



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

**Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
"Alfonso Vélez Pliego"**

POSGRADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE

"Transposición de *Dream Story* (novela corta) a *Eyes Wide Shut* (filme): por una narratología consciente del medio"

Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Ciencias del Lenguaje

Presenta:
José Carlos Cedeño Salazar

Directora de tesis
Dra. Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán

Lectores
Dr. Jaime Villarreal Rodríguez
Dr. Andrea Coghi

Diciembre 2023

Agradecimientos:

*A mi familia
por dejarme ser y estar ahí para mí,
aun cuando no me daba cuenta.*

*A la Dra. Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán
por su enorme calidez humana, generosidad,
tiempo, recomendaciones, comentarios
y un sinfín de aspectos imprescindibles
para este trabajo.
Gracias por aceptarme doctora.*

*Al Dr. Andrea Coghi
Por su atenta lectura y
acertados señalamientos.*

*Al Dr. Jaime Villarreal
por enseñarme a escribir
para pensar.*

*Al Dr. Juan Manuel Aguirre
por las conversaciones y siempre creer en mí,
aún después de tantos años.*

*A la Dra. Niktelol Palacios
por enseñarme el amor y el respeto
por la investigación.*

*A Marilú:
sin ti, este proyecto
no hubiera empezado,
no hubiera continuado y
no hubiera terminado.
Gracias por todo.*

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. <i>Dream Story</i> de Arthur Schnitzler y <i>Eyes Wide Shut</i> de Stanley Kubrick	6
1.1. <i>Dream Story</i>	6
1.1.1. <i>Contexto sociocultural de Viena a principios del siglo XX</i>	6
1.1.2. <i>Contexto literario de la obra</i>	21
1.1.3. <i>Estudios sobre la obra</i>	24
1.2. <i>Eyes Wide Shut</i>	26
1.2.1. <i>Contexto sociocultural de Nueva York a finales del siglo XX</i>	27
1.2.2. <i>Contexto cinematográfico de la obra</i>	36
1.2.3. <i>Perspectivas críticas en torno a <i>Eyes Wide Shut</i></i>	42
Capítulo 2. La intermedialidad y el <i>storyworld</i>	50
2.1. <i>La propuesta de Elleström</i>	53
2.1.1. <i>Dream Story y Eyes Wide Shut como productos mediales</i>	53
2.1.2. <i>Representación en los productos mediales</i>	56
2.1.3. <i>Las modalidades presemióticas y semióticas</i>	57
2.1.4. <i>Una relación intermedial desde una perspectiva transmedial</i>	65
2.1.5. <i>La narrativa en los medios</i>	74
2.1.6. <i>Adaptación</i>	81
2.2. <i>La propuesta de Marie-Laure Ryan</i>	82
2.2.1. <i>Las narrativas y los medios</i>	83
2.2.2. <i>El <i>storyworld</i></i>	87
2.2.3. <i>Componentes del <i>storyworld</i></i>	94
2.2.4. <i>El concepto de <i>storyworld</i> y su relación con la transficcionalidad</i>	100
2.2.5. <i>Adaptación y transposición</i>	101
Capítulo 3. Estructura narrativa y posibilidades mediales en <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i>	104
3.1. <i>Las once funciones de Emma Kafalenos</i>	104
3.1.1. <i>El <i>sjuzhet</i> de <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i></i>	109
3.1.2. <i>La fabula de <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i></i>	114
3.1.3. <i>El patrón narrativo de <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i></i>	119
3.2. <i>El <i>storyworld</i> y las posibilidades del medio</i>	127
3.2.1. <i>Secuencia ‘baile/fiesta’</i>	129
3.2.2. <i>Secuencia ‘conversación Fridolin-Albertine / Bill-Alice’</i>	135

3.2.3. <i>Secuencia 'Fiesta-ritual'</i>	141
Conclusiones	151
Bibliografía	160
Anexos	170
Anexo 1. Personajes de <i>Dream Story</i> y ficha técnica de <i>Eyes Wide Shut</i>	170
Anexo 2. Tabla comparativa de <i>sjuzhets</i> de <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i>	172
Anexo 3. Patrones narrativos 'únicos' de <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i>	176
Anexo 4. Patrones narrativos con incrustaciones de <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i>	178

Introducción

El interés por realizar esta investigación surge de la inquietud de comprender de mejor manera cómo se relaciona una obra literaria con respecto a su versión cinematográfica. Los múltiples elementos que provocan extrañeza en el filme *Eyes Wide Shut* (1999) y los complejos temas que se manejan en su historia fueron alicientes para investigar más sobre su versión literaria, *Dream Story* (1925-1926), y los posibles cambios que se presentan cuando una historia pasa de un medio a otro. Debido a que el interés está centrado en la historia y cómo es presentada, este trabajo se ocupa de la obra literaria y el filme desde los aspectos intermedial y narratológico.

Desde estas perspectivas, una de las principales relaciones que hay entre medios y que puede ayudar a explicar los temas antes mencionados, es lo que, por ahora, llamaremos adaptación, entendida como el proceso de llevar una historia de un medio a otro medio. Este proceso ha sido estudiado por varios autores e incluso se ha reflexionado acerca de la pertinencia de los estudios sobre adaptación en el campo de la intermedialidad (Elleström, 2013). A través de la adaptación, los medios transfieren o trasvasan sus temas a otros formatos o medios, lo cual implica cambios profundos en la expresividad del mensaje, o incluso en el mismo contenido. Estos cambios pueden aparecer como pérdida o ganancia de elementos a partir del nuevo formato o medio de expresividad adquirido; y proporciona una nueva posibilidad de lectura a partir de las nuevas características adquiridas.

Con el fin de comprender mejor estas relaciones entre medios, en este trabajo se hizo un análisis de la transposición de la novela corta *Dream Story* (Arthur Schnitzler, 1925-1926) a la película *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). Para ello, la presente propuesta tiene una orientación transmedial con una perspectiva narratológica; es decir, se instala en una narratología consciente del medio y, en consecuencia, se cuestiona la relación que establece esta novela corta con el filme (ambos medios narrativos), así como las implicaciones de esta relación.

Un acercamiento previo a los objetos de estudio de esta investigación es la tesis doctoral *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de “Relato soñado” de A. Schnitzler y “Eyes Wide Shut” de S. Kubrick* (2015) de Elsa di Giovanni. En esta obra la Dra. di Giovanni analiza las dos obras como un caso concreto de traducción intersemiótica, donde a partir de autores como Jakobson, Torop y Eco hace un análisis con especial atención a las coordenadas

cronotópicas. Posteriormente, partiendo del término adaptación, hace una comparación entre la película y la obra literaria para encontrar las diferencias y las aportaciones cinematográficas que ayudan a una mejor comprensión del relato. Finalmente, termina analizando los principales temas que, según su criterio, aparecen en el relato: muerte, sexo, enmascaramiento e hipocresía social.

La principal diferencia entre el texto de la Dra. Elsa di Giovanni con nuestra propuesta radica en la perspectiva teórica de la que se parte. Aunque los dos trabajos se apoyan en el término transmedialidad para analizar la adaptación del texto *Dream Story* al filme *Eyes Wide Shut*, di Giovanni parte de la teoría de la ‘traducción intersemiótica’ de Jakobson y considera que los dos medios por analizar tienen una relación de traducción que parte de lo verbal al cine. En cambio, en la presente propuesta de investigación se parte desde una perspectiva narratológica consciente del medio; lo que implica la posibilidad de que ambas obras presenten una historia similar o parecida, pero no la misma. Así, la afirmación de que el filme logre “una mejor comprensión del relato”, se pone en duda en esta investigación.

Otra diferencia digna de mencionar es que la perspectiva intersemiótica, tal como la maneja Di Giovanni, se basa en el presupuesto de que *Eyes Wide Shut* es una adaptación de *Dream Story*; en cambio, desde nuestra perspectiva es necesario discutir y reflexionar sobre las diferencias y coincidencias de los términos ‘transposición’ y ‘adaptación’, por lo que seleccionar uno u otro término implicaría una decisión teórica que la perspectiva intersemiótica no está tomando en cuenta.

Así, con nuestra propuesta se busca poner atención a las similitudes y a las diferencias en la forma de narrar de ambos medios. Es decir, hacer nuevas exploraciones desde una perspectiva que arroje datos sobre la transmediación y la relación transposicional de estos dos medios narrativos y que tenga en cuenta cómo el *storyworld* se transmedia y qué cambios experimenta en ese proceso.

Con el fin de lograr lo anterior, esta investigación tiene como objetivos: 1) reconocer el modo en el que la novela corta *Dream Story* se transpone al medio cinematográfico *Eyes Wide Shut* en la configuración¹ de los acontecimientos iniciales e 2) identificar cómo en sendos medios

¹ Siguiendo la propuesta de Kafalenos (1999), se entenderá por *configuración*: un modo fundamental de comprensión de los objetos como elementos en un único y concreto complejo de relaciones (p. 39). Así, es posible hablar de una particular configuración de eventos en un relato determinado.

narrativos se construye una multiplicidad narrativa a partir de una configuración inicial. Para alcanzar estos objetivos se busca responder las siguientes preguntas: ¿cuáles son las configuraciones iniciales de los protagonistas en *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*?; ¿de qué manera se transpone la configuración inicial en la que actúan los personajes principales (Fridolin/Albertine; Bill/Alice) de *Dream Story* a *Eyes Wide Shut*; y ¿estas configuraciones provocan una pluralidad de interpretaciones en (y entre) los dos medios?

Esta investigación se compone de tres capítulos, una sección de conclusiones, bibliografía y anexos. En el capítulo 1 se realiza un repaso de los principales aspectos contextuales de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. Esta revisión incluye un acercamiento al contexto sociocultural en donde se repasaron los principales aspectos sociales, históricos y geográficos relacionados con las obras. Se hace un repaso del contexto artístico de cada obra para identificar el contexto literario y cinematográfico en el que fueron creadas, ello con el fin de comprender mejor sus direcciones artísticas y su impacto cultural. Al final de estos apartados se realiza una breve revisión de los principales estudios y perspectivas críticas que se han elaborado respecto a nuestros objetos de estudio. Lo anterior con el fin de comenzar a deslindar y enmarcar nuestra propuesta de análisis.

En el capítulo 2 estudiamos las bases teóricas de las que partimos para el análisis de nuestros objetos de estudio. Dado que nuestra perspectiva tiene como objetivo elaborar una propuesta narratológica consciente del medio, fue necesario utilizar y complementar dos propuestas teóricas que nos brindaran las herramientas necesarias para el análisis del medio y del relato. Por ello, en este capítulo, primero se presenta la propuesta teórica de Lars Elleström (2021), la cual nos ayuda a especificar nuestros objetos de estudio como productos mediales y en ese sentido a ver *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* como objetos mediales inmersos en un amplio campo medial con determinadas características físicas y semióticas para la transmisión de información. Una vez especificados nuestros objetos de estudio desde la perspectiva intermedial, se procede a presentar la propuesta teórica de *storyworld* de Marie-Laure Ryan (2014). El concepto de *storyworld* nos ayudó a profundizar en el análisis de las narraciones de cada producto medial, desde una perspectiva narratológica. Así, a través del término de *storyworld* se ahonda en los componentes del mundo narrativo presentados por nuestros objetos de estudio, sin pasar por alto los soportes narrativos a través de los cuales están siendo proyectados. Finalmente, a partir de ambas perspectivas, intermedial y narratológica, se hace un deslinde sobre el papel específico que

cumplen la adaptación y la transposición en nuestros objetos de estudio específicos. Así, a partir de sendas propuestas teóricas, es posible llevar a cabo un acercamiento teórico a los objetos de estudio que incluya los componentes narrativos proyectados y las posibilidades mediales que los proyectan.

Una vez construido el marco teórico a partir del cual se abordan nuestros objetos de estudio, se agrega otra propuesta de análisis para el alcance de nuestros objetivos. Para ello, se retoma las ideas de Emma Kafalenos (1999, 2006), quien actualiza, desde una perspectiva postnarratológica, los términos de *fabula* y *sjuzhet* para luego aplicar su modelo de patrón narrativo a los relatos. Debido a que su teoría es una continuación de la narratología clásica hacia los nuevos estudios postnarratológicos, sus términos y perspectivas funcionan como puente entre la estructura del relato y su expresión medial, motivo por el que su propuesta de análisis fue la piedra angular en la construcción de nuestro propio análisis.

En el capítulo 3 se realiza el análisis de las secuencias seleccionadas para alcanzar los objetivos planteados. En primer lugar, a partir de las herramientas narratológicas de Kafalenos (1999, 2006) se presenta el *sjuzhet*, la *fabula* y el patrón funcional de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. Se comparó el *sjuzhet* y la *fabula* de cada relato; se reconocen las diferencias del *sjuzhet* en cada medio; y se señala la información comprimida y expandida de cada medio para identificar el modo en que se construye la configuración en cada uno. Así, será posible identificar los principales cambios que hubo en la estructura narrativa de ambas obras. A partir de los resultados obtenidos, se propone el análisis de tres secuencias diferentes en el filme y la novela, con el fin de identificar la manera en que sus respectivos *storyworlds* son proyectados. Ello con el objetivo de reconocer las principales diferencias de configuración e interpretación generadas por las diferentes posibilidades mediales. A través de este método de análisis, es posible identificar los cambios que surgen en la estructura narrativa, de configuración, de proyección y de interpretación durante el proceso de adaptación y transposición de *Dream Story* a *Eyes Wide Shut*.

En el apartado de conclusiones se consignan las respuestas a las preguntas planteadas anteriormente en esta introducción. En la segunda parte de esta sección se desarrollan los hallazgos hechos a lo largo de esta investigación y que pudieran no estar relacionados directamente con los objetivos planteados, pero que nos han parecido dignos de aludir, ya que abren nuevas posibilidades de estudio.

Después de la sección de bibliografía de este trabajo, se presenta la sección de Anexos, en donde se han dispuesto diferentes tipos de información, que por su extensión o amplitud no fue posible integrar en el cuerpo de la investigación. Sin embargo, esta información se encuentra debidamente referenciada dentro del cuerpo del texto, ya que profundiza, explica o muestra datos importantes obtenidos durante el análisis. En el Anexo 1 se complementa la información de los objetos de estudio: personajes y ficha técnica del filme; en el Anexo 2 se dispone la comparación de los *sjuzhets* con sus respectivas expansiones y compresiones para su revisión a detalle; en el Anexo 3 se consignan los patrones narrativos ‘únicos’ de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*; y en el Anexo 4 se refieren los patrones narrativos con incrustaciones de dichas obras.

Finalmente, cabe mencionar que originalmente este proyecto se planteó como un análisis de trasposición de la novela *Relato soñado* al filme *Ojos bien cerrados*. Sin embargo, durante la revisión del material, notamos que la traducción al español (2021) de la novela *Traumnovelle* tenía ciertas diferencias con la versión en inglés, *Dream Story* (2002); detalle que podría generar un cierto sesgo respecto al filme de Kubrick (1999)². Por ello, se decidió acudir a la versión en inglés de la novela (*Dream Story*, 2002), y a su vez, analizar el filme en la misma lengua, con el fin de evitar, en la medida de lo posible, cualquier sesgo como el referido anteriormente³.

A partir de las estrategias hasta aquí esbozadas esperamos construir una herramienta o una serie de herramientas que permitan una mejor comprensión de nuestros objetos de estudio y la relación que mantienen entre ellos. Es decir, que nos permitan identificar el modo en el que la novela corta *Dream Story* se transpone al medio cinematográfico *Eyes Wide Shut* en la configuración de los acontecimientos iniciales y cómo en sendos medios narrativos se construye una multiplicidad narrativa a partir de una configuración inicial.

² Por ejemplo, en la traducción al español de la novela, después de acudir a la mascarada, se menciona que: “Tras un veloz recorrido en coche de punto a través de la blanca noche invernal, se estaban abrazando en su casa en una embriaguez amorosa como hacía tiempo no habían sentido de manera tan ardiente” (Schnitzler, 2021, p. 9); en cambio, en la traducción al inglés este mismo pasaje se traduce como: “After a quick ride home through the white winter night, they had sunk into each other's arms in lovemaking more ardent than they had experienced for a long time” (Schnitzler, 2002, p. 203).

³ Esta decisión nos llevó a disponer un sistema de traducción en las citas que será necesario aclarar. En esta investigación las citas textuales de fragmentos de los objetos de estudio (*Dream Story* y *Eyes Wide Shut*) se presentan en inglés y se acompañan de sus traducciones por medio de una nota al pie de página al final de la cita. En cambio, cuando se cite textualmente una referencia teórica o cualquier otro texto referente a los objetos de estudio, la cita es consignada en español y acompañada de una nota al pie de página donde aparece el texto en su idioma original. Este método de traducción de cita se dispuso de esta manera con el fin de priorizar la observación directa de los objetos de estudio y la comprensión de la propuesta teórica de esta investigación.

CAPÍTULO 1.

***DREAM STORY* DE ARTHUR SCHNITZLER Y *EYES WIDE SHUT* DE STANLEY KUBRICK**

El presente capítulo tiene como objetivo contextualizar y brindar los elementos suficientes para tener una perspectiva informada de cada obra y su respectivo medio cultural. En este sentido, en los párrafos siguientes se mencionarán los principales aspectos que pueden ayudar a una adecuada interpretación y se estructurará a partir de un repaso general de la obra, su contexto sociocultural, su contexto artístico y la recepción que dicha obra tuvo y ha tenido hasta ahora.

1.1. *Dream Story*

La novela corta *Dream Story* (*Traumnovelle*) fue publicada originalmente en varias entregas, en la revista *Die Dame* entre diciembre de 1925 y marzo de 1926. Posteriormente, estas entregas se juntaron en 7 capítulos y se publicaron como un libro por la editorial S. Fischer Verlag en 1926. Un año después (1927) la novela fue traducida al inglés por Otto P. Schinnerer como *Rhapsody: A Dream Novel* y publicada por la editorial Simon and Schuster en Nueva York; posteriormente fue reeditada en 1955. Esta obra fue creada por el escritor y médico austriaco Arthur Schnitzler y en ella trata el tema de las parejas y su relación con el deseo desde un ángulo psicoanalítico.

Dream Story narra la historia de una pareja que, después de acudir a una mascarada, tiene que lidiar con ciertos problemas maritales relacionados con la fidelidad, el amor y el deseo por el otro. Este conflicto lleva al marido a empezar un viaje nocturno, en la Viena de principios del siglo XX, en el que sus presupuestos morales y maritales serán conflictuados y puestos a prueba. Según indica Farese (2001), la trama podría definirse como una obra de desengaños y deseos insatisfechos, ya que ninguna de las aventuras erótico-surreales del marido y la esposa llegan a cumplirse. Sin embargo, a partir de estos devaneos, se muestra cómo las dimensiones de lo onírico y lo real se confunden; la realidad convive con los sueños y se evidencia cómo sendas dimensiones son parte de un mismo *continuum*, el cual llamamos realidad.

1.1.1. *Contexto sociocultural de Viena a principios del siglo XX*

El contexto sociocultural de Viena de principios del siglo XX es de suma importancia para poder comprender más a profundidad la novela *Dream Story*. Esta, aunque nunca especifica el año

o el lugar en que se ubica la diégesis, tiene elementos propios de Viena como el baile de máscaras al que acuden Fridolin y Albertine⁴ o las calles por las que deambula Fridolin durante las 2 noches y casi 3 días que dura el relato. Los hechos ubican al lector en la década de los años veinte o un poco antes; esto se puede colegir a partir de las menciones de cafés, el carnaval o el manejo de la sexualidad de los protagonistas; además, era común que Schnitzler hiciera crítica social del momento que vivía por medio de sus obras. Por último, cabe mencionar que, dado que no se hace ninguna especificación o aclaración de carácter espaciotemporal en la diégesis, no hay motivo para pensar que el relato sucede en otra ciudad o contexto desde el que escribe el autor.

Para delinear este contexto, enseguida nos ocuparemos del aspecto sociocultural de Viena a principios del siglo XX. Este repaso nos llevará a revisar cuáles eran los principales conflictos entre las diferentes clases sociales, así como la relación de estas últimas frente al imperio; y cómo estas diferencias ideológicas tuvieron diferentes formas de manifestación artística, por ejemplo, las reflejadas en ámbito arquitectónico. También se dirá algo respecto a la relación de la ciudad con las apariencias, las máscaras, las fachadas y su posición respecto a las mujeres y su sexualidad; temas de fundamental importancia en la historia de la novela y la conversación que tienen Fridolin y Albertine al respecto. Posteriormente se hará una breve revisión del contexto literario en el que se enmarca la obra. En este repaso se mencionarán los orígenes y principales aspectos del modernismo como movimiento artístico y la forma en la que influyó en el contexto literario de Viena, dando lugar a grupos de escritores reunidos por un sentimiento en común pero no tenían un objetivo particular. Finalmente, se terminará esta revisión con un apartado sobre la recepción que ha tenido *Dream Story* desde su publicación hasta estudios más recientes. Se mencionarán algunos de los estudios que se han hecho sobre la obra y las principales líneas de investigación que tienen dichos análisis.

Viena era la capital del gran imperio Austrohúngaro, un imperio creado en 1867 con la unión del Reino de Hungría y el del Imperio austríaco, bajo el mismo monarca. Este imperio se convirtió, a principios del siglo XX, en un centro multicultural de 52 millones de habitantes, donde la población estaba conformada por quince grupos étnicos, se hablaban doce idiomas y se practicaban cinco religiones. Esta multiculturalidad dotó a la ciudad de Viena de un gran colorido y variedad cultural, además de una gran ebullición de ideas artística, científicas y filosóficas. Todo

⁴ Para conocer los personajes de la novela ver [Anexo 1](#).

ello provocó ciertas asperezas entre los diferentes grupos sociales y hacia el mismo imperio. Para entender las diferencias que surgieron entre estos distintos grupos sociales es necesario tener en cuenta que la situación de Viena se tornó compleja por diferentes motivos de carácter social, económico y cultural. Al respecto, Janik y Toulmin (1988) mencionan que estas diferencias se podrían advertir en una constante dualidad entre gloria y miseria social; una verdad reflejada en la política, las costumbres, el arte, la prensa, la aristocracia y los obreros.

En el aspecto político, las diferencias raciales y culturales, aunadas a las nuevas corrientes de pensamiento político de principios del siglo XX, impulsaron la formación de nuevos partidos políticos, como los socialdemócratas, los socialcristianos y los nacionalistas alemanes; los cuales se unieron al liberalismo que ya se encontraba presente en el imperio (Stadler, 2013). Al mismo tiempo, junto con estos nuevos grupos, se encontraba la monarquía, multicultural e ideológicamente antimoderna, que estaba en desacuerdo con las demandas de una sociedad en pleno desarrollo ideológico. Sobre esta posición del imperio respecto a lo moderno, Janik y Toulmin (1988) refieren que el emperador Francisco (abuelo de Francisco José) era contrario a todo cambio, al grado de intentar establecer una especie de estado policial en donde la censura era estricta y universal. Este emperador prohibió la construcción de una vía férrea, porque podría convertirse en vehículo de la revolución; fundó seminarios protestantes para evitar el abandono del país de los ordenantes para su educación (y así adquirir nuevas ideas subversivas) (p. 45). En cambio, Francisco José (reinado de 1848 a 1916) rehuyó el teléfono, el automóvil y la máquina de escribir, así como la luz eléctrica. (p. 50). Este rechazo por la modernidad se explica si se considera que el imperio austrohúngaro fue una especie de bisagra entre los grandes estados europeos y las entidades del este. Esta posición geográfica, de gran valor diplomático, fue una pieza clave para convertir al imperio en una entidad estatal con una gran fuerza política, religiosa y diplomática; y con base en esta fuerza y poder, la monarquía austriaca consideró que podía permitirse rechazar algunos avances tecnológicos de la modernidad. Sin embargo, esta postura provocó que, en la Viena de principios del siglo XX, se creara una tensión entre el imperio de la Casa de Habsburgo, la cual empezaba a parecer anacrónica, y el surgimiento de los movimientos de masas; es decir, se dio una lucha entre la vieja monarquía en declive y una creciente cultura comercial.

En el aspecto social, la tensión política se reflejó en el enfrentamiento indirecto de dos clases sociales: la aristocracia y la burguesía. Schorske (1980, p. 7) comenta que la nueva burguesía

vienesas no había tenido éxito en destruir a la aristocracia ni en lograr fusionarse con ella. Sin embargo, a principios del siglo XX, Viena era, sobre todo, una ciudad de la burguesía y al no tener éxito en integrarse con la aristocracia, esta buscó otro camino, uno más abierto, para crecer socialmente: el de la cultura. De esta forma, la burguesía encontró en el arte el modo de instruirse en la verdad metafísica y moral; así, el gusto estético se convirtió en una especie de medidor de la posición social y económica (Janik y Toulmin, 1988). Específicamente el arte de la arquitectura, el teatro y la música se convirtieron en una forma sustituta de asimilación a la aristocracia (Seibel, 2017). Como consecuencia de este acercamiento al arte y la cultura, la mayor parte de las figuras importantes que tenía la ciudad en los campos culturales, científicos y demás procedían de esta clase social.

Además, dentro de la burguesía había un grupo específico que jugó un papel importante en la vida intelectual y cultural de la vida moderna de la ciudad: los judíos. En la Viena de principios del siglo XX, un número considerable de judíos habían dejado de practicar el judaísmo y habían intentado integrarse a la sociedad sin el estigma judaico que sobre ellos empezaba a pesar; así, había judíos en todas las clases, excepto en la aristocracia y en la milicia. Janik y Toulmin (1988) mencionan que cerca de 1910 los judíos constituían el 5% de la población de la ciudad y eran la sección más amplia de las profesiones jurídica, médica y periodística; personajes como Freud, Schönberg o Schnitzler; son algunos de los que definieron y dieron imagen propia a la ciudad. La cultura moderna vienesa fue esencialmente un producto de la burguesía, específicamente de la burguesía judía y, como consecuencia, muchos de los eventos concernientes al judaísmo en ese contexto cultural podrán relacionarse con su trabajo intelectual de una u otra manera.

El conflicto de los judíos y su ascensión social podría ser reflejado de manera simbólica en la fiesta secreta a la que no puede acceder Fridolin. El protagonista de *Dream Story* es un médico y, como se mencionó anteriormente, es muy probable que él sea de origen judío. Al recibir la noticia de la fiesta secreta, el protagonista se ve interesado en acceder a ella, pero está reservada a una cierta élite. Una vez que Fridolin logra entrar, la primera vez que la mujer misteriosa lo aborda le comenta: “*Don't turn around to look at me. There's still time for you to leave. You don't belong here. If they discover you it will be very bad for you*” (Schnitzler, 2002, p. 232)⁵. Posteriormente, el narrador menciona que los hombres que en un principio estaban vestidos como monjes ahora:

⁵ “No te des la vuelta para mirarme. Aún tienes tiempo para irte. No perteneces aquí. Si te descubren, te irá muy mal”.

“all of them, no longer in their cassocks, but now dressed elegantly in white, yellow, blue, and red cavalier costumes [...]” (p. 233)⁶. Estas ideas de no pertenecer al grupo, alusiones a caballeros o nobles y la anécdota de la mujer aristocrática que estaba comprometida con un príncipe italiano que “tomó veneno” (p. 235); sugieren que Fridolin se encuentra en un evento reservado a la aristocracia al cual él no pertenece y no podrá acceder jamás.

Además de la relación conflictiva entre burgueses y aristócratas, como consecuencia directa del encuentro entre modernidad y antigüedad, surge otro conflicto en la ciudad: el confrontamiento entre las generaciones nuevas y viejas de la burguesía. En efecto, los jóvenes de principios del siglo XX repudiaban a la generación anterior, es decir a sus padres. Estos últimos habían acumulado sus fortunas a través del comercio y veían al arte como un ornamento que debía adornar el éxito económico de la clase media; como se mencionó anteriormente, el conocimiento estético determinaba el nivel de éxito y posición social. En cambio, los hijos de estos empresarios esnobes reivindicaron el arte como algo más que un ornamento: hicieron del arte una forma de vida. A través del esteticismo, los jóvenes y artistas encontraron una vía de escape a los problemas sociales que permeaban su contexto histórico. Por ello, Schorske (1980, p. 304) se refiere a esta generación como ‘estetas alienados’, en el sentido de que estaban enajenados no de su clase sino con ella, de una sociedad que frustraba sus esperanzas y rechazaba sus valores. En este caso, Schnitzler tenía una cierta propensión a presentar crítica social a través de sus obras teatrales, y por ello es factible pensar que exista cierta crítica o reflejo social en su novela *Dream Story*⁷.

