

**Revisitando las operaciones de adaptación y transposición
literatura / audiovisual desde las nociones de “mundo”
y de “narrativas agnósticas de plataforma”.**

El caso de *Cuál es tu tormento* y *La habitación de al lado*

*Revisiting Literature/Audiovisual Adaptation and Transposition
Operations from the Notions of “World” and “Platform-Agnostic
Narratives”. The Case of What Are You Going Through
and The Room Next Door*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.005>

Sergio Fabián Romero

Universidad Nacional Tres de Febrero
Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-2671-1420>

Resumen

Este trabajo explora la relación entre la novela *Cuál es tu tormento* de Sigrid Nunez y la película *La habitación de al lado* de Pedro Almodóvar desde perspectivas de adaptación, transposición y narrativas agnósticas de plataforma, aplicando los conceptos de “mundo” (Tosca y Klastrup, 2020; Romero, 2025) para analizar ambas obras como instancias mediales diferenciadas de un mismo mundo narrativo.

En primer lugar, se realiza una caracterización comparativa detallada, examinando diferencias significativas entre novela y película respecto a personajes, trama y estructura. La novela de Nunez, narrada en primera persona por una escritora que acompaña a una amiga con cáncer terminal

hacia una muerte asistida, presenta una estructura fragmentaria y reflexiva. Por el contrario, Almodóvar reestructura el material original para adaptarlo al lenguaje cinematográfico, ampliando ciertos conflictos y personajes secundarios, destacando el conflicto materno-filial y las implicaciones legales del suicidio asistido.

El trabajo aborda críticamente las decisiones creativas de Almodóvar, especialmente en relación con cambios sustanciales como el desarrollo dramático posterior a la muerte de Martha, que incorpora nuevos personajes y situaciones ausentes en la novela. Este análisis profundiza en cómo estos cambios afectan la percepción del público y la experiencia narrativa.

Luego, el análisis teórico replantea la problemática desde las nociones clásicas de adaptación/transposición (Andrew, 1984; McFarlane, 1996; Wolf, 2001), contrastadas con un enfoque más contemporáneo basado en la teoría de mundos transmediales (Tosca y Klastrup, 2020; Romero, 2025). Se sostiene que más allá del tradicional debate sobre fidelidad, la adaptación debe considerarse una instanciación específica dentro de un mundo transmedial, operando sobre su "mundanidad" definida por su *mythos, ethos y topos*.

Finalmente, el artículo subraya la relevancia de las intertextualidades empleadas por Nunez y Almodóvar, identificando influencias culturales claves como Ingmar Bergman, Simone Weil, Alfred Hitchcock, y referencias visuales explícitas (Wyeth, Houston), como parte integral del análisis comparativo.

Palabras clave: Intertextualidad, narrativa audiovisual, mundos transmediales, transposición, adaptación.

Abstract

This study explores the relationship between Sigrid Nunez's novel *What Are You Going Through* and Pedro Almodóvar's film *The Room Next Door* examining them through the lenses of adaptation, transposition, and platform-agnostic narratives, applying the concept of "world" (Tosca and Klastrup, 2020; Romero 2025) to analyze both works as distinct medial instances within the same narrative universe.

Initially, a detailed comparative characterization examines significant differences between the novel and the film concerning characters, plot, and narrative structure. Nunez's novel, narrated in first person by a writer

accompanying a friend with terminal cancer towards an assisted death, employs a fragmented and reflective structure. Conversely, Almodóvar restructures the source material to suit cinematic language, significantly expanding certain conflicts and secondary characters, notably emphasizing the mother-daughter conflict and legal implications surrounding assisted suicide.

The study critically addresses Almodóvar's creative decisions, especially regarding substantial changes such as the dramatic aftermath of Martha's death, introducing new characters and scenarios absent from the novel. This analysis explores how these alterations influence audience perception and narrative experience.

Subsequently, the theoretical analysis reexamines adaptation/transposition from classical notions (Andrew, 1984; McFarlane, 1996; Wolf, 2001), contrasted with a contemporary approach based on transmedial worlds theory (Tosca and Klastrup, 2020; Romero, 2025). It argues that beyond the traditional fidelity debate, adaptation should be considered a specific instantiation within a transmedial world, operating upon its "worldliness" defined by its mythos, ethos, and *topos*.

Finally, the article underscores the significance of intertextualities employed by Nunez and Almodóvar, identifying key cultural influences such as Ingmar Bergman, Simone Weil, Alfred Hitchcock, and explicit visual references (Wyeth, Houston) as integral components of the comparative analysis.

Keywords: Intertextuality, audiovisual narrative, transmedial world, transposition, adaptation.

1. Introducción

La novela *Cuál es tu tormento* de Sigrid Nunez (2021) y el film *La habitación de al lado* de Pedro Almodóvar (2024) exploran, desde sus respectivas narrativas, temas universales como la enfermedad terminal, la eutanasia y la compasión al final de la vida.

La novela de Nunez –publicada originalmente en inglés bajo el título *What Are You Going Through*– sigue a una narradora escritora de mediana edad que acompaña a una amiga con cáncer terminal en sus últimos días, abordando con dignidad la muerte elegida y el sufrimiento:

Saber asumir que se acerca el fin de la vida, decidir cómo se quiere hacer el camino restante, repasar los claroscuros de lo vivido, reconocerse como una criatura más en un planeta que entre todos estamos llevando a la agonía, aprender a decir adiós y, sobre todo, saber acompañar al que se va (...). (WMagazin, 2024)

Por su parte, Almodóvar ¿adapta/transpone/reinventa? esta historia en su primer largometraje rodado en inglés, *The room next door* [La habitación de al lado], con actuaciones de Tilda Swinton, Julianne Moore y John Turturro. El filme ganó el León de Oro en Venecia 2024 replicando el éxito crítico de la novela.

En esta primera parte de nuestro trabajo, compararemos en profundidad la novela *Cuál es tu tormento* y la película *La habitación de al lado*, enfocándonos en las diferencias en las estrategias narrativas – especialmente en la construcción de personajes, estructura y tramas.

Luego, en la segunda parte, cambiaremos el eje de análisis y repensaremos teóricamente el problema. Primero, desde una visión más clásica de adaptación / transposición. Luego, pondremos el foco en la experiencia de los receptores – en tanto lectores y espectadores – con el mundo que ambos contenidos mediales¹ proponen (cfr. Tosca y Klastrup, 2020; Romero, 2024) y desarrollaremos ese enfoque.

2. Caracterización y comparativa de los contenidos

La escritora neoyorkina Sigrid Nunez publicó *What Are You Going Through*, su octava novela, en 2020. Fue traducida al español como *¿Cuál es tu tormento?* (Anagrama, 2021). En 2018, obtuvo el National Book Award por *El amigo*, su anterior novela, donde también aborda el tema de la muerte.

¿Cuál es tu tormento? comienza con una cita de la “Virgen roja”, la filósofa, matemática, mística y activista Simone Weil²: “La plenitud del amor al

¹ “¿Qué es el contenido? La información en bruto se convierte en contenido cuando se le da una forma utilizable destinada a uno o más propósitos. Cada vez más, el valor del contenido se basa en la combinación de su forma primaria utilizable, junto con su aplicación, accesibilidad, utilidad en el uso, reconocimiento de marca y unicidad.” (Boiko, 2005, p. 12) (nuestra traducción)

² Simone Weil (París, 3 de febrero de 1909 - Ashford, 24 de agosto de 1943) fue una filósofa, activista política y mística francesa. Formó parte de la Columna Durruti durante la guerra civil española y

prójimo estriba, simplemente, en preguntar al prójimo: ‘¿Cuál es tu tormento?’” (2021, p. 03) que no solo le da título, sino que encapsula su temática central: la compasión radical ante el dolor ajeno:

La cuestión es pulsar y escenificar la humanidad, la comprensión y la compasión de alguien frente a una persona que va a morir o, mejor, ha decidido morir, ante un presente y un horizonte de dolor irremediable. Amistad, memoria, afectos, amor, culpa, perdón, empatía... ¿Y esperanza? Dolor, desde luego. (WMagazin, 2024)

La narradora - una escritora nunca nombrada explícitamente - relata en primera persona cómo una vieja amiga suya, diagnosticada con cáncer terminal, le pide que la acompañe en sus últimos días y asista en su deseo de poner fin a su vida dignamente. La novela transcurre principalmente en conversaciones y reflexiones íntimas entre ambas mujeres en distintos escenarios (hospital, casa de la amiga, una casa alquilada donde se retirarán para el acto final).

En el camino, la narradora registra también encuentros con terceras personas y recuerdos de historias ajenas –un recurso estructural coral– que sirven de contrapunto temático: un profesor que dicta una conferencia sobre la crisis climática y la inminencia de una pandemia, desconocidos cuyas anécdotas cotidianas revelan soledades y angustias, además de las referencias literarias y cinematográficas que la protagonista va mencionando – que retomaremos en la segunda parte de este trabajo -.

En opinión de la mayoría de las críticas consultadas, publicadas en los grandes medios periodísticos, el tono de Nunez es sobrio, reflexivo y desprovisto de sentimentalismo fácil, incluso cuando aborda emociones profundas como la culpa, el perdón o la esperanza ante la muerte. “*Cuál es tu tormento* plantea preguntas sobre la voluntad de sobrevivir, su valor y su costo.” (WMagazin, 2024).

Por su parte, *La habitación de al lado* (2024) es el producto cinematográfico de la relectura que Pedro Almodóvar realizó de esta novela, marcando su debut en el largometraje en inglés. Estrenada en el Festival de Venecia 2024

perteneció a la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Dejó abundantes escritos filosóficos, políticos y místicos, incentivados por su publicación tras su muerte en 1943 a causa de tuberculosis. Albert Camus la describió como «el único gran espíritu de nuestro tiempo».

