hacia otro umbral uniendo así lo místico, lo religioso y lo laico, como una especie de *Escalera de Jacob* alegórica.

La localización de esta inesperada construcción, en inicio, iba dirigida hacia los criterios de la arquitectura moderna mediante una mezcla de la Prairie School, el usonianismo, el racionalismo y el movimiento moderno en general, a partir de una selección de ejemplos existentes, por ejemplo: Frank Lloyd Wright y su House Hudson Valley, la Gerald Lusse House, Henry Hoover's House y la Germeshausen House, Le Corbusier y su Cabanon, Paul Hayden Kirk y la House in Bellevue o Marcel Breuer en miscelánea, entre otros. Resulta muy interesante saber que estos arquitectos realizaron estos proyectos en un intento de capturar la esencia del habitar, en su aspecto más existencial respecto al refugio individual y su búsqueda de una espiritualidad laica, lo que parece muy alineado con el propósito del director para este proyecto.

Para esta labor se crearon en el equipo de diseño de producción carpetas de imágenes digitales con referencias a icónicas arquitecturas relacionadas y comenzó la búsqueda del emplazamiento perfecto por parte del equipo. Así que cuando se encontró esta vivienda, se generó una cierta perplejidad inicial, ya que, si bien Almodóvar había quedado fascinado por su exuberante entorno natural, sus líneas planimétricas y la comodidad que generaba que se encontrara cercana a Madrid, su estilo arquitectónico poco tenía que ver con los anteriores ejemplos. Sin duda, las características de su estética minimalista y los materiales lisos, fríos y pulidos de esta casa extraterrestre la alejaban de la calidez y el eco de lo conocido en su narrativa, incluso emplazándose virtualmente en Estados Unidos.

Inbal Weinberg y su equipo de arte se pusieron a trabajar en cómo encontrar un punto de encuentro entre el concepto y una realidad bastante dispar, y encontraron una solución técnicamente brillante: panelearían los interiores con madera de tonos castaños. La casa tenía ya este material, pero se trataba de una madera muy clara que imprimía un estilo nórdico. Así que, para llevarla a los acabados y estilemas más reconocibles del modernismo americano, se cambió la tonalidad hacia un tono más parecido al cedro, más oscuro y cálido. En este aspecto, se echa de menos la piedra como material muy habitual de este estilo americano. Aunque también se requería color sobre los paños existentes, así que los armarios de la cocina y de la habitación se rotularon con vinilo en tonos pastel: azul, amarillo, etc., para que existiese una armonía cromática, pero sin caer en «lo redundante de las casas de Le Corbusier» y sus colores primarios, indicaba Carlota Casado durante nuestra entrevista. Por lo demás, este espacio tan diáfano era perfecto para el rodaje y la colocación de cámaras, ya que ofrecía muy diversos ángulos y porque visualmente necesitaba poco mobiliario. Martha quiere irse ligera de equipaje y qué mejor opción que no estar rodeada de objetos personales.

Por lo demás la selección de mobiliario es diversa, pero muy sofisticada. Por ejemplo, la mesa del despacho de Martha era la de uno de los personajes de la película *Dolor y gloria*: Alberto. La firma española de mobiliario STUA aporta la silla de despacho que, como indica en su página web, es el modelo «Egoa tapizada en tono caldero. Y la biblioteca con butacas (modelo) Libera, tapizadas en un vibrante amarillo» (fig. 7). Podemos ver también en pantalla un bello jarrón de vidrio de la firma italiana Venini o un conjunto de lámparas de la colección Weekend del estudio de diseño español Casa Josephine que con su aire *vintage*, su estructura de pino macizo y el globo de vidrio





Fig. 7. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), despacho de la casa Woodstock (Nueva York).

opalino traslucido, recrean el estilo del Modernismo americano requerido. Afianzando esta atmósfera, encontramos algunas piezas orbitales con aire Mid Century.