Estos múltiples conflictos crearon un complejo entramado cultural con múltiples efectos en la sociedad. Al respecto, Janik y Toulmin consideran que la estabilidad social que podría verse en Viena, solamente “era expresión de un formalismo petrificado que apenas si resultaba capaz de enmascarar el caos cultural subyacente” (1998, p. 44).

Las apariencias de la sociedad vienesa

⁶ “todos ellos, ya no vestidos con sus sotanas, sino elegantemente vestidos con trajes de caballero en blanco, amarillo, azul y rojo”.

⁷ Este dato, aunado al ejemplo anterior de la fiesta aristócrata, sugiere un posible reflejo o crítica de las costumbres sexuales de la aristocracia. Sin embargo, para comprobar si *Dream Story* es un alegato a favor de una moralidad burguesa y en contra de la aristócrata, sería necesario realizar otro tipo de investigación que excede los objetivos de esta. No obstante, sirva este caso de ejemplo para observar la manera en la que el contexto histórico enriquece la interpretación de este objeto de estudio.

Una de las causas de los problemas antes mencionados estuvo relacionada con el fuerte proceso de transformación en los sectores de infraestructura: tráfico, sistemas de comunicación, industria de la restauración, la moda, entre otros; que vivió Viena a principios del siglo XX. Seibel (2017) menciona que los procesos de transformación aunados al pasado romántico del imperio que empezaba a desmoronarse dejó a los artistas en una especie de vacío. Así, la confrontación de la modernidad técnica con el pasado romántico dejó a los artistas con una impresión de una Viena irreal. Y, como evidencia de esta situación, Alexandra Seibel menciona la arquitectura barroca de la ciudad (la cual daba la impresión de una sociedad de otros tiempos, aunque solo fuera en la fachada) y la topografía, alrededor de las cuales se suscitó un fuerte debate. El mejor ejemplo de esta situación fue la construcción de la *Ringstraße*.

En 1860, después de unas elecciones en Austria, los liberales ganaron el poder político y tenían un control completo sobre Viena. Con base en sus proyectos e ideales, este grupo decidió cambiar el rostro de la ciudad y su magno proyecto, el cual marcó el nacimiento del urbanismo en Viena, fue la *Ringstraße*⁸. La *Ringstraße* es una avenida de circunvalación que rodea el centro de Viena y a sus lados cuenta con obras arquitectónicas importantes para la ciudad. Esta avenida, con forma de anillo, supuso la demolición de una fortificación que rodeaba la ciudad y, en su lugar, la *Ringstraße* se erigió como un cinturón de aislamiento de la élite, que habitaba el centro de la ciudad, de los barrios proletarios de las orillas. Así, el centro de la ciudad quedó constituido como la sede del poder político y religioso; en cambio, las clases bajas quedaron orilladas a la periferia.

La división de la ciudad por secciones o por anillos de dentro hacia fuera implicó cambios y la creación de nuevas costumbres o prácticas sociales. Por ejemplo, los espacios periféricos de la ciudad, como los parques de diversiones o los viñedos, fueron imaginados como espacios en los que las diferentes clases sociales podían mezclarse y surgir encuentros sexuales (Seibel, 2017, p. 19). De este modo, Viena empieza a definirse como una ciudad de jerarquías de clase y de cultura; ubicando la clase alta y cultura al centro de la ciudad y la clase baja y su cultura en las orillas o periferias del centro urbano. Así, la ‘espacialización’ entra como un elemento importante en el establecimiento de relaciones sociales, sexuales y artísticas; se convierte en un elemento importante para encuadrar algunas de las obras de teatro (*La ronda* [1897], *Professor Bernhardi* [1912]), cinematográficas (*Merry-Go-Round* [1923], *The Wedding March* [1928]) o literarias

⁸ Avenida de circunvalación, según una traducción directa, o periférico.

(*Dream Story* [1925], *Night Games* [1926]) que fueron creadas en aquel contexto histórico y topográfico.

La importancia de la configuración espacial de Viena se ve reflejada en los paseos que Fridolin realiza durante la primera noche de su viaje. Debido a la conversación que tiene con Albertine, Fridolin decide no volver a su casa después de ver a su paciente y mientras piensa en lo sucedido comienza a alejarse de su casa, la cual se asume estaba en el centro de la ciudad o dentro de la *Ringstraße*. Conforme Fridolin avanza y se aleja de su casa comienza a tener experiencias cada vez más extrañas o peligrosas; en orden de aparición: 1) visita la casa de Marianne, donde ella le revela su amor; 2) encuentro con los estudiantes, los cuales conflictúan la hombría de Fridolin (según él); 3) conoce a Mizzi; 4) se encuentra con Nightingale; 5) conoce a Pierrette y a su padre; y 6) llega a la fiesta secreta. Así, lo que comienza con una revelación de amor platónico, termina con una fiesta de carácter sexual. A nivel espacial esto coincide con lo mencionado por Seibel (2017, p. 19), conforme se aleja del centro, Fridolin tiene más oportunidades sexuales; a nivel simbólico podría decirse que conforme se aleja del nido familiar (el centro, donde se encuentra la familia y las personas respetables), se acerca más al sexo y a la muerte⁹.

Alrededor de la *Ringstraße* se construyeron múltiples apartamentos con estilo ecléctico. Los edificios que la rodeaban tenían una fachada historicista para dar la apariencia de palacios aristocráticos, pero por dentro eran apartamentos modernos. Esta dualidad fue criticada porque se veía en ella una imposibilidad para expresar los valores de la urbanidad capitalista en forma de nuevas expresiones estéticas. En este sentido, es posible observar la confrontación de lo nuevo con el pasado; la frontera en la que se encontraban viviendo los ciudadanos de Viena.

Para Seibel (2017), la *Ringstraße* y sus apartamentos remiten a la preocupación por el tema de la máscara, la fachada y las falsas apariencias; un tema que estaba en constante proceso de

⁹ La dualidad entre el deseo y la muerte está presente en varias ocasiones en la novela. Pareciera acrecentarse la presencia de la muerte mientras más cerca de la oportunidad sexual se encuentra Fridolin. Por ejemplo, durante la visita a Marianne, ella le revela su amor frente al cadáver de su padre; cuando visita a Mizzi él no sabe que ella está enferma; durante el encuentro con los estudiantes, Fridolin reflexiona sobre la muerte; al ponerse en camino a la fiesta, Fridolin: “*told the driver to follow the hearse [carroza fúnebre] that was just starting out in front of them*” (Schnitzler, 2002, p.230). En cambio, cuando está a punto de llegar a la fiesta Fridolin se cuestiona si debiese regresar y se responde: “*No, I can't turn back, he thought. I'll go on, even if it means death. And he laughed at the big word but didn't exactly feel cheerful as he did*” (p. 231). Finalmente, la muerte de la mujer misteriosa parece ser el punto culminante de esta dualidad. Jack Vitek (2001) reconoce estas mismas dualidades en el filme *Eyes Wide Shut* y les da una interpretación desde una marco psicoanalítico y posmoderno.

elaboración artística como consecuencia de la discrepancia entre la modernidad y un entorno decadente: ‘parecer algo’, ‘fingir ser algo que ya no se es’, o ‘se espera ser’; se convierte en un tema recurrente en múltiples obras artísticas. En este sentido, Janik y Toulmin (1988) coinciden sobre esta visión de la sociedad vienesa al mencionar que: “En su conjunto en la sociedad de los Habsburgo la artificiosidad y la hipocresía eran entonces la regla más bien que la excepción, y en todos los aspectos de la vida todo lo que importaba eran las apariencias y los ornamentos” (p. 76).

Dos elementos de *Dream Story* ilustran la situación descrita por Seibel (2017), Janik y Toulmin (1988), ya que el tópico de la máscara, la fachada y las falsas apariencias es un elemento de suma importancia para la novela. En primer lugar, las máscaras aparecen durante la fiesta sexual a la que accede Fridolin y con ellas se espera ocultar la identidad de los participantes; a la vez podría ser un símbolo de lo que ‘se pretende ser’. Por ejemplo, durante el evento, el narrador menciona que las personas están vestidas de monjes y monjas ataviadas con máscaras: “*Masked people in clerical costume were walking up and down, sixteen to twenty persons all dressed as monks and nuns*” (Schnitzler, 2002, p. 231)¹⁰. Posteriormente, los ‘monjes’ se descubren y aparecen vestidos como caballeros con ropas de diferentes colores¹¹, mientras que las damas siguen con el mismo atuendo. Estos disfraces pueden sugerir la intención de revivir la vieja aristocracia que parece perderse ante la modernidad; es decir, ‘volver a ser lo que ya no se es’.

En segundo lugar, la fachada de la casa es mencionada brevemente, pero deja entrever la transformación que tiene de un día para otro. Cuando Fridolin llega al evento, el narrador menciona un gran jardín y una casa con altos techos cubiertos de seda negra (p. 231); dado el evento ocurrido, el lector podría pensar en una casa fastuosa. En cambio, cuando el protagonista acude al día siguiente para buscar respuestas sobre lo ocurrido, sobre la misma casa se menciona que: “*It didn't look grand or magnificent in the least. It was a one-story villa in modest Empire style and obviously renovated not very long ago. The green blinds were down, and there was nothing to show that*

¹⁰ “Personas enmascaradas con trajes eclesiásticos caminaban de un lado a otro, dieciséis a veinte personas vestidas como monjes y monjas”.

¹¹ Un detalle importante para resaltar es que los colores que portan los caballeros son: blanco, amarillo, azul y rojo: “Somewhere a cry broke out-and suddenly, as though they were being pursued, all of them, no longer in their cassocks, but now dressed elegantly in white, yellow, blue, and red cavalier costumes” (Schnitzler, p. 233). Los últimos tres son los mismos colores que la bandera de Rumania; lugar mencionado anteriormente por Nightingale: “*No, you're wrong. It's not what you think. I've seen a lot; it's unbelievable what one sees in small towns-especially in Romania*” (Schnitzler, p. 224).

anyone lived there” (Schnitzler, 2002, p. 255)¹²; estas expresiones apuntan hacia cierta decepción, por parte del protagonista, con respecto a lo que había imaginado. Los datos anteriores sugieren que incluso la casa es parte de esta dinámica de fachadas y falsas apariencias. A este mundo falso, diferente y de apariencia aristocrática¹³, es al que Fridolin (médico judío) no puede acceder, y aunque nunca se explica el porqué del rechazo en la novela, tal vez se pueda explicar con lo anotado más arriba sobre la situación de la burguesía judía en Viena.

En resumen, la preocupación por la fachada y la artificiosidad permeó múltiples aspectos de la vida social, desde los espacios públicos hasta el ámbito íntimo sexual. Y debido a la pertinencia para el análisis de este trabajo, valdría la pena hacer algunos comentarios sobre estos espacios particulares de la sociedad vienesa.

A principios del siglo XX, Viena proyecta una imagen de ciudad burguesa, aristocrática y de alta cultura con sus pasteles vieneses, comodidades, tenientes elegantes, mujeres seductoras y su música; sin embargo, un repaso más profundo de la ciudad muestra que en muchos casos esta imagen es una fachada. Al respecto, Janik y Toulmin (1988) ponen como ejemplo el caso de los cafés. Estos establecimientos han servido como marca identitaria de la ciudad, en ellos los ciudadanos podían estar sentados durante horas con una taza de café o vino, mientras leían el periódico, revistas o libros procedentes de todo el mundo. Esta imagen refleja una ciudad tranquila y despreocupada. Sin embargo, desde entonces la ciudad ha tenido una grave escasez de viviendas y los departamentos de los trabajadores solían ser lúgubres y fríos, por lo que no era fácil calentarlos adecuadamente. Janik y Toulmin (1988) sugieren que muchos habitantes veían el café como un medio para escapar de estos lugares lúgubres; como consecuencia, pasaban mucho tiempo en ellos. Así, lo que parece un aspecto bello de la ciudad termina convirtiéndose en algo triste o duro, por lo menos para los habitantes de la urbe. Dado este contexto, no es nada inusual que Fridolin encuentre siempre un café disponible para pasar el rato o reflexionar acerca de sus peripecias; de hecho, en este lugar se dan dos de los eventos más importantes para el protagonista: el encuentro con Nightingale y el hecho del ‘suicidio’ de la Baronesa D.

¹² “No lucía en absoluto grandiosa o magnífica. Era una villa de un solo piso en un modesto estilo Imperio y obviamente renovada no hace mucho tiempo. Las persianas verdes estaban abajo y no había nada que indicara que alguien viviera allí”.

¹³ Las máscaras y vestimentas sugieren un carnaval de tipo italiano, aunque nunca se menciona como tal en la novela. En la película *Eyes Wide Shut*, Kubrick retoma la estética del carnaval italiano, lo que le da un carácter aún más extraño al evento.

Otro símbolo característico de esta ciudad son los vales, un símbolo de la *joie de vivre*. Músicos importantes como Josef Lanner, Franz Lehár, Carl Michael Ziehrer o la dinastía Strauss hicieron no pocas composiciones para dichos eventos. No obstante, algunos observadores contemporáneos consideraban que el vals, más allá de sus parafernalias aristocráticas y simbolismos, era un medio para desatar la lujuria de las parejas y una cosa patológica que reflejaba la necesidad de los vieneses de evadirse de sus problemas cotidianos (Janik y Toulmin, 1998, p. 40). Sobre el aspecto lujurioso, Seibel (2017) menciona que muchos bailes solían realizarse en el formato de ‘mascaradas’, es decir con disfraces y máscaras y, de alguna manera, estas mascaradas cumplían una labor social: resultaron ser una estrategia de las mujeres para responder a las demandas de una sociedad patriarcal. Y, también es posible observar cómo, de manera más general, la *mascarada* también señala la importancia de la apariencia y la necesidad de ‘parecer otro’. Esta observación brinda una mejor contextualización de la fiesta a la que tiene oportunidad asistir Fridolin. La presencia del vals no es extraña y por el contrario pareciera necesaria, sin embargo, esta fiesta está acompañada por lo que antes parece ser un evento ritual: “*The strains of the organ music, an Italian church melody, gently swelled from above*” (Schnitzler, 2002, p. 231)¹⁴; lo cual remite al carnaval antes de la Cuaresma. A partir de estos datos, es posible pensar que la fiesta que describe *Dream Story* haya tenido un paralelo real en Viena o por lo menos sugiere que esta fiesta no es un completo invento del autor; lo que nos remite de nuevo a la tendencia de hacer crítica social desde sus obras.

Como último aspecto a señalar sobre la fachada y la imagen, estas también tuvieron un fuerte impacto en el aspecto sexual en Viena. La sexualidad se presenta como un tema complejo porque en él se unen principalmente dos temas: la fachada y el sexismo. Janik y Toulmin (1988) sugieren que el tema de la sexualidad nunca se discutía abiertamente, lo que garantizaba que estuviera en el pensamiento de todos; para la generación de los padres el sexo era considerado como una fuerza caótica que debía estar controlada por la sociedad. Así, no era posible admitir que existía un deseo sexual apremiante o natural, ya que era símbolo de debilidad o falta de cultura. Estos valores se explican porque la sociedad vienesa fomentaba la razón, el orden, el progreso, la perseverancia, la confianza en uno mismo y una disciplinada conformidad con el buen gusto y la

¹⁴ “Los acordes de la música del órgano, una melodía italiana de iglesia, se hincharon suavemente desde arriba”.

buena conducta¹⁵. El silencio respecto al sexo trajo consigo dos consecuencias: “por un lado, la clara inhibición e ignorancia de los asuntos sexuales; por otro, la oscura acentuación de la sexualidad” (Janik y Toulmin, 1988, p. 56).

Alexandra Seibel (2017) menciona que el papel sexual entre las mujeres y hombres era distinto. Para el hombre de clase alta, las mujeres de su misma clase social solo eran alcanzables a través del matrimonio y para casarse con una mujer era necesario que dicho hombre contara con cierta edad y estabilidad social. Sin embargo, esto no implicaba que el hombre no tuviera encuentros sexuales previos; existía la posibilidad de que buscara tener una relación ilícita con una mujer casada, algo mal visto y con determinados riesgos¹⁶, o podía acceder a ciertos servicios sexuales con las mujeres de otras clases sociales y en otros lugares. Estos servicios podían ser adquiridos con la condición de no romper las reglas abiertamente y mantener una discreta fachada. Es decir, los hombres podían buscar trabajadoras sexuales, pero siempre bajo la mayor discreción.

En cambio, respecto a las mujeres burguesas de clase media/alta, cualquier forma de sexo libre o extramarital estaba prohibida, y este código debía seguirse estrictamente al pie de la letra. Bajo estas reglas, las mujeres jóvenes burguesas se vieron obligadas a vivir ignorantes y castas hasta el matrimonio. Respecto a los matrimonios de la clase media, estos funcionaban como un contrato mercantil, en lugar de una unión personal; así, este, en la mayoría de los casos, se realizaría con hombres mayores y ricos que aseguraran su posición financiera; es decir, el amor y la libertad de elección estaban vetadas para ellas (Seibel, 2017, p. 71 y nota al pie de página no. 10)

Esta estructura patriarcal y sexista de la sociedad Vienesa explica un poco mejor, desde una perspectiva social, el conflicto de Fridolin con su esposa. Cuando la pareja empieza a comentar lo sucedido durante la mascarada, el problema que se percibe son ciertos celos de parte de los dos jóvenes. A partir de un juego, ellos intentan sacar verdades a partir de medias verdades, y así tenemos a una pareja que se fustiga con sus celos y buscan poseer completamente al otro a través

¹⁵ En ese sentido, la sociedad vienesa evitaba todo lo pasional y lo caótico, es decir lo irracional: al seguir los valores antes mencionados, los hombres esperaban obtener éxito, una buena posición social y un buen matrimonio (Janik y Toulmin, 1988, p. 51).

¹⁶ Alexandra Seibel menciona que la mujer casada, que se había convertido en amante, podía ser vista como “una *femme fatale* para su amante, pero no debido a sus propias fuerzas seductoras y ‘femeninas’, sino a la asociación con su marido” (2017, p. 71); ya que, de ser descubiertos, la situación podría terminar en un duelo de vida o muerte.

de un conocimiento total de su pareja. Al respecto, el narrador explica la situación de la conversación de la siguiente forma:

Harmless but probing questions and sly, ambiguous answers were exchanged. Neither failed to notice that the other was not completely honest, and so both felt themselves justified in taking a mild revenge. [...] But the light banter about the trivial adventures of the previous night gradually became a more serious conversation about those hidden, scarcely suspected desires that are capable of producing dark and dangerous whirlpools in even the most clearheaded, purest soul (Schnitzler, 2002, p. 203)¹⁷.

En principio podría decirse que la pareja no puede lidiar con la idea del pasado amoroso del otro. Pero si se toma en cuenta el contexto social, se encuentra que en realidad solo Albertine tiene que lidiar con la libertad que tuvo Fridolin en su soltería. Por ello, Albertine le juega una broma a Fridolin, narrándole una historia semifalsa, para lograr que él sea empático con ella: “*And what if I had searched for you in others before, too?*” (Schnitzler, 2002, p. 207)¹⁸. Esta sugerencia, aunada a la anécdota del oficial en Dinamarca es lo que pone en crisis a Fridolin, específicamente se cuestiona la concepción de su esposa y su masculinidad. Albertine le hace lidiar con una idea inconcebible: que ella pudiera tener alguna experiencia sexual antes de él.

Esta crisis da lugar al viaje nocturno en el cual se cuestionará su masculinidad, la posibilidad de un encuentro sexual fuera del matrimonio, su deseo por otras mujeres y la posibilidad de reestablecer su hombría a través de la venganza hacia Albertine (por medio de la infidelidad). Estos cuestionamientos son consecuencia de la posición de dominio asignada al hombre en la sociedad vienesa: el proveedor, conocedor de la sexualidad y quien detenta el poder a partir de su hombría. De este modo, al ver menospreciada dicha hombría, Fridolin se pregunta: ¿cómo es posible que su propia esposa haya considerado dejarlo todo por otro hombre?, acaso ¿él no es suficiente hombre? Además, se suma el tema del deseo como algo prohibido o no aceptado por resultar no civilizado.

¹⁷ “Se intercambiaron preguntas inofensivas pero incisivas y respuestas astutas y ambiguas. Ninguno de los dos dejó de notar que el otro no era completamente honesto, por lo que ambos se sintieron justificados para tomar una suave venganza. [...] Pero la charla ligera sobre las aventuras triviales de la noche anterior gradualmente se convirtió en una conversación más seria acerca de esos deseos ocultos, apenas sospechados, que son capaces de generar remolinos oscuros y peligrosos incluso en el alma más lúcida y pura”.

¹⁸ “¿Y si también te hubiera buscado en otros antes?”

El trabajo sexual, antes mencionado, tenía un papel fundamental en Viena y a partir de este oficio es posible identificar algunos de los principales rasgos culturales de esta sociedad. A finales del siglo XIX el trabajo sexual se convirtió en un fenómeno generalizado en Viena. Alexandra Seibel (2017) informa que “7,000 registradas oficialmente y 30,000 prostitutas ‘no oficiales’ trabajaban en Viena a principios de siglo, incluidas mujeres que complementaban sus bajos ingresos en trabajos como camareras, actrices, trabajadoras de fábricas y empleadas domésticas” (p. 70)¹⁹. Y, como se mencionó anteriormente, este trabajo quedó confinado a la periferia de la ciudad después de la construcción de la *Ringstraße*. Por ello, cuando el hombre burgués quería buscar esta clase de servicios se veía en la necesidad de alejarse del centro; en el centro se encontraba la clase alta y la familia, en la periferia, la clase baja y la diversión sexual.

Para los jóvenes burgueses eran común y hasta cierto punto encomiable buscar experiencias sexuales antes del matrimonio, de hecho, se cultivaba la costumbre de buscar un tipo de “chica ocasional” (Seibel, 2017). Pero, acudir a un burdel en las zonas más bajas de la ciudad, ‘oficialmente’ era mal visto, es decir era necesario ser sumamente discretos al respecto; y traía consigo un peligro inminente: contraer alguna enfermedad sexual, como la sífilis. Por ello surge otro tipo de relación entre el hombre burgués de clase alta y las mujeres de clases más bajas.

Dadas las desventajas respecto a las trabajadoras sexuales, el burgués de clase alta prefirió buscar mujeres ‘limpias’, mujeres de clase media que no se dedicaran a dicho oficio pero que dieran determinados favores sexuales a cambio de ciertas prestaciones: las *sweet girls*. Para estas mujeres la conexión con un hombre de clase alta significó abrir algunas vías para su emancipación, ya que a través de esas acciones podían trascender de “[...] sus roles predestinados como madres o amas de casa y ofreció, aunque fuera brevemente, un escape de la pobreza apremiante” (Seibel, 2017, p. 70)²⁰. A diferencia de las trabajadoras sexuales, ellas no esperaban dinero, sino favores como visitas al teatro, conciertos y cenas; sin embargo, aun así, se debía guardar el decoro y la discreción indicada por los códigos morales y sociales de la burguesía; es decir, esta mujer debía quedar en el mayor secreto y jamás conocer a la familia de su amante.

¹⁹ “7,000 officially registered and 30,000 ‘unofficial’ prostitutes worked in Vienna at the turn of the century, including women who supplemented their low incomes in jobs such as waitresses, actresses, factory workers, and domestic servants”.

²⁰ “[...] predestined roles as mothers or housewives and, offered, however briefly, an escape from pressing poverty”.

De esta forma, el sujeto burgués masculino exterioriza sus deseos, sin romper la moral, al realizar sus actividades sexuales fuera de sus vínculos maritales, en secreto y con la mayor discreción posible. Para ello, busca a mujeres de clases más bajas, abandona el centro de la ciudad y se aventura en las afueras de la ciudad. En palabras de Alexandra Seibel (2017): “Él es el principal beneficiario de la relegación (moral) de la mujer burguesa y de la inferioridad social (y la miseria) de las mujeres de clase baja” (p. 73)²¹. Para Janik y Toulmin (1988) el trabajo sexual era inmoral (para la sociedad vienesa) y a la vez una necesidad social; ilegal, pero protegido (a partir de un determinado precio que estipulaba la policía). Y con la ilegalidad, vienen múltiples problemas como las enfermedades y la explotación.

En este último aspecto es importante recalcar que la mujer era víctima de una estructura social predominantemente masculina que operaba sobre la hipocresía y la desigualdad de género (Seibel, 2017). Mientras que los jóvenes vieneses eran animados a tener experiencias con las trabajadoras sexuales y *sweet girls* antes de casarse, las mujeres eran obligadas a la castidad y a la ignorancia sexual. Al respecto, Seibel, citando a Bolkosky (1986), menciona que el crimen que la Viena de principios de siglo cometió hacia las mujeres no fue solo su odio hacia ellas, sino la negación total de la posibilidad de individuación de las mujeres, obligándolas a ser solamente: hijas ingenuas, lujuriosas prostitutas o nulidades deprimidas.

Esta concepción de la mujer se refleja y es parte fundamental de la novela *Dream Story*. Como se mencionó anteriormente, la crisis de Fridolin proviene de la revelación del deseo de Albertine por otros hombres. Si para Fridolin, Albertine era su amada esposa (la nulidad deprimida), después de conocer su deseo por otro hombre, ella se convierte en una lujuriosa prostituta. Esta aseveración se confirma cuando Fridolin recuerda a una paciente:

She was the one who had recently used the opportunity of a physical examination to press her breasts trustingly against his cheeks. Fridolin answered her smile coldly and turned away, frowning. They're all alike, he thought with bitterness, and Albertine is just like the

²¹ “He is the main profiteer from the (moral) relegation of the bourgeois woman and of the inferior social status (and the misery) of lower-class females”.

rest of them-she's the worst of them all. I'll separate from her. Things can never be the same again (Schnitzler, 2002, p. 254)²².

No hay términos medios, es una o la otra, y en esa misma clasificación, como mencionan Seibel y Bolkosky, no hay posibilidad alguna de individuación de la mujer. En el caso de las trabajadoras sexuales, la novela muestra que Mizzi representa una posibilidad de venganza para Fridolin y nada más. La concepción que tiene el protagonista sobre las mujeres con este oficio queda revelada cuando decide acompañar a Mizzi. En ese momento, Fridolin recuerda a un amigo de la universidad que se encontraba acompañado por una trabajadora sexual, entonces: “*After leaving with one of the regular girls who worked the place, he had answered Fridolin's questioning glance with 'Well, it remains the most convenient way after all and they aren't the worst by any means'*” (Schnitzler, 2002, p. 217)²³; así, es posible entender por qué para Fridolin (y los hombres de su clase social) era normal contratar este tipo de servicios, el cual consideraban un derecho propio, aunque debía ser disimulado.

También es importante puntualizar que, ante las clasificaciones anquilosadas que tenían los hombres de Viena sobre las mujeres, el viaje de Fridolin parece confrontarlo con diferentes mujeres que no solo son esposas o hijas (Marianne, Mizzi, Pierrette, las mujeres de la fiesta) sino seres complejos con los que se ve obligado a confrontar su propia idea de mujer.

A partir de lo anterior es posible ver que la ciudad de Viena, la ‘Ciudad de los Ensueños’, presenta un contexto complejo y de múltiples variables. Como vimos anteriormente el café, el vals y el tema del sexo presentan aspectos visibles y ocultos; y de la misma forma muchos matices de la vida vienesa se dirimen entre la fachada y lo real o la máscara y la identidad. Identificar este tipo de ambivalencia requiere poner atención a la representación simbólica de los espacios urbanos y su uso social, además de los aspectos sociales que los rodean.

La duración del imperio Austrohúngaro y de las instituciones sobre las cuales fue creado (el Archiducado de Austria, el Reino de Hungría y el Sacro Imperio Romano Germánico) fue de

²² “Ella fue quien recientemente aprovechó la oportunidad de un examen físico para presionar sus senos confiados contra sus mejillas. Fridolin respondió a su sonrisa friamente y se alejó frunciendo el ceño. Son todas iguales, pensó con amargura, y Albertine es igual que las demás, es la peor de todas. Me separaré de ella. Las cosas nunca podrán ser iguales de nuevo”.

