

**Reescrituras filmicas en *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024). Cae la nieve (rosa) sobre todos los vivos y los muertos**

**Film Rewritings in *The Room Next Door* (Pedro Almodóvar, 2024)  
The (Pink). Snow is Falling upon All the Living and the Dead**

**Endika Rey**

Universidad de Barcelona

[endika.rey@ub.edu](mailto:endika.rey@ub.edu)

**María Adell**

Universidad de Barcelona

[maria.adell@ub.edu](mailto:maria.adell@ub.edu)

**Resumen:**

*La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024) adapta la novela *Cuál es tu tormento* (Sigrid Nunez, 2020) a partir de una transposición filmica de proximidad relativa que relea el texto literario original y lo reorienta hacia el propio Almodóvar. El estudio comparativo entre la novela, el guion y la película permite acceder tanto a convergencias y divergencias como a interferencias entre las tres obras. A partir del análisis de cuatro secuencias de la película, que se corresponden con el detonante, el primer y segundo punto de giro y la resolución, así como de sus diferentes representaciones en los tres textos, se detecta que el cineasta utiliza estrategias intermediales e interdiscursivas pero también profundamente intertextuales para llevar a cabo un ejercicio de apropiación de la obra de Nunez. Las traslaciones, supresiones, desarrollos, añadidos, transformaciones y visualizaciones llevadas a cabo por Almodóvar, y confirmadas en el campo de la enunciación, la retórica, la narrativa y la puesta en escena, se representan en la película a partir de aliteraciones cinematográficas relacionadas con la dualidad, la maternidad, la intimidad, los fantasmas y, en definitiva, todo tipo de conceptos que permiten comprender mejor y acompañar tanto a los vivos como a los muertos.

**Abstract:**

*The Room Next Door* (Pedro Almodóvar, 2024) adapts the novel *What Are You Going Through* (Sigrid Nunez, 2020) through a relatively close film transposition that rereads the original literary text and reorients it toward Almodóvar himself. The comparative study of the novel, the screenplay, and the film reveals convergences, divergences and interferences between the three works. Through the analysis of four sequences from the film, which correspond to the catalyst, the first and second plot points, and the resolution, as well as their different representations in the three texts, we detect the filmmaker's use of intermedial and interdiscursive strategies, but also profoundly intertextual ones to carry out an exercise of appropriation of Nunez's work. The translations, deletions, developments, additions, transformations and visualizations carried out by Almodóvar, and confirmed in the areas of enunciation, rhetoric, narrative and staging, are represented in the film through cinematic alliterations related to duality, motherhood, intimacy, ghosts and, ultimately, all kinds of concepts that allow us to better understand and accompany both the living and the dead.

**Palabras clave:** Pedro Almodóvar; Sigrid Nunez; adaptación cinematográfica; guion; análisis filmico; narrativa cinematográfica.

**Keywords:** Pedro Almodóvar; Sigrid Nunez; Film Adaptation; Screenplay; Film Analysis; Film Narrative.

## 1. Introducción

Pese a que, a lo largo de su extensa carrera, Almodóvar ha escrito en solitario la mayoría de los guiones de sus películas, la utilización de materiales literarios ajenos no le es extraña. El cineasta manchego ha adaptado novelas y relatos cortos de diversos escritores en cuatro largometrajes: *Carne trémula* (1997), adaptación de la novela homónima de Ruth Rendell (*Live Flesh*, 1986); *La piel que habito* (2011), basado en *Tarántula* de Thierry Jonquet (*Mygale*, 1984); *Julieta* (2016), construido en torno a los cuentos *Silencio*, *Pronto* y *Destino* escritos por Alice Munro y publicados en *Escapada* (*Runaway*, 2004), y *La habitación de al lado* (*The Room Next Door*, 2024), basada en la novela *Cuál es tu tormento* (*What Are You Going Through*, 2020), escrita por la autora norteamericana Sigrid Nunez.

En el caso de *Carne trémula* y, en menor medida, de *La piel que habito* y *Julieta*, las adaptaciones entran dentro de la categoría de transposición de máxima distancia o intercultural, aquella que traslada "la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta" (Cid, 2011, p.36). Entre otras razones, el hecho de contextualizar aquellas cintas en diferentes localizaciones de España (a diferencia de la Inglaterra, Francia y Canadá de las obras en que se basan), provoca que todos esos filmes se distancien de manera tajante del material original. En el caso de *Carne trémula*, además, la adaptación apenas recoge la premisa original de la novela para desviarse narrativamente después en prácticamente todos los aspectos posibles. *La piel que habito* y *Julieta*, pese al cambio de escenario, sí que reúnen varios elementos de la historia y discurso de las novelas originales, pero los añadidos y, sobre todo, las supresiones, convierten definitivamente esas obras en películas considerablemente alejadas de sus inspiraciones.

*La habitación de al lado*, sin embargo, está rodada en inglés y la adaptación ni siquiera es transcultural. Es una propuesta que entraría dentro de otro tipo de transposición fílmica denominada de proximidad relativa o reorientación, que, siguiendo la definición propuesta por Adriana Cid, presenta "una relectura del texto literario que coloca ciertos acentos, modifica elementos de manera más o

menos pronunciada y llega a plantearse —incluso— decididas diferencias” (2011, p. 32). Podemos asegurar que la “relectura”, la “modificación” y el planteamiento de “decididas diferencias” constituyen la base sobre la que Almodóvar desarrolla los dos textos inspirados en la novela de Nunez: por un lado, el guion y, por otro, la película.

## **2. Estado de la cuestión: El estudio de las adaptaciones en el cine español y en Pedro Almodóvar**

Para llevar a cabo esta investigación, se ha partido de una profunda revisión bibliográfica, prestando especial atención a los resultados académicos obtenidos en las bases de datos Web of Science, Scopus y Dialnet, sobre aquellas exploraciones comparativas centradas en las adaptaciones entre literatura y cine y sobre los análisis realizados sobre este tema con relación al cine español y respecto a la filmografía de Pedro Almodóvar en particular.