EL ARTE DE *LA HABITACIÓN DE AL LADO*

Explicábamos al comienzo de este artículo que la cromática general ha sido compuesta con la paleta de las pinturas de Edward Hooper y Georgia O’Keeffe. Esta decisión cromática supone ya en sí misma una singularidad respecto a la anterior filmografía del director y es el motivo de que veamos en pantalla azules y verdes más plomizos o insólitos berenjenas o burdeos, gran abundancia de marrones medios e incluso podemos hablar de matices en ellos, más atenuados y oscuros en su gran mayoría, reservando los más contrastados para el vestuario de las protagonistas, en casi todos los casos. Por ejemplo, lo podemos observar en la obra *Chesnut Grey* (Georgia O’Keeffe, 1924), que aparece sobre el cabecero de Martha en su casa de Nueva York y de la que Carlota Casado explica que para Almodóvar no solo era importante su colorido, sino que veía en ella «un tronco descomunal que se divide en dos ramas, y para mí, creo que es un cuadro en honor a la masculinidad, al órgano masculino, que es tan importante para el personaje de Martha que interpreta Tilda Swinton» (Penido 2025). Sin embargo, en esta arquitectura funeraria de la «casa del bosque» se recuperan los colores sólidos y primarios característicos de la filmografía de Almodóvar, enfatizando los últimos e intensos enganches a la vida por parte de Martha.



Fig. 8. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), jardín de la casa Woodstock (Nueva York).

Esto se observa fundamentalmente representado mediante el color amarillo, aunque el rojo está muy presente, siendo protagonista en detalles clave como los labios de Martha o la puerta roja de su dormitorio, que supondrá una fisicidad de su hálito, cuando aparezca cerrada.

Pero el corazón de esta vivienda es el cuadro de Edward Hooper *People in the Sun* (*Gente al sol*, 1960) porque representa el estado en el que elige morir la protagonista y anticipa su coreografía, que se materializa sobre unas sencillas y rotundas hamacas de la firma española Kettal, «elegimos el color de cada pieza una a una: la tela, la base y las ruedas. Fue una cesión que hicieron especialmente para la película» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026) (fig. 8). La reproducción de esta relevante pintura de Hooper, así como las del resto de copias artísticas, se realizan a partir de archivos de reproducción con autorización y derechos de autor que son enviados por las instituciones que poseen la obra original. Se hacen distintas pruebas de impresión para lograr la cromática más cercana a la pieza.

No obstante, resulta muy sugerente observar que esta obra representa, igual que ocurre en la película, una importante tensión entre el lugar construido y la naturaleza, entre el grupo de gente con traje de trabajo y la plenitud vacía natural; y es que existe algo de abrupto en los límites borrosos de estas dicotomías, como el que hay entre la vida y la muerte.

Existen mensajes codificados de Pedro Almodóvar incrustados mediante arte y diseño en los escenarios y ello forma parte de sus estilemas desde hace tiempo, no se trata de meros objetos de decoración. Sus referencias artísticas, llegadas desde

la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura o poesía, la música (aunque no aquí) o, por supuesto, el cine, son tan ricas y diversas que, a pesar de parecer evidentes, a veces no emerge toda su profundidad hasta ese segundo visionado. Estas presencias artísticas, además, están imbricadas en la propia trama del guion, realizando en este caso incluso *mise en abyme* infinitas. Por ejemplo, la de la trágica biografía de la artista del círculo de Bloomsbury, la británica Dora Carrington (1893-1932), que se cita en la película en directa alusión a la artista surrealista Leonora Carrington (1917-2011) y al destino o fortuna que supone compartir disciplina, apellido y género, ya que la segunda eclipsó la obra de la primera. Pero también se establece un paralelismo entre Dora y Martha sobre la relación trágica con su primer amor y el triángulo amoroso que ambas experimentan, en el caso de Martha con Ingrid y Damien. Y es que las conversaciones de las cosmopolitas protagonistas discurren entre obras de artes plásticas como hemos ido viendo, aunque igualmente el visionado de películas clásicas y un buen número de publicaciones reales.