²³ “Después de irse con una de las chicas habituales que trabajaban en el lugar, él respondió a la mirada interrogante de Fridolin con ‘Bueno, al final sigue siendo la forma más conveniente y no son las peores en absoluto’”.

más de 800 años, pero, después de la última reforma, a partir de 1848, llegó a su disolución en 1919, como consecuencia de la, entonces, reciente Primera Guerra Mundial. Después del colapso de la monarquía, en 1918 se proclama la república de Austria como república y en Viena se reducen sus habitantes. Los ciudadanos sufrieron lo que el filósofo austriaco Norbert Leser denominó ‘el shock de la reducción’ (Seibel, 2017); ya que del antiguo imperio de 52 millones de personas solo quedaron 6.4 millones. Debido a la reciente disolución del imperio se encontró poca pasión por la nueva democracia y mientras que el Partido Social Cristiano buscaba el regreso de la corona, los socialdemócratas deseaban integrar Austria a la República de Weimar (Alemania).

La incertidumbre política más las dificultades diarias influyeron directamente en la ficción popular. La literatura de aquellos años ya no contribuyó al mito de los Habsburgo; en su lugar, los autores se comprometieron con las realidades de la nueva república (Seibel, 2017). Al respecto, a continuación, se presentarán los principales aspectos del ámbito literario y su contexto, con el fin de comprender mejor cómo la circunstancia social influyó en la creación literaria.

1.1.2. *Contexto literario de la obra*

La complejidad del contexto vienés provocada por las diferentes tensiones políticas, sexuales, filosóficas y artísticas tuvo un papel importante en la dirección del crecimiento cultural de la ciudad. En ese sentido, resultará iluminador revisar el contexto artístico y literario del cual abrevia indirectamente la obra *Dream Story* para entender un poco más su temática y su estructura.

Durante la segunda mitad del siglo XIX aparecen en Inglaterra las raíces de lo que en algún momento se convertiría en un movimiento que permearía gran parte de Europa: *Arts and Crafts* (Artes y oficios). Esta corriente surge como una respuesta a la fuerte industrialización en Europa y al aumento de la producción en masa de las fábricas en menoscabo de la artesanía tradicional. Así, este movimiento buscaba tomar los valores de las bellas artes y aplicarlos a las artesanías, produciendo objetos con la calidad de cualquier obra de arte (Gompertz, 2013). Además, se buscó rescatar estilos antiguos como los medievales, basados en la idea de que aún había aspectos estéticos que rescatar de ellos; por ello se intentaba reivindicar la artesanía tradicional con formas simples en comparación con los objetos elaborados en masa, y se solía utilizar estilos de decoración medievales, románticos o populares (Hisour, s.f. y McCarthy, Schellenberg, Szykielewska, y Maher, 2011).

Posteriormente, dentro de *Arts and Crafts* se crea el *Art Nouveau* hacia 1884. Este movimiento nace con una mentalidad de ‘vuelta a los orígenes’; por ello, los artistas que participaron en esta corriente artística produjeron obras sensuales y llenas de curvas (Gompertz, 2013). El espíritu de regreso a los orígenes se extendió por toda Europa, “y su nombre pronto se tradujo a varios idiomas como *Jugendstil*, modernismo, *Secession*, *Stile Floreale* y términos similares” (McCarthy, Schellenberg, Szykielewska, y Maher, 2011).

El movimiento artístico del modernismo se desarrolló, desde la década de 1880, durante un periodo de cambios tecnológicos y sociales rápidos y simultáneos en toda Europa. En ese sentido, este movimiento tuvo múltiples interpretaciones y ramificaciones que implicarían un estudio más profundo para la cabal comprensión de su complejidad. Por este motivo, a continuación, solo se resaltarán algunos aspectos importantes que atañen e interesan para una mejor comprensión del objeto de estudio de este trabajo.

En este movimiento, los artistas defendieron la elaboración de las artesanías con alta calidad estética y pretendían unificar las bellas artes y las artes aplicadas para crear un *Gesamtkunstwerk* u ‘obra de arte total’. Así, desde los muebles hasta las ilustraciones de los libros, se pretendían formas orgánicas y elegantes.

Un aspecto importante en el modernismo fue el tratamiento de la mujer en sus obras artísticas. A finales del siglo XIX el papel de la mujer en diferentes sociedades europeas se desarrolló en múltiples ámbitos y este desarrollo las dotó de mayor independencia, autonomía y presencia en el mundo. Sin embargo, en el movimiento modernista, los artistas y diseñadores (en su mayoría hombres) presentaron a la mujer como una figura idealizada, femenina y seductora. Así, la mujer fue plasmada como símbolo de pureza o corrupción (uno u otro extremo) y se convirtió en un tema común en el arte y la literatura a finales del siglo XIX y principios del XX (McCarthy, Schellenberg, Szykielewska, y Maher, 2011).

Específicamente en Viena, a partir del cúmulo de ideas artísticas antes mencionadas, y en coyuntura con el momento sociocultural que se vivía surge el *Die Jungen*²⁴. Este movimiento buscó su propia verdad separándose de la visión desintegradora que la generación anterior tenía²⁵;

²⁴ *Los jóvenes*.

²⁵ La generación anterior eran sus padres, quienes veían la caída del imperio de Habsburgo como la desintegración del imperio y vida que alguna vez tuvieron.

esta revuelta comenzó en los años 70 y se extendió a través de la clase media austriaca. Schorske (1980) menciona que este nombre se convirtió en un mote común para los rebeldes en cualquier campo, empezando primero por política y extendiéndose a otros ámbitos. En el campo artístico Gustav Klimt fue quien dirigió este grupo de artistas al abandonar el sindicato del arte establecido para posteriormente ser conocidos como la ‘Secesión’ (Gibbons, 2016).

A partir de la influencia de la Secesión o como una ramificación de esta surge la *Jung-Wien*²⁶. Este movimiento fue un círculo literario informal y heterogéneo que existió en Viena durante una década, aproximadamente, y apareció alrededor de 1890 (George, 2016 y Schorske, 1980). Dichos escritores desafiaron la postura moralista de la literatura del siglo XIX en pos de una verdad sociológica y la apertura psicológica y psicoanalítica²⁷, especialmente en el ámbito sexual. Hermann Bahr y sus protegidos Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann y Felix Salten formaron el núcleo del grupo, mientras que Karl Kraus y Peter Altenberg fueron más tarde participantes eventuales. Este círculo de amigos solía reunirse en torno al *Café Griensteidl* y, posteriormente, en el *Café Central* (George, 2016).

El *Jung-Wien* no tenía ningún manifiesto, teoría o programa literario articulado; por el contrario, podría considerársele un grupo ecléctico en ese sentido. Su producción literaria incluyó desde el naturalismo, el impresionismo, el esteticismo, el simbolismo y el decadentismo. Según Bahr, quien fue el líder de este grupo, el único punto en común entre estos escritores era su intención de “ser modernos en todas las cosas y a toda costa” (George, 2016).

A partir de la exposición anterior, es posible ver cómo la unión de múltiples temas, como la idealización de la figura femenina, el psicoanálisis, las múltiples influencias artísticas (naturalismo, simbolismo, impresionismo, entre otros) y la subjetividad propia de cada artista²⁸ coadyuvó a crear obras literarias complejas; en este marco artístico y cultural nace entre, 1925 y 1926, *Dream Story*.

²⁶ *La Viena Joven*.

²⁷ Sobre todo, se retoman los temas del inconsciente, consciente y la interpretación de los sueños.

²⁸ Algunos autores, como Schnitzler, cambiaron sus objetivos al escribir, según su cambiante contexto social y su propia madurez intelectual. Véase *Vienna is different. Jewish Writers in Austria from the Fin de Siècle to the Present* de Herzog, H. H. (2011).

Una vez revisados los aspectos sociales y artísticos más importantes de la obra se procederá a revisar algunas de las perspectivas analíticas más importantes sobre ella.

1.1.3. Estudios sobre la obra

Hay poca información sobre la recepción de la novela al momento de su publicación, lo que hace difícil saber cuáles fueron las reacciones de la sociedad vienesa en ese momento. Al respecto, cabe mencionar que Holly Sayer en su artículo “Arthur Schnitzler’s Critical Reception in Vienna: the Liberal Press and the Question of Jewish Identity” (2007) hace un estudio de la recepción de las obras *Leutnant Gustl*, *Der Weg ins Freie* y *Professor Bernhardt*²⁹, en el que resalta cómo la compleja situación política (prensa derechista contra la prensa liberal y la polémica del racismo) que se vivía en Viena provocó tergiversaciones o interpretaciones tendenciosas de sus obras. Esta situación, según Sayer, no ayudó a la figura de Schnitzler como artista ni a sus obras; así, la autora sostiene, a diferencia de otros investigadores, que no es posible asumir que las obras de Schnitzler fueran recibidas con agrado desde sus publicaciones. En ese sentido, es muy probable que *Traumnovelle* o *Dream Story* no haya tenido una recepción elogiosa o con muchas menciones (al igual que las obras estudiadas por Sayer), además se debe tener en cuenta el creciente sentimiento de discriminación y repudio que empezaba a notarse hacia los judíos en Viena a mediados de la década de los años veinte (Sayer, 2007).

Posteriormente, a diferencia de otras obras literarias, el tiempo no ayudó a clarificar o hacer más fácil la clasificación de esta obra. Al respecto, Lee B. Jennings (1981) comienza su artículo “Schnitzler’s *Traumnovelle* —Meat or Poison?” mencionando que es una falacia querer encasillar esta obra con el término ‘decadentista’, porque: 1) el término no hace completa justicia a la riqueza de la obra de Schnitzler y parece no encajar del todo respecto a las particularidades de la obra; 2) el decadentismo presente en sus obras no parece ser un reflejo exacto de su contexto sociohistórico; y más bien parece ser una especie de representación de sus sentimientos de derechos robados y; 3) el término ‘decadentista’ viene acompañado de un cierto estigma negativo que dificulta la mirada crítica sobre la obra. Estas consideraciones parecen ser acertadas si las comparamos con lo dicho anteriormente sobre el grupo *Jung-Wien* y su naturaleza ecléctica.

²⁹ *El teniente Gustl, Camino a campo abierto y El profesor Bernhardt.*

Actualmente, la novela corta *Dream Story* es considerada una de las grandes obras de Arthur Schnitzler y de la literatura austriaca. La complejidad de la obra puede relacionarse con múltiples factores, como el contexto de postguerra, la profesión hipocrática del autor, el impacto de los estudios psicológicos (psicoanálisis), la relación del autor con Freud³⁰; o puede atribuirse a aspectos artísticos como el tratamiento de la obra de las relaciones maritales, el deseo sexual, los celos o la relación de lo onírico con lo real. Esta complejidad ha permitido múltiples estudios desde diferentes enfoques, todos con el objetivo de desentramar algún aspecto en particular de la obra.

Respecto a los múltiples trabajos que se han realizado sobre esta obra podemos mencionar investigaciones como “Schnitzler’s Physician: an Existential Character” de Maria P. Alter (1971), quien analizó el carácter de los personajes masculinos en la obra de Arthur Schnitzler a partir su contexto médico. En este trabajo, la autora menciona que el enfoque general de Schnitzler es dar una evaluación positiva del médico como profesional pero una evaluación negativa del médico como hombre, lo que es perfectamente ejemplificado por Fridolin, según la autora. En cambio, Eric L. Santner (1986) en “Of Masters, Slaves, and Other Seducers: Arthur Schnitzler’s ‘Traumnovelle’” profundiza en el aspecto psicológico de los personajes y explica la indeterminación entre el sueño y la realidad ambulante en *Dream Story* como una consecuencia de la condición neurótica del protagonista. Así, llega a la conclusión de que el deseo de Fridolin de conocer a las mujeres y dominar la ‘verdad femenina’ resulta ser una estrategia para evitar los riesgos asociados al reconocimiento mutuo entre él y Albertine (1986, p. 41). Otros análisis se han desplazado del enfoque psicológico a uno más sociológico como el propuesto por Jill Scott en 2006: “Fantasies of Repressed Empire in Schnitzler’s ‘Traumnovelle’”; en el cual propone las ideas de las fantasías (sueños y deseos) y la dificultad de determinar sus fronteras con la realidad, como punto de partida para señalar una crítica a la Primera República de Austria en la novela. Algunas otras investigaciones han optado por miradas de corte más social o histórico, como el mencionado de Lee B. Jennings, quien se ocupa del aspecto moral y social de la novela respecto a

³⁰ Sigmund Freud y Arthur Schnitzler no fueron amigos frecuentes, sin embargo, entre ellos había una especie de cercanía y afinidad, como lo expresó Freud en una carta fechada el 8 de mayo de 1906 a Schnitzler: “A menudo me he preguntado con asombro cómo había llegado usted a tal o cual conocimiento íntimo y secreto que yo había adquirido sólo después de una prolongada investigación sobre el tema, y, finalmente, llegué a envidiar al autor a quien antes admiraba” (Roudinesco, 2021, p. 151). Al respecto, Maria P. Alter menciona que la correspondencia entre Freud y Schnitzler, “generó varios intentos de presentarlo como el “Doble de Freud” y de mostrar que muchos de sus personajes se asemejaban a historias clínicas de trastornos psicopatológicos analizados en el espíritu freudiano” (Alter, 1971, p. 7).

la sociedad de Viena de principios del siglo XX; Holly Sayer (2007) que, desde una mirada más general, investiga la recepción crítica de Schnitzler en la prensa vienesa a lo largo de su vida. Incluso se han elaborado investigaciones como la de Julie K. Allen: “Dreaming of Denmark: Orientalism and Otherness in Schnitzler’s ‘Traumnovelle’” (2009) donde, desde una perspectiva cultural, la autora identifica la posición simbólica de Dinamarca, lugar de las fantasías sexuales de los protagonistas, como el doble seductor, pero peligroso de Austria. Así, Allen reconoce la forma en la que Schnitzler reproduce los discursos sobre raza, nacionalidad y género.

Es posible ver que la novela ha ganado su propio lugar como objeto de estudio para múltiples disciplinas e incluso se puede afirmar que esta novela es importante para otro tipo de estudios que no centren su atención especialmente en ella. Por ejemplo, en el libro *The Naked Truth. Viennese Modernism and the Body* (2020), Alys X. George estudia la construcción de la idea del cuerpo desde diferentes perspectivas en la Viena de principios del siglo XX, y tiene un apartado dedicado a la novela *Dream Story* para analizar la manera que Schnitzler conceptualiza el cuerpo a partir de su profesión y la de su protagonista. O el libro “*Vienna is different*”. *Jewish Writers in Austria from the Fin de Siècle to the Present* (2011) donde Hillary Hope Herzog retoma *Dream story* para sostener cómo las ambiciones literarias de Schnitzler cambiaron respecto de sus primeras obras.

La novela *Traumnovelle* o *Dream Story* ha sido estudiada desde diferentes ángulos y hay más estudios sobre su autor en relación con su obra como lo muestra Jeff B. Berlin en su artículo “Arthur Schnitzler: a Bibliography of Criticism, 1965-1971” (1971), en donde elabora una lista bibliográfica de las obras críticas o de análisis sobre Arthur Schnitzler y su obra; cabe mencionar que la mayoría de estos títulos están en alemán, por lo que es de difícil acceso para esta investigación³¹.

1.2. Eyes Wide Shut

El prestigio adquirido por *Dream Story* de Arthur Schnitzler, en el devenir de los años, derivó en una adaptación y dos transposiciones de este relato al medio cinematográfico. La

³¹ Estos análisis suelen ser de carácter más filológico o literario, como lo muestra el texto “Auf Den Spuren Von Arthur Schnitzlers Traumnovelle” (1971) en el que Krotkoff propone una relación genealógica o influencia hacia el personaje Fridolin de otro personaje, anterior, creado con el mismo nombre por un escritor contemporáneo a Schnitzler: Adolph Wilbrandt, y del cual Schnitzler tenía conocimiento.

adaptación fue la película *Traumnovelle* de 1969, una producción austriaco-alemana de bajo presupuesto y elaborada para su estreno directo en televisión. La primera transposición es italiana, dirigida por Mario Bianchi y titulada *Ad un passo dall'aurora* o *Nightmare in Venice* (en el mercado angloparlante), de 1989. Esta película fue emitida en la televisión austriaca y también contó con un presupuesto bajo, por lo que no tuvo mayor impacto en el ámbito cultural, al igual que su predecesora.

Finalmente, se hace una segunda transposición de *Dream Story* bajo la dirección de Stanley Kubrick, titulada *Eyes Wide Shut* (*Ojos bien cerrados*), la cual se estrenó el 16 de julio de 1999 en los Estados Unidos de América. *Eyes Wide Shut* narra la historia de una pareja neoyorquina de finales de los años noventa, que después de acudir a una fiesta navideña empieza a tener problemas relacionados con la fidelidad y el deseo por el otro. Estos conflictos llevan al marido a iniciar un viaje nocturno, por la ciudad, en el que tendrá diferentes aventuras de índole sexual, con lo cual la percepción que tiene de su matrimonio se volverá aún más conflictiva. La película fue promocionada como una obra con alto contenido sexual y por ello, al momento de su estreno, algunas críticas solo se centraron en esta perspectiva, como si de una película erótica se tratara (Cánovas, 2011, Vitek, 2001).

1.2.1. Contexto sociocultural de Nueva York a finales del siglo XX

El filme *Eyes Wide Shut* (*EWS*) cuenta una historia muy parecida a la de *Dream Story*, pero esta se ubica en Nueva York a finales del siglo XX. Al igual que en la novela, la película no ofrece ninguna especificación directa sobre la ubicación espaciotemporal de la diégesis; sin embargo, a través de señales indirectas como la calles, los locales, los eventos navideños, los autos y un vistazo rápido a un periódico se puede intuir que los sucesos pasan en la ciudad de Nueva York.

No obstante lo anterior, la película fue filmada en Londres. Al respecto, Albert Azraal menciona que Stanley Kubrick era sumamente meticuloso en su trabajo, por ello, “envió a un diseñador a Nueva York para medir el ancho exacto de las calles y la distancia entre las máquinas expendedoras de periódicos” (Azraal, 2015)³² con el fin de reconstruir lo más fielmente posible el barrio de *Greenwich Village* ubicado en Nueva York.

³² “he sent a designer to New York to measure the exact width of the streets and the distance between newspaper vending machines”.

Basados en esta idea, a continuación, se hará un breve repaso sociocultural de la ciudad norteamericana a finales del siglo XX. Al igual que en el apartado anterior, se revisarán los aspectos socioculturales, cinematográficos y la recepción de la obra después de su estreno. Cabe mencionar que Nueva York es una gran ciudad como Viena y es el centro de una gran actividad cultural, económica y política. Sin embargo, a diferencia de la ciudad austriaca, ‘la gran manzana’, en 1999, no vivió el fin de un imperio ni fue el centro de conflictos políticos que hubieran podido desatar una guerra mundial³³. En ese sentido, la información que a continuación se presenta será una descripción general de la ciudad, con el fin de lograr una comprensión general del contexto en el que ocurre *Eyes Wide Shut*.

Nueva York no es la capital de los Estados Unidos de América, pero es una de las principales ciudades de dicho país y del continente americano. Los europeos llegaron a ella, por primera vez, en 1524, y fue Giovanni da Verrazzano, un explorador italiano al servicio de la corte francesa, quien encontró el río Hudson. A diferencia de otras ciudades, Nueva York fue una mezcla de diferentes nacionalidades desde su nacimiento: holandeses, ingleses, franceses, alemanes, daneses, suecos, africanos y judíos, entre otros, convivían en dicha ciudad (Wilson, 2009), lo que la dotó de una gran multiculturalidad desde su nacimiento.

Esta multiculturalidad reunió dinero y personas de todas partes; así, Nueva York creció exponencialmente a lo largo del siglo XIX, consolidándose como “la capital no oficial y gran laboratorio, de un nuevo tipo de cultura mestiza y cosmopolita” (Burns, 2003)³⁴. El crecimiento económico de esta ciudad se reflejó a partir de su primer periodo de construcción masiva de rascacielos, el cual se dio entre los años veinte y treinta del siglo XX. Este crecimiento arquitectónico dio a Nueva York su característico *Skyline*³⁵, convirtiéndola por primera vez en una ciudad mundial. Las torres como el *Empire State Building*, *World Trade Center* (ahora extinto) o el edificio *Chrysler* rápidamente se convirtieron en los grandes símbolos de Estados Unidos de

³³ La película *Eyes Wide Shut* se estrenó en 1999, dos años antes de los atentados del 9/11. En esta fecha cuatro ataques terroristas suicidas se llevaron a cabo en Nueva York, la mañana del martes 11 de septiembre de 2001 por el grupo terrorista Al Qaeda. Este hecho marcó un antes y un después en Estados Unidos de América y el mundo, situando a Nueva York en el foco de atención.

³⁴ “[...] *the unofficial capital, and supreme laboratory, of a new kind of mixed and cosmopolitan culture*”.

³⁵ El *Skyline* de Nueva York es el panorama urbano o perfil de la ciudad. Se compone de la silueta y la visión total o parcial de las estructuras y edificios más altos de la ciudad (Skyline, 2023).

América; despertaron el orgullo de los neoyorquinos, convirtiéndolos en símbolos de su exitosa economía y del progreso humano.

Esta masa de edificios que parecen crear laberintos de acero y hormigón son los muros grises (por la mañana) y ámbar (por la noche) que rodean todos los eventos ocurridos en *Eyes Wide Shut*. Lo que permite al espectador imaginarse que los hechos pasan dentro de esta gran ciudad, pero al mismo tiempo pareciera que no hay más mundo fuera de estas construcciones. Es decir, la ciudad brinda una especie de mundo autocontenido en el que todo lo mostrado pertenece a una existencia particular: la neoyorquina, cosmopolita de fin de siglo XX. En la opinión de Jack Vitek, los ámbar y dorados de la ciudad ayudan a crear una calidad cromática similar a la de la obra de Klimt, lo que termina generando una atmósfera de la vieja Viena en la Nueva York contemporánea (2001, p.116).

En la década de 1990 las estrategias económicas puestas en marcha después de la caída de la Unión Soviética, y la victoria *de facto* de la guerra fría, habían tenido un éxito sin precedentes. Nueva York se convirtió en el punto de encuentro de múltiples culturas y comercios en el centro de la globalización y el mundo económico. Esta globalización también puso a la ciudad como centro de migración preferido para muchos migrantes que buscaban cumplir el “sueño americano” en la ciudad emblemática de Estados Unidos de América. De este modo, este sueño movió poblaciones y culturas enteras, provocando que la ciudad recibiera a millones de nuevos inmigrantes; números que rivalizaban, y con una diversidad que superaba con creces, a la gran inmigración de un siglo antes (Burns, 2003). Además de las migraciones ilegales que pudiera haber, en sus edificios trabajaban programadores informáticos, contadores israelíes, ingenieros turcos y expertos financieros de mercados emergentes desde Malasia a Siria o desde Uruguay a Ghana, para citar algunos ejemplos. Es decir, el dinero, a través de las transacciones financieras electrónicas, que mediadas por ordenadores podían trabajar 24 horas al día, se convirtieron en el aliciente para mover poblaciones trabajadoras de todo el mundo a la ciudad.

Como consecuencia de este crecimiento económico y su posición estratégica en el comercio, esta ciudad también se convirtió en un lugar profundamente inseguro y violento. Los robos y asaltos se convirtieron en algo común en la ciudad entre la década de 1980 y principios de 1990. Además, el punto estratégico del mercado también sirvió para convertir a la ciudad en el principal punto de entrada y más importante mercado de narcóticos en Norteamérica; así, la

mayoría de estos crímenes fueron perpetuados por drogadictos, lo que dio como resultado una gran ola de criminalidad y violencia.

La fama de la inseguridad de la ciudad se solía relacionar con las diferentes zonas de las que se compone Nueva York. La ciudad tiene cinco barrios principales: Manhattan, Brooklyn, Queens, el Bronx y Staten Island. Sin embargo, cuando se habla de la ciudad de Nueva York, en general se tiene en mente a Manhattan, en la que se concentran los principales comercios, edificios, avenidas más famosas y movimiento comercial de la ciudad. En ese sentido, los demás distritos siguen siendo periferias de ‘La Gran Manzana’ y por ello menospreciadas u objetos de bromas entre los locales. Según la Enciclopedia Británica (1994, p. 906) el barrio de Brooklyn es referenciado, no sin cierto prejuicio, a partir del cuento: *Only the Dead Know Brooklyn* que Thomas Wolfe publicó en 1935. En cambio, Queens es conocido como ‘el distrito de los cementerios’. Al Bronx se le recuerda por el ruido burlón en las gradas del *Yankee Stadium*. Y Staten Island, cercana a las chimeneas de Nueva Jersey, es tratada como un desierto periférico. Debido a que la mayoría de los residentes de los cuatro distritos trabajan en Manhattan, el sentimiento persistente es que Brooklyn, Queens, el Bronx y Staten Island son meros ‘dormitorios’ de Manhattan (Enciclopedia Británica, 1994, p. 906).

A partir de lo anterior, se confirma la cita de Azraal (2015) evocada al principio del texto: la historia de *Eyes Wide Shut* tiene lugar en el distrito de Manhattan (específicamente en *Greenwich Village*), es decir en el distrito más acaudalado y cosmopolita de la ciudad. Esto también se vuelve más claro si se toman en cuenta otros filmes que centran sus historias en la misma ciudad (por ejemplo; *Candyman* (1992 y 2021³⁶); *Taxi Driver* (1976); *Goodfellas* (1990); entre otras) y ponen mayor énfasis en estas desigualdades sociales y distritales. Así, resulta que *Eyes Wide Shut* es un relato sobre personas adineradas de la ciudad de Manhattan; de hecho, el único momento en el que no aparecen estas personas acaudaladas es cuando aparecen Milich, su hija, Domino, su amiga, la servidumbre de las casas y el asistente de medicina (todos ellos

³⁶ *Candyman* (2021) pone especial atención en el tema las diferencias económicas y sociales entre los barrios de Nueva York. Este filme hace una reflexión sobre la gentrificación de ciertos sectores de la ciudad neoyorquina que originalmente le pertenecía a la comunidad afroamericana y cómo fueron desplazados para vender dichos lugares; ello a través de una historia de leyenda urbana y terror.

prestadores de servicios)³⁷. En este sentido, Tim Kreider en su texto “Introducing Sociology. A Review of *Eyes Wide Shut*” (2000) considera que “La verdadera pornografía en esta película está en su representación prolongada de la riqueza desvergonzada y desnuda de la milenaria Manhattan, y de su efecto obsceno en la sociedad y el alma humana” (p. 42)³⁸. Dado que lo mostrado de la ciudad solo es una pequeña parte de Manhattan, y más pequeña aún de Nueva York, no parece desatinada la observación de Kreider sobre fijar la atención en los interiores de las casas, departamentos y habitaciones en las que sucede gran parte de la historia³⁹ y no en la ciudad en general.

Otro aspecto resaltado por el filme son los cafés y locales de jazz, lo cual coincide con las particularidades que entonces tenía *Greenwich Village*. *Greenwich Village* es un pueblo ubicado en Manhattan que se caracteriza por el fuerte movimiento cultural y racial que ha tenido desde su fundación. Desde 1950 este lugar estaba lleno de galerías, teatros y cafés; y más adelante se convirtió en el centro cultural del movimiento *Beat*. Debido al pensamiento contracultural y abierto de las personas que habitaban en esta sección, se convirtió en un punto de encuentro y seguro para la comunidad gay. Y aunque el lugar era seguro para todas las personas, fueron las instituciones gubernamentales las que comenzaron a hostigarlos, lo que terminó en múltiples conflictos durante los años 60 y 70 (Albanese, 2018). A partir de estos actos de hostigamiento y represión a finales de los 60 se dio un incidente en el bar *Stonewall*, que llevó a generar múltiples protestas por los derechos LGBT. Este fue un factor fundamental para que, durante el segundo aniversario de este incidente, se llevaran a cabo las primeras marchas del ‘Orgullo Gay’ en Nueva York, San Francisco y Los Ángeles (Albanese, 2018). Posteriormente, entre 1980 y 1990, esta comunidad fue afectada gravemente por la epidemia del SIDA; para muchos, *Greenwich Village* fue considerado como la ‘zona cero’ del brote y aunque miles de personas fueron tratadas en el hospital, la mayoría de ellas murieron.