- donde obtuvo el León de Oro a Mejor Película - cuenta con un elenco internacional encabezado por Tilda Swinton y Julianne Moore.

En ella, Martha, una veterana reportera de guerra retirada, padece un cáncer terminal y decide suicidarse, para lo cual convoca a una amiga, Ingrid, exitosa escritora, a acompañarla en ese trance final. Las dos mujeres se reencuentran tras años de distanciamiento para emprender juntas el camino final elegido por Martha.

Pero Almodóvar introduce nuevos elementos narrativos ausentes o secundarios en la novela. Por ejemplo, en la película, Martha tiene una hija adulta con la que mantiene una relación tensa y distante. Su presencia, física o implícita, añade un conflicto familiar al drama principal.

Otra diferencia importante – calificado de “cambio radical del final”, por la autora de la novela (Cota, 2024) – es que, tras consumarse el pacto entre las amigas, la película muestra las consecuencias legales y sociales de esa muerte asistida, ya que Ingrid es tratada “como una delincuente” por haber ayudado a su amiga.

Almodóvar, con este filme, afirma enfáticamente su defensa de la eutanasia, esa libertad última posible para el ser humano:

(...) Martha, el personaje de Tilda, encarna otro problema que también tenemos en el mundo, que es la ley de eutanasia. En España no se está aplicando todavía con absoluta libertad por parte del que la pide. Porque se impide desde el momento en que intervienen abogados y jueces fundamentalistas. Me parece que la ley debe corregir eso. Martha es una mujer totalmente racional y con pleno control, y quiere irse de este mundo limpia y directamente. Y para acompañarla y darle algo de luz está Ingrid, el personaje de Julianne, al que yo me siento cercano. (López, 2024)

A su vez, el propio Almodóvar ha señalado en varios reportajes y encuentros con la prensa su esfuerzo deliberado por evitar caer en el melodrama lacrimógeno o en un exceso de sentimentalismo:

En todo esto era esencial huir de lo dramático o de lo ñoño. El peligro de historias como esta es el sentimentalismo. Y yo quería huir del melodrama, y endurecer la película, pero a la vez iluminarla. Para eso he contado con la colaboración de dos actrices en estado de gracia, porque los tres trabajamos en esta mesa donde estás ahora [en la sede de su productora

El Deseo], y también en la de mi casa, y ellas entendieron muy bien el tono que yo quería darle a la película. Creo que están soberbias. (López, 2024)

Para lograrlo, también trabajó concienzudamente los aspectos visuales y de tonalidad. *La habitación de al lado* lleva la impronta del universo almodovariano, templado para la ocasión por la gravedad del tema: colores vibrantes y una puesta en escena extremadamente cuidada, que conviven con un ritmo pausado e íntimo.

A continuación, examinaremos comparativamente esas diferencias, organizándolas en dos grandes ámbitos: por un lado, personajes y caracterización, y por otro, trama y estructura narrativa.

Trataremos de reconstruir las motivaciones detrás de las decisiones tomadas por Almodóvar a la luz de sus declaraciones y de consideraciones teóricas para, finalmente, comparar y tratar de comprender las intertextualidades a las que ambos creadores acudieron para sus obras.

2.1. Diferencias narrativas en la caracterización de personajes

Una primera diferencia notable entre *Cuál es tu tormento* y *La habitación de al lado* reside en el tratamiento de los personajes principales y sus relaciones. En la novela de Nunez, la narradora protagonista es una escritora de mediana edad que relata en primera persona; su identidad individual (nombre, antecedentes detallados) permanece difusa a propósito, funcionando más como una voz testigo y reflexiva. La amiga enferma, por su parte, aunque crucial en la trama, tampoco recibe un nombre propio en el texto –un recurso que subraya la idea de que podría ser “cualquiera”–; sabemos de ella principalmente lo que la narradora nos cuenta: que fueron amigas íntimas desde jóvenes, que trabajaron juntas en una revista literaria, que es una persona inteligente, de agudo sentido del humor incluso frente a la adversidad, y que arrastra una complicada relación con su única hija.

En efecto, aunque la hija de la amiga permanece fuera de escena casi todo el relato, la narradora refiere abundantes detalles sobre el conflicto madre-hija: una historia marcada por malentendidos y falta de cercanía emocional:

A menudo hacía bromas sobre la relación con su hija, en parte porque el humor siempre había sido un rasgo destacable de su personalidad, y en parte porque ese era su modo de combatir la dificultad. Recuerdo cuando nació su hija: un embarazo insólitamente difícil que concluyó en un parto extenuante con una hemorragia posparto lo suficientemente grave para requerir una transfusión. Supongo que eso es lo que pasa cuando traes al mundo a un monstruo era su manera de bromear después al respecto. (Nunez, 2021, p. 24)

La amiga - madre soltera - siempre tuvo dificultades para conectar con esa hija y guardó en secreto la identidad del padre. La hija, por su parte, creció con resentimiento y vergüenza de no tener padre conocido.

Le partió el corazón, dijo mi amiga, el día que estaba vaciando el armario de su hija y encontró las cartas que ella le había escrito en secreto.

Y en las que, según parecía, había vertido todo su resentimiento hacia la madre y los abuelos. 'Sé que no te dieron una oportunidad. Sé cómo es mi madre y lo que es capaz de hacer para salirse con la suya.'

Odiaba ser hija de madre soltera: mientras crecía, era la única así entre sus amigas. Nunca pudo librarse de sus sentimientos de vergüenza por no tener padre. (Nunez, 2021, p. 26)

Esta tensión alcanza un punto crítico cuando la amiga, ya enferma, comunica a su hija su intención de poner fin a su vida: según relata la narradora, la hija simplemente respondió “Es tu elección”, de manera fría, lo que dejó a la madre profundamente herida. (Nunez, 2021, p. 28)

No obstante, en la novela, la hija nunca aparece en persona en las escenas centrales; su existencia se siente como una sombra en la vida de la amiga moribunda, un asunto doloroso, pero fuera de campo en la mayor parte del relato.

En la película, Almodóvar, en cambio, opta por nombrar y definir claramente a las protagonistas y hacer más explícitas ciertas relaciones familiares. La narradora sin nombre pasa a ser el personaje de Ingrid, a quien se le atribuye el oficio de escritora de autoficción (un probable alter ego de la propia narradora original, dado que Nunez sugiere que su protagonista es novelista). Ingrid, interpretada por Julianne Moore, es así caracterizada como una intelectual sensible, pero con miedo a la muerte –

Almodóvar establece que, inicialmente, le aterra la idea de la muerte, lo que contrasta con la actitud resuelta de su amiga Martha –.

Por otro lado, la amiga enferma recibe el nombre de Martha (Swinton) y una biografía sustancialmente modificada: ya no es una editora literaria neoyorquina, sino una ex-corresponsal de guerra de trayectoria destacada. Este cambio de profesión implica también un matiz distinto en su personalidad: Martha es retratada como una mujer acostumbrada a situaciones límite, que ha visto la muerte de cerca cubriendo conflictos bélicos, y cuya vida profesional intensa quizás le pasó factura en lo personal.

Efectivamente, la película resalta que Martha fue una madre ausente e “imperfecta” debido a su carrera; pasó más tiempo reportando guerras que criando a su hija, y ni siquiera reveló a la niña quién era su padre sino hasta la adolescencia.

Michelle, la hija de Martha en el filme –aunque secundaria en términos de tiempo en pantalla– adquiere un rol más notorio que en la novela, pues representa un punto de conflicto abierto: Martha debe justificar por qué prefiere la compañía de Ingrid por encima de la de su propia hija en el trance final.

En un diálogo clave, Martha reconoce ante Ingrid sus fallos maternales, su larga ausencia, las mentiras sobre el padre y asume que su hija le guarda resentimiento:

Yo era una adolescente cuando la tuve y no sabía qué hacer con una criatura. Y cuando empezamos a trabajar en Paper Magazine realmente vivíamos de noche, ¿te acuerdas? En el Manhattan de los ochenta lo importante ocurría por la noche. Cuando decidí trabajar como reportera de guerra, viajando continuamente a otros países. Eso no arregló precisamente las cosas... Mi trabajo me absorbía por completo. Nunca fui lo que se espera de una madre. Pero Michelle empezó a odiarme mucho antes de que yo me ausentara de casa, recuerdo sentir su rencor siendo solo una niña. Lo dejó muy claro. No soportaba la idea de no conocer a su padre. Cuando vio que las otras niñas tenían un padre, empezó a preguntarme por el suyo. Al principio le dije que no sabía quién era, pero eso empeoró las cosas. (Almodóvar, 2024, p. 23)

Esta situación con su hija es lo que llevó a Martha a elegir a Ingrid como última compañía, porque la distancia emocional con Michelle haría casi

imposible que ésta pudiera brindarle la serenidad y apoyo que necesita en sus últimos días.

De este modo, Almodóvar convierte un elemento de trasfondo de la novela (el conflicto madre-hija) en parte integral del drama de la película, añadiendo tensión narrativa: el espectador especula sobre si habrá un enfrentamiento o reconciliación pendiente entre Martha y su hija antes del final, o si Ingrid deberá lidiar con esa familiar dolido, tras la muerte.

Es importante señalar que, pese a estos cambios, Almodóvar no “inventó” la existencia de la hija ni la culpabilidad materna –ambas estaban latentes en el texto de Nunez–, sino que reordenó la focalización: en la novela, todo lo relacionado con la hija nos llega filtrado por la voz de la narradora; en la película, en cambio, se externaliza ese conflicto, revelándolo en diálogos directos de Martha e incluso a través de la aparición de la hija en pantalla – encarnada por la misma Tilda Swinton–.

Aunque en el corte final la hija no ocupa un lugar central, su presencia se hace sentir: por ejemplo, Ingrid, en su rol de amiga leal, actúa casi como mediadora póstuma, avisando a Michelle cuando Martha fallece y ambas enfrentan las consecuencias legales (la policía, la autopsia, etc.).