Al catálogo de obras de artes plásticas citado, debemos añadir una obra de gran formato realizada por Pedro Almodóvar e intervenida por Jorge Galindo, titulada *Postal Japonesa 2* (2019), de la serie *Flores*, que se encuentra presidiendo la casa de Martha. Floral y exuberante, llena de color la entrada a la vivienda. Junto a ella una portada de *Paper*, al igual que ocurría en casa de Ingrid. En la cocina encontramos la obra *Pareja* (2022), del artista Dis Berlin, al que el director colecciona desde hace tiempo. La adquisición de todas estas obras sugiere su compra por parte de Martha a lo largo de sus viajes por el mundo como reportera de guerra, de ahí que igualmente veamos alfombras artesanales diversas sobre su suelo, traídas de aquí y de allá. En la casa del bosque de Woodstock, encontramos sobre el cabecero de la cama de Ingrid una preciosa reproducción de *Naturaleza Viva* (1943), de la pintora surrealista española Maruja Mallo (1902-1995), que puede representar la femineidad, la escucha y la conexión con lo natural.

Igualmente, podemos encontrar como atrezo de los escenarios, y a la vez elementos de la propia trama, muchos libros que han sido leídos o son objeto de deseo del propio Almodóvar:

The Art of Dora Carrington, de Jane Hill (1994); *Erotic Vagrancy: Everything about Richard Burton and Elizabeth Taylor*, de Roger Lewis (2024); *The view from the ground*, de Martha Gellhorn (1988); o *How to Look at a Bird: Open Your Eyes to the Joy of Watching and Knowing Birds*, de Clare Walker Leslie (2024). O directamente en la ambientación de la casa de Martha, ya que sobre su mesa de centro pueden observarse libros de las artistas plásticas estadounidenses Annie Leibovitz, Cindy Sherman o Diane Arbus, también de Dennis Hopper y otro sobre la película *La Dolce Vita*, del director Federico Fellini. Todos estos ejemplos artísticos hablan en gran medida, salvo en el caso de Hopper, de mujeres fuertes, valientes, estadounidenses y en cierto modo solitarias e incluso diremos que no caracterizadas por la femineidad arcaica y maternal.

La música está solo presente de forma instrumental mediante las 26 piezas de la banda sonora de Alberto Iglesias, tal y como es habitual, pero nos encontramos ante una ausencia de canciones e intérpretes poco frecuente, a excepción de *Julieta*, otro drama ontológico. Martha explica durante la película que ya no disfruta de la

música y esto sirve de ejemplo de qué sentimos cuando perdemos las cosas que nos mueven a vivir.

Particularmente poético resulta el homenaje cinematográfico que realiza Almodóvar en esta ocasión. A los guiños formales citados sobre Hitchcock o King Vidor, no se resiste a incluir metraje de las películas *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, Buster Keaton, 1925) y *Dublineses* (*Los muertos*) (*The Dead*, John Huston, 1987), basada en la novela homónimo del irlandés James Joyce (1914). El párrafo final de la misma no solo es el que se escucha en escena al final de la película, sino con el que se comienza la película *La habitación de al lado*, parafraseado por Martha en el hospital y en una *mise en abyme* absoluta o incluso pudiéramos decir, lazo de Moebius filmográfico. Con él concluye la vida de Martha junto a Ingrid al final de la historia. Ello da pie, además, a una escena inicial de gran belleza visual: Martha e Ingrid ven desde la ventana el hospital caer nieve rosa en Nueva York. Pero también sus palabras significan que la muerte está entre nosotros, no solo para Martha, para todos, es el fin de esta era sea, debido o no, a un cambio climático o al colapso de la Ciudad Global:

Sí, los diarios estaban en lo cierto: nevaba en toda Irlanda. Caía nieve en cada zona de la oscura planicie central y en las colinas calvas, caía suave sobre el mégano de Allen y, más al oeste, suave caía sobre las sombrías, sediciosas aguas de Shannon. Caía, así, en todo el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Furey, muerto. Reposaba, espesa, al azar, sobre una cruz corva y sobre una losa, sobre las lanzas de la cancela y sobre las espinas yermas. Su alma caía lenta en la duermela al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos» (Almodóvar 2024).