³⁷ Según Vitek (2001), Kubrick quería un contexto y personajes de carácter más universal (del que hubiese deseado su coguionista) y por ello decidió quitar cualquier tipo de particularidad o sensibilidad específica que pudiera quitar la “universalidad” a su relato y eso incluyó cualquier alusión al judaísmo en el filme (p. 116).

³⁸ “*The real pornography in this film is in its lingering, overlit depiction of the shameless, naked wealth of end-of-the millennium Manhattan, and of the obscene effect of that wealth on the human soul, and on society*”.

³⁹ El aspecto de la construcción del espacio entre la novela y el filme será revisado con más atención en el capítulo 3.

Esta situación histórica sienta el precedente contextual para dos hechos representados en *Eyes Wide Shut* (de ahora en adelante *EWS*): cuando Bill se encuentra caminando por *Greenwich Village*, después de ver a Marion, se topa con un grupo de estudiantes que lo increpan diciéndole:

- Hey hey hey, what team's this switch hitter playing for?*
- Looks like the pink team.*
- Look at this faggot.*
- Hey, watch it, you faggot! (Lo empujan contra un auto)*
- Merry Christmas, Mary.*
- Your butt-brothers are back there!*
- Prime cut of meat!*
- You want to take a ride in this fudge-tunnel, you stupid faggot?*
- You should have tits, you are standing so close.*
- I got dumps that are bigger than you.*
- Come on, macho man!*
- You want a pice of this, baby? (señala el trasero de uno de integrantes del grupo)*
- Exit only, honey.*
- Go back to San Francisco, where you belong, man (Kubrick, 1999, [0:46:11]⁴⁰)⁴¹.*

Así, si se tiene en consideración la década en que está situado el filme y la discriminación que había hacia la comunidad gay, es posible entender por qué Bill sufre esta agresión, aunque este hecho no apunta a que Bill sea gay, sino representa una agresión a su hombría. Por otro lado, el contexto del SIDA y la fuerte epidemia que estaba presente entonces en *Greenwich Village* se ve representada cuando Bill acude a buscar a Dominó por segunda vez. Al respecto su compañera de departamento (Sally) le comenta:

Sally: I don't quite know how to say this.
Bill: You don't quite know how?

⁴⁰ Al hacer referencia al filme, para indicar la ubicación exacta de algún fragmento se remitirán en formato hr:min:seg y entre corchetes.

⁴¹ —Hey hey hey, ¿para qué equipo está jugando este bateador zurdo?
—Parece que para el equipo rosa.
—Mira a este maricón.
—¡Oye, fíjate, maricón!
—Feliz Navidad, Mary.
—¡Tus hermanos traseros están de vuelta allí!
—¡Corte de carne de primera calidad!
—¿Quieres dar un paseo por este túnel de caramelo, estúpido maricón?
—Deberías tener tetas; estás cerca.
—Tengo basureros que son más grandes que tú.
—¡Vamos, macho man!
—¿Quieres un pedazo de esto, bebé?
—Solo salida, cariño.
—Vuelve a San Francisco, donde perteneces, hombre.

Sally: Well, considering that you were with Domino last night... I think it would be only fair to you to let you know that... she got the results of blood test this morning... and it was HIV-positive.

Bill: HIV-positive?

Sally: Yeah (Kubrick, 1999, [1:59:35])⁴².

Estos dos momentos funcionan como ejemplo de cómo, a diferencia de otras características que no aparecen, en el filme de *Eyes Wide Shut* se resaltan aspectos muy específicos del lugar donde ocurren los sucesos. Es decir, no se muestran todos los elementos de la ciudad sino solo algunos, y en parte esto puede estar motivado por la referencia del texto literario *Dream Story* y por lo que se busca expresar a través del filme⁴³.

Esta idea se ve apoyada por otro factor que salta a la vista inmediatamente al ver el filme. Nueva York a finales del siglo XX tenía una vasta oferta cultural, como el *American Museum of Natural History* (AMNH), el cual se considera uno de los más grandes del mundo; el *Metropolitan Museum of Art* (MET) que contiene la mayor colección artística del continente americano; o el *Museum of Modern Art* (MoMA). Además, de sus múltiples museos, Nueva York es centro internacional del teatro y la música y cuenta con lugares como el *Lincoln Center*, *The Minskoff Theatre* o el *New Amsterdam Theatre*; este último ubicado en la Avenida Broadway. Teniendo en cuenta estos lugares (y no son todos los que hay en la ciudad), el espectador nota que la gran oferta cultural y artística de la ciudad de Nueva York, de nuevo, contrasta con lo que el filme muestra (al igual que con la delincuencia). El filme muestra una ciudad cerrada en la que están presentes las grandes construcciones, pero no su diversidad cultural. Así, no parece arriesgado afirmar que el filme no es un retrato fiel de la ciudad; por el contrario, busca mostrar algo particular y específico enmarcado en la gran urbe metropolitana estadounidense.

⁴² Sally: No sé muy bien cómo decir esto.

Bill: ¿No sabes muy bien cómo?

Sally: Bueno, teniendo en cuenta que estuviste con Domino anoche... creo que sería justo para ti decirte que... ella obtuvo los resultados del análisis de sangre esta mañana... y era VIH positivo.

Bill: ¿VIH-positivo?

Sally: Sí.

⁴³ En *Dream Story* aparecen los dos momentos: el altercado con el grupo de estudiantes y la revelación de la enfermedad de Mizzi (Domino en el filme). Así, se puede suponer que los eventos fueron filmados en apego al texto literario. Sin embargo, las diferencias son claras. En *Dream Story* los estudiantes insultan a Fridolin por su condición judía. Por otro lado, el diálogo entre la amiga de Mizzi y Fridolin sucede de la misma forma, pero la enfermedad de Mizzi no es mencionada como tal; por el contexto de la época en la que sucede el relato se puede suponer que habla de sífilis (Seibel, 2017, p. 70). De este modo en *EWS* se unen los sucesos de la novela vienesa con particularidades del contexto neoyorquino.

La película muestra a gente acaudalada de Manhattan estratificada en clases sociales específicas y organizadas en grupos cerrados; en una ciudad oscura, cerrada y autocontenida. La ciudad que recorre Bill no parece tener contacto con el mundo ni con su propio país, es un lugar fuera de la globalización que caracteriza a Nueva York. No se muestran museos, teatros ni otras manifestaciones artísticas y culturales, con excepción de la música de vals. Esta aparece al inicio en la fiesta de Victor Ziegler y durante la fiesta ritual a la que asiste Bill. La explicación inmediata para el uso del vals en el filme es la transposición que se hace del relato *Dream Story*; es decir, como Vitek (2001) menciona, las escenas navideñas en grandes salones de baile y el ‘Jazz Suite Waltz’ de Shostakovich sirve, entre otras cosas, para evocar la grandeza del imperio de los Habsburgo (p. 116). Sin embargo, si no se tomara en cuenta este aspecto, a nivel puramente interpretativo, la inclusión del vals, en una ciudad con tantas opciones culturales no mostradas, implica una función narrativa para señalar o mostrar algo específico. Así, la mostración⁴⁴ particular de la ciudad por parte del filme sugiere una observación especial del filme; es decir, la ciudad (el lugar) funciona como pretexto para enmarcar una historia y este pretexto, si bien brinda cierto contexto, no es el punto principal de la historia, pero sí modifica la manera en que interpretamos el relato.

Después de estudiar sendas ciudades y sus respectivas relaciones con sus relatos es posible observar una relación más estrecha de Viena con *Dream Story* que la que establece Nueva York con *Eyes Wide Shut*. Esto se puede explicar teniendo en cuenta que cuando *Dream Story* se creó, su autor estaba situando la historia en el contexto propio que él conocía, es decir la Viena de principios del siglo XX. Además, no era extraño que Schnitzler utilizara sus obras para hacer señalamientos o reflexiones sociales (como lo muestra el resto de su producción dramática y literaria). Así, es notable cómo los hechos de la historia se relacionan profundamente con los hallazgos realizados en las lecturas sobre Viena y su contexto social. En cambio, *Eyes Wide Shut* no fue pensada o planeada para ubicarse en Nueva York, por el contrario, la historia ya existía y solo se buscó un lugar en el que pudiera adaptarse⁴⁵. Por otro lado, la distancia entre las obras y las ciudades se ve reforzada por la distancia temporal entre ambos productos. Dado que *Dream*

⁴⁴ Gaudreault define *mostración*, en el cine, como un modo de transmitir información narrativa que “consiste en *mostrar* personajes que *actúan*, más que en *decir* las peripecias que *experimentan*” (cursivas del texto original) (Gaudreault, 2011, p. 125).

⁴⁵ Según el diálogo que refiere Frederic Raphael (coguiónista de *EWS*), la intención de Stanley Kubrick de situar la historia en Nueva York se debió a que buscaba una ciudad moderna y actual (Raphael, 1999).

Story surgió a principios del siglo XX, es posible que la brecha temporal para finales de este siglo hubiera opacado o difuminado algunos de los puntos significativos de la historia. Así, al hacer una investigación contextual sobre la novela, es posible identificar mejor la orientación de la historia; o, en otras palabras, hacer una interpretación más completa de la obra. Esto provoca que en la mente del lector haya ciertos hechos de la historia inseparables de su contexto histórico. En cambio, la brecha temporal entre un espectador actual (2023) no es tan grande respecto a uno del año de 1999, y así no es necesario establecer puentes tan grandes de contextualización. Es decir, es más fácil recuperar el contexto neoyorquino y por ello los hechos ocurridos en *EWS* no están profundamente anclados como el de su hermana literaria.

Si se comparan ambas ciudades es posible afirmar que Viena y Nueva York establecen distintas relaciones con sus respectivos conflictos mundiales: 1era y 2da Guerra Mundial. Viena estuvo involucrada directamente en la guerra, sufriendo reestructuraciones y cambios sociales que cimbraban lo construido por el antiguo imperio. En cambio, Nueva York estaba en pleno esplendor económico y social debido a que no participó directamente en la Segunda Guerra Mundial; así cuando el siglo XX requería un nuevo orden que implicaba una apertura económica mundial, esta ciudad emergió como la capital indiscutible del mundo. Mientras que una ciudad vio su fin por la Primera Guerra Mundial, la otra tuvo el inicio de su esplendor debido a la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, y a pesar de sus diferencias, parece haber algo en común entre las dos ciudades: la decadencia social de una gran urbe⁴⁶. Viena, como se comentó antes, se vio obligada a reestructurarse social e ideológicamente, la decadencia provenía del fin de un viejo imperio y era acelerada por el empuje de la modernidad. Esto provocó los cuestionamientos del papel sexual de la mujer, los cambios en las prácticas sexuales y la emergencia de una nueva clase social. En cambio, Nueva York en 1999 estaba en la cúspide de su éxito económico y la decadencia no provenía de la presión de un nuevo siglo, ni siquiera por una guerra inminente, sino de las mismas consecuencias de su propia estructura económica: neoliberal y global. Élités sumamente poderosas y de alcance mundial (gracias a la globalización) se habían reunido en esta ciudad para trabajar,

⁴⁶ Al respecto Tim Kreider es de una opinión parecida cuando menciona que: “*The presence of so many European expatriates in the film-Szavost, the models Gayle and Nuala, Mariane Nathanson, and Milich-reinforces the association of 1999 America with fin-de-siecle Europe, another corrupt and decadent high culture on the brink of disaster*” (Kreider, 2000, p. 43).

vivir y establecer diferentes pautas sociales; y mientras esta ciudad era sumamente adinerada (Manhattan), también era extremadamente pobre y violenta (Bronx y demás barrios).

Las dos ciudades son el lugar que enmarca lo que parece ser el mismo relato y sendas ciudades coinciden en la decadencia social que empezaban a experimentar; sin embargo, las diferencias culturales y sociales también sugieren un cambio en la interpretación de cada evento en el relato. Así, es posible ver que entre ambas obras hay aspectos compartidos y otros disímiles, una característica recurrente en los fenómenos transmediales, lo que será tratado con mayor profundidad en el Capítulo 3.

1.2.2. Contexto cinematográfico de la obra

A partir de las lecturas realizadas durante esta investigación, proponemos que el filme *Eyes Wide Shut* no pertenece a ninguna corriente artística específica ni se adhiere a algún canon creativo estipulado por alguna corriente artística. Por el contrario, la película está enmarcada dentro de un contexto comercial en el cual el filme se manejó como mercancía y producto medial para grandes masas (Kreider, 2000, p. 41). Esto se debe a la naturaleza artística y comercial del cine, sobre la cual los estudios culturales han realizado análisis y profundas reflexiones. Así, parece más conveniente, en este caso, repasar el contexto de producción cinematográfica de la década de los años noventa en Estados Unidos de América⁴⁷ para entender en qué condiciones y en qué contexto se estrena esta obra, y de este modo entender de manera más completa el impacto y el efecto que tuvo dicho filme en la sociedad de aquel momento.

De manera general, se puede decir que en la década de los años noventa el cine en Norteamérica aumentó su producción en comparación con los años anteriores. En parte esto se debió a las nuevas inversiones que llegaron (el cine en esta etapa se consolidó como un mercado muy redituable) y por la llegada del DVD, el cual cambió la forma de consumo (García *et al.*, 2019, p. 186). Por otro lado, la consolidación del cine fue impulsada por los importantes avances de los aspectos técnicos que se lograron en esta década, como ejemplos se pueden mencionar los filmes de *Jurassic Park* (Spielberg, 1993), *Toy Story* (Lasseter, 1995), *Titanic* (Cameron, 1997) o *Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999); cada una de ellas supuso nuevas tecnologías para reproducir

⁴⁷ Estas enormes producciones estadounidenses son el paradigma del cine de masas y están pensadas para ser estrenadas a nivel nacional, por ello las siguientes observaciones se harán respecto al cine a nivel nacional en dicho país.

imágenes en movimiento sin precedentes y sentaron las bases para otras películas posteriores. Al respecto, Bordwell (2006) menciona que el cine de los años noventa era el modelo del *blockbuster* en cuanto fenómeno cultural, el cual se distribuía a niveles masivos de la mano de la propaganda y los formatos caseros de DVD.

Sin embargo, esta década también se caracteriza por generar un cierto desequilibrio entre la calidad técnica y narrativa. Al respecto, Sánchez Escalonilla (2019) menciona que este periodo del cine estadounidense genera cierta polémica, ya que para algunos creadores y críticos los grandes avances técnicos y espectacularidad desarrollados en el cine fueron opacados por una pobreza artística y narrativa, es decir de una cierta superficialidad narrativa. Desde una perspectiva diferente, otros críticos defendieron que el elemento espectacular invitaba al espectador a introducirse a la diégesis (pp. 349-350).

Otro rasgo que se hace notar, con mayor fuerza al final del siglo XX, es el cambio con respecto a la participación de los personajes femeninos en las películas (*The Craft* [Fleming, 1996] o *Alien 3*, [Fincher, 1992]) e incluso en los productos para niños (por ejemplo, Jessie en *Toy Story 2* [Lasseter, 1999] o *Matilda* [DeVito, 1996]). Ese cambio consistió en una participación femenina más activa e independiente en las historias, además de tomar más papeles protagónicos (García *et al.*, 2019, p. 186). Este cambio de rol en la historia es notable en *EWS* en el que Alice hace una crítica a la masculinidad de Bill por medio del cuestionamiento de sus asunciones sexistas sobre el papel de las mujeres respecto al sexo; así, su crítica funciona como el catalizador de la historia y retoma el protagonismo, de nuevo, hacia el final de la película para poner solución al conflicto.

Es importante aclarar que este cambio en la perspectiva femenina en *EWS* será problematizada por investigadoras académicas en estudios de género⁴⁸, por lo que podría considerarse un aspecto debatible. Sin embargo, consideramos que, aun con las observaciones hechas por estos estudios, Alice no es un personaje que corresponda completamente a la imagen de la mujer en el cine de la década de los años noventa, y en ese sentido es un personaje incómodo para las audiencias masculinas. De este modo, Alice entra en el esquema cinematográfico, mencionado por Diana Murad, que representa “la insatisfacción de muchas mujeres, con la sensación de estar presas en relaciones que, tradicionalmente, solo debería colmarlas de felicidad”

⁴⁸ Mencionadas más adelante en el subapartado ‘1.2.3. Perspectivas críticas en torno a *Eyes Wide Shut*’ de este capítulo.

(en García *et al.* 2019, p. 195). Así, aunque “La insatisfacción femenina no era un tema convocante [en Hollywood], más aún si se teñía de un aura vengativa contra actitudes machistas (*Ibid*)”, esta insatisfacción comienza a aparecer en productos como *Alien 3* (Fincher, 1992), *Thelma y Louis* (Scott, 1991) o *Eyes Wide Shut* (1999).

La influencia del cine en el imaginario estadounidense

En su artículo “Hollywood y la evolución del sueño americano. De la sociedad ansiosa de los 90 a los escenarios del apocalipsis y la regeneración” (2022), Antonio Sánchez-Escalonilla resalta la importancia que el cine tiene para la construcción de los imaginarios en la sociedad donde es proyectado (p. 235). Por ello, este autor se centra en la reconfiguración de la idea del sueño americano⁴⁹ a partir de las ideas expresadas por el cine en diferentes épocas. Específicamente en la década de los años noventa este autor menciona que el sueño americano consistía en un individualismo desmedido, en el que el deseo de conseguir riqueza, dominio y nivel social era el objetivo de todo ciudadano norteamericano. Es decir, se pusieron como prioridad los aspectos materiales y la individualidad del ciudadano, el cual se encontraba en constante búsqueda de la fama y la fortuna. Además, crece el sentimiento de inseguridad en los ciudadanos y surge un celo desmedido por mantener el estatus social y el bienestar alcanzado a finales de siglo.

Como explicación al sentimiento de competencia desmedida, Sánchez-Escalonilla menciona que es posible que se trate de una consecuencia directa del progreso personal de cada persona: cada generación esperaba más que la precedente, y esta situación estaba enmarcada en una sociedad que llegó al punto más alto de su progreso a finales del siglo XX. Es decir, en esta sociedad el sueño americano era inaccesible para la mayoría de las personas, y nada era suficiente para alcanzar dicho sueño; al no poder alcanzarlo, el ciudadano norteamericano se consideraba un fracasado (Sánchez-Escalonilla, 2019, pp. 324-325). Así, esta ‘sociedad ansiosa’ individualista y obsesionada por proteger el estatus social alcanzado, contrastó fuertemente con la visión de las décadas de los años 60 y 70 en la que se reivindicaron los derechos civiles y la lucha por la igualdad de derechos (Sánchez-Escalonilla, 2022, p. 235).

⁴⁹ En 1931 el historiador neoyorquino James Adams definía el concepto de “sueño americano” en su obra *The Epic of America* como: “Un sueño de orden social en el que cada hombre y cada mujer se encuentran en condiciones de alcanzar la aspiración más alta de que son capaces por naturaleza y de ser reconocidos por lo que son, independientemente de las circunstancias contingentes de nacimiento y posición” (Citado por Sánchez-Escalonilla, 2022, p. 233).

Durante esta etapa, el cine hollywoodense reacciona en contra de la visión pesimista del sueño americano creando fábulas intergeneracionales y odiseas exploratorias. Es decir, se crearon historias en donde personajes del presente se trasladan a una América alternativa con el objetivo de contrastar valores del pasado con los vigentes; e historias en las que la exploración espacial era puesta como un elemento esencial de la prosperidad. A través de estas historias fantásticas y epopéyicas se intentaba reconstruir el *American Dream* mediante un imaginario idealizado, vinculando a la familia clásica americana, de cómodas viviendas con televisor y electrodomésticos, automóvil en el garaje, fiestas de instituto y ligas nacionales, con las expectativas del presente, invitando a recuperar dicho sueño o ponderando sus beneficios (Sánchez-Escalonilla, 2022, p. 235). De este modo, el cine de viajes espaciales, la exploración espacial y la investigación astrobiológica serían los grandes temas del cine espacial a partir de la segunda mitad del siglo xx. Estas películas se caracterizaban por tener un alto presupuesto, solían ser adaptaciones de novelas o apoyaban y provenían de modas de cultura popular.

En el contexto social e imaginario de la década de los años noventa anteriormente presentado, la película *Eyes Wide Shut* (1999) encuentra explicación de algunos de sus motivos o señas particulares. Como se mencionó anteriormente, la película parece presentar a personas adineradas de la ciudad de Manhattan y centrarse en sus ambientes cerrados y relaciones de poder, esto, desde la propuesta de Antonio Sánchez-Escalonilla, podría mirarse como la puesta en escena del *American Dream* en donde las personas adineradas de la fiesta navideña, Bill y las personas de la fiesta sexual hacen muestra del poder y la fortuna que tienen. Esta idea se ve apoyada por el hecho de que Kubrick, como se mencionó anteriormente, buscaba perfilar personajes estándares sin particularidades específicas⁵⁰, es decir, personajes que le hablaran a la mayor parte posible de la audiencia norteamericana. Kreider (2000) menciona, respecto a las críticas del poco erotismo de la película, que:

los adornos de una enorme riqueza, sus referencias a la Europa de fin de siglo y otros períodos imperiales, su escenario navideño, incluso la suma que el Dr. Harford gasta en

⁵⁰ Lo que al parecer de Vitek (2001) explicaría la actuación despersonalizada de Tom Cruise como el Dr. Harford, y por la que recibió muchas críticas durante el estreno del filme.

una sola noche ilícita sugiere más sobre la ceguera de las élites hacia su propio entorno que sobre las deficiencias de Stanley Kubrick como pornógrafo (p. 41)⁵¹;

lo cual puede interpretarse como el intento de mostrar al norteamericano estándar o un hombre de negocios exitoso y paradigmático de Nueva York.

Sin embargo, la presentación del sueño americano no funciona como una invitación a entrar en él, sino es más bien una denuncia de la perversión a la que puede llegar el sueño del dinero y el poder. Esto mismo le sucede a Bill, quien además de querer cobrar venganza hacia su esposa, también tiene una constante necesidad de ser parte de este grupo adinerado y para ello invierte lo que sea necesario: muestra sus credenciales, reparte billetes de cincuenta y cien dólares para impresionar, sobornar o intimidar taxistas, empleados o trabajadoras sexuales (Kreider, 2000, p. 45). No obstante, posteriormente este personaje observa las prácticas del poder de este grupo clandestino y su alcance en las vidas de personas vulnerables, como las mujeres que participan en la fiesta o Nick Nightingale, lo cual termina sumiéndolo en una especie de perplejidad. El principal exponente de este grupo adinerado es su amigo Victor Ziegler, quien a manera de consejo entre amigos le recomienda que se olvide de una mujer ‘sin importancia’ que apareció muerta.

Además de la idea del sueño americano Antonio Sánchez-Escalonilla, citando a Easterbrook y Kamp, menciona que en esta década también surgen posturas pesimistas y escépticas ante las empresas y retos colectivos. Y de la mano surge una valoración negativa de las instituciones y poderes del Estado, una cierta desconfianza que tendría como resultado los primeros vislumbres de las teorías conspirativas.

La sociedad norteamericana ansiosa, individualista y obsesionada por proteger el estatus social alcanzado, entró en una ‘etapa esquizofrénica’ en la que el cine mostró lo mejor y lo peor del imaginario sociopolítico (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 416). De este modo, en la década de los años noventa comienzan las ideas conspirativas, las cuales se amalgaman con el individualismo

⁵¹ “*the trappings of stupendous wealth, the references to fin-de-siecle Europe and other imperial periods, the Christmastime setting, or even the sum spent by Dr. Harford on a single illicit night out-suggests more about the blindness of the elites to their own surroundings than it does about Stanley Kubrick's inadequacies as a pornographer*”. Cabe mencionar que Kreider (2000) acierta en poner una mirada más sociológica a la obra de Kubrick, pero su tratamiento del tema de la mujer y la prostitución en la película (que coincide con otras autoras como Eva Revesz) va en una dirección que no compartimos en este trabajo, donde se considerará a Alice desde su papel de denunciante de las ideas sexistas de su marido y catalizador del relato; y no, “un objeto sexual domesticado que voluntariamente se conforma y se subordina al orden patriarcal dominante” (Revesz, 2021).

norteamericano y crean al ‘sujeto sospechante’; un sujeto que se ve bombardeado constantemente por muchos tipos de información. Los relatos que el sujeto sospechante comienza a construir son historias que entran en lo verosímil, para los espectadores, y se constituyen como obras morales en las que hay malvados y héroes que los vencen (García *et al.*, 2019). Así, en las teorías conspirativas, este sujeto es quien “descubre esa amenaza siniestra, por lo que es perseguido por esas fuerzas ocultas, ya sean foráneas o del propio gobierno” (p. 192). Cabe destacar que, en las teorías conspirativas, casi siempre, el sujeto que descubre la conspiración es el protagonista de su propio relato, en el que el sujeto se ve obligado a pelear contra ciertas fuerzas oscuras que solo él reconoce (porque le ha sido revelada la verdad) y él debe vencer como parte de su camino al éxito y de la construcción individual de héroe; lo cual coincide con la visión individualista ya mencionada anteriormente.

Según María Infante (en García *et al.*, 2019), la conspiración y la paranoia han sido temas recurrentes en la cultura estadounidense de los años noventa y esto se debe a que “La desconfianza hacia un poder de grandes dimensiones, como el norteamericano, siempre ha chocado con el individualismo liberal de su población, que es uno de los elementos fundacionales de su sociedad” (en García *et al.*, 2019, p. 192). Esta desconfianza en las empresas gubernamentales o particulares se reflejó y a la vez se retroalimentó con películas como *Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999), en donde Neo se entera de una gran conspiración elaborada por las máquinas para tener a los seres humanos como sus propias baterías; o *JFK* (Stone, 1991) donde se revisa la investigación del asesinato de John F. Kennedy y se sugiere que había una conspiración para asesinarlo, donde Lee Harvey Oswald (su asesino) no actuó solo.

En *Eyes Wide Shut* el elemento conspirativo está relacionado directamente con la presentación de los individuos que viven en la opulencia y el poder. Cuando Bill se entera de la fiesta de carácter sexual, encuentra una sociedad secreta en la que participan un grupo de hombres y mujeres con determinadas posiciones e influencias (según le comenta Ziegler después). La osadía de Bill de entrar sin permiso muestra los peligros que puede entrañar haber accedido a la fiesta secreta sin autorización, poniendo de manifiesto la forma en que busca encubrir sus actos esta misma sociedad, a través del hostigamientos y amenazas. En este hecho se observa la desconfianza antes mencionada hacia las grandes cúpulas del poder.

Es importante tener en cuenta que tal vez *EWS* no tenía la intención de tratar una conspiración como tal o su tema principal no es la conspiración; pero como producto medial de su contexto social, deja entrever este rasgo inherente al ciudadano estadounidense de fin de siglo. También existe la posibilidad de que el filme buscara resaltar la impresión de una conspiración secreta, dada la popularidad del tema. Como quiera que sea, en estas posibilidades es notable cómo el tema encaja en el horizonte de conocimiento del espectador y en ese sentido constituye una reinterpretación del relato más ajustada a su época.

A partir de esta breve semblanza de la situación cinematográfica en Norteamérica y los efectos en su audiencia fue posible identificar que *Eyes Wide Shut* responde a ciertos valores específicos de su momento histórico. Esta película participó en la presentación y en la configuración del sueño americano. Así, los intentos que realiza Bill por acceder a un estrato social que no es el suyo, pueden interpretarse como una expresión de lo inalcanzable que mencionaba Antonio Sanchez-Escalonilla en su tesis del 2022. Por otro lado, el misterio y ambiente ominoso que caracteriza la película (y no al relato de 1925) podría ser un reflejo del sentimiento de desconfianza que la comunidad norteamericana tiene hacia los ricos que poseen lo que ellos no pueden alcanzar, sentimiento que creó las ideas conspirativas que menciona María Infante en su artículo (2019).