*De la literatura al cine*, de José Luís Sánchez Noriega (2000), es uno de los textos pioneros en el territorio español a la hora de estudiar el fenómeno de las adaptaciones literarias y su relación con el cine. Esta obra incluye un completo análisis comparado de *El Sur* (Víctor Erice, 1983), *La Colmena* (Mario Camus, 1982) y *Carne trémula* con las respectivas obras literarias en que se basan, y abre el camino a un área que, si bien no es especialmente prolífica en lo que se refiere al estudio comparativo de casos españoles, sí que cuenta con una serie de investigaciones paradigmáticas. La película de Erice también se analiza de manera concienzuda por parte de Marcos Díaz Martín (2012) a través de la aplicación de variados conceptos narrativos, enunciativos, espaciales y temporales surgidos de la relación entre literatura y cine, mientras que los diálogos de José Luis Dibildos para la película de Camus son estudiados por Méndez-García de Paredes (2019) a partir de la relación entre la novela, el guion y el filme en una exploración en profundidad centrada en el análisis de las variantes lingüísticas. Otras investigaciones sobre cine español utilizan acercamientos dispares que ponen el foco en diferentes aspectos del proceso de traslación fílmica. Así, González Arce (2004) parte de tres cuentos de Manuel

Rivas para hablar del modo en que se fusionan e integran en *La lengua de las mariposas* (José Luís Cuerda, 1999); Malpartida Tirado (2015) se centra en el trabajo de Manuel Martín Cuenca a la hora de reevaluar conceptos como subjetividad e identificación tanto en *La flaqueza del bolchevique* (2003) como en *Caníbal* (2013), o González De Canales Carcereny (2017) observa el diálogo, cuestionamiento y reinterpretación de Albert Serra con los clásicos literarios.

Las adaptaciones literarias en el cine de Almodóvar también han sido investigadas desde perspectivas diversas. En el caso de *Carne trémula*, Carmen Pérez Ríu (2017) se centra en la idea del espacio urbano a través del análisis del filme como adaptación transcultural y trasmedial así como a partir de la idea del autor reescribiendo la novela mediante los rasgos estéticos que definen el resto de su filmografía. Esa idea de la naturaleza transformadora también está presente en Zaragoza Ninet (2016), que explora la “infidelidad” en la adaptación del manchego a través de la recepción de tanto la novela como el filme en la prensa española. En cualquier caso, el enfoque más habitual a la hora de analizar la película pasa por destacar sus elementos intertextuales, ya sea desde el *noir* (Ortiz, 2021) o desde Cervantes y Buñuel (Burningham, 2025), entre otros.

La relación entre *La piel que habito* y *Tarántula* se estudia en textos como el de Peña Ardid (2020), que determina que el enfoque del director desborda la novela en temas como el de la identidad de género. Algo similar hacen Felix y Santos da Silva (2017) reflexionando respecto a la ambigüedad del concepto de cuerpo a través del análisis de dos escenas del libro y de la película. A su vez, Cepedello Moreno (2022) plantea, de un modo similar a Sabbadini (2012), que el estudio de la adaptación ha de hacerse a partir de las diferencias entre los mapas ideológicos de las obras, y opta por un acercamiento hermenéutico y psicoanalítico que persigue explicar las repercusiones de la actualización que Almodóvar hace de la obra de Jonquet.

En el caso de *Julieta* y la adaptación de los tres cuentos de Alice Munro, si bien la película se ha estudiado en considerables textos desde una óptica intertextual (Raimond, 2018; Camarero Gómez, 2017; Poyato, 2021), estas exploraciones no

se centran en los relatos en que se basó el cineasta. Gómez Gómez (2024) sí que dedica parte de su investigación a los vínculos y diferencias entre ambas obras y sus personajes, pero lo hace desde la óptica concreta de cómo son tratadas la edad y el envejecimiento. Tal vez la exploración que más se acerca a realizar un ejercicio de literatura comparada sea la de Caldeira Gilnek y Kaminski Alves (2019), que, a partir del tema de la búsqueda en la Juliet de Munro y la Julieta de Almodóvar, propone una investigación acerca de los procesos intermediales y transformativos en el tránsito de la literatura al cine.

A su vez, las adaptaciones teatrales de Pedro Almodóvar también cuentan con exploraciones académicas que optan por todo tipo de enfoques. De la Torre Espinosa (2017 y 2018) se centra en las obras de Jean Cocteau, Tennessee Williams y Federico García Lorca, que aparecen referenciadas en su obra; Durán Manso (2017) también analiza la presencia de Williams en los rasgos melodramáticos de varios de sus personajes mientras que Hornero Campos (2021) realiza un microanálisis fílmico de los títulos de crédito de *La voz humana* (*The Human Voice*, Pedro Almodóvar, 2020) profundamente transtextual. Uno de los ejemplos más originales en su enfoque académico es el de Abes (2015), que decide centrarse en un exhaustivo análisis del guion de *Todo sobre mi madre* (1999). Su artículo reivindica esta herramienta como un lugar de experimentación que incluye en su seno textual tres operaciones profundamente cinematográficas: el rodaje, el montaje y el pensamiento.

### **3. Objetivos e hipótesis**

La hipótesis principal de la presente investigación es que el análisis de los procesos que se dan en la adaptación cinematográfica de la novela de Nunez permite demostrar que *La habitación de al lado* es, efectivamente, una transposición fílmica que reorienta la novela original hacia el característico universo creativo de Almodóvar.

Los objetivos generales de la investigación son profundizar en el conocimiento de la obra de Pedro Almodóvar, no solo en su faceta de director sino también de

guionista y escritor, así como detectar los diferentes procedimientos de apropiación utilizados por el cineasta a la hora de realizar un ejercicio de adaptación de un material literario ajeno.

Los objetivos específicos serían, en primer lugar, llevar a cabo un análisis comparado entre la novela de Nunez, el guion y la película de Almodóvar que permita revelar ecos, correspondencias, desvíos y significaciones en estos tres niveles distintos. Y, en segundo lugar, confeccionar y probar la solvencia metodológica de un modelo de análisis triangular, y hacerlo no solo comparando la novela y la película, sino también integrando el guion como mecanismo intermedio de adaptación.

## **4. Metodología**

### **4.1. El guion como texto y contexto**

José María Paz Gago expone en su replanteamiento metodológico de las relaciones entre literatura y cine que existen dos fases a la hora de realizar un método comparativo semiótico-textual: “En una primera fase, se trata de analizar el texto fílmico y el texto novelístico independientemente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión (...). Solo posteriormente tiene sentido el estudio comparativo” (2004, p. 200). Frago Pérez (2005) confirma que la mayoría de estudios contemporáneos vigentes sobre la adaptación son herederos de un enfoque narratológico de raíz semiótica, pero también asegura que otros autores han conseguido implantar fórmulas que suponen “nuevas estrategias de reflexión desde la intertextualidad (...) y transtextualidad (...). En este sentido, la noción de adaptación se amplifica enormemente desde el texto hacia el contexto” (2005, p. 64).