CONCLUSIONES

Si existe una constante clara *La habitación de al lado* es precisamente la exaltación de la vida, con la muerte como capítulo final de ella e incluso, en cierto modo, en sus circunstancias como validación de la misma.

Esto ocurre en esta película desde una aproximación serena, ausente de visceralidad en el guion y sus interpretaciones. Quizá por ello, para los espectadores se haga extraña y hasta ausente de empatía, largamente acostumbrados a las emociones exacerbadas que invaden a los personajes del universo de Pedro Almodóvar. Acrecienta este extrañamiento que el romance, el deseo y el sexo pasan aquí a un segundo plano, casi un *leitmotiv* o un eco cada vez más lejano desplazado por la reflexión del pasado. Pero es que «hay muchos modos de vivir dentro de una tragedia», defiende Ingrid frente a Damian en un momento de la película, y el cineasta ha elegido este.

Sin lugar a dudas, encontramos aquí a un director de cine consagrado que, desde una posición de creador con huella de autor reconocida, quiere experimentar algo distinto. Busca partir de cero y «romper con todo lo anterior» para este proyecto (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026). Sin embargo, en la propuesta existen algunas contradicciones, por ejemplo, el propósito de recrear una



esencia estadounidense, aunque sin querer dejar atrás su naturaleza como declaró al recoger el premio del León de Oro de Venecia: «Aunque la película es en inglés, su espíritu es español» (Martínez 2024). Quizá esta búsqueda de conciliar ambas partes haya supuesto un cierto lastre en el híbrido resultado final de la película, en el que no termina de reconocerse claramente ni lo ibérico ni lo anglosajón.

Pero esta radicalidad es relativa, lo hemos ido desgranando, ya que, si bien existen muchas novedades estéticas e incluso metodológicas en el departamento de arte, también existe un cierto continuismo en la inclusión de arte y diseño o cromática y espacio, aunque en este caso sus arquitecturas se transforman hasta hacerse funerarias.

Si escuchamos los testimonios y declaraciones de los miembros de sus equipos técnicos y creativos, vemos que la intención del cineasta al comienzo de todas sus películas siempre es que Almodóvar no parezca Almodóvar y en cada oportunidad se implemente algo nuevo. No obstante, la visual intenta caminar hacia una pulsión estética que se había codificado y organizado durante las películas con el diseñador de producción Antxón Gómez. Este proceso ha madurado durante años, así que en un único proyecto con Inbal Weinberg es meritorio un trabajo tan coherente en su singularidad espacial, aunque en algunos aspectos creemos que ha primado la belleza frente a la significancia objetual.

Lo que podemos afirmar es que *La habitación de al lado*, en su comparativa cinematográfica con otros de sus títulos, supone un gran ejemplo de la impronta que deja el trabajo del diseñador de producción y el departamento de arte en la obra final, una huella de autoría con el propósito de hacerse simbiótica con la visión del director, incluso en casos como el de este cineasta, siempre implicado directamente en los escenarios conceptual y físicamente. Y es que él, Antxón Gómez y la propia Inbal Weinberg son creadores y, por ello, aunque el director de cine es el responsable de los universos de todas sus películas, quien forme tándem con él determina una identidad visual u otra e incluso que le reconozcamos o no.