1.2.3. *Perspectivas críticas en torno a Eyes Wide Shut*

A pesar de las cuantiosas ganancias obtenidas, *Eyes Wide Shut* (1999) fue considerada un fracaso en taquilla y la crítica estadounidense no fue benévola con esta producción al momento de su estreno. En cambio, la crítica europea fue más positiva y la película terminó con treinta nominaciones en múltiples festivales y doce premios (Internet Movie Database [IMDB], s/f). Desafortunadamente, Kubrick fallece el 7 de marzo de 1999, antes de la proyección pública de su película.

Años después del estreno de la película, se empezaron a realizar múltiples acercamientos a *Eyes Wide Shut*. Estos estudios reivindicaron el filme como objeto artístico y pusieron en discusión múltiples aspectos como su estreno, su estética, su producción o sus temas. La principal y más socorrida perspectiva desde la cual se suele abordar el filme es la psicológica (en una especie de continuación de la tradición psicológica literaria de los estudios sobre *Dream Story*) y como ejemplo de estos múltiples trabajos es posible mencionar a Riccardo Lombardi (2004), Joachim F.

Danckwardt, (2007) o Jack Vitek (2001), quienes aplicaron dicho marco a la película o a las dos obras para su comparación. Lombardi aplicó un marco teórico psicoanalítico a la película, ya que el autor considera que esta obra es un testamento inconsciente de carácter espiritual de Kubrick, que medita sobre cuestiones ontológicas como la vida y la muerte. En cambio, Danckwardt apuesta por comparar y analizar la obra literaria y la cinematográfica a partir de los cambios culturales de cada una para identificar cómo se ha transformado la comprensión de identidad en el ser humano. Jack Vitek, en cambio, utiliza el marco psicoanalítico como complemento de sus interpretaciones del filme desde un marco conceptual posmoderno; así, sostiene que los binarios sexo/muerte; prostitución/esposa, entre otras que aparecen en el filme, se deben a una particularidad de la psique humana ya señalada por Freud y al carácter posmoderno del filme.

Alessandro Giovannelli (2010) opta por una perspectiva cognitiva y destaca la contribución que hace la película para generar múltiples interpretaciones, desde las muy personales hasta las más superficiales por parte del público. A su parecer, “no es fácil imaginar una realización diferente de la misma narrativa logrando los mismos resultados cognitivos experienciales” (Giovannelli, 2010, p. 363). Estas múltiples interpretaciones de las que habla Giovannelli también fueron objeto de estudio por parte Amy J. Ransom (2010), quien se dio a la tarea de rastrear y analizar las críticas que ‘malinterpretaron’ la película y, de paso, reivindicar la profundidad y complejidad de la obra.

Desde una perspectiva más textual, Chris Fujiwara (2003) utiliza esta obra como ejemplo para reflexionar sobre los diferentes acercamientos a un filme y cómo estos pueden influir en qué se rescata del texto. De igual forma, desde esta perspectiva textual Whiting, R. e Ingram, S. (2003) señalan el empuje constructivo y profeminista que le da *Eyes Wide Shut* a la novela corta *Dream Story* de Arthur Schnitzler, reivindicando su diálogo crítico con los mitos y convenciones del dominio masculino. Además, estos investigadores señalan la complejidad del filme al mencionar los cambios que surgen en la historia, debido al cambio del lugar de los eventos (Viena de 1925 a Nueva York de 1999), la inclusión de alusiones literarias (Ovidio y Homero), filmicas (*Paul Blume in Love* [1973] de Mazursky y *Rain Man* [1988] de Barry Levinson), musicales (Beethoven) y pictóricas (Klimt y Modersohn-Becker).

En la línea de estudios de género ha habido diferentes acercamientos con variadas perspectivas. Lindiwe Dovey (2006) en su ensayo “*Eyes Wide Shut: Kubrick and the*

Representation of Gender” analiza la representación de género en *Eyes Wide Shut*, donde concluye que, a pesar de que Kubrick alinea la feminidad con la muerte, el filme es de carácter feminista en el sentido de que Alice se convierte en la heroína de la historia. Aunque reconoce que al final, después del viaje que tiene Bill en el que la apreciación de su esposa cambia y la empieza a ver como algo más que un objeto de atracción sexual para los hombres, Alice parece exigirle que vuelva a verla en esos términos con el imperativo: “*we need to do as soon as possible... Fuck*”; señalando que tal vez Kubrick no pudo escapar de las limitaciones de su sociedad y de él mismo. Sin embargo, desde la misma perspectiva de género otras autoras como Eva Revesz (2021) han problematizado la mirada en el filme, la cual sostiene es una mirada eminentemente masculina, motivo por el que no hace una ninguna reivindicación de la mujer y cae en las estrategias de las miradas masculinas; dejando a Alice como un objeto sexual domesticado que se subordina al orden patriarcal dominante. Otro ejemplo de acercamiento a esta obra desde una perspectiva de género es el artículo de Blair Kuntz (2021), quien parte de la película y la utiliza como pretexto para señalar los múltiples ejercicios de poder, el abuso sexual, la manipulación y la violencia perpetrada por las élites económicas, políticas, sociales y culturales del mundo, en el ejercicio de mantener el control y la dominación; y su paralelismo con el reciente caso de abuso sexual de Jeffrey Epstein.

Desde una mirada sociológica se encuentra el artículo de Tim Kreider (2000), quien sugiere (al igual que Vitek, [2001]) que las críticas hacia la parte erótica de la película se debieron a una mala interpretación, ya que la pornografía del filme se encontraba en la mostración excesiva y desvergonzada de la riqueza de Manhattan. Así, propone una mirada más centrada en los espacios, el dinero y el manejo del poder; y llega a la conclusión de que el papel de la mujer (en el filme) y de Alice, en específico, es el de ser una reproductora del sistema patriarcal y misógino que termina introduciendo a su hija en el mismo sistema de prostitución al que ella pertenece⁵².

Otros acercamientos, de carácter más literario, han identificado una parte carnavalesca del filme. Miriam Jordan y Julian Jason Haladyn (2006) en su texto “Carnavalesque and Grotesque Bodies in *Eyes Wide Shut*” mencionan que en el personaje de Alice es presentado a la vez el cuerpo clásico (bello) y la realidad de su cuerpo existente (aspecto escatológico) y que es la incapacidad

⁵² Eva Revesz, (2021) tiene una opinión semejante y de hecho cita el artículo de Kreider para sostenerla.

de Bill para reconciliar la visión ideal de Alice, que existe en su mente, con la grotesca realidad de su existencia corporal lo que impulsa la trama de *Eyes Wide Shut*.

También es importante mencionar otros estudios de carácter cinematográfico que se centran en retomar los elementos de la película y su relación con la producción, el director de la película o sus demás obras: Raphael, 1999; McDougal, 2001; Gene D. Phillips y Rodney Hill, 2002; Castro, 2003; Webster, 2011; entre otros.

Como es posible observar, el filme *Eyes Wide Shut* y la novela corta *Dream Story* han sido objeto de múltiples acercamientos, ya sea centrados en cada una de las obras (como se ejemplificó anteriormente) o juntándolas para hacer comparaciones, observaciones, críticas sobre la fidelidad de la primera respecto a la segunda, observaciones de carácter más literario o análisis cinematográficos (Borchardt, 2001; Schwarz, 2001; Taroff, 2011; López Fernández, 2016; Jayamanne, 2021; Vitek, 2001; Donovan, 2007); también han sido objeto de explicaciones desde perspectivas más sociales o históricas (Jennings, 1981; Marriot, 2005; Sayer, 2007; Castro Gutiérrez, 2021).

Finalmente, también cabe mencionar que con el advenimiento de las redes sociales y la mejora de la comunicación en internet, ha sido publicada una infinidad de textos de opinión y crítica sobre el filme. Esto se puede explicar por varias razones; dos relacionadas directamente con el objeto de estudio son: el misterio que gira en torno al filme, el cual parece nunca tener una interpretación definitiva; y ser la última película de uno de los grandes cineastas del siglo XX. Esta situación se menciona por el hecho de que estas nuevas perspectivas, menos académicas o flexibles respecto a la interpretación, abordan aspectos de diferente índole como: las técnicas visuales y gráficas en creación de la película Azraal, (2015); análisis sobre los ‘mensajes ocultos’ (esotéricos) del filme (Vigilant Citizen, 2013); interpretaciones simbólicas sobre ciertas secuencias (Silvestre, 2020); las locaciones verdaderas del filme (Movie-locations, s/f); aspectos simbólicos en el uso del color en el filme (Campos, 2013); artículos que consideran la película un aviso de lo que pasaba en Hollywood respecto a Jeffrey Epstein (Cohen, 2020); entre muchos más⁵³.

⁵³ Entre estos temas cabe destacar uno que ha tenido especial relevancia y crecimiento en internet: una perspectiva esotérica del filme. Actualmente hay varios textos y videos donde se cree identificar un aspecto esotérico del filme; y a través de varias “señales” o “símbolos” puestos en el filme se sugiere que el director intentaba mandar un mensaje secreto para ciertos iniciados. Esta interpretación es poco sostenible y por ello no se tomó en cuenta para el presente

A partir de este breve recuento es posible decir que existe una buena cantidad de estudios sobre estas dos obras⁵⁴ y, aunque en un principio hubo una saturación de perspectivas psicológicas (derivadas del tema de la obra, el contexto de su creación y la relación del Schnitzler con Freud), sucesivamente las perspectivas desde las que se estudian estos objetos han ido ampliando su visión y su alcance a marcos teóricos más variados y críticos.

Es importante mencionar que después de las adaptaciones antes mencionadas del texto literario al medio cinematográfico hubo otra adaptación de *Dream Story*, pero en esta ocasión a un nuevo medio: la novela gráfica. Este texto se publicó en 2012 por la editorial Büchergilde en Alemania y, posteriormente se editó en español por la editorial Nórdica Libros en el 2013 con el nombre *Relato Soñado*. Esta novela gráfica estuvo a cargo de Jakob Hinrichs y fue recibida con buenas críticas por múltiples revistas especializadas. Es de especial interés en esta adaptación la calidad de sus ilustraciones, el manejo de los colores y cómo estos elementos entran en relación con la historia original.

En este capítulo se elaboró un breve repaso sobre el contexto sociocultural de *Dream Story* (1925-1926) y *Eyes Wide Shut* (1999) para tener una mejor comprensión y acercamiento a nuestros objetos de estudio.

En el caso de la obra literaria este repaso nos llevó a notar que *Dream Story* está profundamente relacionada y anclada en su contexto social. Así, aspectos como la diferencia entre sexualidad masculina y la femenina; el papel otorgado por los hombres a las mujeres como hijas ingenuas, lujuriosas prostitutas o nulidades deprimidas; la nueva clase social de los burgueses (nuevos ricos) y su rechazo por parte de la aristocracia; y la influencia de la disposición y el nuevo orden sobre la ciudad (centralizada y excluyente) tienen un papel fundamental en la construcción e interpretación de la novela. Desde estas coordenadas sociales e históricas es posible entender por qué Fridolin no puede aceptar que su esposa haya fantaseado con otro hombre, resienta la exclusión de la fiesta y se aleje cada vez más de la ciudad y su hogar en busca de aventura, entre otros

trabajo; sin embargo, sirve para mostrar cómo la película sigue generando diversas opiniones veinticuatro años después de su estreno (Kentroversy Papers, 2006; Vigilant Citizen, 2013; Campos, 2013).

⁵⁴ No obstante, los análisis realizados sobre el filme rebasan con un amplio margen el campo de los estudios propiamente literarios.

aspectos. En este repaso, el aspecto artístico nos brindó coordenadas para enmarcar en un momento histórico artístico específico la obra literaria y poder identificar qué cánones artísticos pudieron haber influido durante su concepción, sin embargo, fueron los elementos sociohistóricos los que nos brindaron mejores pistas para su interpretación y posterior análisis.

Motivados por los hallazgos hechos en *Dream Story*, se procedió a investigar el contexto sociohistórico del filme *Eyes Wide Shut*. Sin embargo, en el curso de la investigación se encontró que el filme no estaba tan asociado a la ciudad como en un principio se pensó (a diferencia de la novela) y esto nos dirigió por un nuevo camino; es decir, nos mostró que el filme estaba unido a otros aspectos sociales e ideológicos diferentes a los que estaba anclada la novela. Así, al revisar el momento sociocultural de la obra, se encontró que la imagen construida de Nueva York, a través del filme, correspondía muy poco a la ciudad real en la que se sitúa el relato. En este caso fue la ubicación exacta (*Greenwich Village*), la opulencia mostrada en la mayoría de los escenarios y la vista fragmentaria de la ciudad las características que más sobresalieron de la obra con relación a Nueva York. En cambio, al investigar más sobre el momento artístico cinematográfico en el cual se enmarcó el filme, nos encontramos con una situación que apuntaba más a lo comercial que a lo artístico⁵⁵, en la que el cine era considerado más un producto de consumo y distribución masiva que como una obra artística. No obstante, y a pesar de su sesgo sumamente comercial, el cine también resultó ser reflejo y propagador de las ideologías más fuertes en Estados Unidos de América. Aunque no encontramos un movimiento artístico claro que indicara los cánones a partir de los cuales se construyó la obra, sí encontramos los parámetros culturales de los que se alimentaba, y al mismo tiempo, apuntaba el filme⁵⁶.

Se identificaron tres puntos ideológicos en el filme (particulares de Norteamérica en la década de los años noventa): el *American Dream*, la tendencia conspirativa (el comienzo de la desconfianza hacia las instituciones públicas y privadas) y la nueva perspectiva de la mujer en el cine. De este modo, se unieron los aspectos identificados durante el repaso sociocultural y el aspecto artístico, lo cual nos brindó una mejor perspectiva para entender por qué la ciudad parece desconectada del resto del país, la constante mostración de amplias recámaras y obras de arte en

⁵⁵ Por lo menos en Estados Unidos de América, donde se estrenó por primera vez el filme.

⁵⁶ Además de la comercialización del medio, la fuerte personalidad creativa del director hacía aún menos probable la identificación de alguna tendencia artística a la cual se adhiriera el filme.

los escenarios, la constante mostración de poder, el discurso de Alice y por qué la película, por momentos, pareciera un *thriller* en el que pareciera que algo ominoso será revelado.

Respecto a los estudios y análisis elaborados sobre ambas obras (por separado y en conjunto), es posible afirmar que tanto *Dream Story* como *Eyes Wide Shut* no carecen de acercamientos teóricos, interpretaciones ni perspectivas de análisis varias. En este sentido, el recorrido sobre los diferentes trabajos respecto a los objetos de estudio sirvió para conocer múltiples perspectivas desde las cuales se han analizados las dos obras. A partir de sendos recorridos, es posible afirmar que las dos obras tienen puntos coincidentes a nivel diegético (lo cual será analizado con mayor detenimiento en el Capítulo 3), pero también tienen diferencias respecto al contexto de ‘enunciación’⁵⁷ y semiotización. En otras palabras, por un lado, a nivel narrativo parece que se comparten algunos elementos como la historia, las acciones y los personajes; por otro lado, en un aspecto técnico y mediático hay diferencias de carácter medial, contextual y de semiotización.

Sobre el aspecto mediático de las obras, es importante considerar que cada obra está enmarcada por un medio distinto (productos mediales particulares distintos, en palabras de Elleström, [2021]). Así, mientras que la novela literaria funcionó como un medio para hacer una crítica y una reflexión social, respecto al papel de la mujer en la sociedad, el papel de los nuevos ricos (judíos) respecto a la aristocracia y el papel del hombre en una sociedad sexista; el filme funcionó como reproductor (espejo que refleja y reproduce) ciertas concepciones sociales particulares de la sociedad estadounidense. En ese sentido, la revisión sociocultural de los productos mediales específicos analizados nos sirve como complemento y para asentar las bases del análisis narrativo que se realizará a cada uno de ellos. Esto con plena consciencia del aspecto medial de cada uno, es decir, teniendo en cuenta el medio a través del cual se desarrollan dichas narrativas.

Para terminar, vale la pena recordar que el objetivo de este capítulo no era hacer una recopilación total de los trabajos y las perspectivas sobre sendas obras, sino retomar los elementos que nos pudieran servir para lograr los objetivos planteados, para este trabajo, desde una

⁵⁷ En este caso, la palabra *enunciación* se utiliza de manera laxa, no terminológica, para significar que algo se expone o expresa en un momento determinado. En cambio, con ello no queremos significar alguna postura teórica de análisis de raigambre lingüística.

perspectiva transmedial y narratológica consciente del medio. En ese aspecto es importante mencionar que somos conscientes de la existencia de las muchas otras posibilidades para emprender el análisis de las obras (psicoanalítica, simbólica, de género, cinematográfica, sociológica, entre otras). No obstante, este capítulo se formuló en aras de delimitar la perspectiva desde la cual se realizará nuestro análisis y en la que profundizaremos en el siguiente apartado.

Capítulo 2.

LA INTERMEDIALIDAD Y EL *STORYWORLD*

Este capítulo tiene como objetivo presentar las principales herramientas teóricas con las que se realizará el análisis de nuestros objetos de estudio. En ese sentido, a continuación se mencionarán las perspectivas intermedial y narratológica a partir de las cuales se realizará la descripción y el análisis de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*.

Los estudios intermediales

En la década de los años noventa, en Estados Unidos de América, Mónica García (en García *et al.*, 2019) señala que surgieron nuevos géneros cinematográficos que tenían como principal característica el establecimiento de relaciones con otros medios (literatura, radio, computadoras, videojuegos). Por ejemplo, en el ámbito cinematográfico uno de estos primeros proyectos disruptivos fueron los *Found Footage* y su propaganda por internet (p. 188). Este es el caso de *The Blair Witch Project* (Myrick y Sánchez, 1999) en el que, además de presentar una película grabada como si se tratara de un video real (con todas las dificultades técnicas que eso implica), también se inició una fuerte propaganda en internet en la que:

[se trató al] Internet como otro vehículo para contar historias. Crearon folclore en torno a la bruja de Blair. Agregaron documentos falsos sobre los estudiantes desaparecidos. Y, sobre todo, intrigaban a los buscadores, los atraían y les abrían el apetito (Lyons, 1999).

Así, en esta década empiezan a generarse diferentes formas de narrar que se complementarían o continuarían fuera de la pantalla y a través de otros medios.

Aunado a estas interrelaciones más experimentales, se encuentra otro tipo de relaciones de raigambre más tradicional como la adaptación, que comienza a expandirse a otros campos. Por ejemplo, se iniciaron los primeros contactos entre el cine y los videojuegos como consecuencia de los avances técnicos del primero y la paralela progresión tecnológica del segundo (García *et al.*, p. 187). Estos contactos fueron en ambas direcciones, estableciendo una especie de diálogo en el que los medios (u obras artísticas) se complementaban mutuamente. Entre las adaptaciones más notables para la audiencia, en esta década, se encuentran los primeros intentos de llevar los videojuegos al cine, como *Mortal Kombat* (Anderson, 1995), *Street Fighter* (Souza, 1994), *Double*

Dragon (Yukich, 1994) o *Super Mario Bros* (Morton y Jankel, 1993)⁵⁸. Según esta autora estas adaptaciones son las primeras transmediaciones entre videojuegos y cine.

Dado el contexto anterior, para esta investigación, los objetos de estudio *Eyes Wide Shut* (1999) y *Dream Story* (1925-1926) serán considerados como obras que establecen su relación en un momento de crecimiento de las interrelaciones entre el cine y otros medios. Para poder dar cuenta del tipo de interrelaciones que establecen y cómo influyen en la recepción de sendas obras, estas se abordarán a partir de una perspectiva intermedial.

La ola de nuevos tipos de medios de comunicación en el siglo XX y el papel cada vez más importante que juegan en la vida diaria de la sociedad ha llevado a que muchos investigadores se cuestionen sobre la naturaleza, la materialidad y las relaciones que establecen los medios narrativos con otros medios o con la misma humanidad, situándolos como un elemento clave para comprender la dinámica de la cultura y de la sociedad. De estas indagaciones nacen los ‘estudios intermediales’, los cuales han venido desarrollándose como una perspectiva de análisis en el campo de las prácticas culturales a partir de los años setenta (Gil González y Pardo García, 2018). Este término se atribuye al poeta visual Dick Higgins “el cual lo acuñó para diferenciar las obras en que hay interacción entre los medios respecto a aquellos que solo los yuxtaponen” (Masgrau-Juanola y Kunde, 2018: 621). Sin embargo, los estudios intermediales alcanzan su mayor desarrollo durante los años noventa con los estudios críticos hechos en países como Alemania, Canadá (en particular en el estado francófono de Quebec), Estados Unidos de América o Inglaterra.

Desde sus inicios los estudios intermediales se gestaron como un enfoque interdisciplinar, debido a la naturaleza de sus objetos de estudio: complejos e híbridos. No obstante, su perspectiva no parte de la nada sino encuentra sus orígenes en los análisis literarios, los estudios de estética de la recepción y las investigaciones de la comunicación. Al respecto Pardo García y Gil González, en su texto *Adaptación 2.0 Estudios comparados sobre intermedialidad* (2018), explican cómo la vertiente europea de los estudios intermediales parte de la literatura, la teoría de la literatura y la textualidad, o de conceptos como intertextualidad y transtextualidad (de origen genettiano) para aplicarlos a nivel mediático.

⁵⁸ Cabe mencionar que estas adaptaciones, si bien funcionaron comercialmente, no fueron bien recibidas por el público en general. Una de las principales críticas que se hicieron fue la ausencia de una historia bien construida; este aspecto se intentó subsanar con los nuevos efectos especiales que se presentaban.

Otros investigadores, como Irina O. Rajewsky (2005), explican el surgimiento de los estudios intermediales a partir de los *Interart Studies*. Esta área académica se interesó en las relaciones entre las diferentes artes, así como entre el arte y el no arte, y cuenta con una larga tradición de estudios. En ese sentido, pareciera que la denominada intermedialidad ya era estudiada por los *Interart Studies* desde tiempo atrás. Al respecto, Rajewsky aclara que el éxito del concepto intermedialidad se debe a que presenta nuevas formas de resolver ciertos problemas que los *Interart Studies* ya habían apuntado y trabajado a su propia manera. Así, bajo el concepto de intermedialidad se dan nuevas posibilidades de presentar y pensar el cruce de límites e hibridación entre los medios.

Los estudios intermediales han supuesto un cambio de paradigma en las humanidades, en el cual el foco de atención deja de ser la condición textual del objeto de estudio y cambia a su materialidad, pasando por una reflexión sobre esta condición y la relación que entabla con su contenido o con otros medios; de esta manera, aporta una mayor flexibilidad y alcance respecto a sus objetos de interés. No obstante, este mismo alcance ha devenido en ciertos problemas terminológicos.

Al abrir el área y las perspectivas de investigación, el campo de la intermedialidad se ha ampliado hasta convertirse en una especie de término ‘sombrija’ en el que entran múltiples enfoques y perspectivas: diferentes investigadores utilizan la perspectiva intermedial para acercarse desde diversas orientaciones académicas a sus propios objetos de estudio. Esta apertura ha provocado que el término ‘intermedialidad’ pueda ser modificado según las necesidades de cada área de investigación (investigación de medios, arte, literatura, entre otros), lo que a su vez ha provocado la necesidad de especificar formalmente la concepción que se tenga de ella, por ejemplo: intermedialidad transformacional, discursiva, sintética, formal, transmedial, ontológica, entre otras (Rajewsky, 2005).

Debido a la amplitud de perspectivas antes mencionada, para el presente trabajo se ha optado por retomar el marco teórico de intermedialidad elaborado por Lars Elleström (2021). Este autor reconoce el origen ecléctico de su propuesta de ‘medio’ y ‘modalidad’ proveniente de los aportes teóricos de la multimodalidad desarrollada por autores como Kress y van Leeuwen 2001; Bateman 2008; Kress 2010; Seizov y Wildfeuer 2017; en cambio, respecto al campo de la intermedialidad, su propuesta tiene raíces históricas en la estética, la filosofía, la semiótica, la

literatura comparada, los estudios de medios y los *Interart Studies*. De este modo su propuesta analítica, expuesta en múltiples publicaciones (Elleström, 2013, 2014; 2017; 2019; 2021, entre otras), pone en contacto diferentes perspectivas sobre los medios, con el fin de crear un marco teórico común a todos ellos.

2.1. La propuesta de Elleström

Elleström (2021) aclara que el modelo que propone en ninguna manera pretende ser cerrado o total; por el contrario, sugiere que entender las relaciones intermediales puede ser vital para diferentes investigaciones. En ese sentido, los términos propuestos por Elleström (2021) para ubicar los medios y sus interrelaciones pueden ser complementados con otras herramientas de investigación según los objetivos que se persigan. De este modo, su propuesta se presenta como una opción idónea de la cual partir para elaborar un marco teórico susceptible de ser complementado con la propuesta narratológica de Marie-Laure Ryan (2014), y de este modo, construir una reflexión narratológica consciente del medio respecto a *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*.

A continuación, se presentarán los aspectos más relevantes de cada objeto de estudio respecto a su condición medial a partir de la propuesta de Elleström (2021), con el fin de establecer y definir la perspectiva teórica desde la cual se analizará cada uno de ellos.

2.1.1. Dream Story y Eyes Wide Shut como productos mediales

Dado que los conceptos de medio y medialidad tienen múltiples nociones y usos, ya que se utilizan en diferentes campos con objetivos distintos, Elleström (2021) ha optado por proponer un modelo de medio que funcione como un conglomerado constituido de varios modelos. De este modo busca conservar el término ‘medio’ en un sentido amplio y abstracto para que pueda seguir usándose en relación con los diferentes aspectos de la red conceptual de la medialidad (Elleström, 2021, p. 8).

Así, como punto de partida se asumirá como medio: “cualquier herramienta comunicativa constituida por características interrelacionadas” (Elleström, 2021, p. 3)⁵⁹. Esta definición incluye fenómenos y objetos materiales utilizados para establecer una determinada comunicación, por

⁵⁹ “*Media can be understood as communicative tools constituted by interrelated features*”.

ejemplo, gestos, discursos, programas, sitios web, música, propaganda, señales de tráfico, películas, libros entre otros. Las ‘características interrelacionadas’ apuntan al hecho de que todos los medios son multimodales e intermediales en el sentido de que están compuestos por características básicas y solo pueden ser entendidos respecto a otros medios con los que comparten ciertas características⁶⁰.

De este modo, las obras de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* serán consideradas herramientas comunicativas compuestas de características que pueden ser compartidas o no y que se insertan en un grupo mucho más grande de medios comunicativos. Esta asunción implica dejar de lado perspectivas estéticas o artísticas; y dejar en segundo lugar observaciones que provengan desde una crítica literaria y cinematográfica. A continuación, se definirán nuestros objetos de estudio a partir de las categorías del marco teórico de Elleström (2021) para luego proceder a explicar cada una de ellas y sus implicaciones. En consecuencia, se propondrán las principales herramientas y puntos de vista que nos servirán para identificar las similitudes, las diferencias y las relaciones que establecen los objetos de estudio desde una perspectiva intermedial.

Dentro del campo de la medialidad Elleström (2021) propone llamar ‘producto medial’ a cada una de las entidades materiales únicas que permiten la comunicación entre los seres humanos; es decir, el producto medial posibilita la transferencia de la importación cognitiva de la mente del productor a la mente del receptor en un contexto comunicacional (Elleström, 2021, p. 13). Así, se puede considerar como producto medial un filme específico, una novela concreta, una escultura o una pintura determinada; y también puede incluir, empujones, parpadeos, carraspeos, comidas, ceremonias, decoraciones, ropa, peinados y maquillaje. “Además, los perros, las botellas de vino y los automóviles de ciertas marcas, tipos y diseños pueden funcionar como productos mediales para comunicar la aceptación de ciertos valores o simplemente la riqueza” (Elleström, 2021, p. 14)⁶¹.

Un aspecto importante sobre el término producto medial es que se utiliza para referirse a funciones y no propiedades esenciales u ontológicas de los objetos materiales. Es decir, este

⁶⁰ La visión de que los medios comparten características y solo pueden ser entendidos a partir de otros medios es compartida por Marie-Laure Ryan (2014), quien para explicar el mismo fenómeno propone el término de semejanza de familia de Wittgenstein para mostrar la forma en que los medios se interrelacionan y establecen límites difusos.