Por todo ello, se deben tener en cuenta tanto las convergencias y divergencias como las mutuas interferencias entre la novela y el filme, pero Gago admite también que el guion como tal es una de esas interferencias y contextos necesarios entre el texto verbal y el visual, y que, aunque por lo general en los estudios comparados de literatura y cine no se incluyen referencias al mismo,

debería tenerse en cuenta ya que el guion es un “elemento esencial del proceso transpositivo” (2004, p. 221). En este sentido, Fernández-Ramírez y Nevado aseguran en su revisión sobre el estado de la investigación académica sobre guion en España que, a la hora de estudiar la adaptación literaria, no es nada frecuente incluir los procesos llevados a cabos por el guionista o los recursos de guion específicos utilizados (2024, p.76). A su vez, Sabina Gutiérrez (2018) reivindica los guiones cinematográficos como obra literaria y autónoma, pero asegura que también revelan una gran riqueza a la hora de construir imágenes y determinar ritmos cinematográficos desde su carácter de “*intermediate work*” (p. 537).

De algún modo, el guion es esa vía intermedia en el proceso de adaptación literaria, una herramienta que supone la revelación de las operaciones retóricas básicas de trasvase de un medio a otro al mismo tiempo que adelanta contenidos intrínsecos que la obra final confirmará. Se puede decir que el guion es una pieza que queda a medio camino entre la novela y la película, perteneciendo a ambas y a ninguna al mismo tiempo. De esta forma, de cara a analizar la adaptación cinematográfica de una obra literaria, habría que acceder a varios grados de interpretación, y esos planos de significado bien pueden hallarse en el análisis triangular de las tres piedras angulares de una adaptación: la novela, el guion y la película.

Podríamos decir que estudiar la adaptación cinematográfica supone realizar tanto un análisis textual individual, literario y fílmico, como una reinterpretación interdisciplinar comparativa desde el diálogo entre ambas obras. Siguiendo la terminología de Panofsky (1972) y su teoría de la interpretación general –defendida por Frago Pérez (2005) como una perspectiva aplicable y precisa para el campo de la adaptación cinematográfica–, la lectura profunda y sensible de las obras supondrá tanto la detección de los recursos utilizados en el nivel pre-iconográfico como el razonamiento detallado de los hallazgos del nivel iconográfico. Nuestra propuesta pasa por acercarnos al nivel propiamente iconológico y, para ello, proponemos sumar al estudio una tercera obra, una distinta a la novela de Nunez y a la película de Almodóvar,

pero que nunca hubiese existido sin ellas: el guion cinematográfico de Almodóvar (2024) publicado a partir de la obra literaria de Nunez. Tal y como asegura Gutiérrez (2018), el guion sirve, entre otros aspectos, para verificar de qué manera su escritura ha podido influir en la puesta en escena posterior del cineasta, pero en este caso, además, la comparación se efectuará con la versión publicada y no con el guion de rodaje, algo que nos permite leer ese guion no sólo como una herramienta del proceso cinematográfico sino como la obra literaria que el escritor y director aprobó como válida tras el estreno de la película. Se trata, pues, de un elemento que antecede y sucede al filme, que es semilla y culminación al mismo tiempo. De algún modo, lo que comenzó como una obra literaria, acaba como otra.

#### **4.2. Triple análisis: novela, guion y película**

Esta investigación propone una metodología con un enfoque cualitativo que combina un método analítico e interpretativo respecto a tres obras en concreto: la novela de Sigrid Nunez *Cuál es tu tormento* publicada en España en 2021, el guion de Pedro Almodóvar basado en dicha obra y publicado en 2024, y la película *La habitación de al lado*. A través del análisis individual y comparativo de los tres textos, se persigue describir y explicar las técnicas narrativas utilizadas en los mismos, comprender los procesos de creación, selección y reelaboración, así como hallar las uniones y rupturas que se producen en el tránsito intermedial de las obras.

De cara a realizar un examen comparado de las tres obras, se ha optado por la confección de dos modelos de análisis propios que introducen varios aspectos originales, así como otros extraídos de las propuestas metodológicas de autores especialistas en el estudio de todo tipo de adaptaciones cinematográficas. En relación con el análisis general sobre las correlaciones entre el texto literario y la película que lo adapta, se ha optado por una primera propuesta metodológica centrada en categorías como la tipología de la adaptación y la fidelidad de la misma (Díaz Martín, 2012), los tipos de transposiciones fílmicas en el paso de la literatura al cine (Cid, 2011) o los rasgos con respecto a las técnicas narratológicas y la focalización del relato literario y audiovisual (Sánchez

Noriega, 2004). El objetivo de este primer análisis global, sumado al análisis del contexto de producción de ambas obras, es detectar desde una perspectiva descriptiva y de conjunto, algunas de las equivalencias y diferencias principales de las historias y discursos de la novela de Nunez y el filme de Almodóvar.

A continuación, se ha realizado una selección de cuatro secuencias de la película de cara a realizar una segmentación comparativa del filme respecto tanto a la novela original como al guion como herramienta intermedia del proceso de adaptación fílmica. Uno de los objetivos de estos cuatro análisis específicos es detectar los ecos y correspondencias concretos del filme con las obras precedentes y, para ello, la selección de esos instantes se ha llevado a cabo a través de la detección de las cuatro estrategias principales (Sánchez-Escalonilla, 2014) utilizadas a la hora de crear la estructura dramática en cine: 1) el detonante o incidente incitador, 2) el primer punto de giro, 3) el segundo punto de giro 4) y el clímax o resolución. El objetivo es realizar una exploración microanalítica acerca del conjunto de procedimientos concretos utilizados a la hora de determinar el organigrama narrativo del filme (la apertura y la clausura, el primer y el tercer acto) a partir de cuatro secuencias que, a su vez, suelen recoger las principales funciones codificadoras, seductoras, informativas y dramáticas en cine.

De cara a organizar el análisis específico de las secuencias cinematográficas y su relación tanto con el original literario como con el guion cinematográfico, el segundo modelo de análisis específico parte de algunas categorías del esquema de análisis comparativo de la adaptación planteado por Sánchez Noriega (2004, pp. 138-140) del que se rescatan categorías relacionadas con la enunciación y el punto de vista, la estructura temporal y espacial, los procedimientos narrativos, las traslaciones, supresiones, compresiones, desarrollos, añadidos, transformaciones y visualizaciones. El modelo incluye también variantes de otros autores en categorías como la focalización (Cuevas, 2001; Gago, 2004), la incorporación, transferencia, añadidos y supresión de elementos narrativos (Taranilla, 2021), las relaciones intertextuales (Bensahla y Berbar, 2022), las figuras retóricas utilizadas (Malagón, 2011), los añadidos y connotaciones que

marcan la presencia del autor filmico con relación a la puesta en escena (Frago Pérez, 2005), así como el análisis de códigos cinematográficos (Casetti y Di Chio, 1990). Ello, sumado a algunas categorías propias, supone la confección de un modelo de análisis específico que examina los elementos de cada una de las secuencias en la novela, en el guión y en la película de manera independiente al mismo tiempo que refleja los tránsitos entre una y otra. La razón de crear un modelo de análisis propio obedece principalmente a la necesidad de establecer una comparación completa y sistematizada entre los tres tipos de obras, algo que ninguno de los modelos precedentes lleva a cabo.