Es interesante puntualizar que – fiel a su estilo – Almodóvar acentúa triángulos relacionales en la caracterización de personajes en la película, como en el caso de Martha–Ingrid–Michelle. En la novela, las relaciones eran apenas lineales: amiga– narradora, con la hija como referencia distante. Esto enriquece el tejido dramático para el medio audiovisual, donde la dinámica entre varios personajes en conflicto añade profundidad emocional y tensión.

Por otro lado, Almodóvar introduce nuevos personajes secundarios o amplía la relevancia de algunos apenas mencionados en la novela, con el fin de articular mejor la narrativa de la película.

Un caso destacado es el de Damian Cunningham, encarnado por John Turturro, un personaje que representa al intelectual que, en la novela, daba la conferencia pesimista sobre el estado del mundo. Siguiendo con las relaciones triangulares, Almodóvar hace que Damian haya sido amante de ambas mujeres:

MARTHA: (Más ligera.) A propósito de simetrías, ¿te acuerdas de Damian Cunningham?

INGRID: Pues claro, lo heredé de ti.

MARTHA: El amante compartido. Llevé fatal que te liaras con él después de estar conmigo.

INGRID: (Sorprendida.) No lo compartimos. Vosotros lo habíais dejado hacia tiempo. ¡Y tú estabas fuera del país! (Almodóvar, 2024, p. 63)

Damian aparece en una “escena clave”. Debate con Ingrid sobre si traer hijos a un mundo al borde del colapso es moralmente aceptable. Este diálogo –sacado casi textualmente del ensayo inicial de la novela - no solo expone temas de fondo, sino que también cumple la función narrativa de presentar a Ingrid en su faceta más racional y confrontarla con ideas que la inquietan.

Mientras en la novela, esa conferencia es narrada por escrito de forma introspectiva, en la película se convierte en un intercambio dramático. En la discusión, Ingrid defiende o cuestiona la esperanza, y Damian enumera los horrores actuales como el ascenso de las ultraderechas, el cambio climático o las pandemias.

Eso es textual del libro, sí. Damian (John Turturro) habla sobre el mundo actual, donde la ultraderecha y el neoliberalismo aúnan fuerzas, problema unido a la amenaza del cambio climático. A mí lo que me importa es el viaje de Ingrid frente a la muerte, que al principio no logra aceptar. Yo creo que al final es una mujer que convive con la muerte de su amiga en un mundo que también está agonizando, donde sin embargo existe la posibilidad de vivir cada momento y disfrutarlo, algo que descubre contagiada por su amiga. Esa transferencia se presentifica en un emblemático plano en el que hay dos ojos, uno de cada una de ellas, que es absolutamente ‘Persona’, de Bergman. (López, 2024)

Damian, entonces, sirve como el catalizador que establece el tono existencial, encarnando la voz del pesimismo intelectual que contrasta con el acto de amor y compasión radical que Ingrid terminará realizando.

Otros personajes añadidos o perfilados en la película incluyen figuras que representan la sociedad y la ley reaccionando al acto final: un policía - Alessandro Nivola- involucrado en la investigación de la muerte, y Sarah, una abogada -Melina Matthews- que Damian contrata para asesorar a Ingrid ante la eventualidad de un interrogatorio por parte de la policía.

En la novela, tras el fallecimiento de la amiga, la narradora simplemente notifica a las autoridades con discreción, habiendo tomado precauciones para que la muerte pareciera natural y evitar problemas legales. “Has de mantener la calma. No lo largues todo de una vez cuando llegue la policía. Revisarán la casa concienzudamente. Te harán preguntas. Tú te ciñes al guion” (Nunez, 2021, p. 135)

Pero Almodóvar opta por dramatizar esta etapa: Ingrid es interrogada por la policía, enfrentando sospechas de haber asistido un suicidio, lo que es ilegal en esa jurisdicción. A su vez, personajes como la abogada Sarah o el policía personifican esa sociedad carente de sensibilidad que aplica el peso de la ley a un acto de misericordia, subrayando el mensaje crítico de la película.

A diferencia de la novela, donde Nunez mantiene todo el foco en la relación íntima de las dos amigas con virtual ausencia de antagonistas externos y la tensión proviene de la enfermedad y la decisión en sí, la película, al incorporar estos roles –la hija, resentida, los agentes de la ley– configura un conflicto externo adicional que ayuda a sostener dramáticamente el último acto y a enfatizar el comentario social sobre la eutanasia.

Así, en términos narratológicos, podríamos afirmar que el filme expande el horizonte dialógico de la novela: donde era principalmente diálogo entre dos voces (la narradora y su amiga, más las voces citadas de terceros en anécdotas), el filme pone en diálogo a las protagonistas con más personajes del mundo diegético (la hija, el policía, etc.), generando confrontaciones directas que reemplazan a algunos monólogos internos o relatos indirectos de la novela.

A modo de síntesis, podemos afirmar que, a nivel de personajes, *La habitación de al lado* personaliza y redistribuye funciones narrativas de manera diferente a *¿Cuál es tu tormento?* Ingrid ocupa el lugar de la narradora, pero con una caracterización más definida: pasa a ser una escritora con miedo a la muerte, que experimenta un arco de transformación; Martha toma el lugar de la amiga enferma, pero con un pasado de corresponsal que informa su carácter, y su controvertido rol de madre se explora abiertamente. La hija, prácticamente ausente en la novela, adquiere presencia temática y dramática en el filme. Y figuras

terciarias –como Damian o los representantes de la ley– concretan, en escena, debates y consecuencias que la novela solo describe.

Estas decisiones son respuestas a las demandas diferentes planteadas por cada medio: en literatura, la introspección de una voz narrativa puede bastar para revelar un mundo interior; en cine, suele ser más efectivo mostrar esos conflictos a través de acciones y diálogos de personajes visibles.

2.2. Diferencias narrativas en la trama y la estructura

A nivel de trama y estructura, el guion de *La habitación de al lado* implicó transformaciones importantes para lograr un relato audiovisual cohesivo. La novela de Nunez se caracteriza por una estructura atípica, fragmentaria, casi ensayística por momentos: no sigue una línea argumental estrictamente lineal, sino que intercala numerosos pasajes de reflexión, recuerdos e historias secundarias que la narradora va recopilando en primera persona.

Por ejemplo, la primera parte del libro trascurre en 2017, con la narradora asistiendo a una conferencia sobre los problemas insolubles del planeta como el cambio climático, o una próxima pandemia, lo cual siembra un trasfondo de pesimismo global. Luego, la narradora visita a su amiga en el hospital, y de ahí en adelante la acción principal –la petición de la amiga y el acompañamiento hacia la muerte– se intercala con digresiones: conversaciones con enfermeras, recuerdos de juventud en común, reflexiones sobre literatura y arte que ambas comentan, e incluso anécdotas de terceros que se cuelan en la narración –como el caso del padre e hija judíos discutiendo en un restaurante que la narradora observa y usa para meditar sobre las relaciones paterno-filiales–. Este mosaico estructural le da a la novela un ritmo contemplativo, donde la tensión dramática se acumula de forma subterránea, casi invisible.

Nunez maneja el clímax con suma discreción y hasta la escena crucial de la muerte es relatada con el mismo tono contenido que el resto: la amiga toma una dosis letal de medicamentos en la casa alquilada donde ambas se aislaron; la narradora sabe qué hacer tras el fallecimiento, así que llama primero a la policía y luego a la hija, presentando todo como muerte

natural. No hay grandes revelaciones ni giros sorpresivos al final; más bien un desenlace sereno y triste donde la narradora cumple la promesa hecha a su amiga y se queda sola con los recuerdos y reflexiones finales.

La conclusión del libro es más filosófica que argumental: tras narrar ese final, la autora cierra con reflexiones sobre la vida y la muerte, incluyendo consideraciones antinatalistas y citas literarias, sin delinear el destino de la narradora en el futuro.

Por el contrario, la película asume una estructura dramática –en apariencia más convencional, siguiendo cierto arco narrativo clásico– pero con interesantes digresiones estilísticas para integrar los aspectos reflexivos.

Almodóvar reorganiza la historia en tres actos reconocibles, que presentamos sucintamente a continuación, siguiendo el esquema de nueve pasos de Smiley-Thompson utilizado extensivamente por Linda Aronson (2010).

Primer acto

Normalidad: Ingrid lleva una vida relativamente estable como novelista reconocida, con cierta tranquilidad emocional pero una percepción fatalista del mundo. Martha, por otro lado, ha vivido una existencia intensa como corresponsal de guerra, marcada por experiencias traumáticas y relaciones familiares complicadas, especialmente con su hija.

Perturbación: La normalidad de ambas se ve alterada cuando Martha, diagnosticada con cáncer cervical terminal, e Ingrid se conectan tras un largo distanciamiento. Martha le comunica su plan de morir con dignidad antes de que su enfermedad empeore.

Protagonista: Aunque ambas mujeres tienen mucho peso, Ingrid funciona como la principal perspectiva narrativa y es quien experimenta un arco dramático claro, transitando desde la resistencia inicial frente a la muerte hasta la aceptación emocional de la decisión de su amiga.

Plan: Martha diseña cuidadosamente un plan para acabar con su vida asistida por Ingrid. Ambas acuerdan retirarse a una casa aislada en

Woodstock, lejos del bullicio urbano, para pasar juntas los últimos días en tranquilidad y discreción.

Sorpresa: La primera sorpresa surge cuando Martha confiesa los profundos conflictos familiares con su hija, admitiendo su culpabilidad por haber sido una madre ausente debido a su profesión. Ingrid descubre que la situación es emocionalmente más compleja de lo que imaginaba.