⁶¹ “*In addition, dogs, wine bottles and cars of certain makes, sorts and designs may well function as media products to communicate the embracing of certain values or simply wealth, for instance*”.

término apunta a una función, la función de transferir una importación cognitiva, y en ese sentido cualquier existencia material puede ser usada como un medio: cualquier fenómeno físico percibido por los sentidos humanos puede ser un producto medial. En ese sentido, Elleström aclara que los productos mediales son generados por la mente del productor, ya sea creando el objeto a partir de un medio tecnológico o asignando dicha función a cualquier otro objeto ya existente (Elleström, 2010, p. 15). En consecuencia, no hay un solo objeto que sea un producto medial en 'sí mismo'.

A partir de lo anterior, es posible afirmar que la novela *Dream Story* (1925) y el filme *Eyes Wide Shut* (1999) se consideran productos mediales en el sentido de que son objetos físicos creados para transmitir determinada información, en este caso información narrativa, a los lectores y espectadores (mentes perceptoras). Esto significa que los objetos de estudio de la presente investigación serán considerados como unidades materiales con características particulares diseñadas para comunicar una determinada importación cognitiva. En ese sentido, al ser entendidas como unidades independientes (la novela respecto al filme) son susceptibles de ser analizadas bajo sus propios rasgos particulares.

Es importante aclarar que con esta categorización no se está asumiendo que el libro y el filme sean productos mediales *a priori* o que la función para la que fueron creados sea la única función medial que tengan. Así, cuando se hable de *DS* y *EWS* como productos mediales en este trabajo, deben entenderse como objetos materiales compuestos por diferentes características, creados con el fin de transmitir una determinada importación cognitiva: la historia. De este modo, en este trabajo no se tomarán en cuenta otras funciones que pudieran haber tenido dichos productos mediales en determinados contextos, pero tampoco se niega que pueden ser utilizados con funciones u objetivos distintos a los planeados por los creadores.

A partir de la conceptualización de producto medial es posible separarse de concepciones de medio de carácter ontológico, en el sentido de que no hay condiciones físicas específicas que definan lo que es un medio y lo que no lo es. Como se mencionó anteriormente, es la función del objeto la que determinará si se le puede considerar como producto medial. En ese sentido en este trabajo se tomarán en cuenta los aspectos físicos de los dos objetos de estudio, pero no para definirlos ontológicamente, sino para identificar cómo sus rasgos particulares determinarán la recepción de la importación cognitiva.

2.1.2. Representación en los productos mediales

Como se mencionó anteriormente, la transferencia de una determinada importación cognitiva es la característica que convierte a cualquier objeto material en un producto medial. Para hablar de lo transferido, desde la perspectiva teórica de Elleström es mejor evitar términos como ‘significado’, ‘ideas’, o ‘*meaning*’ por la carga semántica que tienen en general y en otras perspectivas teóricas; en cambio, este autor propone el término ‘importación cognitiva’ (*cognitive import*) para nombrar aquello que es transferido⁶² de una mente a otra durante un proceso de comunicación. De este modo, la importación cognitiva se refiere a las configuraciones mentales que funcionan como *output* e *input* en la comunicación. La importación cognitiva es una noción abierta que incluye significados vagos, fragmentarios, no desarrollados, intuitivos, ambiguos, no conceptuales y pragmáticamente orientados; y que son relevantes para una amplia gama de tipos de medios y situaciones comunicativas (Elleström, 2021, pp. 11-12).

Cabe mencionar que, aunque la importación cognitiva siempre es el resultado del trabajo mental, esta misma cognición estará encarnada (en el sentido de incorporada en el cuerpo) y por ello no siempre es posible articularla usando el lenguaje. Según el modelo de Elleström, la importación cognitiva y la comunicación en general:

- 1) No pueden ser reducidas a una comunicación verbal o a un significado verbalizable
y
- 2) tienen una parte fisiológica que no se debe dejar de lado.

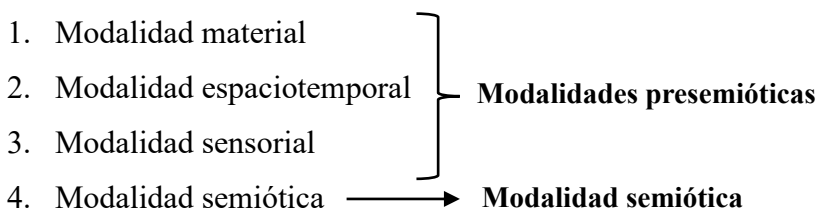
De este modo, la importación cognitiva puede presentarse y percibirse de distintas formas semióticas, generando efectos corporales, y en consecuencia no puede reducirse al lenguaje verbal. En el caso de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* es posible señalar que la importación cognitiva en ambos productos mediales consiste en la historia que narran o intentan transferir. Por un lado, es posible asumir que ambos productos mediales coinciden en la función de transferencia de importación cognitiva; y también es posible señalar que dicha importación cognitiva, aunque

⁶² Elleström reconoce lo problemático y las críticas formuladas hacia la metaforización de “transferencia” en el modelo comunicativo; sin embargo, decide mantener dicha perspectiva, ya que quiere rescatar la experiencia de la similitud que sentimos entre transferir algo y compartir entidades mentales cuando creamos o interpretamos algún producto medial (Elleström, 2021, p. 10).

compartida es presentada de diferente forma o a través de distintas herramientas que, a su vez, pueden o no ser compartidas entre dichos medios⁶³.

2.1.3. *Las modalidades presemióticas y semióticas*

Para comprender de mejor manera cómo se construye la importación cognitiva en cada uno de los productos mediales y sus respectivas diferencias, Elleström (2021) propone los ‘modos presemióticos’ y ‘semióticos’ de los medios. Al conjunto de estos modos, se les conoce como ‘modalidades’ y constituyen las categorías básicas de análisis de cualquier medio desde esta perspectiva. Así, Elleström (2021) menciona que hay:



(Elleström, 2021, p. 46)⁶⁴

Estas modalidades conceptualizan la fisicalidad, la percepción y la cognición de los medios. A las tres primeras se les nombra presemióticas y se relacionan con la mediación física. La cuarta es llamada semiótica y está relacionada con la representación. En esta última modalidad interesa saber cómo las configuraciones sensoriales significan la importación cognitiva en la mente del perceptor (Elleström, 2021, p. 44).

La modalidad presemiótica

Los modos presemióticos tienen rasgos que se involucran o influyen en la significación, sin embargo, no se les pueden considerar cualidades semióticas *per se*. En otras palabras, estos

⁶³ Sobre la similitud o diferencia del contenido de la importación cognitiva en ambos productos mediales se ahondará más adelante en el Capítulo 3.

⁶⁴ Elleström también especifica que por “Modo” entenderá: los rasgos mediales básicos de un producto medial. Estos corresponden a cada uno de los rasgos contenidos por las modalidades; así, hay modos temporales, espaciales, modos icónicos, modos gaseosos, modo material, etc. (Elleström, 2021, p. 46).

rasgos no se volverán semióticos (o significativos) hasta que la comunicación se establezca⁶⁵, de ahí su nombre (Elleström, 2019, p. 48). Los tres rasgos presemióticos mediales⁶⁶ son:

1. Modalidad material: sólido, gaseoso, inorgánico, etc.
2. Modalidad espaciotemporal: estaticidad/movimiento, dos dimensiones espaciales o tres dimensiones espaciales.
3. Modalidad sensorial: visuales, auditivas, táctiles (Elleström, 2019, pp. 48-49).

A continuación, se procederá a explicar cada una de las modalidades presemióticas para posteriormente identificarlas según aparecen en nuestros objetos de estudio.

La modalidad material. Se refiere al aspecto de la materia del medio. En ese sentido se puede asumir que todos los medios son objetos materiales o físicos, lo que los hace perceptibles para los sentidos del perceptor. Así, la modalidad material de los medios puede ser dividida en los cuatro estados de la materia que tienen mayor relevancia en la vida diaria: líquido, gaseoso, sólido y plasma (Elleström, 2021, p. 47). Como ejemplos podemos mencionar al agua cuando es utilizada en alguna instalación artística, gaseoso cuando se hacen figuras o en la forma de ondas sonoras producidas por las cuerdas vocales, plasma en las pantallas de las televisiones y sólido, el más común, como una hoja de papel doblada. Otra forma de categorizar estas modalidades es a través de las categorías orgánicas o inorgánicas. Esta es más una distinción biológica que física, sin embargo, el autor considera que puede ser relevante para la vida diaria o para el análisis.

La modalidad espaciotemporal. La modalidad espaciotemporal se refiere a las propiedades relevantes de los productos mediales para transferir una importación cognitiva; aquellas propiedades que, debido a una atención selectiva por parte del espectador, realizan la función de un producto medial (Elleström, 2021, p. 48). De este modo, como objetos existentes, todos los productos mediales participan en las dimensiones espaciotemporales⁶⁷; pero de todas sus

⁶⁵ Para que la comunicación se establezca es necesario que una mente productora haya creado un producto medial con el objetivo de transferir una determinada importación cognitiva; y que todo esto sea entendido por una mente receptora para que pueda interpretar adecuadamente la importación cognitiva. Es decir, es necesario asumir que se está dentro de un acto comunicativo. Solo hasta entonces, los rasgos presemióticos cobran importancia a nivel semiótico.

⁶⁶ El aspecto material de los medios, los rasgos presemióticos, son tomados de estudiosos de la comunicación (Elleström, 2021, p. 20)

⁶⁷ Dado que todos los productos mediales consisten en materia física, todos ellos participan o están presentes en todas las dimensiones espaciotemporales en las que vivimos a diario (por ello pueden ser aprehendidos por la mente humana). Es decir, todos los productos mediales existen en un mundo de 4 dimensiones (correspondientes a alto, ancho, profundidad y tiempo).

modalidades, habrá algunas que sean más relevantes o sobre las que el receptor fijará su atención para la transmisión de la importación cognitiva.

Elleström menciona que las modalidades espaciotemporales se encontrarán en diferentes combinaciones y disposiciones durante la representación medial. Por ejemplo, la figura de un cuadrado dibujada sobre un papel está mostrando un espacio plano (solo hay dentro del cuadrado y fuera del cuadrado) y para ello se requieren, por lo menos, dos dimensiones (ancho y alto); además, es posible afirmar que este medio no tiene una modalidad temporal, en el sentido de que el cuadrado no experimenta cambios ni es algo que suceda durante un breve momento para ser percibido. En este ejemplo se excluye la dimensión espacial correspondiente a la profundidad y la modalidad temporal, ya que no participan en la transmisión de la importación cognitiva.

Otro ejemplo, que Elleström (2021) menciona, son los discursos y las canciones. Desde su perspectiva, estos productos mediales son los únicos que pueden ser considerados monomodales (de una sola modalidad), ya que solo requiere la modalidad temporal para ser percibidas⁶⁸. De este modo, este autor considera que la temporalidad es un aspecto de las canciones, discursos, gestos y baile, pero no de las imágenes (como el cuadrado) ni la mayoría de las esculturas⁶⁹. En cambio, mientras que una fotografía solo tiene dos dimensiones (alto y ancho), una escultura tiene tres dimensiones (alto, ancho y profundo); y una danza o una escultura móvil tiene 4 dimensiones (alto, ancho, profundidad y tiempo) (Elleström, 2021, p. 48).

La modalidad sensorial. Todos los productos mediales tienen propiedades sensoriales, en el sentido de que es necesario que sean percibidos por nuestros sentidos para alcanzar nuestra mente y generar semiosis. En relación con la modalidad anterior, los productos mediales solo potenciarán algunos modos específicos para configurar los *inputs* sensoriales. En general para esta modalidad se piensa en los principales sentidos: la vista, el olfato, el tacto, la escucha y el gusto

⁶⁸ Aunque reconoce que podrían tener una rudimentaria espacialidad (Elleström, 2021, p. 48). Al respecto no aclara a qué se refiere con esta afirmación, pero podríamos sugerir que se refiere a las ondas sonoras. Estas necesitan espacio para viajar, incluso demasiado espacio convertiría en inaudible el medio.

⁶⁹ Para entender una canción, un discurso o un gesto es necesario percibir la ejecución mientras se realiza (el tiempo es importante), porque una vez que terminan la ejecución o dejan de existir, lo que provocó el significado ya no existe y solamente queda un elemento material (inherente a su condición existente) pero que no es más el producto medial. El caso del gesto es interesante y un ejemplo paradigmático, porque si yo hago un gesto con la mano, podría afirmar que se compone de un elemento material (la mano) y tiempo; pero una vez que el gesto desaparece, solo queda un elemento material (la mano) que no es más el gesto y en ese sentido ya no es el producto medial del que hablábamos. Entonces, el principal elemento del producto medial del gesto es el tiempo.

(los más comunes en la vida diaria). Además, Elleström (2021) rescata otros dos más: la interocepción (sentir el estado interno del cuerpo⁷⁰) y la propiocepción (sentido de la posición del cuerpo y su movimiento⁷¹). Estos sentidos son importantes para la comunicación humana y vital para la percepción de los productos mediales, especialmente cuando el cuerpo humano es usado como producto medial. Como ejemplo Elleström menciona cuando alguien empuja a otra persona, esto se puede interpretar como amenaza; y es percibido por el tacto y la propiocepción (pérdida del equilibrio); en este sentido, el cuerpo del receptor constituye el producto medial (Elleström, 2021, p. 49).

Estas tres modalidades presemióticas siempre están presentes en cualquier medio; o, en otras palabras, nada puede ser mediado completamente por uno solo de estos tres rasgos, y los tres aparecen en diferente medida. Es necesario identificarlos para tener una comprensión profunda de la forma en la que sucede la mediación de la importación cognitiva.

Una vez identificadas las modalidades presemióticas de los medios, es posible comenzar a definir cómo se enmarcan los objetos de estudio en estas modalidades. La novela *Dream Story* es un producto medial que se conforma de las siguientes categorías:

1. Modalidad material: sólido e inorgánico.
2. Modalidad espaciotemporal: plano (en dos dimensiones) y estático (temporalmente).
3. Modalidad sensorial: visual.

La novela *Dream Story* es un texto verbal escrito que puede aparecer en varios formatos, sin embargo, para los fines de esta investigación se revisó principalmente en formato físico: una compilación de relatos de Arthur Schnitzler presentada en formato de libro. Así, la modalidad material del libro contiene un modo sólido (la página y portada) e inorgánico. En la modalidad espaciotemporal, la recepción del medio se hace a partir de un plano con capacidades representacionales bidimensionales (la página) en la que aparecen símbolos de 2 dimensiones (alto y ancho).

⁷⁰ Incluye lo que sucede en nuestras vísceras como corazón, pulmones, intestino, vejiga etc. e información no visceral, como la respiración, el hambre, la sed, la saciedad, los estremecimientos, las sensaciones genitales, las jaquecas, el dolor ocasionado por la fractura de un hueso, etcétera (Gutiérrez Alcalá, R. 2023).

⁷¹ Incluye músculos, articulaciones y la posición del cuerpo (Gutiérrez Alcalá, R. 2023).

Respecto al aspecto temporal, Elleström señala que algunos tipos de medios, como los signos visuales y verbales, puestos en una superficie estática son codificados en una secuencia fija, lo que les crea un segundo orden temporal: estos medios son secuenciales, pero no temporales, porque la materia física de los productos mediales no cambia en el tiempo (Elleström, 2021, p. 49). Así, la lectura de un texto literario como *Dream Story* es secuencial, en el sentido de que mientras se lee se crea la importación cognitiva; pero, no es temporal porque no hay un proceso de inicio y fin del medio que pueda desaparecer la importación cognitiva. Es decir, el producto medial no cambia en el tiempo para transferir su importación cognitiva. La modalidad sensorial participa en casi todos los modos sensoriales (es posible ver, oler, escuchar y sentir el medio; además de que inevitablemente están presentes la propiocepción y la interocepción), pero el aspecto sensorial más importante para la recepción de la importación cognitiva es la visión, ya que sin ella sería imposible conocer la historia de la novela⁷².

Respecto al filme *Eyes Wide Shut* es posible afirmar que este producto medial se compone de los siguientes modos:

1. Modalidad material: sólida e inorgánica.
2. Modalidad espaciotemporal: plano (en dos dimensiones) y temporal.
3. Modalidad sensorial: visual y auditiva.

El filme de *Eyes Wide Shut* es un producto medial tradicional en la categoría de cine. Las modalidades materiales en la que se basa el cine para proyectar sus importaciones cognitivas suelen ser sólidas e inorgánicas: es necesario un dispositivo electrónico para poder proyectar las imágenes. En consecuencia, todos estos dispositivos a menudo presentan superficies planas con cualidades visuales combinadas con ondas sonoras. Dado que este producto medial puede ser realizado por diferentes dispositivos tecnológicos, es necesario aclarar que para el presente trabajo el filme se visualizó a través de televisión y computadora. Esto no cambia la modalidad espaciotemporal, pero sí puede influir en el proceso de recepción (en comparación con una sala de cine). Contiene imágenes en movimiento y sonidos sincronizados con dichas imágenes en constante evolución hasta que el filme concluye, por lo que se le considera un medio temporal. A

⁷² Como se mencionó anteriormente, el modo sensorial para lograr la recepción de la importación cognitiva es el que importa al momento del análisis teórico. Sin embargo, los demás modos sensoriales también participan en el proceso de recepción, modificando y particularizando la experiencia del receptor; y provocándole efectos fisiológicos, sensitivos y cognitivos particulares.

diferencia de *DS* para *EWS* es necesario tener en cuenta que tiene una duración específica de proyección, por lo que la importación cognitiva se ve supeditada a esta condición. La modalidad sensorial de cine apunta principalmente a la visualización y audición de los elementos representados.

La modalidad semiótica

Como se mencionó anteriormente, mientras que las modalidades presemióticas son el marco para explicar los procesos presemióticos de mediación, la modalidad semiótica es el marco para entender la representación a través de los medios. Para Elleström la representación involucra la creación de significado o significación a través de un producto medial (Elleström, 2013, pp. 116-119). De esta manera, la representación es la creación de importaciones cognitivas a través de una o varias modalidades semióticas⁷³ específicas a través de un medio.

La relación entre las modalidades presemióticas y semióticas es de mutua complementariedad, ya que las configuraciones sensoriales mediadas por un producto medial (modalidad presemiótica) no transfieren ninguna importación cognitiva a menos que la mente del perceptor las comprenda como signos. Esto quiere decir que las sensaciones que pudiera provocar cualquier objeto no son significantes hasta que el perceptor entiende que representan algo. Y al mismo tiempo, los rasgos semióticos son derivados de las modalidades presemióticas porque diferentes tipos de mediación (material, espaciotemporal y sensitiva) tienen diferentes tipos de potenciales semióticos⁷⁴ (Elleström, 2021, pp. 49-50).

Para explicar de qué manera los medios representan, Elleström retoma el modelo de Charles Sanders Peirce de: ‘iconicidad’, ‘indexicalidad’ y ‘símbolo’ para fundamentar su propuesta

⁷³ Elleström utiliza el término “semiosis” en el sentido más amplio y menos estricto posible. Para este autor, la semiosis es un término general para todo lo que involucra signos y se puede aplicar cuando no hay necesidad de precisión teórica (Elleström, 2021, p. 22). Sin embargo, como se mostrará más adelante, este autor retomará una propuesta teórica sobre lo semiótico suficientemente robusta para sustentar su propia teoría.

⁷⁴ Es importante aclarar que esta relación de complementariedad se especifica con fines teóricos y con el objetivo de obtener herramientas para el análisis. En la práctica cotidiana, aunque las configuraciones sensoriales no tengan significado en sí mismas, el proceso de interpretación del ser humano empieza en el mismo acto de percepción. Es decir, todas las percepciones son el resultado de los esfuerzos de una mente interpretadora y busca-significados que está trabajando todo el tiempo. Así, en el momento en que tenemos una sensación, esta ya es significativa, casi inmediatamente, porque a un nivel básico, la “creación de sentido” comienza a aprehender y ordenar lo percibido por parte de los receptores sensitivos. Así, “la creación de significado continúa en los actos más o menos conscientes de crear patrones sensibles en el dominio intracomunicacional y conexiones relevantes en el dominio extracomunicacional” (Elleström, 2021, p. 50).

de la cuarta modalidad semiótica⁷⁵. Así, el signo puede aparecer en una de estas formas y existen gracias a la capacidad de la mente de percibir similitudes, contigüidades y formar hábitos; en consecuencia, para Elleström, la comunicación solo se puede lograr si aparece alguno de estos aspectos⁷⁶ (Elleström, 2019).

De este modo, las tres funciones sígnicas que constituyen el aspecto semiótico de los medios son:

1. Función Icónica. Representan sus objetos basados en la similitud y corresponden a una función representacional (basada en similitudes); p. e., las señaléticas del peatón.
2. Función Indexical. Representan a partir de la contigüidad o conexiones reales entre los objetos representados; corresponden a una función indicativa (o señalamiento); p. e., las señales de humo.
3. Función Simbólica. Están basados en convenciones o hábitos y corresponde a una función descriptiva; p. e., palabras (Elleström, 2013 y 2021)⁷⁷.

La función icónica incluye todo tipo de signos que logren representar su objeto por una cierta similitud. Este tipo de signo es más común entre los signos visuales y auditivos, por ejemplo, la representación creada por una película, un dibujo o un cómic. Las figuras que aparecen guardan cierta similitud con un objeto real: un vaquero, un animal o algún objeto cotidiano. A nivel auditivo este signo aparece cuando se emula un sonido como el de un tren, un ave o cualquier fenómeno.

⁷⁵ Además, a partir del marco teórico de Pierce, Elleström explica por qué habla de representación y no de significado: “Entiendo la significación como el proceso de creación de significado. Si bien la significación es siempre un proceso mental, también puede incluir aspectos materiales; por ejemplo, la mente puede percibir cualidades físicas a través de productos mediales. [En cambio] La representación debe entenderse más específicamente como *representamens* que desencadenan la presencia de objetos en la mente; por lo tanto, la representación es una parte fundamental de la significación” (Elleström, 2021, p. 22).

⁷⁶ Elleström retoma la propuesta teórica de Pierce porque la considera adecuada para abarcar múltiples tipos de medios con diferentes posibilidades que sobrepasan el aspecto puramente verbal. En este sentido, las categorías pierceanas son elementos convenientes para describir de manera puntual productos mediales como el cinematográfico en el cual convergen múltiples tipos de signos (como se verá más adelante). Además, establece un marco semiótico común de los medios desde el que es posible encontrar aspectos compartidos o diferentes entre nuestros objetos de estudio.

⁷⁷ Con el fin de evitar confusiones respecto a la palabra “representación” como término cognitivo y su uso en este ejemplo, a continuación, se presentan los nombres que Elleström les da para denotar los procesos icónicos, indécicos y simbólicos de representación, y que no son viables de traducirse sin cierta confusión:

1. Representación icónica = *depiction*
2. Representación indécica = *deiction*
3. Representación simbólica = *description* (Elleström, 2021, p. 51)

En los otros sentidos, el producto medial haría uso de la función icónica cuando emule o represente una sensación del objeto real representado⁷⁸.

La función indexical aparece cuando el signo representa a partir de una cierta contigüidad y esta, muchas veces, obedece a la relación lógica. Así, cuando se representa visualmente un objeto rojo y con humo se puede intuir que dicho objeto está caliente, lo mismo sucede con un dibujo animado azul y con hielo para representar frío. Auditivamente se le puede encontrar cuando se representa el sonido de lamentos después de un temblor, se intuye que alguien quedó lastimado después de dicho evento o al hacer continuo el pitido de un monitor de signo vitales⁷⁹.

La función simbólica es la función que aparece por hábito o costumbre y el mejor ejemplo de esta función es la lengua escrita y verbal. La lingüística estructural y sus posteriores y diferentes desarrollos (generativos, cognitivos, funcionales, etc.) han profundizado en las particularidades de estos signos, por ejemplo, cómo su relación con el objeto representado es arbitraria o la manera en que se estructuran para crear cadenas de significantes o sintagmas llenas de sentido. Es posible afirmar que este tipo de signos (lingüísticos) son los más estudiados y desarrollados por el ser humano para lograr la comunicación

A partir del uso de la representación, la indicación y la descripción (*depiction*, *deiction* y *description*), los productos mediales pueden representar casi cualquier cosa. Además, estos no son excluyentes, sino que se combinan para crear medios multimodales; es decir, medios materialmente sólidos, gaseosos u orgánicos; visuales y/o auditivos; espaciotemporalmente particulares; e icónicos, indexicales y/o simbólicos entre otras muchas combinaciones. Aunque, la mayoría de las veces se puede identificar que siempre hay un modo que sea dominante (Elleström, 2021, p. 51).

Determinados los principales modos de la modalidad semiótica, es posible señalar la manera en que nuestros objetos de estudio construyen sus importaciones cognitivas.

⁷⁸ Para Elleström, la música y las imágenes utilizan la *depiction*; en el sentido de que la música representa movimientos, emociones, experiencias corporales y estructuras cognitivas, y las imágenes pueden representar una gran cantidad de objetos. Así, la música está basada en la similitud y en ese sentido utiliza la *depiction* (Elleström, 2021, p. 52).

⁷⁹ El aspecto indexical a nivel auditivo puede superponerse con el aspecto icónico, fenómeno que es normal porque los signos suelen juntarse o sobreponerse para representar las importaciones cognitivas deseadas.

La modalidad semiótica de la novela *Dream Story* es principalmente simbólica, ya que utiliza el modo simbólico verbal y textual. Específicamente, este producto medial parece hacer uso exclusivo del modo simbólico, ya que en ningún momento aparecen índices o íconos para complementar la construcción de la historia⁸⁰. Cabe destacar que esta es una particularidad de la novela, ya que hay otros productos mediales en esta categoría que sí aprovechan otros tipos de recursos no simbólicos para enriquecer las importaciones cognitivas que buscan transferir, por ejemplo, la literatura infantil.

Respecto al filme *Eyes Wide Shut* la modalidad semiótica que utiliza es principalmente icónica y simbólica. En ese sentido, las imágenes mostradas son principalmente icónicas (representaciones de humanos) y en menor medida indexicales (gestos de los personajes). El sonido se compone de voces, efectos de sonido y música. Las voces expresan símbolos verbales sonoros; los efectos de sonido suelen ser icónicos e indexicales (sonidos que están relacionados de manera contigua a los eventos visuales en la película); y la música es icónica.

Una vez identificada la manera que tienen los objetos de estudio para transmitir sus importaciones cognitivas, es posible empezar a reflexionar sobre la relación que establecen ambos medios: productos mediales que comparten ciertas características presemióticas y semióticas. A continuación, se establecerá dicha relación y se especificará de qué manera se construye.

2.1.4. *Una relación intermedial desde una perspectiva transmedial*

Dream Story y *Eyes Wide Shut* han quedado definidos como productos mediales a partir de su función comunicativa y sus modalidades presemióticas y semióticas. Sin embargo, su condición de productos mediales (o productos del medio) implica que son la creación o el resultado de una categoría o concepción más abierta o general de medio. En consecuencia, los productos mediales están insertos dentro del grupo general de ‘los tipos de medios’; y los tipos de medios se subdividen en dos grandes categorías complementarias: ‘tipos de medios básicos’ (*Basic Media Types*) y ‘tipos de medios cualificados’ (*Qualified Media Types*).

‘Tipo de medio básico’ (*Basic Media Types*). “Los tipos de medios básicos son categorías de productos mediales basadas en los modos de las modalidades mediales básicas” (Elleström,

⁸⁰ Por índices e íconos entiéndase dibujos u onomatopeyas.

2021, p. 55)⁸¹. De este modo, los tipos de medios básicos son clasificados por las personas a partir de sus características más básicas y los identifican por sus propiedades materiales, espaciotemporales, sensoriales y semióticas más sobresalientes. Estos medios son relativamente estables porque sus rasgos fundamentales son relativamente duraderos. Ejemplos de algunos tipos de medios básicos son los siguientes:

1. Imágenes fijas (entendidas como productos de medios sólidos, planos, estáticos, visuales y principalmente icónicos).
2. Textos verbales escritos (entendidos como productos de medios sólidos, planos, estáticos, visuales y principalmente simbólicos).
3. Imágenes en movimiento (entendidas como productos de medios sólidos, planos, temporales, productos de medios visuales y principalmente icónicos).
4. Textos verbales hablados (entendidos como productos de medios no sólidos, temporales, auditivos y principalmente simbólicos) (Elleström, 2019, p. 52).