Las categorías de análisis y las subcategorías específicas resultantes son las siguientes. De la número 1 a la 9 el modelo analiza los extractos seleccionados tanto en la novela como en el guion y el filme mientras que las categorías 10 y 11 se aplican únicamente a las secuencias del guion y de la película:

1. Enunciación y punto de vista: Tiempo. Focalización.
2. Estructura temporal y espacial: Ubicación. Orden, duración y funciones. Frecuencia y repeticiones.
3. Procedimientos narrativos: Organización. Estructura.
4. Relaciones textuales: Intertextualidad. Interdiscursividad. Intermedialidad. Traducción.
5. Figuras retóricas: De adjunción. De similitud. De supresión. De sustitución. De intercambio.
6. Traslaciones, supresiones, compresiones y añadidos: De tiempos. De espacios. De acciones. De personajes. De descripciones. De diálogos.
7. Desarrollos: De acciones implícitas. De acciones breves y rasgos de personajes. De contexto. De descripciones.
8. Transformaciones y transferencias: De diálogo a espacio no verbal. Del texto en prosa al diálogo. De diálogos directos a indirectos. Sustituciones o equivalencias.

9. Visualizaciones: Acciones, tiempos o espacios evocados. Elementos descriptivos trasladados al lenguaje cinematográfico.
10. Códigos cinematográficos: Visuales. Sonoros. Sintácticos. Tecnológicos. Gráficos. Códigos actorales y del lenguaje. Connotaciones paradigmáticas. Connotaciones sintagmáticas.
11. Puesta en escena: Opciones de cuadro. Fuera de campo. Perspectiva. *Blocking*. Rasgos autorales.
12. Otros.

## **5. Resultados y discusión: Los diferentes “al lados” y “habitaciones” de *La habitación de al lado***

La novela de Nunez sigue a una protagonista anónima cuya profesión (escritora) y reflexiones la aproximan a la realidad e intereses de la propia autora. *Cuál es tu tormento* está escrita en primera persona y tiene como tenue hilo conductor la relación entre la protagonista y una amiga, también anónima, que padece un cáncer terminal y que le pide que la ayude a acabar con su tormento: que esté con ella cuando tome una píldora para la eutanasia. A lo largo de esta trama principal, la protagonista entreteje historias y reflexiones sobre diversos temas (la vejez, la muerte, la literatura) que otorgan al relato una cualidad proteica, dando la sensación de que “a ratos, la trama importa menos que las anécdotas y las digresiones de ese personaje que es ella y, a la vez, no lo es” (Vicente, 2021).

Tanto en el guion como en la película, Almodóvar elimina la mayoría de estas digresiones, centrándose en la relación entre la protagonista y su amiga, a la que otorga los nombres de Ingrid (Julianne Moore), la escritora, y Martha (Tilda Swinton), la amiga enferma de cáncer, y que ahora es una ex corresponsal de guerra. Así, atendiendo a la estructura del libro de Nunez, dividido en tres partes, el cineasta manchego escribe el guion de *La habitación de al lado* a partir sobre todo de la primera y la segunda parte, obviando la tercera: de la primera (ocho capítulos en total) aprovecha el contenido de los capítulos uno,

dos, seis y ocho; de la segunda (cinco capítulos) utiliza los cuatro primeros capítulos, dejando solo fuera el último; y de la tercera, que consta de dos capítulos, no incorpora ningún desarrollo narrativo relevante.

La relectura y modificación del texto literario original que Almodóvar lleva a cabo en *La habitación de al lado* no se basa exclusivamente en la compresión o la supresión de tramas o personajes, una práctica habitual en multitud de casos de transposición fílmica, sino también en añadidos, desarrollos y cambios muy relevantes. En relación con los añadidos, destacan una resolución y clímax absolutamente distanciados de la novela original, así como un *flashback* (el de los sacerdotes carmelitas enamorados situado en la guerra de Irak) que pertenece en exclusiva al universo creativo del cineasta. Respecto a los desarrollos, el cineasta alarga instantes elididos en el libro, pero tan importantes como la vuelta a casa de Martha en búsqueda de la pastilla de eutanasia olvidada, donde aprovecha para ofrecer un catálogo de sus característicos planos detalle. En cuanto al título, el cambio es total y muy significativo. *Cuál es tu tormento* se transforma en *La habitación de al lado*, que, más que una indicación espacial, constituye la imagen simbólica de uno de los temas centrales de la película: el acompañamiento y el cuidado al otro, a la amiga, como parte esencial de lo que nos convierte en seres humanos. Tanto en el guion como en el filme, Ingrid no está alojada físicamente en la habitación de al lado de Martha, sino en la de abajo, en la planta inferior de la casa que compartirán unas semanas. La “habitación de al lado” supone, pues, la encarnación conceptual de la intimidad y la contigüidad emocional que crece entre las dos protagonistas conforme avanza el relato fílmico. Esa cercanía física entre las dos mujeres modifica también profundamente el texto literario en lo relativo a la focalización: a diferencia de la novela, esta no es la historia de Martha contada por Ingrid, sino la historia conjunta de Ingrid y Martha, dos mujeres tan cercanas una a la otra que acaban siendo casi indistinguibles, tal y como sugiere el póster promocional del filme.

### 5.1. Detonante y primer punto de giro

Tanto en el guion como en la película, el detonante tiene lugar en la primera secuencia, cuando Ingrid se entera de la enfermedad de Martha en la firma de su última novela en una librería neoyorquina. Esta es una escena original inexistente en la obra literaria, ya que Nunez decide situar el inicio del relato (contado en pasado, desde un presente indeterminado) después de que la protagonista se haya enterado de la enfermedad de su amiga.