Obstáculo: El principal obstáculo es el dilema moral y emocional que enfrenta Ingrid al aceptar o no el pedido de Martha. Además, Ingrid debe lidiar con sus propios miedos internos ante la muerte, lo que añade una dimensión extra a la trama.

Fin del primer acto: El acto concluye cuando Ingrid acepta finalmente acompañar a Martha en su decisión, marcando un punto de no retorno emocional y narrativo.

Actos dos y tres:

Complicación, subtramas, más sorpresas y obstáculos: En el retiro en Woodstock, ambas mujeres profundizan en conversaciones íntimas sobre sus vidas, arrepentimientos y experiencias pasadas. Una subtrama relevante es el conflicto materno-filial, cuando Martha confiesa la profunda culpa que siente por la relación dañada con su hija y el secreto mantenido respecto a la identidad del padre. Por otro lado, Ingrid atraviesa una intensa introspección emocional, enfrentándose a su miedo profundo hacia la muerte y la pérdida, reconciliándose lentamente con estas emociones a medida que acompaña a Martha. La aparición de personajes secundarios, especialmente Damian Cunningham, añade un valioso debate filosófico sobre la ética de traer hijos a un mundo en crisis, profundizando así la temática existencial de la película. Además, aumenta progresivamente la tensión debido a las implicaciones legales y sociales del acto final planeado por Martha, anticipando posibles complicaciones externas posteriores. Estas diversas complicaciones y obstáculos impulsan la trama hacia adelante, generando una tensión dramática creciente que conduce al clímax.

Clímax: El clímax se produce cuando Martha lleva a cabo el suicidio asistido. Se representa con intensidad contenida y dignidad visual, simbolizado por la puerta cerrada que indica su decisión definitiva.

Resolución: Tras la muerte de Martha, Ingrid debe enfrentar las consecuencias legales y emocionales de haber participado en la decisión de su amiga. Se introduce un giro sorpresivo cuando las autoridades intervienen, sometiendo a Ingrid a interrogatorios y sospechas legales. La resolución incluye también el enfrentamiento emocional con la hija de Martha, cerrando parcialmente ese conflicto familiar.

Finalmente, la resolución emocional y narrativa se cierra con Ingrid asimilando plenamente las experiencias vividas durante la convivencia final con Martha. A través de este proceso, Ingrid redescubre una perspectiva vitalista paradójica en medio de la pérdida, aceptando la mortalidad como parte integral de la vida, con un mensaje visual y metafórico –la nieve cayendo–, que simboliza tanto la pérdida como una posible purificación emocional. Retomaremos este aspecto en la segunda parte.

En términos de ritmo narrativo, la película equilibra las partes reflexivas con momentos de mayor tensión externa. Almodóvar retiene algunos elementos ensayísticos del texto original, pero los traduce en formato audiovisual –ya nos referimos antes al debate filosófico sobre la responsabilidad de tener hijos en un mundo moribundo–.

La estética y el tono también difieren en la ejecución narrativa de las instancias mediales. La prosa de Nunez, al ser “sencilla y despojada de adornos”, transmite una austeridad emotiva: el drama está en lo que no se dice directamente sino en lo que asoma entre líneas. La película, en cambio, debe expresar visualmente ese mundo interior y, para eso, Almodóvar emplea varios recursos ligados al uso expresivo del color, a los valores de planos elegidos y al tipo de actuación planteada que, a su vez, le permite la puesta en acto de su estilo.

Aun tratando un tema sombrío, el filme mantiene la paleta vibrante del director. Por ejemplo, Martha viste suéteres verde pistacho –uno de los colores fetiche de Almodóvar– incluso en su momento final. Ingrid suele aparecer en tonos azul y malva, y ambas llevan los labios pintados de rojo intenso como símbolo de vitalidad hasta el final. El rojo, asociado a la pasión

y la muerte en la imaginería almodovariana, reaparece en la puerta de la habitación donde Martha elige morir. Estas decisiones cromáticas compensan la potencial frialdad de la atmósfera fúnebre con una afirmación visual de la vida.

La cámara, a menudo, se fija en primeros planos de las actrices, buscando en sus rostros la sutileza de las emociones contenidas. Muchos diálogos entre Martha e Ingrid se filman en largos planos de dos, y en planos muy cortos, enfatizando gestos mínimos y miradas. Esto traslada a lenguaje visual la interioridad que en la novela se vertía en pensamientos escritos.

Almodóvar, conscientemente, redujo los elementos sonoros para respetar la atmósfera: Martha, por ejemplo, ya no quiere escuchar música mientras espera la muerte. A diferencia de otras películas del director con partituras intensas, aquí impera el silencio y sonidos diegéticos, como el canto de los pájaros.

En cuanto al clímax específico de la muerte, la película opta por una puesta en escena algo distinta: Martha acuerda con Ingrid una señal para indicarle que ha llegado el momento. “Importante: dormiré con la puerta abierta, el día que la encuentres cerrada significa que ya ha ocurrido. Esa será la señal. Puerta cerrada” (Almodóvar, 2024, pp. 111-112).

Esta frase, inexistente en el libro, agrega un elemento visual y simbólico poderoso: la puerta cerrada como metáfora del paso definitivo. En efecto, en la escena culminante Ingrid ve la puerta de Martha cerrada, comprendiendo que su amiga se ha quitado la vida. La encuentra vestida elegantemente con un vestido amarillo y los labios muy rojos, como yendo a una fiesta final, en la tumbona, a plena luz. Esta imaginería hace eco de *Cries and Whispers* (1972) de Bergman –otra historia de mujeres asistiendo la agonía de una enferma, donde el color rojo y la estética cuidadísima juegan un rol dramático–, influencia que Almodóvar reconoce: “A Bergman lo tenía totalmente en mente. No es que yo quiera medirme con él, pero sí está presente en la película” (López, 2024).

Tras la muerte de Martha, la película sigue. Ingrid es mostrada enfrentando las consecuencias inmediatas, lo que implica un interrogatorio por parte de la policía y el encuentro entre Ingrid y Michelle compartiendo vivencias sobre Martha. De este modo, la narrativa cinematográfica enfatiza el arco

de la protagonista sobreviviente, Ingrid, más que en la narrativa literaria. Ingrid pasa de la negación y el miedo a la aceptación, lo cual proporciona una nota de evolución personal que en el libro es mucho más tenue.

Podemos concluir entonces que, si bien Almodóvar ajusta el relato para inscribirlo en el paradigma del cine dramático, conserva el espíritu reflexivo del texto mediante el tono y la estética. Las conversaciones abarcan filosofía y memorias al igual que en la novela, y la cámara se toma su tiempo para capturar los silencios y miradas prolongadas entre las protagonistas, invitando al espectador a una experiencia contemplativa.

2.3. Intertextualidad y referencias culturales en novela y película

Tanto la novela como la película están pobladas de referencias intertextuales que enriquecen su dimensión de sentido. Sin embargo, difieren en qué referencias emplean y cómo las integran, acorde con las demandas y condicionamientos de cada medio y la sensibilidad de sus creadores.

En la novela de Sigrid Nunez, la intertextualidad se manifiesta principalmente a través de citas literarias y discusiones culturales incorporadas en el discurso de la narradora. Ya desde el epígrafe encontramos a Simone Weil, cuya frase da pie al título y fija un marco ético-espiritual para la historia. La narradora comenta libros que ha leído y los enlaza con las vivencias presentes –por ejemplo, al cuidar a su amiga moribunda recuerda una línea de Elizabeth Hardwick preguntando “¿Conoces a alguna mujer feliz?” (Nunez, 2021, p. 44), lo que funciona como invitación a ponderar el sentido de la felicidad en sus circunstancias.

Hay un momento donde la narradora cita al famoso director de culto, John Waters, quien dijo que su película favorita “de esas vacaciones” (estaban en navidad) era *Jesus, You Know* (Ulrich Seidl, 2003):

Jesus, du weisst es el título de un documental austriaco que vi hace unos quince años y que nunca se me ha ido de la cabeza. Jesús, tú sabes. Muestra a seis católicos, cada uno en una iglesia vacía diferente, que han acordado rezar arrodillados y en voz alta mirando a la cámara situada sobre un trípode en el presbiterio. (Nunez, 2021, p. 31)

Efectivamente, *Jesús, tú sabes* es un documental en el que personas de distintas edades rezan en iglesias vacías:

Lo que revelaban las plegarias grabadas en la película son lo más crudo de la soledad, la autoestima baja y la tristeza. Cada suplicante parece estar pidiendo amor a gritos, un amor que nunca encontraron o un amor que temen estar a punto de perder." (Nunez, 2021, p. 32)

La alusión al documental refleja la búsqueda de consuelo espiritual frente al vacío, algo que conecta con la situación que atraviesan las dos amigas.

Otro momento, en la novela, es cuando la narradora, que está dialogando con el hijo de su vecina, menciona una referencia a *La sombra de una duda* (Hitchcock, 1943) evocada por las preguntas que se realiza su interlocutor:

[Dijo el hijo] ¿Cómo pueden disfrutar de aquello en lo que gasten el dinero de su víctima? Darse un banquete a costa de la pobreza de otro. ¿Cómo pueden siquiera mirarse al espejo? ¿Qué se cuentan a sí mismos?

Le dije que imaginaba a esa gente diciendo que era solo dinero, (...) Pensé en la película de Hitchcock acerca de un hombre conocido como el Asesino de las Viudas Alegres. El tío Charlie, que agredía a viejas viudas ricas: 'animales gordos que resoplan', que, según él, no tenían derecho a todo ese dinero. '¿Qué les ocurre a los animales cuando engordan y envejecen demasiado?'. Para él, sus víctimas merecían ser degolladas." (Nunez, 2021, p. 60)

En suma, Nunez puebla su novela con intertextos literarios (Weil) y cinematográficos (Waters/Seidl, Hitchcock), integrándolos en la voz narrativa o en diálogos. Son parte natural del fluir de pensamientos de la narradora culta, y cumplen la doble función de comentar temáticamente lo que ocurre y de situar la historia en un contexto cultural más amplio, mostrando que los personajes están inmersos en la cultura contemporánea: leyendo y viendo películas, incluso mientras lidian con la muerte. La intertextualidad refuerza el tono intelectual y reflexivo de la novela, haciéndola en cierta medida metatextual - el libro reflexiona sobre otras escrituras y discursos -.