*Tipo de medio cualificado*⁸² (*Qualified Media Types*). Son medios para los que la clasificación básica no es suficiente (ya que no captura sus propiedades específicas). Entonces, para lograr dicha especificidad se califica el tipo de medio agregando criterios que van más allá de las modalidades básicas de los medios. Así, se incluyen aspectos como producción, situación del medio y otro tipo de evaluaciones como: qué funciones tiene, de qué manera se usa, en qué tiempo o en qué contexto sociocultural.

Los tipos de medios cualificados son categorías de productos mediales basadas en las modalidades mediales básicas y en la calificación que le dan los perceptores⁸³ (Elleström, 2021, p. 55). Por ello, la distinción entre tipos de medios básicos (de ahora en adelante TMB) y tipos de medios cualificados (de ahora en adelante TMC) no siempre es clara debido a que los procesos de categorización son multifacéticos y sirven para diferentes propósitos.

⁸¹ “*Basic media types are categories of media products grounded on basic media modality modes*”.

⁸² “*Qualified*” se traduce como “cualificado” porque el significado en inglés: *having finished a training course, or having particular skills, etc.* (Cambridge Dictionary); coincide más con la definición en español de cualificado: dar a alguien o algo las cualidades necesarias o adecuadas (DRAE). Por otro lado, según la teoría de Elleström los medios son calificados a partir de ciertos aspectos, lo cual los convierte en medios cualificados en el sentido de que acceden al derecho de ser nombrados propiamente como medios por los perceptores en determinado momento histórico.

⁸³ Esta composición explica por qué existen ciertas propuestas teóricas que categorizan como tipos de medios cualificados únicos a los mismos medios que otras propuestas categorizan como varios tipos de medios cualificados interrelacionados (Elleström, 2021, p. 58). Es decir, el objeto de estudio estará determinado por la perspectiva.

Los motivos por los que se califican los TMC pueden ser divididos en 2 principales:

1. *Los aspectos calificadores contextuales.*
2. *Los aspectos calificadores operacionales.*

Los aspectos calificadores contextuales delimitan a los medios a partir de sus circunstancias históricas, culturales y sociales. Es decir, se toma en cuenta la formación de tipos de medios a partir de determinadas prácticas, discursos y convenciones sociales. Así, los tipos de medios cualificados conforman grupos de productos mediales que se usan de determinada manera, tienen ciertas cualidades en un determinado momento, dentro de una comunidad y en un particular contexto social. Como ejemplos, Elleström menciona el arte visual, los mensajes en código Morse, la lengua de signos o los *e-mails* (los cuales no son tipos de medios perenes). Estos medios aparecerán y desaparecerán con el tiempo; y en algún momento solo serán completamente inteligibles en determinadas circunstancias compartidas (Elleström, 2021, pp. 60-61).

Los aspectos calificadores operacionales cualifican a los medios a partir de su propósito, uso y función. De este modo, los medios pueden ser clasificados a partir de los objetivos que se tengan durante la comunicación. Este tipo de clasificaciones no solo serían descriptivas sino prescriptivas. Como ejemplos Elleström (2021) menciona la distinción entre *mass media* y medios de carácter más ‘privados’⁸⁴. Otro ejemplo de este tipo de clasificación está dado por la veracidad del medio; así, de los periódicos, documentales y noticieros se espera que sean veraces. En cambio, otros tipos de medios, como los artísticos, se asume que compartirán otro tipo de ‘veracidad’, incluso los llamados ficcionales. Otras clasificaciones de los medios pueden crearse a partir de sus cualidades estéticas o de entretenimiento⁸⁵ (Elleström, 2021, pp. 62-63).

Finalmente, la categoría de los tipos de medios cualificados puede contener otro tipo de subcategorías, en la que se enmarcan los submedios. De este modo, ciertos medios o

⁸⁴ Las redes sociales son un caso especial desde esta perspectiva porque parecieran estar a medio camino entre lo privado y lo público. No obstante, es posible afirmar que no es lo mismo hacer una llamada telefónica a publicar algo en alguna red social.

⁸⁵ Un ejemplo de cómo los tipos de medios cualificados crean sus categorías a partir de aspectos operacionales es el caso de la danza, los gestos y la lengua de señas. Las modalidades presemióticas de los tres son: orgánicas y sólidas (modalidad material); se realizan en los cuatro modos espaciotemporales y son visuales (modalidad sensorial). Respecto a la modalidad semiótica, Elleström considera que los tres pueden hacer uso de íconos, índices y símbolos. Así, desde sus modalidades pre- y semióticas parecieran pertenecer al mismo medio (coinciden en todas las modalidades), pero la diferencia de cada uno radica en el aspecto operacional calificador: la danza tiene un objetivo estético, los otros dos no; y los gestos no tienen el mismo valor social que la lengua de señas (Elleström, 2021, p. 63).

clasificaciones, como los géneros narrativos, encuentran su lugar en este marco teórico. Así, un género literario o cinematográfico es un tipo de medio cualificado que se califica dentro del marco de otro tipo de medio cualificado.

Para comprender el lugar que ocupan nuestros objetos de estudio en la clasificación de los tipos de medios, será necesario revisar sus aspectos básicos contextuales y operacionales. *Dream Story* es un producto medial que está categorizado como un tipo de medio cualificado específico: literatura. La literatura es considerada como un tipo de medio cualificado porque su denominación surge a partir de calificación o evaluación que reciben sus productos mediales por determinados grupos sociales. Estas calificaciones implican múltiples y complejos parámetros que suelen discutirse dentro del campo de la teoría literaria. Algunos elementos que se toman en cuenta para dar dicha calificación son el contexto de creación, de publicación, sociohistórico y discursivo. Por otro lado, desde los aspectos calificadores operacionales podemos decir que el propósito, el uso y la función de la obra no son claros del todo. Pero desde otro tipo de categorización, como el estético, es posible asumir que la obra busca generar un efecto estético que lleve a la reflexión sobre determinados temas humanos, en ese sentido tiene una función principalmente estética⁸⁶.

El tipo de medio básico, a partir del cual está construido el tipo de medio cualificado de la literatura, es el texto verbal escrito (entendido como el producto de medios sólidos, planos, estáticos, visuales y principalmente simbólicos). En general, la literatura se ha enriquecido de otros tipos de medios básicos (como las imágenes fijas), pero en el caso concreto de *Dream Story* solo aparece el texto verbal escrito.

La construcción del producto medial a partir del tipo de medio básico del texto verbal escrito nos lleva a especificar el medio técnico de exhibición (*display*)⁸⁷ que realiza la obra. Dado que el texto verbal escrito puede ser representado por diferentes dispositivos (papel, tablets, celulares, televisiones o cualquier objeto con superficie plana que tenga la posibilidad de representar grabados), es necesario recordar que *Dream Story* fue presentada, originalmente, por

⁸⁶ Cabe mencionar que *Dream Story* también es categorizada como una *novela* (se enmarca dentro del género de novela corta). Así, como se mencionó anteriormente, la calificación de *novela* está enmarcada dentro de una calificación más general: la de literatura.

⁸⁷ Los medios técnicos de exhibición son objetos creados por el hombre para transferir determinadas importaciones cognitivas. Estos crean configuraciones sensoriales para ser percibidos y pueden tener la función de productos mediales, ya sean tipos de medios básicos o cualificados. Este término apunta a los dispositivos tecnológicos y se dividen en: los dispositivos de producción (*Devices of production*), dispositivos de almacenamiento (*Devices of storage*) y los dispositivos técnicos de exhibición (*Technical devices of display*) (Elleström, 2021, p. 18)

entregas en una revista de Viena entre 1925 y 1926, pero su revisión para este análisis se hizo en formato de libro⁸⁸.

Eyes Wide Shut es un producto medial calificado como obra cinematográfica. Eso significa que el filme pertenece al tipo de medio cualificado: medio cinematográfico. Al igual que la literatura, el cine cuenta con una larga tradición (desde 1895) que lo respalda como tipo de medio reconocido socialmente. El estatus particular del cine es explícito si se tiene en cuenta que actualmente es uno de los principales medios estudiados, con mayor alcance en el mundo y considerado como una forma de arte (además de producto comercial). Desde los aspectos calificadores contextuales es posible mencionar que el contexto de producción y proyección de *Eyes Wide Shut* determinó al filme como una actividad realizada en un espacio cerrado, oscuro y frente a una gran pantalla. Sin embargo, actualmente, este producto medial parece estar mejor calificado por los aspectos operacionales en el sentido de que su propósito, uso y función determinan mejor este medio que el contexto en el que se perciba y produzca. Así, *EWS* puede ser proyectado en celulares, televisiones, computadoras, muros o pantallas IMAX y no cambiará su categorización. Sin embargo, si se habla del producto medial como un producto para entretener, generar un efecto estético o la reflexión (en el caso de los documentales) entonces se tendrá una mejor cualificación del medio.

Respecto a los medios técnicos de exhibición, *EWS* puede ser realizado por diferentes dispositivos técnicos de exhibición. Para este trabajo específico el filme fue ejecutado desde una computadora y otras pocas veces en un televisor con acceso a servicios de *streaming*. Estos dispositivos tecnológicos brindaron la oportunidad de detener, adelantar o regresar el filme según las necesidades del análisis. También permitieron escuchar el filme en su lengua original y hacer comparaciones o cotejos respecto a la traducción a través de subtítulos.

Un aspecto importante que hay que señalar sobre el medio cinematográfico es su construcción a partir de varios tipos de medios básicos. Como se mencionó anteriormente, las calificaciones contextuales y operaciones de este tipo de medio cualificado pueden dar la imagen errónea de que el cine es un medio completamente original o único. Al respecto, Elleström (2021)

⁸⁸ Una importante reflexión sobre los efectos del libro como objeto tecnológico y material en el cuerpo y el proceso de lectura (proceso de recepción en término de Elleström) es realizada por Karin Littau en su obra *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía* (2006).

aclara que la esencialidad en los medios no existe, ya que su identidad solo son construcciones sociales creadas a partir de diferentes calificaciones. En cambio, las similitudes y diferencias en términos de características semióticas y presemióticas entre diferentes tipos de medios cualificados sí son esenciales (Elleström, 2021, p. 59). En otras palabras, la esencialidad de los tipos de medios no existe *per se*, sino se construye a partir de las relaciones que establece con otros tipos de medios. Así, en el caso de *Eyes Wide Shut*, su condición de medio cualificado es construida a partir de medios básicos, una combinación (como se mencionó anteriormente) de signos visuales predominantemente icónicos y señas auditivas que forman símbolos; acompañados de sonidos en forma de íconos (música) e índices.

Los límites mediales

Según Elleström (2021) varios estudios académicos han argumentado que la intermedialidad es el resultado del traspaso de los límites ‘construidos’ de los medios. Al respecto, este autor señala que: “la naturaleza [de los medios] no establece límites definidos entre los medios, lo que significa que no es evidente qué son las relaciones intermediales” (2021, p. 66)⁸⁹.

Dado que la clasificación de los tipos básicos de medios es relativamente estable, mientras que la clasificación de los tipos de medios cualificados es relativamente inestable, Elleström (2021) deduce que los límites de los medios pueden ser más fuertes o débiles. Lo que equivale a decir que los límites de los medios pueden ser identificados o construidos, según se consideren los límites de los medios básicos o los límites de los medios cualificados (Elleström, 2021, pp. 67-68).

Así, es posible identificar por lo menos dos tipos de límites mediales: los límites determinados por sus modalidades presemióticas y semióticas y los creados por los aspectos cualificados de los medios. Estas categorizaciones imponen ciertos límites porque dentro de su clasificación está contenida una cierta ‘esencialidad’ del medio, que, si bien no es definitiva, sirve para separar, identificar o hacer discretos los medios desde un determinado punto de vista. De este modo, Elleström propone dos grandes tipos de interrelaciones entre medios:

⁸⁹ “Indeed, nature does not give any definite media borders, which means that it is not evident what intermedial relations are”. Esta visión de los medios está en consonancia con la propuesta de Werner Wolf (1999), quien enfatizó que los límites de los medios son creados por convenciones y definió la intermedialidad como una relación que consiste en una participación verificable, o al menos identificable de manera convincente, directa o indirecta, entre dos o más medios en la significación de un artefacto humano.

1. *Intramedialidad*: involucra todo tipo de relaciones entre tipos de medios similares.
2. *Intermedialidad*: involucra todo tipo de relaciones entre tipos de medios diferentes⁹⁰. (Elleström, 2021, p. 71).

Cada una de estas interrelaciones se subdividen en sentido amplio y estricto:

1. La *intramedialidad en sentido amplio* se refiere a las relaciones entre productos mediales pertenecientes a tipos de medios básicos similares.
2. La *intramedialidad en sentido estricto* se refiere a las relaciones entre productos mediales pertenecientes tipos de medios cualificados similares.

En cambio, respecto a la intermedialidad:

1. La *intermedialidad en sentido amplio* se refiere a las relaciones entre productos mediales que pertenecen a diferentes tipos de medios cualificados e incluyen casos en los que no hay diferencia entre los modos pre- y semióticos. Por ejemplo, es posible que dos medios cualificados, aunque diferentes, coincidan en los modos pre- y semiótico: un filme y un video de *Youtube*⁹¹.
2. La *intermedialidad en sentido estricto* se refiere a las relaciones entre productos mediales que pertenecen a diferentes tipos de medios básicos; por ejemplo, una pintura y una novela (Elleström, 2021, p. 71). Es decir, las diferencias se establecen directamente en los modos materiales, espaciotemporales, sensoriales y semióticos (ícono, índice y símbolo). Por ejemplo, una imagen icónica, estática sólida, bidimensional, visual (dibujo) y un sonido icónico, no sólido, temporal, auditivo (silbido). Esto implica transgredir fronteras mediales relativamente fuertes al moverse entre ellos⁹².

Si se toma en cuenta esta clasificación es posible advertir que *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* son dos tipos de medios cualificados que establecen una relación a partir de su importación

⁹⁰ Medialidad: es todo lo pertinente a la comunicación medial.

⁹¹ Ambos productos mediales consisten en: ser visuales, en movimiento, principalmente icónicos, reproducidos en una superficie plana y sólida; sin embargo, suelen ser calificados de diferentes formas. Así, mientras esta relación entre ambos productos medial es intermedial en sentido amplio (diferencia entre medios cualificados), no lo es en un sentido estricto (no son diferentes respecto a sus modalidades presemióticas y semióticas)

⁹² Para Elleström el tema de las relaciones intermediales en un sentido estricto es una cuestión de identificar las fronteras mediales entre diferentes tipos de medios básicos. En cambio, respecto a las relaciones intermediales en sentido amplio es más una cuestión de inventar o construir las fronteras entre distintos tipos de medios cualificados basados en similares tipos de medios básicos (2021, p. 72).

cognitiva. Dado que son dos tipos de medios cualificados diferentes (literatura y cinematografía) la relación que establecen es una relación de carácter intermedial. Si se comparan los núcleos básicos de cada producto medial:

- Novela:
 - Texto verbal escrito (símbolos)
- Filme:
 - Imágenes en movimiento (íconos),
 - Textos verbales hablados (símbolos) y
 - Música y sonidos (íconos e índices)

Es posible obtener dos conclusiones. La relación que se establece es intermedial en sentido amplio, ya que la principal diferencia entre estos dos productos mediales está en su cualificación social. Del mismo modo, si se observan los núcleos básicos de ambos medios es posible observar que hay solo una coincidencia en uno de los signos semióticos y en ese sentido es posible hablar de una relación intermedial en sentido estricto: aunque coinciden (medianamente) en un signo semiótico (símbolo verbal), el filme utiliza otros dos tipos de signos para representar una importación cognitiva parecida a la que la novela literaria representa únicamente con símbolos verbales.

Así, es posible observar que las relaciones intermediales en sentido amplio y estricto no son excluyentes, por el contrario, sirven para matizar el tipo de relaciones que pueden establecerse entre los productos mediales. No obstante, es necesario seleccionar uno de los dos tipos de relación para lograr los objetivos del presente trabajo. De este modo, para el análisis de sendos objetos de estudio se tomará en cuenta la relación intermedial en sentido estricto: se revisarán los efectos y las consecuencias de la presentación de la importación cognitiva a partir de diferentes rasgos presemióticos y semióticos.

Perspectiva transmedial y heteromedial

Identificados, de manera general, los tipos de interrelaciones que pueden establecer los medios, a saber, el intermedial y el intramedial en sentido amplio y estricto; Elleström (2021) sugiere distinguir entre una perspectiva sincrónica y una diacrónica para acercarse a dichas interrelaciones y desde las que todos los productos mediales pueden ser investigados:

- *Perspectiva sincrónica (heteromedialidad)*: considera cómo aparecen las características de los medios en un determinado momento. Desde esta perspectiva los medios tienen un carácter multimodal, es decir, todo producto medial y tipo de medio tiene un carácter mixto respecto a los modos que utiliza para representar algo. Así, desde esta perspectiva todos los productos mediales y tipos de medios tienen modos presemióticos básicos parcialmente similares y diferentes; lo que permite describirlos como amalgamas de propiedades materiales y habilidades sígnicas (Elleström, 2021, p. 73).
- *Perspectiva diacrónica (transmedialidad)*: considera cómo aparecen las características de los medios en relación con los medios anteriores y posteriores. Desde esta perspectiva los productos mediales y los tipos de medios pueden, hasta cierto punto, mediar configuraciones sensoriales equivalentes y, en consecuencia, representar importaciones cognitivas similares; en otras palabras, desde la perspectiva transmedial los medios pueden comunicar importaciones cognitivas comparables (Elleström, 2021, pp. 73-74)⁹³.

A partir de estas dos perspectivas es posible afirmar que el objetivo de este trabajo se enmarca en la perspectiva transmedial. El rasgo compartido por los objetos de estudio es la importación cognitiva, la cual se representa de forma similar (a nivel estructural) en *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* y es mediada por configuraciones sensoriales similares y diferentes. El objetivo de esta investigación es analizar dichas configuraciones sensoriales a través de las cuales se transmedia la importación cognitiva⁹⁴.

Elleström también señala que la transmediación⁹⁵ de un ‘objeto’ (en el sentido pierceano), a través de las modalidades presemióticas y semióticas de un medio a otro, implica que haya algo que se transforma y adapta, es decir, se conserva algo, se deshace de algo más y se agrega algo nuevo en dicha transferencia (Elleström, 2013, p. 115 y 2019, p. 5).

⁹³ Estas dos perspectivas son formas de analizar o acercarse a las interrelaciones intra e intermediales y en ese sentido no deben ser confundidas con categorías nominales.

⁹⁴ Para Elleström también es posible que se transmedien las características generales de un medio cualificado a otro medio, es decir, aspectos de forma y contenido. Por ejemplo, se pueden compartir características narrativas (las historias mismas) o elementos estructurales más generales (un poema estructurado en forma de una fuga musical, o una pintura hiperrealista que parezca una foto) (2021, p. 125). En esta investigación la atención se centrará en el aspecto narrativo, dados los objetivos de la investigación. Pero se reconoce que el aspecto narrativo es un elemento más que puede ser transmediado.

⁹⁵ Elleström menciona que el término *transmedialidad* es el que mejor se adapta a la perspectiva que él asume porque el término es claro al indicar en el prefijo *trans-* que algo está “más allá” o “a través de” (Elleström, 2019, p. 4).

De este modo, los objetos de estudio de esta investigación quedan modelados⁹⁶ desde una perspectiva intermedial. Desde esta perspectiva *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* serán considerados productos mediales enmarcados en dos tipos de medios cualificados: literatura y cine, respectivamente. En su condición de medios, ambos objetos de estudio transfieren una importación cognitiva determinada y a partir de esta importación cognitiva estos productos mediales establecen una relación intermedial en sentido estricto. Es decir, ambos medios transfieren, en principio, una historia similar⁹⁷ a partir de diferentes configuraciones sensoriales o modalidades presemióticas y semióticas. Para poder analizar los cambios resultantes en la historia o importación cognitiva de un producto medial a otro, se asume una perspectiva transmedial respecto a la relación intermedial establecida.

A continuación, se harán algunas observaciones sobre la condición de la importación cognitiva en una relación intermedial en sentido estricto desde una perspectiva transmedial, para ligar dicha información con la propuesta teórica de Marie-Laure Ryan (2014).

2.1.5. *La narrativa en los medios*

Para comprender la transmediación de una importación cognitiva y sus respectivas transformaciones, es necesario conocer la diferencia entre representación y mediación en los medios⁹⁸.

La ‘representación’ es la creación de sentido a través de las configuraciones semióticas mediadas por un producto medial. Es decir, a través de la modalidad semiótica se crea una representación en el acto de recepción perceptual y cognitivo; lo que dará lugar a una importación cognitiva. Así, “decir que un producto medial representa algo es decir que desencadena un cierto

⁹⁶ En este trabajo se entenderá por “modelar” la acción de dar forma a algo. En este sentido, al hablar del modelado de los objetos de estudio se está haciendo referencia al acto de moldear los fenómenos complejos y de delimitar y especificar la manera en la que serán considerados dichos objetos.

⁹⁷ Sobre las diferencias y similitudes entre las historias ver capítulo 3, apartados 3.1.1. - 3.1.3.

⁹⁸ Al respecto, Elleström menciona *Remediation: Understanding New Media* (1999) de Jay Bolter y Richard Grusin, quienes fueron influyentes e importantes para señalar un campo más amplio de transformación de medios. No obstante, también señala que, aunque inspirador y lleno de observaciones interesantes y relevantes para los estudios intermediales, su investigación se ve obstaculizada por su falta de distinción entre diversas formas de ‘representación’, ‘remediación’ y simplemente ‘similitud’, así como su noción vaga de medio. Además, considera que no brindan las herramientas teóricas necesarias para abordar la complejidad señalada por dichos autores (Elleström, 2013, pp. 116, 119).

tipo de interpretación” (Elleström, 2013, p. 119)⁹⁹. De este modo, la representación es un fenómeno semiótico que debe ser entendido como el núcleo de la significación; y esta última consiste en crear una importación cognitiva a partir de la interpretación de dicha representación.

El proceso de representación es uno de los aspectos más complejos referentes a los medios, porque este, según Elleström (2021), está influido por la relación del signo (presentado a través del medio) con el objeto, la relación entre la mente perceptora y el producto medial y el contexto cultural de la mente perceptora.

Relación del signo con el objeto. La importación cognitiva será el resultado mental de la relación que el signo establece con el objeto (Elleström, 2021, p. 39). Por ejemplo, el símbolo verbal textual ‘pelota’ y el ícono visual fotográfico de una pelota no establecerán la misma relación con el objeto referido ‘pelota’. El símbolo verbal textual + pelota da lugar a mayor interpretación, en comparación con ícono visual fotográfico, el cual muestra el objeto (lo que permite menos flexibilidad interpretativa). En otras palabras, no es lo mismo leer la descripción de una pelota que mirarla en una foto.

En el caso de *Dream Story* lo que se tiene es un producto medial en el que predominan los símbolos textuales, esto implica que la construcción de la historia, los personajes y el mensaje los elabora el perceptor a partir de signos simbólicos; estos serán interpretados a partir de la imaginación y el contexto textual e histórico del perceptor¹⁰⁰. En cambio, en *Eyes Wide Shut* la relación que el signo establece con el objeto representado es más visual, ya que se apoya de íconos visuales (imágenes en movimiento). Estos íconos visuales se ven acompañados de símbolos verbales hablados, íconos auditivos e índices que complementan las imágenes, lo que da una impresión de mayor realidad (se asemeja más al mundo que percibimos diariamente). Por ejemplo, el filme nos muestra cómo es Bill, cómo luce la ciudad y cómo visten, actúan o reaccionan los personajes; así, la flexibilidad interpretativa respecto a la construcción física de los objetos narrados queda limitada de alguna manera. Sin embargo, aunque pareciera que la proyección del filme agota cualquier resquicio de interpretación al mostrar ‘todo’ (y de ello la impresión de

⁹⁹ “I would submit that saying that a media product represents something is to say that it triggers a certain kind of interpretation”.

¹⁰⁰ Como se verá más adelante la importancia del medio semiótico que prevalece en el producto medial tiene un papel fundamental en la construcción del *storyworld*, lo que determina por completo la configuración e interpretación de los relatos.

realidad que se deriva de estos productos mediales); las mismas particularidades del medio abren otras brechas interpretativas, que inciden directamente en la interpretación de la historia¹⁰¹.

Relación que se establece entre la interpretación de la mente receptora y el producto medial. Es decir, la interpretación que haga la mente perceptora de la representación semiótica siempre estará ligada al producto medial del que perciba la configuración sensorial: la manera sensorial en que la mente perceptora reciba la representación¹⁰² determinará la interpretación que se haga de ella (lo que creará la importación cognitiva en la mente perceptora)¹⁰³.

Esta relación se ve reflejada en nuestros objetos de estudio durante los momentos de recepción. *Dream Story* es una novela corta que presenta descripciones cortas y abunda en discursos indirectos en los que se vierten opiniones, reflexiones o recuerdos. En este sentido, para el lector el proceso de lectura de este producto medial puede resultar reflexivo, lento o revelador. La lectura de este relato parece poner en primer lugar la reflexión sobre la revelación de Albertine y segundo lugar la sed de venganza de Fridolin, pasando por momentos de extrañeza y a veces toca el límite del surrealismo o la irrealidad, lo que se demuestra cuando Fridolin se pregunta constantemente si estará soñando o viviendo una especie de locura (Schnitzler, 2002, pp. 224, 232, 234-235, 260).

En *Eyes Wide Shut*, en cambio, el momento de recepción se ve influido por el espacio en el que suceda, si es una sala de cine, una televisión o una computadora; definirá el tipo de experiencia que el espectador obtenga. Por otro lado, el filme suele abundar en primeros planos de desnudos de Alice, Mandy o las mujeres de la fiesta ritual. Estos planos podrían ser entendidos

¹⁰¹ Este aspecto se analizará con mayor detenimiento en el capítulo 3 apartado ‘3.2. El storyworld y las posibilidades del medio’.

¹⁰² Elleström (2021) señala que la representación ocurre constantemente en nuestra mente cuando pensamos y sin la necesidad de ser motivados por percepciones sensoriales. Esto quiere decir que para Elleström la representación puede suceder en la mente y en los medios. Así, la mente y los medios comparten la capacidad de crear sentido a través de las configuraciones semióticas (hacer representaciones). No obstante, nuestra mente puede crear dichas representaciones semióticas e interpretarlas inmediatamente; mientras que el medio solamente puede crear las representaciones. Sin embargo, sucede a menudo que los estímulos externos son los que disparan las representaciones en la mente, y en ese sentido resulta apropiado centrarse en los estímulos externos que provengan de las mediaciones. Así, dado que la representación ocurre en el pensamiento puro y en la percepción de cosas y fenómenos que no forman parte de la mediación, Elleström delimita la descripción de la representación a “la creación de importancia cognitiva basada en configuraciones sensoriales mediadas: estímulos captados por nuestros receptores sensoriales en situaciones comunicativas” (Elleström, 2021, p. 39-40) para su propuesta intermedial.

¹⁰³ Este aspecto cubre el contexto de recepción, ya que como se mencionó anteriormente la propiocepción, la interocepción y cualquier aspecto relacionado con la recepción sensorial están incluidas en la modalidad presemiótica sensorial.

como elementos eróticos (como se mencionó en el capítulo 1) o no, pero es un elemento que no aparece en la novela. El filme, a diferencia del relato, no muestra o no nos da a conocer los pensamientos de Bill, motivo por lo que la historia de *EWS* parece tener un tono más misterioso, tenebroso y violento¹⁰⁴ respecto al producto medial literario.

Contexto cultural (esfera virtual). Además de los rasgos mencionados, la importación cognitiva también es moldeada por factores del entorno. Esto se debe a que la mente se inclina por crear la importación cognitiva a partir del conocimiento, las experiencias, las creencias, las expectativas, las preferencias y los valores adquiridos. De este modo, la mente del receptor actúa sobre el producto medial percibido a partir de sus capacidades cognitivas programadas y de sus predisposiciones adquiridas. Además, la importación cognitiva almacenada (de actos comunicativos anteriores), antes de la percepción del producto medial, tiene un efecto significativo en la nueva importación cognitiva formada durante el acto de la comunicación. Esta experiencia colateral puede estar formada por la semiosis que está enmarcada en el cuadro espaciotemporal del acto comunicativo del momento o provenir de otras interacciones con el mundo que incluyen comunicaciones previas o experiencias del mundo (Elleström, 2021, p. 27)¹⁰⁵.