En cuanto al primer punto de giro, este corresponde a la larga secuencia en la que Martha confiesa a Ingrid que ha comprado una pastilla para la eutanasia y le pide que la acompañe cuando decida tomársela. En este caso, pese a las transformaciones, traslaciones, añadidos y supresiones, la secuencia presenta un alto grado de proximidad con respecto al contenido narrativo del capítulo ocho de la primera parte de la novela de Nunez. Tanto en el filme como en el guion, nos encontramos ante una secuencia clave dividida en dos mitades, que corresponden a dos espacios distintos:

1. Martha e Ingrid están en la cafetería del Lincoln Center, y la primera le cuenta a la segunda que ha comprado una pastilla para la eutanasia y le pide que esté junto a ella cuando llegue el momento.
2. Tras una elipsis, la conversación sigue, al anochecer, en el apartamento de Martha. Ingrid duda, pero de vuelta a casa, desde un taxi, llama a Martha y le dice que lo hará.

Tanto la secuencia inicial como la que incluye el primer punto de giro establecen las transformaciones principales que el guion y el filme incorporan en relación con el personaje central de la novela, Ingrid. Almodóvar la presenta con un característico plano cenital que nos permite ver la mesa en la que está firmando su última novela, descrita en el guion como “un libro de autoficción titulado *De muertes repentinas*” (2024, p. 11). Ingrid se presenta así, desde el inicio, como una creadora que podría entrar a engrosar la larga lista de cineastas y escritoras presentes en el cine de Almodóvar y que encarnan diversas versiones de *alter egos* del autor. Es también difícil pasar por alto que Almodóvar incorpore una

anécdota con una admiradora lesbiana que despierta la empatía de Ingrid y que le permite incluir en la trama a un personaje *queer*, una de las características recurrentes del universo almodovariano.

Por otro lado, esta secuencia inicial utiliza diversas figuras retóricas para construir una faceta de la personalidad de Ingrid que no está desarrollada en la novela: su rechazo a la muerte. Tanto en el guion como en la película se utiliza la aliteración para repetir, en las primeras frases de diálogo, la palabra “muerte” (tres veces en el guion, dos en la película). Ingrid se presenta como un personaje cuyo rechazo obcecado a que “algo que está vivo deba morir” está provocado por el miedo y la incompreensión. Su trayecto a lo largo de la película difiere de la novela, donde este temor no tiene mayor peso, pero aquí el suyo es un viaje que va del terror a la aceptación, tal y como se resuelve en el hermoso clímax bajo la nieve. No puede ser casual que la primera línea de diálogo de la película corresponda al siguiente comentario de una admiradora de Ingrid: “En el prólogo dice que escribió este libro para entender y aceptar la muerte”. Si tomamos a Ingrid, la escritora, como el *alter ego* de Almodóvar, el cineasta, tal vez podemos inferir que *La habitación de al lado* fue escrita y filmada con un objetivo similar: hacer las paces con la inevitabilidad de la propia desaparición.

En la secuencia que incluye el primer punto de giro, encontramos, de nuevo, la figura retórica de la aliteración. En su larga conversación con Ingrid, primero en la cafetería y después en su apartamento, Martha repite, hasta en tres ocasiones, “la habitación de al lado”: “Solo te pido que estés en la habitación de al lado”; “Necesito alguien que esté allí conmigo, en la habitación de al lado”; “Saber que cuando ocurra, habrá alguien en la habitación de al lado”. Por una parte, esto puede leerse como una muestra de transferencia del diálogo literario al cinematográfico, ya que la novela incluye esa idea de forma literal, aunque solo en una ocasión –“¿Y si algo sale mal? ¿Y si todo sale mal? Necesito saber que hay alguien en la habitación contigua” (2021, p. 84)–. Por otra, la triple repetición propuesta por Almodóvar rima con la triple mención a la muerte en la primera secuencia. Una querencia evidente por una figura retórica concreta,

la aliteración, que aproxima la escritura de guion de Almodóvar a la práctica literaria.

En relación con la novela, la secuencia en la que Martha desvela sus intenciones a Ingrid presenta transformaciones en su estructura temporal y espacial. En la obra literaria, la conversación entre la escritora y su amiga se lleva a cabo de forma lineal y en un único espacio: un bar que ambas frecuentaban en su juventud. En el guion y la película la secuencia incluye una elipsis que sirve para enlazar los dos espacios (la cafetería y el apartamento de Martha) en los que tiene lugar la prolongada conversación entre las amigas. Almodóvar suprime elementos presentes a lo largo del capítulo del libro que suponen un desvío de la trama principal, pero también elimina elementos del guion, como una parte de la conversación en la que Ingrid y Martha se preguntan acerca de la posibilidad de que exista un más allá –“Si existe cualquier cosa ahí fuera que no sea la nada, yo me las apañaré para comunicártelo” (2024, p. 83)– y que, significativamente, el cineasta acaba dejando fuera de la película.

Estas supresiones son estrategias necesarias para dar cabida a los añadidos y las transformaciones que Almodóvar lleva a cabo, y que en esta secuencia se concretan sobre todo en la inclusión intertextual, e interconectada, de una obra literaria y otra fílmica de las que no hay referencia alguna en la novela: *Los muertos*, uno de los relatos cortos incluido en la antología *Dublineses* (*Dubliners*, 1914) de James Joyce, y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954, Roberto Rossellini). El peso que la obra de Joyce tiene en *La habitación de al lado* se explicita por primera vez en la secuencia anterior a la del primer punto de giro. En ella, Martha e Ingrid ven caer nieve rosa a través del ventanal del hospital, tras saber que el tratamiento al que se ha sometido la primera no está funcionando. La nieve rosa está ya presente en la novela, así como también su explicación –“como el sol justo estaba descendiendo, la nieve se había teñido de un tono rosa atardecer” (2021, p.60)–, una explicación que Almodóvar decide omitir, otorgando a la escena una cualidad espectral, con ecos de cine fantástico. La nieve se constituye, desde ese momento, en un motivo visual recurrente que simboliza la proximidad de la muerte, y en la secuencia en el hospital, al

atardecer, mientras ve la nieve rosa caer tras el cristal, Martha recita el último pasaje (ligeramente modificado con respecto a la obra literaria original) del célebre relato del escritor irlandés frente a una conmovida Ingrid. La escena finaliza con un primer plano de Swinton que funde a negro, y al que sigue un plano detalle de la mano de Martha sobre un programa de mano de la Film Society of Lincoln Center que tiene en portada, no por casualidad, una imagen de Ingrid Bergman en *Te querré siempre*. El filme de Rossellini incluye diversas referencias directas a la obra de Joyce, como el nombre del matrimonio protagonista: Katherine y Alex Joyce. En *Te querré siempre*, Katherine (Bergman) le cuenta a su indiferente marido una triste historia sobre un joven poeta, ya fallecido, que arriesgó la vida por ella una noche lluviosa; una romántica historia de amor juvenil que Rossellini extrae, directamente, del demoledor desenlace del relato de Joyce.