Por su parte, la película *La habitación de al lado* incorpora intertextos de forma más visual y cinematográfica, acorde al medio y al estilo autoral de Almodóvar. Una referencia predominante es la ya mencionada presencia del universo de Ingmar Bergman.

Almodóvar hace homenajes explícitos: la puesta en escena de dos mujeres, una moribunda y otra cuidándola, en una casa retirada, evoca claramente a *Gritos y susurros* (Bergman, 1972), filme sobre tres hermanas que cuidan a una de ellas que está muriendo de cáncer. Como ya hemos dicho antes, Almodóvar ha citado esa película como influencia, junto con *Persona* (1966). La cita más directa a este último filme es el plano donde las dos protagonistas comparten campo fusionando sus miradas, recreando la famosa imagen en que Liv Ullmann y Bibi Andersson aparecen, medio rostro cada una, formando un solo rostro combinado. Es un intertexto visual potente: al público cinéfilo le evoca inmediatamente a Bergman, aportando el bagaje de significado de *Persona* (la comunión de identidades) a la escena de Ingrid y Martha. Incluso, la caracterización de Tilda Swinton, con cabello muy rubio, rostro anguloso y expresión severa, podría remitir a personajes bergmanianos como el caballero de *El séptimo sello*. De hecho, el entrevistador nota similitudes entre Tilda y Max von Sydow en ese papel y Almodóvar se lo concede: “A Bergman lo tenía totalmente en mente” (López, 2024).

Una lectura posible es que Almodóvar vistió y presentó a Martha casi como una figura bergmaniana que enfrenta la muerte de manera racional, en contraste con Ingrid, que lo hace más emocionalmente.

Además de Bergman, Weil y Hitchcock, la película referencia a otras obras. Por ejemplo, Albert Camus es aludido en un diálogo que Martha menciona. “El único problema filosófico verdaderamente serio [es] el suicidio” es, prácticamente, cita directa de la primera línea de *El mito de Sísifo* (Camus, 1995, p. 15). Esta referencia filosófica se integra orgánicamente, ya que Martha y Ingrid discuten la legitimidad de su elección de morir, invocando a Camus para dar peso intelectual a su decisión.

Almodóvar, mediante este procedimiento, traslada parte de la intertextualidad literaria propia de la novela a la boca de los personajes, en vez de dejarla como voz en off o texto escrito en pantalla.

Almodóvar, también acostumbra a incorporar referencias plásticas como intertextos visuales. Por ejemplo, en *La mala educación*, utiliza encuadres inspirados en cuadros de Edward Hopper, o en Los abrazos rotos, evoca a la

pintura de René Magritte *Les Amants* (1928). *La habitación de al lado* no es una excepción.

En su caso, la referencia directa –que no existe en la novela– es la pintura *Christina's World* de Andrew Wyeth (1948). Según cuenta la leyenda, Christina Olson padecía una enfermedad muscular degenerativa que limitaba su movilidad, y esta condición física se refleja en el cuadro. La figura parece arrastrarse por el campo, utilizando los brazos para desplazarse. La postura de la mujer sugiere anhelo, determinación y aislamiento. Según declaró alguna vez, Wyeth encontró la inspiración para *El mundo de Christina* una tarde en que observó a Olson arrastrando su cuerpo por el campo.

En la entrevista de *Vanity Fair*, Almodóvar se refiere a ella:

V. F.: Pero en el plano de la casa en llamas reproduce el cuadro *Christina's World*, de Wyeth, un ícono de la pintura norteamericana. ¿Es un guiño a la cultura del país?

P. A.: En el frigorífico de mi cocina tengo un imán con esa pintura que, en efecto, es totalmente mítica en la cultura americana. No sé muy bien por qué, pero me gusta mucho. Y cuando pensé en la casa en llamas y que ella fuera detrás del marido, de pronto coqueteé con el cuadro, deliberadamente. (López, 2024)

La incorporación de esta imagen en el filme enriquece definitivamente la lectura: invita al espectador a hacer conexiones entre el arte y la vida, y demuestra la atención del director a los detalles iconográficos para expresar ideas.

Otra estrategia intertextual fundamental en *La habitación de al lado* es la referencia a *The Dead* (1987), el último filme de John Huston, sobre el relato del mismo nombre de James Joyce, incluido en el volumen de cuentos *Dubliners*, al que Almodóvar refiere en su entrevista, como influencia:

También pensé en John Huston. Recuerdo las fotos de cuando él dirigía su última película, *Dublineses* [*The Dead*], que la hacía con el gotero puesto. Cuando vi esa imagen, pensé en cuando yo tenga que hacer mi última película. Que la haría incluso estando en esas condiciones. (López, 2024)

En la película, Martha le pide a Ingrid ver *The Dead*. Almodóvar alterna los planos de las amigas viéndola con fragmentos del final de la película. Es la parte adonde Angelica Huston acaba de contarle a su marido, a los pies de la cama, mirando la nieve que cae por la ventana, la historia de un amor adolescente que murió por haberla esperado inútilmente en el jardín de su casa mientras nevaba.

Ingrid contempla emocionada la pantalla, con Martha medio dormida sobre uno de sus hombros. La mira, tal vez Martha pueda escuchar entre sueños lo que dice el marido melancólico de la película de Huston: ‘Cae la nieve, cae en el cementerio solitario, cae débilmente en el universo y, cual final inevitable, cae sobre todos los vivos y los muertos.’ Con los ojos cerrados, Martha murmura este último párrafo, acompañando el sonido de la película, como haciendo un dúo. Ingrid la mira profundamente emocionada, a punto de llorar. (Almodóvar, 2024, p. 137)

La nieve, como ya comentamos, se vuelve un elemento crucial para la resolución de la película. En su conjunto, estos recursos intertextuales contribuyen a la profundidad temática de ambas obras. Funcionan como hilos que conectan la historia particular de Ingrid/Martha con discursos universales sobre la muerte, la fe, la ética, el arte y la condición humana.

3. Segunda parte

Tal como nos planteamos al principio, hemos desarrollado una comparativa entre los dos contenidos –la novela y la película– sin explicitar perspectivas teóricas. Ahora es el tiempo de realizarlo. Para ello, consignaremos algunos enfoques “clásicos”, y luego introduciremos la especificidad de nuestra propuesta para, finalmente, obtener algunas conclusiones.

3.1. Acerca de las concepciones “clásicas” de adaptación y transposición

A lo largo de la historiografía, se han empleado términos como “adaptación”, “transposición”, “versión” o “lectura fílmica” para describir el proceso de llevar un texto literario a la pantalla. Pese a los matices entre cada término, en general, se ha reconocido que la operación comporta más que un simple “traslado de contenido”: involucra reescrituras, omisiones,

trasvases de voz narrativa, reconfiguraciones de personajes y cambios de temporalidad y espacialidad, entre otros (McFarlane, 1996).

Por “adaptación” se entiende de manera amplia el proceso de reinterpretación de un material literario en un medio audiovisual (Andrew, 1984). Sin embargo, algunos autores prefieren el término “transposición” para poner énfasis en la “transformación creativa” que conlleva dicho pasaje. En la mayoría de los casos, la adaptación involucra a productores y directores profesionales que trabajan con un guion escrito, a menudo, por encargo. Estos agentes interpretan, condensan o reinventan el texto literario de acuerdo con consideraciones estéticas, industriales, presupuestarias, históricas e ideológicas. El resultado no es una copia sino más bien una “reinterpretación audiovisual” (McFarlane, 1996)

En uno de los aportes más citados de la teoría de la adaptación, Dudley Andrew (1984) propone tres grandes modos de relación entre texto literario y filme: *borrowing* (préstamo), *intersecting* (intersección) y *fidelity of transformation* (fidelidad de transformación).

El “préstamo” implica el uso de elementos sueltos del texto literario — tema, personajes, tramas — sin una pretensión de reproducir fielmente el conjunto de la obra. Se trata de la relación más libre o laxa con el original, en la que el realizador “toma prestadas” ideas, atmósferas o conflictos, pero los inserta en un contexto audiovisual propio.

En el caso de la “intersección”, la obra cinematográfica retiene más visiblemente la estructura y algunos aspectos característicos del material literario, pero sin pretender igualarlos de manera exhaustiva. Bazin (2000) había llamado a esto “*refraction*”: el filme “refleja” al texto, pero bajo la luz particular de la visión de un director.

Finalmente, cuando opera la “fidelidad de la transformación” se busca una mayor correspondencia estructural y temática con el hipotexto, intentando mantener el “espíritu” de la obra literaria. Sin embargo, en la práctica, afirma Andrew, toda versión filmica conlleva ineludibles adaptaciones a las convenciones del medio audiovisual (Andrew, 1984).

El modelo de Andrew ha servido extensivamente como un marco preliminar y didáctico para examinar hasta qué punto una película se acerca o se distancia de su fuente. No obstante, la crítica posterior ha señalado que

estas categorías pueden resultar demasiado genéricas, ya que en la realidad de la producción se combinan distintos grados de préstamo, intersección y fidelidad transformadora.

En su influyente obra *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996), Brian McFarlane propone que, si bien puede identificarse un “núcleo narrativo” en la literatura que es factible de trasladar al cine (es decir, acciones, personajes, acontecimientos, cronología básica), existen también elementos “no transferibles” que dependen de la peculiaridad del lenguaje literario, la voz autoral y la configuración verbal única. De acuerdo con McFarlane, esta distinción invita a pensar que la lectura fílmica de una novela no depende solo de si se han traspasado “los hechos” o “las tramas”, sino de cómo se ha compensado o transformado aquello que pertenece al dominio específicamente literario (McFarlane, 1996).