Sin embargo, este aspecto de la autoría, que es reconocido para otros departamentos como obviamente el director, el guionista, el director de fotografía y el compositor de la música, es negado hoy en día al diseñador de producción y director artístico al amparo de la Ley del Cine 55/2007, que los considera solo personal creativo de carácter técnico. Gracias a pioneros investigadores como el arquitecto Jorge Gorostiza, que, además de su fundamental publicación monográfica *Directores artísticos del cine español* (1997), ha sido el primer teórico en destacar la problemática en las denominaciones y roles de este departamento a la hora de analizar una película desde esta perspectiva, como nos explica en su ensayo *Apuntes para una crítica del espacio cinematográfico* (Gorostiza 2010), distintos investigadores dedicamos nuestra investigación a reivindicar la importante responsabilidad en la construcción de la imagen de esta disciplina, personalmente desde 2014, en cuyo momento era realmente difícil encontrar textos académicos relacionados con ello, sobre todo dentro del caso del cine español. Afortunadamente, paulatinamente se van publicando tesis, ensayos y artículos tan interesantes como el reciente «Reconocimiento Autoral del Departamento de Arte en el Audiovisual Español: Análisis desde la profesión» (Iturbe, Palomino, Collado, López, Del Castillo 2025). Desde el propio corazón de esta profesión



también se reclama el reconocimiento autoral de sus aportaciones en la obra como vemos tras la fundación en 2023 de la Asociación Española de Dirección Artística Audiovisual (AEDAA).

Por otro lado, tras aceptar como pretendidas las discrepancias visuales explicadas a lo largo del texto, queremos defender un matiz que no siempre entienden los espectadores ante sus películas: Almodóvar no busca plasmar el realismo; de hecho, huye de él desde sus primeros títulos en los ochenta. Su enfoque habita en el realismo mágico e incluso a menudo lo surreal o lo conceptual, claramente visible en sus escenarios desarrollados en tándem creativo con Antxón Gómez, concretamente gracias a las posibilidades de profundización en un método de proceso creativo que ofrece su larga colaboración. Muestra de ello es, por ejemplo, que no se entendió a Antonio Banderas interpretando al Dr. Ledger en *La piel que habito*, se le acusaba de histrionismo y falta de naturalidad, cuando esta era justo la nota interpretativa que buscaba el director en su antiético personaje y que estaba relacionada con el expresionismo alemán. Sin embargo, toda su megalómana psique y oscuras pasiones, las de un psicópata, por cierto, se veían reflejadas en la escala aumentada de los elementos arquitectónicos, mobiliario e incluso las voluptuosas pinturas de su idílica villa. Lo mismo ocurre con Tilda Swinton-Martha o Julianne Moore-Ingrid, que parecen hie-ráticas en ocasiones. Con ello, pretende mostrar una actitud de calma, serenidad y madurez en sus protagonistas, por desgracia resulta fácil de confundir con inexpressividad y gran parte del público no ha terminado de empatizar con la historia. Algunos medios han apuntado, al igual que ya se hiciera en *La piel que habito*, al «extraño tono de artificio e impostura» (Palmero 2024) acentuado por ciertos argumentos que pueden aparecer demasiado condensados de manera simplista en el guion, pero no se pretende encarnar a dos personas en el mundo de lo corpóreo, sino en el de la idea.

Este realismo mágico se puede percibir claramente en los escenarios e incluso en la selección de las locaciones de esos confortantes «terceros lugares» que sitúan las escenas claves del argumento en espacios anecdóticos: librerías, cafeterías o casas de vacaciones. En este aspecto, lo realmente relevante es cómo en esta película cambia el paradigma del hogar, sólidamente constituido en nuestra opinión, a partir de *Carne trémula* (1997) y directamente relacionado con el concepto ancestral de la familia española.

El hogar es un espacio construido, en él se vive hacia el interior y los elementos que lo componen son una extensión de la memoria, pero fundamentalmente de la psique del personaje. Los revestimientos materiales muestran sus emociones y van cambiando en su evolución. La consistencia y tradición constructiva suele acompañar a las clásicas divisiones de la casa en el pueblo y la casa en la ciudad que, en definitiva, es la más característica en la filmografía del director, cuestión que también opina José Luis Sánchez Noriega (2017, 183-184). En este caso, no es así. Nos encontramos ante arquitecturas líquidas respecto a su provisionalidad en la vida de los personajes. Estas viviendas al igual que sus relaciones humanas (recordemos que Martha e Ingrid llevaban décadas sin tener relación) se plantean como hogares provisionales y volátiles, sin arraigo dadas las características de la sociedad estadounidense y global de lo inmediato en la que existen, siendo los objetos móviles los que portan el peso del recuerdo del personaje. Toman en ello sentido las palabras del filósofo





Fig. 9. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), se borran los límites del interior y el exterior en la casa Woodstock (Nueva York).

coreano Byung-Chul Han, que opina que «el imperativo neoliberal de optimización y rendimiento no permite finalizar nada. Hace que todo sea provisional e inacabado» (2023, 41).