El fundido a negro con el que finaliza la escena en el hospital conecta el rostro apacible de Martha, en pleno proceso de aceptación de su propia desaparición, con la escena siguiente, la que se desarrolla en la cafetería, en la que ya ha tomado la decisión de morir en sus propios términos. En ese instante, justo después del plano del programa de mano, Almodóvar convierte a Martha en focalizadora del relato cuando, sola en la cafetería, mirando a la calle, se incluye un plano subjetivo (ocularización interna) que queda evocado ya desde el guion: “Martha mira todo aquello serenamente, un poco como miraba la nieve. Realmente se está despidiendo de aquella esquina, tan concentradamente neoyorquina” (2024, p. 73). Esta idea, sumada al sencillo corte de montaje y al fundido a negro, permite enlazar y dar forma al discurso profundamente intertextual de *La habitación de al lado*: es a través de esa sencilla connotación sintagmática que Joyce y Rossellini se encuentran en la película de Almodóvar, iluminando sus conexiones. No puede ser casualidad, pues, que una de las protagonistas de la película del cineasta manchego responda al nombre de Ingrid.

## 5.2. Segundo punto de giro y resolución

Todo el tercer acto de *La habitación de al lado*, incluido el segundo punto de giro y la resolución o clímax, se distancia completamente del desenlace de *Cuál es tu tormento*. En la novela de Nunez, el segundo punto de giro es otro y llega en el quinto capítulo de la segunda parte: la escritora y su amiga deben abandonar la casa alquilada en la que han pasado algunas semanas juntas debido a un ridículo accidente doméstico. La bañera se desborda, la casa se inunda y sus planes se frustran, para desesperación de ambas:

Ha sido un error venir aquí, qué idea tan estúpida. Era una fantasía. debería haber sabido que todo iría mal. (...) Era la vida, eso era. La vida que seguía, a pesar de todo. La vida complicada. La vida injusta. La vida con la que había que lidiar. (2021, p. 142)

Las dos protagonistas de la novela vuelven a la ciudad y es ahí donde se desarrolla la tercera parte, finalizando el relato antes de que se produzca el inevitable fallecimiento. La propuesta que plantea Almodóvar es radicalmente distinta: el cineasta manchego parece descartar la vida “complicada” e “injusta”, y, en lugar de ello, decide seguir desarrollando la “fantasía” de la novela de “una muerte hermosa en una casa agradable en una ciudad pintoresca durante una grata noche de verano” (2021, p. 141). “Era el final que mi amiga había escrito para sí misma”, escribe Nunez, y Almodóvar parece decidido a ponerlo en imágenes a partir de unas creaciones y añadidos originales del cineasta donde se intuye su idiosincrático estilo autoral.

El segundo punto de giro en la película corresponde a la larga secuencia del suicidio de Martha, que tiene lugar en la casa que han alquilado en medio del bosque e incluye las siguientes escenas:

1. Ingrid entra en la habitación de Martha y le dice que va a salir. Martha se despide cariñosamente de ella: es la última vez que se verán, aunque Ingrid no lo sabe.
2. Ingrid almuerza en un restaurante con su ex pareja, un profesor universitario (John Turturro) que da charlas sobre el cambio climático, el mundo neoliberal y la inevitable extinción de la humanidad.

3. Martha se prepara, se maquilla y se arregla para su gran final. El suicidio en sí está elidido.
4. Ingrid vuelve a casa y encuentra la puerta roja de la habitación de Martha cerrada: la señal inequívoca de que lo inevitable ha sucedido. Sale a la terraza, encuentra en la tumbona a Martha e, impactada, se sienta a su lado.

Por otra parte, la resolución o clímax es más breve. Tras volver del cruel interrogatorio policial al que ha sido sometida tras la muerte de Martha, Ingrid se encuentra en la puerta de la casa con Michelle, la hija de su amiga y con la que esta no tenía muy buena relación. La película finaliza con Michelle ocupando el lugar de su madre en la tumbona, con Ingrid a su lado.

Como hemos comentado, estas secuencias presentan una distancia total con respecto a la novela. Almodóvar ahonda en temáticas y propuestas personales y transforma algunos de los ejes de la obra literaria original, llevándola a su terreno. Incluso en aquella escena que el cineasta respeta en parte (las aportaciones del personaje encarnado por Turturro), podemos decir que, en términos de interdiscursividad, están en absoluta sintonía con la creciente inclusión de cuestiones políticas en la última fase de la obra de Almodóvar.

Una de las modificaciones más profundas es la evolución del personaje de Ingrid, así como su progresiva transformación en Martha. Es un proceso que recuerda al que viven Alma (Bibi Andersson) y Elisabet (Liv Ullmann), enfermera y paciente, en *Persona* (Ingmar Bergman, 1968), un filme que, sin lugar a dudas, cumple un papel fundamental en la compleja naturaleza intertextual de *La habitación de al lado*. Pese a que el filme de Almodóvar toma prestados ciertos conceptos narrativos (dos mujeres solas en una casa aislada), de la obra de Bergman, también toma distancia con respecto a ella. La relación entre Ingrid y Martha, por ejemplo, no presenta una naturaleza vampírica y es igualitaria. La fusión entre ambos personajes también llegará desde otro lugar: poco a poco, Ingrid abandonará su postura de negación con respecto a la muerte para, finalmente, llegar a aceptarla. Esta idea está recogida en el propio guion, en la escena en la que Ingrid descubre el cadáver de Martha, y donde Almodóvar

incluye tanto indicaciones técnicas como recursos literarios: “Haremos un plano desde fuera, con Martha muerta en primer término (parece dormida) e Ingrid más allá del cristal, frente a algo que lleva toda la vida tratando de entender. Tal vez ahora lo entienda” (2024, p. 158).

*La habitación de al lado* muestra el trayecto recorrido por Ingrid de la incompreensión al entendimiento. Almodóvar construye a las dos protagonistas como reflejos opuestos y como amigas paralelas, subrayando esa duplicidad con decisiones de puesta en escena. De forma reiterada, como en la secuencia que pertenece al primer punto de giro, Martha es filmada con un fondo de árboles o plantas, mientras que el contraplano muestra a una Ingrid siempre rodeada de muebles y libros. Es así como el filme construye esa idea de analogía a partir de conceptos y colores enfrentados: si Martha es el verde y la aceptación de las leyes de la naturaleza, Ingrid es el rojo y la racional resistencia a asumir lo inevitable. Es, pues, significativo que en su despedida, cuando Ingrid ya ha finalizado su proceso de transformación, ambas amigas estén juntas, enmarcadas en un fondo en el que, a través de un gran ventanal, se ve un frondoso bosque.