Esto nos lleva, directamente, a la cuestión de la “fidelidad” o lealtad al texto original, que ha sido, por décadas, uno de los principales focos del debate sobre adaptación. Desde las primeras críticas de la prensa a las adaptaciones hollywoodenses de novelas clásicas hasta los ensayos de André Bazin, se ha oscilado entre posturas puristas –que consideran al texto literario como modelo canónico– y posturas más flexibles –que valoran la adaptación como un texto autónomo–.

Las primeras sostienen que una buena adaptación es aquella que logra ser lo más fiel posible a la fuente literaria. Los cambios o supresiones suelen considerarse “traiciones” a la obra original. Este punto de vista fue característico de buena parte de la crítica literaria tradicional, que suele ver en el texto literario un objeto sacralizado.

En el segundo caso, quienes se erigen como defensores de esta postura – como el propio André Bazin–, sostienen la autonomía de la adaptación y subrayan que la especificidad del medio audiovisual exige transformaciones ineludibles y plantea que la “fidelidad” es un concepto relativo y a menudo irrelevante.

Más que una “copia”, la adaptación se concibe como una “revisión” o un “diálogo” con el texto (Bazin, 2000), en el que uno de los desafíos más

frecuentes es la representación de la voz narrativa y la subjetividad de los personajes.

Sergio Wolf en su libro *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* (2001) se propone profundizar en esta problemática. En primer lugar, realiza una crítica a la concepción clásica de “adaptación” señalando dos grandes prejuicios: “[que] la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas o reducciones o limitaciones que desequilibrarían su entidad” y “[que] la literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos su especificidad en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía” (Wolf, 2001, p. 15).

Advierte que, la cuestión no es solo una discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine, sino que revela una problemática y, frente a diferentes propuestas nominativas, el ofrece la de “transposición” “porque designa la idea de traslado, pero también la de trasplante de poner algo en otro sitio de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2001, p. 18).

Otro de los problemas advertidos en este pasaje tiene que ver con la extensión y la necesaria condensación. Muchas fuentes literarias presentan un grado de extensión difícilmente abarcable en un producto audiovisual estándar. De ahí surgen “condensaciones” que implican la eliminación de subtramas, la fusión o supresión de personajes, la reorganización de eventos y la reinterpretación de motivos (Andrew, 1984). Esto genera tensiones con parte del público lector, que a menudo reclama la ausencia de momentos favoritos del texto original.

A su vez, más adelante, en un enfoque particularmente relevante para nuestro trabajo, Wolf habla de “reinvención” para describir casos en los que el director asume la libertad de modificar radicalmente el subtexto literario, apropiándose del universo ficcional para crear una experiencia cinematográfica muy diferente (Wolf, 2001, p. 194):

(...) Puede hablarse de reinvenCIÓN cuando la obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta. Aunque esta imagen pueda suscitar la discusión de qué materiales de la obra anterior demolida utiliza esta obra nueva del cineasta –así como se dice derribar una casa para

construir ‘allí mismo’ otra– estamos, qué duda puede caber, ante un procedimiento que traza la mayor distancia imaginable con respecto a la palabra fidelidad. (Wolf, 2001, p. 195)

En nuestra opinión, la visión de Sergio Wolf es la que ha llegado más allá al hacer foco en el problema central del procedimiento en la concepción clásica: la cuestión del origen y la fidelidad al llamado “ur-text” –cuestión que retomaremos–. Para proseguir, debemos abandonar ciertas concepciones muy arraigadas a la visión del Siglo XX, y adentrarnos en los tiempos de la convergencia digital y cultural, y la producción transmedia de narrativas.

4. La noción de “mundo” y los tres tiempos lógicos en la producción de narrativas

Nuestro punto de entrada al campo de las Narrativas en la Convergencia fue la reflexión sobre nuestras prácticas y los enfoques teóricos de Marie-Laure Ryan y, por sobre todo, de Susana Tosca y Lisbeth Klastrup y su concepción de “Storyworlds” (Ryan, 2014) y “Transmedial Worlds” (Tosca/ Klastrup, 2004; 2020), que fructificaron en el texto “Lo transmedia como ‘modo’ de producción de narrativas” (Romero, 2024). Decíamos en esa oportunidad:

Partiendo casi al unísono de la popularización del término con la aparición del artículo de Henry Jenkins “Transmedia Storytelling” en su blog del MIT en 2003, esta visión alterna se desarrolla casi subterráneamente a partir de otro hito: la publicación en diciembre de 2004 del artículo “Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design” de las investigadoras del IT de Copenhagen Lisbeth Klastrup y Susana Tosca. Basta comparar ambos textos para dar cuenta de la diferencia de enfoques. El de Jenkins marca el rumbo hacia la diversidad de plataformas y la creación de franquicias. El de Klastrup y Tosca, inaugura el concepto de “mundo transmedia” y pone las piedras basales de la caracterización de esos mundos, a la par que establece un marco de análisis de esos rasgos, con la intención de crear una “herramienta útil para que los diseñadores de cibermundos planifiquen su contenido” (Klastrup y Tosca, 2004, p. 1). Estos dos enfoques han coexistido a lo largo de las últimas dos décadas con disímil popularidad.” (Romero, 2024, p. 1)

A medida que fuimos trabajando en nuestra doble vertiente de investigador y productor de experiencias transmedia, el rol del Mundo –a secas³– fue ganando lugar. Adoptamos, para nuestra labor, una versión modificada de la definición de “mundo transmedial” (TMW, TransMedial World, en inglés) a partir de la enunciada por Susana Tosca y Lisbeth Kastrup: “sistemas de contenido abstracto a partir de los cuales se pueden derivar historias y personajes en una variedad de formas de medios”. (Romero, 2025, p. 75)

Tosca y Kastrup complementan la definición afirmando que:

Lo que caracteriza a un mundo transmedial es que tanto la audiencia como los diseñadores comparten una imagen mental de la “mundanidad” (una serie de características distintivas de su universo). Al sumergirnos en las instancias de un mundo transmedial, nos involucramos en un proceso continuo de circulación, expansión y reapropiación de contenido relacionado con el mundo que atraviesa tanto el tiempo como las plataformas mediáticas.⁴ (Tosca & Kastrup, 2020) [nuestra traducción]

Como hemos mencionado en trabajos previos (Romero, 2024, 2025), las autoras subrayan que un mundo es una construcción imaginaria, existente en la mente y que trasciende la forma en que se presenta como contenido, con el que interactuamos en un momento dado. En nuestra teorización y, retomando conceptos enunciados por Marie-Laure Ryan y por el productor portugués Nuno Bernardo, entendemos a la narrativa desarrollada durante la creación del mundo, pero antes de su instanciación, como “agnóstica de plataformas” (Cfr. Bernardo, 2014) y como “realidad virtual” (cfr. Ryan, 2001; 2015). Es decir, en la narrativa “agnóstica de plataformas” está constituido el mundo, como realidad virtual.

Aclaramos, para no alimentar confusiones, que no nos estamos refiriendo a la realidad virtual tecnológica, sino a la condición de la narrativa como

³ Decidimos, para nuestros trabajos, despojarlo de tanta adjetivación y volver al nombre puesto por quien primero reflexionó sobre esta noción en el ámbito de la narrativa, así como creó uno de los más perfectos de la historia, J.R.R. Tolkien (cfr. 1986).

⁴ “(...) What characterizes a transmedial world is that audience and designers share a mental image of the “worldness” (a number of distinguishing features of its universe). By immersing ourselves in the instantiations of a transmedial world, we engage in an ongoing process of circulation, expansion and reappropriation of world-related content which cut across both time and media platforms” (Tosca & Kastrup, 2020).

virtual, en tanto que “en potencia” – escolásticamente hablando-. Esta concepción de la narrativa como realidad virtual es desarrollada tanto desde la narratología por Marie-Laure Ryan, como por los estudios sobre virtualidad llevados a cabo por Pierre Lévy (1999):

La palabra virtual procede del latín medieval *virtualis*, que a su vez deriva de *virtus*: fuerza, potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia, pero no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. El árbol está virtualmente presente en la semilla. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes. (...) En cuanto a lo virtual, no se opone a lo real sino a lo actual. A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización. Este conjunto problemático pertenece a la entidad considerada y constituye una de sus principales dimensiones. El problema de las semillas, por ejemplo, consiste en hacer crecer un árbol. La semilla “es” el problema, pero no es sólo eso, lo cual no significa que “conozca” la forma exacta del árbol que, finalmente, extenderá su follaje por encima de ella. Teniendo en cuenta los límites que le impone su naturaleza, deberá inventarlo, coproducirlo en las circunstancias de cada momento.” (Levy, 1999, pp. 18-19)

El Mundo, entonces, es el resultado de un acto estético e imaginativo. Como sistema de contenido abstracto, se concreta por instancias en contenidos mediales (películas, libros, videojuegos, etc.) donde, en cada contenido, se actualizan, es decir, se ponen en acto, diversos componentes definitorios del mundo (que constituyen su mundanidad) que, posteriormente, son experimentados por las comunidades receptoras.

Entendemos mundanidad como una serie de características distintivas y reconocibles de un TMW [mundo transmedial] específico que se originan a partir de la primera versión/instancia del mundo [*ur-text*], pero que pueden

ser elaboradas y cambiadas con el tiempo⁵. (Tosca y Klastrup, 2020) [nuestra traducción]

El concepto de "mundanidad" según Tosca y Klastrup, se aplica a dos niveles: primero, de forma abstracta, como aspectos esenciales que se esperan encontrar en todas las instancias del mundo, y segundo, de manera específica, como una característica definitoria de una instancia individual. Según las autoras, estos elementos centrales se describen a través del *mythos*, el *topos* y el *ethos*.