Aquí los espacios se transforman, además, en arquitecturas funerarias al elegir Martha una de estas casas, alquilada por un breve tiempo, para poner fin a su vida. Su última morada estará desprovista de elementos mnemónicos, apenas existe mobiliario y el existente ofrece unas líneas sin ruido visual (fig. 9). Pero lo más importante en este hogar de prestado es que su rotunda arquitectura, alejada de cualquier rasgo familiar, se abre a la naturaleza, al sol, al aire y al bosque, hacia lo más primigenio de la raíz *trascendentalista*. No se muestra en ella la psique o la emoción del personaje, sino que a través de ella y su esplendor son los personajes los que serán capaces de llevar a término sus tareas. Por primera vez en la filmografía de Almodóvar, el hogar-refugio es el que se abre al exterior y entre ambos se rompen los límites. Encontramos en las arquitecturas de *La habitación de al lado* a esa citada «mujer que agoniza en un mundo agonizante» (Martínez 2024) en el que nada parece estar ya construido sobre los cimientos conocidos y tan solo anuncia derrumbe.

Este anhelado experimento del cineasta, el reto de probarse en un largometraje con intérpretes, parte del equipo, localizaciones y guion en inglés, resulta en este caso concreto una obra incomprensible dentro de su filmografía, aunque no por ello fallida. Se trata de una película visualmente bellísima y refinada, con una gran hermosura contemplativa gracias al esforzado diseño de producción de Inbal Weinberg y el equipo de arte, así como del departamento de fotografía, aunque la profundidad

del mensaje quede algo encapotada por la prototipada codificación visual y por una traducción entre lenguas en la que queda perdida la trascendencia existente.

Nos parece importante concluir con la afirmación de que, al igual que cualquier artista de otras disciplinas, Pedro Almodóvar ha pretendido desde el inicio de su carrera cinematográfica ofrecer su visión de las cosas a través de sus películas, en este caso no la de su imaginación, sino su propia perspectiva sobre el mundo que le rodea en la actualidad. Algo que no ha cambiado en realidad respecto a su filmografía más cercana es que esto lo hace desde una ficción aparente realista, pero con intención metafórica y conceptual. Así que para conseguirlo se apoya directamente en los escenarios y su composición como vehículos de expresión.

Sin embargo, intuimos que esta experiencia, *a priori* episódica, va a suponer un punto de inflexión en su codificación visual y supondrá una revisión de algunos estilemas y afianzamiento de algunos otros.

Lo veremos tras el análisis de su nuevo proyecto, *Amarga Navidad* (2026), para el que ha vuelto a contar el diseñador de producción habitual desde *Carne trémula*, Antxón Gómez.