El juego de espejos entre ambas adopta, también, la muy bergmaniana figura del fantasma. En una secuencia incluida en la novela, pero que en el filme ocupa un papel central, Ingrid encuentra la puerta roja de la habitación de Martha cerrada y piensa que se ha suicidado. Se tumba aturdida en la tumbona y, tras un enorme ventanal, aparece Martha con la cualidad etérea de un espectro. Es una aparición impactante, que convierte por un instante *La habitación de al lado* en un relato fantasmagórico, al menos hasta que se revela la verdad: Martha sigue viva. La figura del fantasma vuelve a aparecer en la secuencia del segundo punto de giro; tras entrar en la casa y ver de nuevo la puerta de la habitación de Martha cerrada, es Ingrid la que, lívida, aparece tras el cristal, mientras que en primer término vemos el cadáver de Martha, maquillada y elegantemente vestida, bañada por el sol, en una imagen que se explicita en el guion: “Ahora es ella la que parece un fantasma, moviéndose y mirando a un lado y a otro” (2024, p.158). Seguidamente, Ingrid se sienta al lado de Martha,

recostada plácidamente, con los ojos cerrados, en la tumbona verde. El rostro de Martha se va evaporando, desvaneciéndose en un plano encadenado que simula ser un fundido a verde, como si fuera un espectro que abandona para siempre este mundo, hasta quedar la pantalla inundada del vibrante color de la tumbona.

La aparición de la hija de Martha multiplica exponencialmente la idea de la duplicidad: por un lado, Michelle es el vivo retrato de Martha, ya que Tilda Swinton encarna, a la vez, tanto a la madre como a la hija. Por otro lado, el trayecto personal de Ingrid la ha aproximado tanto a Martha que, en cierto modo, ha acabado transformándose en ella, convirtiéndose, de paso, en la madre subrogada de Michelle, lo que permite a Almodóvar introducir uno de sus temas predilectos: la representación de modelos maternos y familiares alternativos, no ortodoxos. Aunque el personaje encarnado por Julianne Moore apunta esta idea a través de la voz en *off*, el guion es mucho más explícito:

Michelle tiene la intuición de que a Ingrid podrá preguntarle todo lo que nunca le preguntó a su madre. De un modo nada obvio Ingrid va a convertirse en la madre que nunca tuvo. Michelle es la viva imagen de Martha, pero será Ingrid la que acabe convirtiéndose en Martha, ha heredado su fortaleza. (2024, p. 182)

La transformación definitiva de Ingrid en Martha ocurre, como una epifanía rosselliniana, en la última escena de la película. Michelle, que ocupa el lugar en la tumbona verde que antes ocupó su madre, está recostada junto a Ingrid. Comienza a nevar e Ingrid releva a Martha a la hora de recitar el pasaje de *Los muertos* que ya hemos escuchado anteriormente en dos ocasiones: la primera, en la secuencia de la nieve rosa; la segunda, cuando Martha visiona, junto a Ingrid, los instantes finales de la película *Dublineses* (*The Dead*, 1987). Almodóvar reescribe el filme de John Huston, sustituyendo sus imágenes de prados nevados por planos del bosque, de la piscina y de la casa en la que han convivido Ingrid y Martha; y, a través de la voz conmovida de Julianne Moore, también reescribe el texto de Joyce, adaptándolo a la historia de amor de estas dos amigas paralelas:

Cae la nieve, cae sobre la solitaria piscina que nunca usamos. Cae sobre el bosque donde paseábamos y tuviste que tumbarte sobre la tierra, exhausta. Cae sobre tu hija y sobre mí, cae sobre los vivos y los muertos.

## 6. Conclusiones: Tres habitaciones

El análisis comparado entre la novela de Nunez, el guion y la película de Almodóvar confirma que, más que simplemente adaptar o trasladar, el cineasta relee, reescribe y modifica el texto de Nunez para aproximarlos a sus rasgos autorales, tanto a nivel intertextual como respecto a sus modos de escritura y puesta en escena. Este estudio de Pedro Almodóvar como creador multidisciplinar (no solo cineasta, sino también guionista y escritor) permite también detectar una unión y tránsito entre escritora-escritor-director que revela significaciones en tres niveles distintos (novela-guion-película). El modelo de análisis planteado identifica con precisión transferencias entre texto literario y cinematográfico que, de otro modo, pueden resultar invisibles, pero también facilita el acceso a las razones y motivos detrás de los significados. Se trata, además, de un método triangular que, curiosamente, también rima con el peso fundamental que el número tres tiene tanto en el guion como en la película, una característica ausente en la novela.

Tal y como hemos explicado, el cineasta y guionista utiliza una figura retórica, la aliteración, para incluir, en una única secuencia, la misma palabra (“muerte”) o conjunto de palabras (“la habitación de al lado”) por triplicado. O incluye tres *flashbacks*, tres declamaciones distintas del pasaje final de *Los muertos*, e incluso tres figuras femeninas fantasmagóricas. Es triple, también, la conexión intertextual de *La habitación de al lado* con tres obras vinculadas entre sí: las de Joyce, Rossellini y Huston. Y son tres las habitaciones (una al lado de la de la puerta roja, otra justo debajo) de la casa en la que dos mujeres (que luego serán tres) generarán, pese a sus naturalezas opuestas, una auténtica contigüidad emocional entre ellas.

Un número tres que reverbera con la idea de que, de algún modo, dentro de esta adaptación literaria también hay otras tres: la de la película respecto a la obra de Nunez, la del guion respecto a la novela y la de la película respecto al guion. Podríamos hablar, incluso, de una cuarta adaptación: la nuestra desde la posición de lectores y espectadores, relacionando la película con las obras que la preceden, pero también con la propia filmografía del director y con nuestra experiencia como sus testigos. Como sucede entre Ingrid y Martha, de algún modo, las películas de Almodóvar también nos guían, enriquecen y cuidan, como si, en la vida fuera de la pantalla, también tuviésemos a alguien en la habitación de abajo, acompañándonos.