El *mythos* hace referencia a la historia fundacional del mundo, explicando relaciones y luchas definitorias, y sirve como el conocimiento necesario para interactuar con las tramas. El *topos* define el escenario en términos de espacio y tiempo, mostrando cómo los lugares y eventos han cambiado a lo largo de la historia del mundo, y es crucial para la autenticidad del escenario. El *ethos* abarca los sistemas de creencias, ideologías y el código moral de los personajes, ayudando a las audiencias a comprender cómo deben comportarse en ese mundo.

Finalmente, las autoras destacan la importancia de los personajes fundacionales, cuyas interacciones a menudo definen el mundo mismo, especialmente en contextos de media-mix⁶ (cfr. Ōtsuka, Azuma y Steinberg, 2010) agregándolos como cuarto elemento clave en estos casos, equiparándolos con *mythos*, *topos* y *ethos*.

Definidos entonces el "mundo", y su "mundanidad" y puestos a funcionar, nos encontramos con una aparente contradicción, al caracterizar el modo transmedia de producción, entre la universalidad de lo "agnóstico de plataformas" y la especificidad de los contenidos y formatos mediales que componen los productos de la experiencia.

Al intentar resolver este problema, introdujimos la variable "tiempo". Pero no como tiempo cronológico, sino como tiempo lógico. Nos inspiramos en el uso que, de esta expresión, hace el psicoanalista francés Jacques Lacan

⁵ (...) We understand "worldness" as a number of distinguishing and recognizable features of specific transmedial world that originate from the first version/instantiation of the world, but can be elaborated and changed over time. (Tosca & Klastrup, 2020).

⁶ Sobre Media-mix, cfr. Jenkins, H. (2013).

en “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” (Lacan, 2003, p. 187). Lacan habla de tres momentos de evidencia, donde cada uno es un tránsito hacia el siguiente, se reabsorbe en él y subsiste el último. En nuestro caso, esos tiempos lógicos son: el instante de la Concepción del Mundo; el tiempo de la Producción de los Contenidos; el momento de la Experiencia (Romero, 2025, p. 86).

En un primer tiempo lógico, concebimos el mundo como un fenómeno independiente de cualquier plataforma medial, existiendo como un constructo abstracto. En un segundo tiempo, una vez definidas ciertas características fundamentales – su *mythos*, *topos* y *ethos* –, realizamos una mediatización, concretamos diversas instancias de ese mundo a través de la producción de contenidos particulares, que están condicionados por las características propias de cada plataforma medial a los que se destinan. Finalmente, en un tercer tiempo, los usuarios interactúan con estos contenidos, accediendo así a la experiencia del mundo.

En esa operación, actualizan –en el sentido de “poner en acto” – el mundo, “interpretándolo”. Allí, los usuarios, debido a la naturaleza intrínsecamente porosa e incompleta por estructura del mundo, al tiempo que lo experimentan, tienen la posibilidad de convertirse en productores de nuevo contenido a partir de poner en juego la mundanidad.

Por otro lado, es importante aclarar que la diferenciación entre el primer y segundo tiempo lógico emergió claramente frente al diseño y la producción en modo transmedia. En los ámbitos de la escritura creativa tradicional, en general, el primer tiempo suele desarrollarse a la par del segundo, ya que el creador de la narración piensa en un formato medial único y particular – una novela, una obra de teatro, un guion –, por lo que los aspectos de construcción del mundo y los del desarrollo de la narración se confunden en uno solo. En otro trabajo (Romero, 2025, p. 87), comparábamos esta “morosidad” en la identificación del primer tiempo lógico con lo ocurrido con la conceptualización de la Topología en la historia de la matemática: por ser la rama que se ocupa de aspectos muy abstractos y encontrarse en las bases profundas del pensamiento matemático, fue de las últimas en poder formularse.

En nuestra opinión, lo mismo ocurrió con el primer tiempo lógico, el instante de la creación del mundo en el diseño y creación de narrativas: si bien lo “agnóstico” de plataformas existe desde siempre, en los casos de plataformas mediales únicas como la literatura, este tiempo lógico es virtualmente imposible de “aislar” del segundo tiempo. (cfr. Romero, 2025, pp. 80-89)

Antes de seguir adelante, nos referiremos brevemente a tres aspectos tratados por Tosca y Klastrup en su libro, útiles a nuestros propósitos, y que luego retomaremos: sus comentarios sobre las diferencias con la noción de “storyworld” o mundo narrativo, acuñado por Marie-Laure Ryan; la relativización del valor del *ur-text*; y sus comentarios acerca de las diferencias entre “instanciación” y “adaptación”.

4.1. Diferencias entre el “storyworld” (mundo narrativo) de Ryan y Thon, con el “transmedial world” (mundo transmedial) de Tosca y Klastrup

Al desarrollar su noción de “mundo transmedial” (TMW), Susana Tosca y Lisbeth Klastrup rinden su homenaje a aquellos “compañeros de ruta”, especialmente, a Marie-Laure Ryan y su desarrollo del concepto de storyworld (cfr. Ryan y Thon, 2014). Señalan también una serie de trabajos previos en los que Ryan abrevó, como “mundo ficcional”, “mundo narrativo” y “mundo posible” (cfr. Romero, 2025, pp. 12-54), conceptos que tuvieron gran impacto en la conceptualización del storyworld. Sin embargo, esto no les impide discutir con ellos y señalar sus diferencias de enfoque.

Concretamente, Tosca y Klastrup discrepan de Ryan, respecto de la inclusión en el Storyworld de narrativas específicas entendidas como secuencias de eventos esenciales para su definición. A esta discusión la hemos bautizado “la querella de las tramas”.

Tosca y Klastrup revisan el planteo de Ryan y le conceden que, desde la perspectiva de los “mundos posibles”, las proposiciones contradictorias no pueden existir en el mismo mundo actual, por tanto, sólo serían posibles en otro mundo. Es decir, las definiciones del storyworld están esencialmente vinculadas a conjuntos particulares de proposiciones que deben ser verdaderas al mismo tiempo para que el mundo mantenga su integridad. Si

surge una proposición divergente, se genera otro mundo. Entonces, para Ryan, las tramas son elementos constituyentes del storyworld.

Tosca y Klastrup no concuerdan con este argumento. Aquí su posición frente a un ejemplo:

(...) En la película *The Amazing Spider-Man* (2012), el primer amor de Peter Parker es Gwen Stacy en lugar de Mary Jane, como en las anteriores películas de Sam Raimi (2002, 2004, 2007). Dentro de la teoría de mundos posibles, las dos situaciones no pueden pertenecer al mismo mundo, mientras que, en nuestro enfoque, un evento concreto de la trama como este no calificaría como una disrupción del mundo. Nuestra idea de mundo se asemeja más al escenario de un juego de rol, donde Peter Parker puede tener diferentes novias en diferentes instanciaciones, siempre que el mundo en sí mismo siga siendo reconocible como el de Spider-Man. La pregunta, entonces, es: ¿qué elementos se abstraen para que formen parte del TMW y cuáles son opcionales? (Tosca y Klastrup, 2020)

Nos inclinamos por sostener la posición de Tosca y Klastrup. Retomaremos estas consideraciones más adelante. A su vez, estas afirmaciones son consistentes con la segunda cuestión planteada: la del *ur-text*.

4.2. Ur-text

Según el *Collins Concise English Dictionary* (HarperCollins Publishers, 2012), el término *ur-text*, originario del alemán, se refiere a la forma más temprana de un texto, tal como fue establecido por los estudiosos de la lingüística como base para las variantes en textos posteriores que aún existen. En el contexto musical, también se utiliza para describir una edición de una partitura que refleja las intenciones originales del compositor, sin las interpolaciones editoriales añadidas en versiones posteriores.

Tosca y Klastrup advierten que, aunque es posible rastrear la creación de la mayoría de los mundos de manera cronológica hasta un “*ur-text*” que definió por primera vez el mundo o un personaje (como los libros de Tolkien, las películas de George Lucas o el primer cómic de Batman de Finger y Kane, en 1939), su modelo no debe interpretarse como uno que da primacía a este único texto sobre los demás. Este enfoque centrado en el *ur-text* – afirman – ha generado un modelo conocido como el de “nave

nodriza" (cfr. Hills, 2018), en el que algunos productores, teóricos y audiencias parecen otorgar mayor importancia al medio original (como una serie de televisión original) en comparación con los otros medios.

Desde nuestra comprensión, no importa en qué medio se introduce el mundo, ya que lo que nos interesa es la idea del mundo y sus elementos fundamentales, los cuales pueden seguir creciendo o cambiando a medida que aparecen nuevas instanciaciones. La mayoría de los elementos pueden ser introducidos en el *ur-text*, pero esto no siempre es así. De hecho, y en la medida en que nuestro enfoque abarca tanto los textos como su recepción por parte de las audiencias, hemos visto numerosos ejemplos de apego de la audiencia a instanciaciones o variaciones que no son "la original" (Tosca y Klastrup, 2020) [nuestra traducción].

4.3. Adaptación e Instanciación

Finalmente, y siguiendo la línea, consignaremos las ideas de las autoras sobre la adaptación y las diferencias con su propuesta de instanciación en el marco de su teoría. Tosca y Klastrup comentan que una pregunta frecuente que les han hecho numerosas veces al presentar la teoría sobre mundos transmediales es: "¿Cuál es la diferencia entre una instanciación y una adaptación, si las instanciaciones recrean los elementos fundamentales como el *mythos*, *topos* y *ethos* que están presentes en lo que la mayoría considera el 'ur-text' de un TMW específico?" (Tosca y Klastrup, 2020).