RECIBIDO: 09/02/2026; ACEPTADO: 28/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMODÓVAR, Pedro. «*The Room Next Door (La habitación de al lado)*». Rueda de Prensa del Festival de Venecia, Venecia, Lido de Venecia, 2 de septiembre de 2024.
- ARJONA, Daniel. «Sigrid Nunez: “Almodóvar cambió radicalmente el final de mi novela, pero no me pareció mal”». *El Mundo*, 6 de octubre de 2024. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2024/10/06/6702802ec4d4d842648b458a.html>.
- AUGÉ, Marc. 2025. *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad (Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité)*, trad. de Margarita Mizraji. Barcelona: Herder.
- BACHELARD, Gaston. 1965. *La poética del espacio (La poétique de l'espace)*, trad. de Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARRANCO RAIMUNDO, Ruth. 2024. «El proceso creativo de la dirección artística cinematográfica de Antxón Gómez: la verdad del objeto en el arte de la ficción» (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2024).
- BARRANCO RAIMUNDO, Ruth. 2025. «Pedro Almodóvar y Antxón Gómez: erotismo cromático». En *Sexo, color y erotismo*, editado por Georgina Ortiz Hernández, 122-140. México: Asociación Mexicana de Investigadores del Color AMEXINC.
- BAUMANN, Zigmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press y Blackwell.
- BERLIN, Lucia. 2016. *A Manual For Cleaning Women*. Londres: Pan Macmillan.
- BELINCHÓN, Gregorio. «Pedro Almodóvar abandona el proyecto ‘Manual para mujeres de la limpieza’, que seguirá con Cate Blanchett». *El País*, 13 de septiembre de 2022. <https://elpais.com/cultura/2022-09-13/pedro-almodovar-abandona-el-proyecto-manual-para-mujeres-de-la-limpieza-que-seguira-con-cate-blanchett.html>.
- BURATTI, Pablo. 2021. *Storyboarding Almodóvar*. Baleares: Plan B Publicaciones.
- CAMARERO, Gloria. 2016. *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- CAMERA AND LIGHT. «Fotografiando ‘La habitación de al lado’ con los fondos Rosco SoftDrop». *Camera and Light*, 9 de abril de 2025. <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/fotografiando-la-habitacion-de-al-lado-con-los-fondos-rosco-softdrop/>.
- CLARK, Andy y CHALMERS, David. 2011. *La mente extendida (The Extended Mind)*, trad. de Ángel García Rodríguez y Francisco Calvo Garzón. Oviedo: KRK.
- FILMAND. «‘Dolor y gloria’ logra su primer premio EFA del Cine Europeo». *FilmAnd*, 19 de noviembre de 2019. <https://filmand.es/dolor-y-gloria-logra-su-primer-premio-efa-del-cine-europeo/>.
- FINDLAY, Victoria. 2003. *Color: Historia de la paleta cromática (Color: A natural History of the Palette)*. Madrid: Capitan Swing.
- GÓMEZ, Sergio Julián. «Color para la vida y la muerte: gradación de ‘La habitación de al lado’ (Pedro Almodóvar)». *Panorama Audiovisual*, 8 de mayo de 2025. <https://www.panoramaaudiovisual.com/2025/05/08/color-vida-muerte-etalonaje-la-habitacion-de-al-lado-pedro-almodovar/>.
- GOROSTIZA, Jorge. 1997. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra.
- GOROSTIZA, Jorge. 2010. «Apuntes para una crítica del espacio cinematográfico». En *Constructores de ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España*. Valencia: Generalitat Valenciana, IVAC y Filmoteca. 161-197.
- GRANDE, Félix. 2011. «Donde fuiste feliz alguna vez». En *Biografía (1958-2010)*, prólogo de A. L. Prieto de Paula, 165-166. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