## Referencias bibliográficas

- Abes, C. (2015). From 'What Can be Seen and Heard' to 'What Can be Sensed and Thought': Almodovar's moving textuality in the screenplay of *All about my Mother* (1999). *Journal Of Screenwriting*, 6(1), 9-22. [https://doi.org/10.1386/josc.6.1.9\\_1](https://doi.org/10.1386/josc.6.1.9_1)
- Almodóvar, P. (2024). *La habitación de al lado*. Penguin Random House.
- Bensahla, S. M. y Berbar, L. (2022). De la literatura al cine: el desafío de la literatura comparada. *ASJP Revista de letras e idiomas*, 22(1), 553-559. <https://asjp.cerist.dz/en/article/188962>
- Burningham, B. R. (2025). Trembling Curiosity: Sex and Desire in *El curioso impertinente* and *Carne trémula*. *Humanities*, 14(2), 33. <https://doi.org/10.3390/h14020033>
- Caldeira Gilnek, A. y Kaminski Alves, L. (2019). A temática da busca em Alice Munro e Pedro Almodóvar: personagens femininas. *Travessias*, 13(3), 273-290. <https://bit.ly/4bWKcI4>
- Camarero Gómez, G. (2017). Literatura y Arte en *Julieta* de Pedro Almodóvar. *deSignis*, 27, 45-52. <https://doi.org/10.35659/designis.i27p45-52>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cepedello Moreno, M. P. (2022). Las fronteras genéricas en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar. *HispanismeS Hors-série* 5. <https://doi.org/10.4000/hispanismes.15862>
- Cid, A. C. (2011). Pasajes de la literatura al cine; Algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras*, 63, 19-40. <https://bit.ly/4bQEh7p>

- Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales. *Trípodos*, 11, 123-136. <https://bit.ly/4hs3SEM>
- De la Torre Espinosa, M. (2017). Nuevos paradigmas críticos para abordar la teatralidad en el cine de Pedro Almodóvar. *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, (14), 111-132. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2017.voi14.3575>
- De la Torre Espinosa, M. (2018). Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca. *Revista de Comunicación*, 17(2), 101-124. <https://doi.org/10.26441/rc17.2-2018-a4>
- Díaz Martín, M. (2012). El Sur: convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica. *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, (4), 140-162. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2012.voi4.5882>
- Durán Manso, V. (2017). Los rasgos melodramáticos de Tennessee Williams en Pedro Almodóvar. *Vivat Academia*, (138), 96-119. <https://doi.org/10.15178/va.2017.138.96-119>
- Fernández-Ramírez, L. y Nevado, I. (2024). La investigación académica sobre guion audiovisual en España: una elipsis a resolver. En F. Segado-Boj, S. Gómez-García y J. Díaz-Campo (Coord.), *La investigación sobre Comunicación en España* (pp. 73-78). Fragua. <https://n9.cl/k2ahb>
- Felix, J. C. y Santos da Silva, F. (2017). A exaustiva fórmula reencenada: ambigüidade no corpo do texto e das personagens de *Tarântula* de Thierry Jonquet e *A pele que habito* de Pedro Almodóvar. *Revista Letras Raras*, 6(3), 135-149. <https://doi.org/10.35572/rlr.v6i3.817>
- Frago Pérez, M. (2005). Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica. *Communication & Society*, 18(2), 49-82. <https://bit.ly/4hEJ7pC>
- Gago, J. M. P. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. *Signa*, (13), 199-232. <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6095>
- Gómez Gómez, A. (2024). Edad, envejecimiento y edadismo en *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar. *Historia y Comunicación Social*, 29(1), 141-150. <https://doi.org/10.5209/hics.90616>
- González Arce, T. (2004). El texto migratorio: Nota sobre la adaptación cinematográfica de *Tres cuentos* de Manuel Rivas. *Alpha Revista de Artes Letras y Filosofía*, (20). <https://doi.org/10.4067/s0718-22012004000200009>
- González De Canales Carcereny, J. (2017). El cine de Albert Serra: apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios. *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, (14), 83-98. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2017.voi14.3573>

- Hornero Campos, V. (2021). La transtextualidad en los títulos de crédito en «The human voice» (2020) de Pedro Almodóvar. *Fonseca Journal Of Communication*, (23), 239-252. <https://doi.org/10.14201/fjc202123239252>
- Malagón, J. E. P. (2011). Didáctica de la Literatura Comparada: Las figuras retóricas en la literatura y en otras semióticas. *Foro de profesores de E/LE*, 7, 1-8. <https://doaj.org/article/ac527633f7764a22afe1ad2cda19do3>
- Malpartida Tirado, R. (2015). Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: «La flaqueza del bolchevique» y «Caníbal», de Manuel Martín Cuenca. *Signa*, 24(0), 125-145. <https://doi.org/10.5944/signa.vol24.2015.14725>
- Méndez-García de Paredes, E. (2019). De la oralidad literaria a la oralidad fílmica en tres modelos textuales de diálogo. *La Colmena: Novela, guión, filme. Normas*, 9(1), 114-137. <https://doi.org/10.7203/normas.v9i1.16166>
- Nunez, S. (2021). *Cuál es tu tormento* (M. Cebrián, trad.). Anagrama.
- Ortiz, F. J. (2021). Noir almodovariano. *Quaderns de Cine*, 17, 113-128. <https://doi.org/10.14198/qdcine.2021.17.07>
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- Peña Ardid, C. (2020). Rehacer cuerpos, construir identidades. *Trasvases Entre la Literatura y el Cine*, 2, 95-117. <https://doi.org/10.24310/trasvasesitlc.vi2.10031>
- Pérez Ríu, C. (2017). Transition, circularity and haptic space in the representation of the city. From Ruth Rendell's *Live Flesh* to Pedro Almodóvar's *Carne Trémula*. *Continuum*, 31(5), 682-693. <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1297989>
- Poyato, P. (2021). Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016). *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, 23, 275-299. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2021.v23i.12381>
- Raimond, J. (2018). Sobre "Julieta". *Trama y fondo*, 45, 121-132. <https://n9.cl/oar36>
- Sabbadini, A. (2012). Three psychoanalytic perspectives on Pedro Almodóvar's *The Skin I Live In* (2011). *The International Journal Of Psychoanalysis*, 93(5), 1291. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2012.00635.x>
- Sabina Gutiérrez, J. (2018). El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico. *Signa*, 27, 523-539. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.21855>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.

- Taranilla, R. (2021). Transformaciones textuales en la reescritura cinematográfica de obras literarias. El caso de *Zama*. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 18(2), 179-199. <https://n9.cl/vbad2>
- Vicente, Á. (25 septiembre de 2021). Sigrid Nunez: “Internet nos ha hecho la vida más difícil en lo emocional”. *El País*. <https://n9.cl/kwn4o>
- Zaragoza Ninet, G. (2016). «Carne trémula» en España. *Tropelías*, 27, 323-332. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2017271430](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271430)