Frente a ello, refieren que, a lo largo de sus investigaciones, identificaron dos enfoques principales sobre el proceso de adaptación relacionado con los TMW. Uno, desde una perspectiva semiótica, analizando cómo la estética y el contenido de una obra se adaptan de un sistema de signos a otro; y otro, centrado en el aspecto narrativo o en la historia, un enfoque más cercano a la perspectiva de la narrativa transmedial.

Sin embargo, advierten que, si tratásemos los mundos transmediales como adaptaciones y entendiéramos el proceso como el acto de transferir y "repetir" el mundo presentado en un contenido medial, en otro, estaríamos reduciendo el análisis a preguntas sobre el grado de "fidelidad" al original y pondríamos el foco sobre la "intención del autor", lo cual abre la puerta a la "falacia intencional".

Si se adopta este enfoque, siguen las autoras, se corre el riesgo de convertir un contenido en "canónico", o sea, que describe el mundo transmedial de la "manera correcta". Esto podría conducir a afirmaciones, en su opinión, temerarias, del tipo "esto no es lo que Shakespeare quiso decir..."

Por el contrario, para las autoras, aunque es posible que haya un contenido que se reconozca como "*ur-text*" –es decir, el primero en orden cronológico en introducir un mundo–, otros contenidos pueden realizar aportes de igual o mayor relevancia al mundo, incluidos aquellos contenidos generados por usuarios (UGC).

A modo de indicación para quienes quieran profundizar en esta perspectiva – y complementar y repensar así los análisis de los casos de films de John Houston trabajados por Sergio Wolf -, es muy interesante observar cómo el mundo de Drácula fue enriquecido a lo largo de la historia por instancias audiovisuales que lo marcaron y agregaron elementos difíciles de considerar como accesorios para la constitución de la mundanidad: la caracterización de Bela Lugosi en el film de Todd Browning (1931) o el guion de James V. Hart, llevado a la pantalla por Francis Ford Coppola (1992) aportaron al *mythos* del mundo elementos que se incorporaron a la "mundanidad" reconocible, perdiendo la obra de Bram Stoker, en nuestra opinión, el privilegio de ser el *ur-text* definitorio del canon.

5. Aplicando nuestro enfoque de “mundo” al caso *Cuál es tu tormento* y *La Habitación de al lado*

Tomando en cuenta lo desarrollado por Tosca y Klastrup y por nosotros, en tanto “mundo” y “mundanidad”, y en relación con los tiempos lógicos de producción de narrativas, pondremos a jugar los elementos.

Sigrid Nunez produjo la primera instancia medial del mundo en juego, a través del “diseño narrativo”, la escritura y publicación de su novela *Cuál es tu tormento*. A partir de ahí, una serie de usuarios, pudieron experimentar el *mythos*, el *ethos* y el *topos* del mundo.

Por lo que comenta la misma Sigrid Nunez, Pedro Almodóvar fue uno de ellos y decidió comprar los derechos para realizar un filme.

Almodóvar, en tanto guionista y director del proyecto, reinterpretó la mundanidad de ese mundo, lo “reinventó”, “destruyó” la novela – para usar la expresión de Wolf – para generar una nueva instancia medial que diera cuenta de su expresión de la mundanidad de ese mundo. Y como sujeto productor de una nueva instancia, lo hizo desde él: con sus marcas de estilo, sus referencias, sus resonancias las que, obviamente, no son las de Sigrid, ni las nuestras. Cambió el título, relocalizó la acción, agregó y quitó hechos de trama, y hasta le cambió el final extendiendo la acción más allá de lo desarrollado en la trama de la novela.

¿Qué ofrece este modelo para pensar el fenómeno, que no ofrecían los anteriores? Ni más ni menos que el concepto de mundanidad. Y el concepto de mundanidad no es ontológico, sino fenomenológico. Está del lado de la negociación de sentido, de la experiencia de usuario. Tenemos, como un buen ejemplo, la reacción de la misma Sigrid Nunez, “sólo he visto la película una vez, hace dos semanas en una sala de proyección, y me encantó. Es diferente, claro. Especialmente porque Pedro cambió radicalmente el final, lo que me sorprendió, pero no me pareció mal” (Cota, 2024).

Esta opinión de la autora de la novela podría traducirse, en nuestros abstractos términos de trabajo como: tuve la experiencia de la instancia medial –del contenido– que realizó Pedro, del mundo que diseñé y compartí con usuarios. Entre ellos, con él. Me sorprendió cómo puso en juego esa mundanidad, sobre todo con el final que, si bien cambió radicalmente, no compromete la integridad del mundo puesto en juego, solo le da su impronta.

La problemática se desplazó desde la mayor cercanía o no entre las instancias mediales de un mundo –los contenidos– en términos de fidelidad, al contrato que cada usuario –en su carácter de consumidor y/o productor del contenido– establece con cada instancia y con el mundo puesto en juego.

Al fin y al cabo, “la experiencia de la mundanidad es un conglomerado de las experiencias de un usuario sobre la historia, la estética, la escena, la ética, la moral y los personajes centrales del mundo”. (Tosca y Klastrup,

2020) y es lo que los usuarios de los mundos –ficcionales o no– buscamos en nuestras experiencias con la narrativa.

Referencias

- Almodóvar, P. (2024). *La habitación de al lado. Guion basado en la novela ¿Cuál es tu tormento? de Sigrid Nunez*. Reservoir Books.
- Almodóvar, P. (Director). (2024). *La habitación de al lado* [Película]. El Deseo; Movistar Plus+. Distribuida por Warner Bros. España; Sony Pictures Classics.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.
- Bazin, A. (2000). *What Is Cinema?* (C. B. Burch, Trans.; Original work published 1958). University of California Press.
- Bergman, I. (Director). (1957). *El séptimo sello* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Director). (1966). *Persona* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Director). (1972). *Gritos y susurros* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bernardo, N. (2014). *Transmedia 2.0: How to Create an Entertainment Brand Using a Transmedia Approach to Storytelling*. BeActive Books.
- Boiko, B. (2005). *Content management bible* (2nd ed.). Wiley Publishing, Inc.
- Browning, T. (Director). (1931). *Drácula* [Película]. Universal Pictures.
- Coppola, F. F. (Director). (1992). *Drácula de Bram Stoker* [Película]. Columbia Pictures.
- Dudley, A. (1984). *Adaptation. In Concepts in film theory* (pp. 96–106). Oxford University Press.
- Harper Collins Publishers. (2012). *Collins Concise English Dictionary*.
- Hills, M. (2018). Transmedia paratexts: Informational, commercial, diegetic, and auratic circulation. In M. Freeman & R. R. Gambarato (Eds.), *The Routledge companion to transmedia studies* (pp. 265–275). Routledge.
- Hitchcock, A. (Director). (1943). *La sombra de una duda* [Película]. Universal Pictures.
- Huston, J. (Director). (1987). *The Dead* [Película]. Zenith Productions.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2013, November 12). "Media Mix is Anime's Life Support System: A Conversation with Ian Condry and Marc Steinberg (Part One)." *Henry Jenkins' Blog*.
<https://henryjenkins.org/blog/2013/11/media-mix-is-animes-life-support-system-a-conversation-with-ian-condry-and-mark-steinberg-part-one.html>
- Joyce, J. (1914). *The Dead. In Dubliners*. Grant Richards.
- Klastrup, L., & Tosca, S. (2004). *Transmedial worlds in everyday life*. Routledge.
- Lacan, J. (2003). El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma. En *Escritos* (pp. 130-145). Siglo XXI Editores.

- Lévy, P. (1999). *Lo virtual*. Paidós.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* (J. A. Bravo, Trad.). Paidós. (Original work published 1964).
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu* [Película]. Prana-Film.
- Nunez, S. (2020). *¿Cuál es tu tormento?* (M. Cebrián, Trad.). Anagrama. (Original work published 2020 as *What Are You Going Through*).
- Ōtsuka, E., & Steinberg, M. (2010). World and variation: The reproduction and consumption of narrative. *Mechademia*, 5, 99–116. <https://doi.org/10.1353/mec.2010.0008>.
- Rojas Pernía, E. (2024, 7 de noviembre). La habitación para morir que le dio el León de Oro a Almodóvar. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/la-habitacion-para-morir-que-le-dio-el-leon-de-oro-a-almodovar>
- Romero Chamorro, S. (2023). *Lo transmedia como modo de producción de narrativas. Lecciones del Portal de la Comunicación* (InCom-UAB), Universitat Autònoma de Barcelona. ISSN 2014-0576.
- Romero, S. (2025). *La noción de mundo. Desde la perspectiva de lo transmedia como modo de producción, aplicada a las narrativas de no ficción*. Blankspot.
- Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press.
- Ryan, M. L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M. L. (2015). *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M. L. (2022). *A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If*. University of Nebraska Press.
- Ryan, M. L., Thon, J. N., & Jenkins, H. (2014). *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. University of Nebraska Press.
- Seidl, U. (Director). (2003). *Jesus, du weiss* [Documental]. ARTE.
- Tolkien, J. R. R. (1986). *The Hobbit*. George Allen & Unwin.
- Tosca, S., & Klastrup, L. (2020). *Transmedial Worlds in Everyday Life*. Routledge.
- Vanity Fair España. (2024, 1 de octubre). Entrevista a Pedro Almodóvar: "Ese problema enorme que parece que tenemos con la inmigración, en lugar de un problema debería ser una solución". *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.es/cultura/cine/articulos/entrevista-pedro-almodovar-inmigracion-solucion-habitacion-de-al-lado-bergman-huston-etc>
- WMagazín. (2024, 26 de octubre). Las claves de "¿Cuál es tu tormento?", de Sigrid Nunez, la novela en que se basa La habitación de al lado, de Almodóvar. *WMagazín*. <https://wmagazin.com/claves-cual-es-tu-tormento-sigrid-nunez>
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Paidós.
- Wyeth, A. (1948). *Christina's World* [Pintura]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States.