- HAN, Byung-Chul. 2023. *La desaparición de los rituales (Vom Verschwinden de Rituale. Eine Topologie der Gegenwart)*. Barcelona: Heder.
- HEIDEGGER, Martin. 1927. *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer.
- HEIDEGGER, Martin. 2015. *Construir Habitar Pensar (Bauen, Wohnen Denken)*, trad. de Arturo Leyte y Jesús Adrián. Madrid: La Oficina.
- ITURBE TOLOSA, A., PALOMINO, L., COLLADO, P., LÓPEZ, L., y DEL CASTILLO AIRA, I. 2025. «Authorial Recognition of the Production Design in Spanish Audiovisual Productions: An Analysis from the Profession's Perspective». *VISUAL REVIEW: International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, 17(6), 195-207. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v17.5950>.
- JOYCE, James. 1914. *Dubliners*. Londres: Grant Richards.
- JUNG, Carl. G. 2001. *Recuerdos, sueños, pensamientos (Erinnerungen, Träume, Gedanken)*, trad. María Rosa Borrás. Barcelona: Seix Barral
- LARA, Felipe. «La magia detrás de película 'La habitación de al lado', de Pedro Almodóvar». *Caracol Radio*, 1 de noviembre de 2024. <https://caracol.com.co/2024/11/01/la-magia-detras-de-pelicula-la-habitacion-de-al-lado-de-pedro-almodovar/>.
- MANTILLA, Daniel y MARTOS, David. «Pedro Almodóvar, sobre el abandono de su película americana: "Me siento muy en deuda con Cate Blanchett"». *Kinótico*, 27 de enero de 2023. <https://kinotico.es/actualidad/2023-01-27/pedro-almodovar-matiza-su-salida-manual-para-mujeres-la-limpieza-cate-blanchett-estaba-devastada>.
- MARCOS, Gema. «Pedro Almodóvar se lanza con una colección de muebles inspirada en sus mejores películas y tiene sofás en sus colores fétiche para casas con mucha personalidad». *ELLE Decoration*, 10 de abril de 2025. <https://www.elledecor.com/es/disenio/a64427075/muebles-roche-bobois-pedro-almodovar/>.
- MARTÍNEZ, Luis. «Pedro Almodóvar gana el León de Oro por 'La habitación de al lado' y hace historia para el cine español». *El Mundo*, 7 septiembre de 2024. <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2024/09/07/66dc86b9e9cf4a9d5c8b45bc.html>.
- MUÑOZ, Rafael. «La enfermedad de Pedro Almodóvar: Antonio Banderas revela las dolencias del director en 'Dolor y Gloria'». *RTVE*, 9 de julio de 2022. <https://www.rtve.es/television/20220709/dolor-gloria-gratis-rtve-pedro-almodovar-enfermedades/2387315.shtml>.
- NUNEZ, Sigrid. 2020. *What are you going through (¿Cuál es tu tormento?)*. Nueva York: Riverhead Books.
- OLDENBURG, Ray. 1989. *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*. New York: Paragon House, 1989.
- PALMERO, Fernando. «Almodóvar o el wokismo desbocado». *El Mundo*, 24 de octubre de 2024. <https://www.elmundo.es/opinion/columnistas/2024/10/24/6718eccffdddfac618b45b7.html>.
- PENIDO, Candelaria. «La habitación de al lado: la magia de la intertextualidad en la última película de Almodóvar». *Acromática Revista*, consultado el 6 de septiembre de 2025. <https://acromaticarevista.com/la-habitacion-de-al-lado-la-magia-de-la-intertextualidad-en-la-ultima-pelicula-de-almodovar/>.
- PIRODDI, Alberto. ««The Room Next Door» Review: A Beautiful But Hollow Almodóvar Film». *Scraps from the loft*, 15 de diciembre de 2024. <https://scrapsfromtheloft.com/movies/the-room-next-door-review-a-beautiful-but-hollow-almodovar-film/>.



- PHILLIPS, Nuala. «Jerséis que nos obsesionan: repasamos todas las marcas que visten las protagonistas de ‘La habitación de al lado’». *Vogue*, 29 de octubre de 2024. <https://www.vogue.es/galerias/la-habitacion-de-al-lado-vestuario-jerseis-julianne-moore-tilda-swinton>.
- RIMBAUD, Arthur. 2010. «Carta a Paul Demeny (15 de mayo de 1871)». En *Prosa y poesía completa*, trad. de Arturo Fernández. Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2017. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza editorial.
- SANDERSON, John D. 2010. «Sirk en Almodóvar. claves de una dirección artística». En *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*, editado por John D. Sanderson y Jorge Gorostiza, 135-161. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- SASSEN, Saskia. 1999. *La ciudad Global. Nueva York, Londres, Tokio. (The Global City: New York, London, Tokyo)*, trad. De Silvina Quintero. Bueno Aires: Eudeba.
- SASSEN, Saskia. «When the City Itself Becomes a Technology of War». *City & Society* 22, n.º 2 (2010): 210-230. <https://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/When-the-City-Itself-Becomes-a-Technology-of-War.pdf>.
- STRAUSS, Frédéric. 2001. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.