El aspecto de la importancia del contexto cultural ha sido mostrado durante el capítulo 1, donde el repaso sociocultural de Viena de principios del siglo XX ha resultado particularmente importante para comprender la espacialización y el peso social de los acontecimientos que vive Fridolin. En cambio, en el filme, conocer el momento social que se vivía en Estados Unidos de América y la ciudad donde ocurrieron dichos hechos, nos ayudó a comprender mejor ciertos elementos de la historia y los personajes¹⁰⁶.

A partir de lo anterior, el proceso de representación podría esquematizarse de la siguiente manera (*Imagen 1*):

¹⁰⁴ El filme muestra ciertas prácticas de poder hacia el cuerpo de la mujer desde la mirada, como lo han señalado Revesz (2021). Además, la explicación de Victor Ziegler sobre lo que pasó en el evento y con Mandy resulta sumamente violenta hacia su condición femenina y hacia el cuerpo de Amanda Curran.

¹⁰⁵ Elleström reconoce que los aspectos contextuales han sido estudiados minuciosamente por otros autores, por ello solo señala la manera en que estos aspectos se circunscriben desde una perspectiva semiótica y en torno a la creación y recepción de la importación cognitiva y para ello utiliza el término de “esfera virtual” (*Virtual Sphere*). Esta concepción, de la participación del contexto cultural (*Virtual Sphere*) en la recepción de la importación cognitiva coincide en varios aspectos con el concepto de *minimal departure* propuesto por Ryan (1999). Para esta investigación se ha considerado que este último término será más productivo para el análisis de nuestros objetos de estudio, motivo por el que se ha optado por desarrollarlo con mayor profundidad más adelante.

¹⁰⁶ Estos aspectos serán retomados cuando se explique el concepto de *minimal departure*.

materiales, espaciotemporales y sensoriales (y potencial semiótico) (Elleström, 2021, p. 39). Así, la mediación es el enlace comunicativo entre el ser humano receptor y el mundo que lo rodea y es una condición necesaria para la percepción sensorial de cualquier contenido medial (Elleström, 2013, p. 124).

Toda representación estará mediada por algún tipo de medio técnico; es decir, si la representación es la creación de sentido a través de las configuraciones semióticas, estas configuraciones semióticas necesariamente deben ser realizadas (mediadas) en algún tipo de entidad o fenómeno físico, de lo contrario no podrían ser exhibidas o ejecutadas. Por ejemplo: la Segunda Guerra Mundial ha sido mediada por voces, sonidos, diarios, libros, televisión, videojuegos. Estos son diferentes tipos de mediación que permiten diferentes tipos de representación.

En cambio, si un contenido medial (una representación ya mediada) es mediado por una segunda o tercera vez por otro medio técnico, entonces se considerará una ‘transmediación’. Toda transmediación implica un cierto tipo de transformación, desde ser ligeramente transformado y reconocible hasta ser profundamente transformado (Elleström, 2013, p. 119). Así, el concepto de transmedialidad implica la idea de que diferentes productos mediales (pertenecientes al mismo o diferente tipo de medio) pueden activar la misma o, por lo menos, una similar importación cognitiva (Elleström, 2021, p. 79).

La capacidad que tenga un medio de transferir una determinada importación cognitiva dependerá de las capacidades disímiles de cada medio técnico de exhibición (MTE), adecuados para diferentes tipos de medios básicos. Así cuando se transfiere importación cognitiva entre medios, esta estará restringida por las capacidades modales del MTE o a cuando el MTE permita una expansión modal (Elleström, 2021, p. 79).

Así, se puede decir que: el concepto de ‘representación’ resalta la configuración semiótica del medio; el concepto de *mediación* resalta la realización material del medio; y el concepto de ‘transmediación’ resalta la mediación de una representación por segunda o más veces por parte de otros medios.

En el caso de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* ambos medios representan y median una importación cognitiva:

Tabla 1. Representación y mediación			
	Representación	Mediación	Obj. Transmediado
<i>Dream Story</i>	<p>Simbólica (verbal escrito)</p> <p>Relaciones: del símbolo con el objeto, acto de lectura, recepción a principios del siglo XX.</p>	<p>a)Material: sólido e inorgánico.</p> <p>b)Espaciotemporal: plano y estático.</p> <p>c)Sensorial: visual.</p>	La importación cognitiva
<i>Eyes Wide Shut</i>	<p>Icónica, simbólica e indexical.</p> <p>Relaciones: de los signos con el objeto, el acto del visionado del filme, recepción a finales del siglo XX</p>	<p>a)Material: sólido e inorgánico.</p> <p>b)Espaciotemporal: plano y temporal.</p> <p>c)Sensorial: visual y auditiva.</p>	

Así, es posible observar que ambos productos mediales construyen, a partir de sus propias configuraciones sensoriales, importaciones cognitivas similares. Desde una perspectiva transmedial se asume que la importación cognitiva de *Dream Story* fue transferida al tipo de medio cualificado cinematográfico, proceso que transforma la importación cognitiva a través de su adaptación a las nuevas configuraciones sensoriales. Surge así el proceso de transmediación de la importación cognitiva de *Dream Story* a *Eyes Wide Shut*.

2.1.6. Adaptación

Elleström (2017) menciona que la transmediación entre productos mediales específicos es conocida generalmente como adaptación. Al respecto, desde su punto de vista, los estudios sobre la adaptación no están fuera de la perspectiva transmedial, por el contrario, la adaptación es una parte de la transmedialidad. Sin embargo, es importante señalar que, dado que la transmedialidad abarca la transmediación de aspectos formales y de contenido entre tipos de medios y productos mediales, la mayoría de los estudios sobre la adaptación se enmarca en un tipo de análisis muy específico. Así, de manera esquemática:

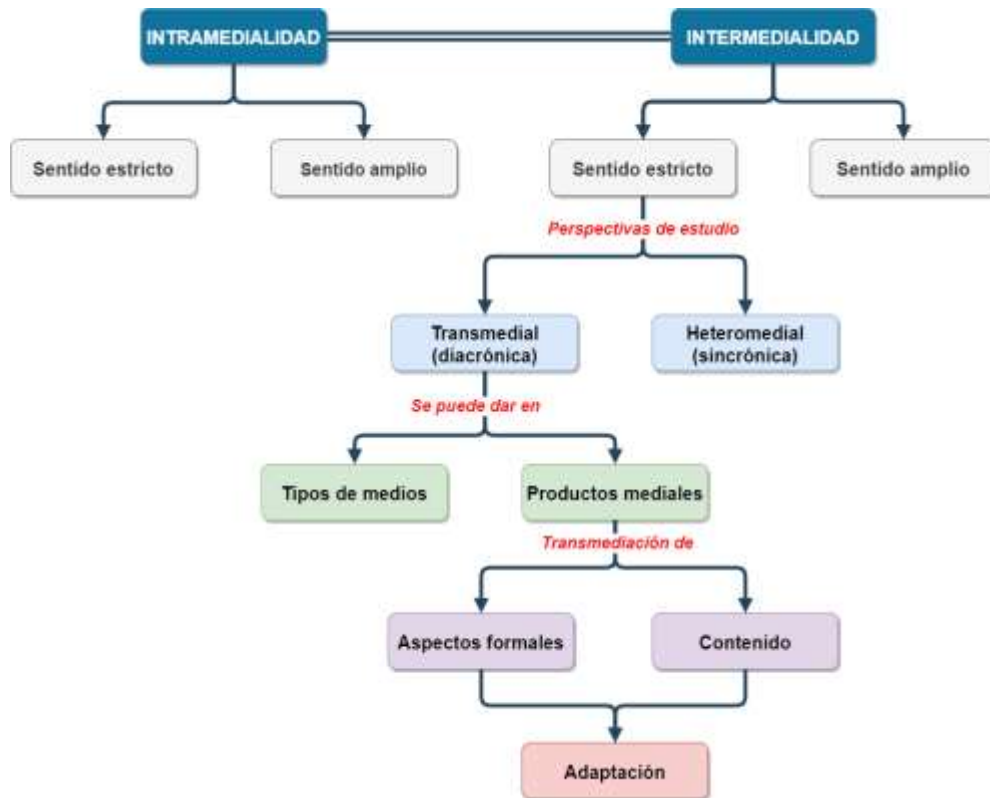


Imagen 2 (elaboración propia). Imagen elaborada a partir de las afirmaciones de Elleström, 2013 y 2017.

Desde esta perspectiva, esta investigación es un estudio de la adaptación de *Dream Story* al filme *Eyes Wide Shut*: ambos objetos de estudio son productos mediales específicos; uno de ellos es más antiguo (*DS-1925*) que el otro (*EWS-1999*); el objetivo es analizar los cambios que suceden durante la transmediación de la importación cognitiva, es decir del contenido.

Recapitulación

Los objetos de estudio *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* han sido modelados como productos mediales específicos. Esto quiere decir que ambas obras son consideradas tipos de medios

cualificados concretos conformados por modalidades presemióticas y semióticas. Estas modalidades configuran de un modo específico la representación que ambos medios buscan transferir, influyendo en su recepción y configuración sensitiva. Desde una perspectiva intermedial estos productos mediales tienen rasgos presemióticos y semióticos que pueden ser compartidos o diferentes; además, a partir de estos rasgos se genera la importación cognitiva. Para los objetivos de este trabajo, la atención será puesta en la relación intermedial en sentido estricto que mantienen ambos productos mediales, y se harán las reflexiones pertinentes desde la perspectiva transmedial para identificar de qué manera las modalidades presemióticas y semióticas de ambos productos mediales influyen en la creación de la representación y en su transmediación.

2.2. La propuesta de Marie-Laure Ryan

Como se ha venido mencionando a lo largo de este capítulo, desde la perspectiva de Elleström (2021), los medios pueden compartir distintos aspectos, y la narración es uno de estos rasgos compartidos. En este aspecto, las diferencias y similitudes entre los medios, expuestas anteriormente, ayudan a entender cómo las narrativas pueden ser comunicadas entre los medios y de qué manera se ven influenciadas. Así, la narratividad¹⁰⁸ es un rasgo que múltiples medios pueden compartir y que puede ser modificada por los rasgos (mediales) de cada tipo de medio.

El objetivo de la primera parte de este capítulo ha sido proponer una perspectiva teórica que permitiera observar los objetos de estudio como tipos de medios. De este modo, se ha logrado obtener un modelado de los dos productos mediales, hasta llegar al aspecto narrativo que pueden compartir. De este modo, hasta este punto se han delimitado los objetos de estudio como productos mediales con ciertas características particulares y que configuran determinadas importaciones cognitivas o narrativas, cuando de medios narrativos se trata. Desde un punto de vista comunicativo, Elleström menciona que estas narrativas compartidas y transferidas hacen más comprensiva nuestra realidad (2019, p. 3), lo que resalta la importancia de la reflexión sobre este aspecto.

¹⁰⁸ La narratividad designa al conjunto de propiedades que caracterizan a las narraciones y las distinguen de los no narrativos. También designa el conjunto de características opcionales que hacen las narrativas más prototípicamente parecidas a las narrativas, más inmediatamente identificadas, procesadas e interpretadas como narrativas (Prince, 2005, p. 387).

A partir de lo anterior, es posible afirmar que la narración y el éxito de su comunicación en los medios dependerá de las modalidades presemióticas y semióticas de cada medio. Es decir, la narración y la comunicación serán el resultado de las características físicas (modalidad presemiótica) y la actividad cognitiva que provoque (modalidad semiótica/representación) cada medio (Elleström, 2019, pp. 50-51).

Con el fin de complementar esta perspectiva teórica, a continuación se profundizará en el aspecto teórico de las narraciones. Como se mostró anteriormente, las narraciones son una parte importante de los medios, sin embargo, implican un objeto complejo de estudio. De este modo, para continuar con esta investigación se ahondará en la propuesta narratológica de Marie-Laure Ryan (2014), quien propone el término *storyworld* para estudiar las narraciones a través de diferentes medios. Así, la propuesta teórica de Ryan se ofrece como el complemento adecuado de lo expuesto hasta ahora.

2.2.1. *Las narrativas y los medios*

Marie-Laure Ryan, en la introducción de su libro *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology* (2014), explica que el poder de los medios para construir realidades sociales proviene del hecho de que estos transmiten historias que dan forma a nuestra visión del mundo y afectan nuestro comportamiento, sin necesidad de que estas historias sean reales. Como prueba, señala el desarrollo creciente que han tenido las culturas de los fanáticos de las narrativas ficticias del cine y la televisión o el desarrollo de los hábitos sociales de diversos grupos de jugadores de videojuegos. En consecuencia, esta autora coloca la narrativa en el centro de la convergencia de los medios, señalando cómo a través de esta convergencia es posible observar mundos narrativos específicos llevados a diferentes medios.

Dado que la postura de Ryan (2014) apunta hacia una reflexión que tenga en cuenta la participación de los medios en las narrativas, es necesario hacer un breve comentario sobre los medios desde esta perspectiva narratológica. Ryan (2014) menciona que la conceptualización de medio es compleja porque la percepción de estos fenómenos varía de un académico a otro. Así, se le ha llamado medio a: canales de comunicación masiva, tecnologías de comunicación, aplicaciones específicas de la tecnología digital, formas de codificar signos, formas semióticas de expresión, formas de arte e incluso a la sustancia material de la cual están hechos los mensajes o en la cual se presentan los signos (Ryan, 2014, p. 26). Por este motivo, para Ryan es de suma

importancia aclarar que el filtro o campo de interés de su propuesta teórica estará dado por la relevancia narrativa: los medios que no contengan relevancia narrativa podrán ser ignorados desde esta perspectiva.

Por otro lado, Ryan (2014) reconoce que, aunque se le ha nombrado ‘medio’ a diferentes fenómenos desde diferentes perspectivas, también ocurre que los medios pueden compartir ciertos rasgos, aunque eso no implica que dichos rasgos sean compartidos por todo el grupo de medios. Por ello, esta autora recupera el término ‘ semejanza de familia’ de Wittgenstein, aplicado a la palabra ‘juego’, para explicar por qué una lista de características necesarias u ontológicas no será suficiente para establecer si un ‘medio’ es un ‘medio’. A través de este concepto, Ryan reconoce el ámbito de los medios como una gran familia, que comparte ciertas características, ampliamente distribuidas, pero no son compartidas por todos los miembros de dicha familia, y por lo tanto no hay un individuo prototípico que determine a la familia en su totalidad (2014, p. 27).

A partir de estas observaciones, Ryan (2014) propone un acercamiento que va del fondo hacia arriba (*bottom-up*) y que toma como punto de partida las categorías mediales usadas en la cultura occidental. Estas categorías, que forman una especie de taxonomía popular, se basan en tres tipos de criterios: sustancia semiótica, dimensión técnica y dimensión cultural (Ryan, 2014, p. 29).

La ‘sustancia semiótica’ incluye categorías como imágenes, sonidos, lenguaje, entre otros. Estos tipos básicos de signos pueden ser analizados más a fondo en términos de extensión espaciotemporal, dimensiones significativas (es decir, línea, color, forma y dimensionalidad para imágenes o tono, ritmo y volumen para el sonido), impacto sensorial (auditivo, visual) y modo de significación (icónico, indéxico o simbólico).

La ‘dimensión técnica’ incluye tecnologías que definen a los medios, cualquier tipo de modo de producción y soporte material. En otras palabras, pone atención sobre la existencia tecnológica de los soportes materiales.

La ‘dimensión cultural’ apunta al reconocimiento público de los medios como formas de comunicación, instituciones, comportamientos y prácticas que la soportan. Ryan considera como medios basados en la dimensión cultural aquellos que son ampliamente reconocidos por la

sociedad, pero no pueden ser sincretizados a partir de aspectos puramente semióticos o tecnológicos (Ryan, 2014, pp. 29-30).

En correspondencia con estas tres dimensiones de los medios, es posible identificar 3 diferentes acercamientos, los cuales constituyen la propuesta de una narratología consciente del medio:

1. *Acercamiento semiótico*. Investiga el poder narrativo del lenguaje, la imagen, el sonido, el movimiento, las interacciones cara a cara, y varias combinaciones de estos aspectos.
2. *Acercamiento técnico*. Explora los aspectos relacionados sobre cómo la tecnología configura la relación entre el remitente y receptor, cómo afecta la diseminación, almacenaje y la cognición.
3. *Acercamiento cultural*. Se enfoca en el comportamiento de los usuarios y productores y las instituciones que garantizan sus existencias. Aplicado a la narrativa, este acercamiento investigará aspectos como la cultura de los fans, las historias que se cuentan en *blogs* o *twitter* o el proceso de selección de noticias de TV.

Es posible notar que Ryan (2014) ha optado por proponer categorías que funcionan como punto de partida para el acercamiento a los medios, en lugar de pretender indicar o señalar categorías ontológicas o taxonómicas. De este modo, Elleström (2021) y Ryan (2014) reconocen la complejidad del campo de los medios y cada uno propone una cierta categorización según los objetivos de sus estudios: el primero hace una propuesta más puntual, pero flexible, para analizar cualquier tipo de medio desde una perspectiva comunicativa; la segunda elabora una propuesta más general que sirva como punto de partida para la profundización de los principales fenómenos narrativos en los medios desde una perspectiva narratológica¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Una comparación más profunda de las dos propuestas nos muestra que 2 de las 3 categorizaciones propuestas por Ryan, no son propiamente categorías desde el punto de vista de Elleström, ya que este último considera estos elementos como aspectos presentes en todos los medios. La comparación quedaría de la siguiente forma:

Ryan	Elleström
Sustancia semiótica	Modo semiótico de los medios
Dimensión técnica	Medio técnicos de exhibición
Dimensión cultural	Categoría de los medios: Tipos de medios cualificados

Es importante mencionar que estas “equivalencias” no coinciden completamente: mientras que Ryan propone tres grandes áreas que implican diferentes modos de acercamiento el fenómeno estudiado; Elleström elabora herramientas teóricas que sirvan para el mejor reconocimiento o modelado del objeto estudiado.

Los objetivos del presente estudio se ubican en el primer y segundo modo de acercamiento propuesto por Ryan: el acercamiento semiótico y el técnico, ya que este trabajo busca establecer el poder narrativo que cada medio (literatura y cine) tiene para dar forma y presentar sus respectivas narrativas a partir de sus posibilidades técnicas. De este modo, el acercamiento a los objetos de estudio será un acercamiento semiótico (desde la perspectiva de Ryan [2014]) y para su profundización se hará uso de las herramientas teóricas de los modos semióticos y los modos presemióticos, propuestos por Elleström (2021), los cuales incluyen el aspecto semiótico y físico o técnico de cada medio.

La narración: el punto de convergencia entre medios

Una vez señalados los puntos de partida desde los que la narratología consciente del medio puede acercarse a los medios, Ryan (2014) presenta lo que para ella es una de las principales convergencias entre los medios y funciona como piedra angular de su propuesta: el mundo narrado o el *storyworld*¹¹⁰.

Siguiendo a David Herman (2009), Ryan (2014) considera que las narraciones son un tipo de ‘representación mental’ que un texto evoca, es decir, la narración es una especie de esquema¹¹¹ (*blueprint*) para un modo específico de creación del mundo. De este modo, a consideración de Ryan, sería más adecuado decir que es ‘una imaginación del mundo’: un autor crea un *storyworld* a través de la producción de signos y es el lector, espectador, escucha o jugador el que usa este esquema (*blueprint*) de un texto acabado para construir una imagen mental de este mundo (Ryan, 2014, p. 3).

Así, el punto de convergencia o la narrativa en los medios se puede entender en dos sentidos:

1. Sentido concreto: donde el centro de convergencia es un *storyworld* específico que es desarrollado y extendido a través de múltiples medios; por ejemplo, los desarrollos de los universos de *Star Wars* (películas, cómics, libros, series animadas), *Marvel* (series y películas) o *Predator* (películas y cómics).

¹¹⁰ Este término será explicado y profundizado en el siguiente apartado *El storyworld*.

¹¹¹ En un principio se había considerado la traducción de *blueprint* como ‘mapa’ debido a su función instructiva para erigir un *storyworld*.

2. Sentido abstracto: donde el centro de convergencia no es una narrativa particular, sino un contenido abstracto y constitutivo de la narratividad que es compartido por todas las historias; por ejemplo, las adaptaciones y las transposiciones (Ryan, 2014, pp. 2-3).

De este modo, a través del *storyworld* la autora establece un punto de partida en el cual quedan unidas la narración con la intermedialidad, o mejor dicho las diferentes narrativas y su grado de narratividad dentro del fenómeno de la intermedialidad. Pero la convergencia de estos elementos no es donde se centrará el foco de atención, sino en las divergencias que se revelan entre los medios y sus modos de narrar; es decir, se buscará qué posibilidades tiene un medio x en términos de creación o representación de un *storyworld* determinado en comparación con otro medio y en relación con su propio *storyworld* (Ryan, 2014, p. 3).

Respecto a los objetos de estudio de esta investigación y los dos sentidos en los que el punto de convergencia entre medios se puede encontrar, cabe destacar que nuestro trabajo se enmarca en el sentido abstracto del *storyworld*. *Eyes Wide Shut* no es una continuación o expansión del universo de *Dream Story*; por el contrario, ambos productos mediales poseen un contenido abstracto constitutivo de su narratividad coincidente¹¹². Así, en este caso particular, el punto de convergencia entre los productos mediales, es decir, el contenido abstracto constitutivo de la narratividad permitirá identificar los distintos recursos narrativos que cada medio utiliza para su proyección¹¹³.

2.2.2. *El storyworld*

Como se mencionó anteriormente, Marie-Laure Ryan (2014) decide cambiar el término ‘narrativa’ por *storyworld*, cuando la narratología se une a los estudios intermediales. Este cambio terminológico tiene el objetivo de reflejar las nuevas direcciones y consecuencias que han surgido del estudio de las narraciones en múltiples objetos mediales. De este modo, el término *world* en *storyworld* enfatiza los aspectos constructivos e imaginativos de las narrativas; es decir, el hecho de que estos *blueprints* crean universos para sus lectores, espectadores o usuarios. Al parecer de Herman y Vervaec (2014), el cambio de terminología muestra el importante incremento del

¹¹² Esta aseveración será comprobada en el capítulo 3 durante el análisis e identificación del *sjuzhet* de ambos productos mediales (apartado 3.1.1.).

¹¹³ Ryan utiliza el término *proyectar* para señalar cómo los *storyworlds* son construidos por textos específicos: los textos proyectan un universo narrativo con sus propios recursos. En ese sentido se utilizará el término *proyectar* siempre que se hable del *storyworld* (Ryan, 2014).

constructivismo y del antropocentrismo en los planteamientos teóricos: las narrativas son mundos construidos por humanos (p. 128).

El concepto de *storyworld* proviene genealógicamente de dos líneas principales: una es la filosofía analítica y la otra los acercamientos cognitivos a la literatura y a la lingüística. La concepción de los mundos posibles de la filosofía analítica es utilizada para resolver problemas como: la definición de ficción, el valor de verdad de las afirmaciones sobre entidades ficticias, el estatus ontológico de estas entidades, la clasificación semántica de los mundos literarios (históricos, realistas, fantásticos, imposibles), entre otros problemas. En cuanto a la idea de ‘mundo’ proveniente de enfoques cognitivos, se centran en cómo se construyen y ‘simulan’ en la mente del lector, en qué tipo de señales desencadenan este proceso de simulación o en la descripción de la experiencia narrativa como una de inmersión (Ryan, 2014, pp. 31-32).

Un *storyworld*, dentro del marco narratológico, es un modelo dinámico de situaciones en evolución y su representación en la mente del receptor es una simulación de los cambios que son causados por los eventos de la trama¹¹⁴. En este sentido, se concibe al *storyworld* como una especie de contenedor para entidades individuales o como un sistema de relaciones entre estas entidades. Debido a su naturaleza temporal, el *storyworld* es muy difícil de diagramar (Ryan, 2014, p. 33).

De este modo, los *storyworlds* son totalidades que abarcan el espacio, el tiempo y los existentes individuales que experimentan transformaciones como resultado de eventos (Ryan, 2019, p. 63). Dado que estos mundos pueden ser pensados como contenedores de entidades con existencia física y como redes de relaciones entre estas entidades, Ryan menciona que:

esta concepción de los mundos los vincula [a los existentes] a las condiciones básicas de la narratividad y coincide con la definición de David Herman de los *storyworlds* como ‘representaciones mentales globales que permiten a los intérpretes enmarcar inferencias sobre situaciones, personajes y eventos mencionados explícita o implícitamente en un texto narrativo o discurso’ (Ryan, 2019, p. 63)¹¹⁵.

¹¹⁴ Sobre la concepción de simulación que tiene Ryan, en una nota al pie de página, menciona: “*I am talking here about mental simulation, a well-known concept in cognitive psychology, and not about simulation engines such as those we find in computer games*” (Ryan, 2014, p. 44).

¹¹⁵ “*this conception of worlds links them to the basic conditions of narrativity, and it concurs with David Herman’s definition of storyworlds as ‘global mental representations enabling interpreters to frame inferences about situations, characters, and occurrences either explicitly mentioned or implied by a narrative text or discourse’*”.

Desde esta perspectiva *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* son considerados distintos *storyworlds* que comparten ciertos rasgos abstractos pero cada uno se configura según sus propias reglas y contexto, lo que provoca diferentes tipos de relaciones entre los personajes. Es decir, los existentes, los eventos y las relaciones que se establecen se construyen de manera particular en cada producto medial, lo que llevará a crear diferentes inferencias respecto a ellos. Así, el *storyworld* permite comprender por qué a pesar de ser ‘relativamente’ la misma historia narrada en ambos productos mediales, la interpretación de esta puede cambiar. Sin embargo, como se observará más adelante, la autonomía del *storyworld* no es el único factor que influye en la variación interpretativa de la historia.

Cabe mencionar que Ryan (2019) considera que el término *storyworld* también ayuda a resolver un tema conflictivo dentro de la narratología clásica: la oposición narración contra descripción. Es decir, si se considera la descripción como una pausa en la narración, entonces se problematiza el papel de la descripción en los textos narrativos (Ryan, 2019, p. 63); lo que concierne a este trabajo porque se trabaja con un producto medial literario. De este modo, desde la perspectiva del *storyworld*, la descripción es parte de la narración, porque la narración es concebida como la creación de un *storyworld* que se extiende en espacio y tiempo; así, la descripción puede ser completamente integrada en lo narrativo, porque contribuye tanto a la imagen del mundo como los eventos que suceden en él (Ryan, 2019, p. 64).

Esta aclaración resulta particularmente pertinente para esta investigación, ya que en la novela de *Dream Story* se utiliza el discurso indirecto libre como principal herramienta para describir aspectos físicos y mentales de los personajes¹¹⁶. Estos pensamientos y estas descripciones no pueden considerarse como elementos fuera de la narración, ya que ayudan a construir el *storyworld* de la novela, lo que da como resultado una configuración distinta de los personajes y el ambiente respecto al filme. Entonces, desde esta perspectiva, la descripción en *Dream Story* se considerará como una posibilidad del producto medial: la forma que tiene dicho medio para configurar y construir su *storyworld* y que lo diferencia de la construcción particular del producto medial cinematográfico *Eyes Wide Shut*. Este último no describe (aunque es una de sus

¹¹⁶ Al respecto, Manfred Jhan menciona que el *discurso indirecto libre* transpone pronombres y tiempos al sistema pronombre/tiempo de las oraciones narrativas ordinarias de la narración. Y al hacerlo, no hace uso de comillas o cualquier otro identificador del hablante, pensador o perceptor (dijo/pensó/observó, etc.). Como consecuencia, a menudo no existe una diferencia formal entre el discurso indirecto libre (reportar el discurso o el pensamiento de un personaje) y una declaración narrada por el narrador (Jahn, 2021).

herramientas) porque sus posibilidades materiales le permiten mostrar (y la mostración es una parte fundamental de la expresión narrativa en dicho medio). Como ejemplo de estas posibilidades, se trae a colación el pasaje en el que el narrador nos describe la interacción que Fridolin tuvo con dos mujeres desconocidas en la mascarada de la noche anterior:

Fridolin had no sooner entered the ballroom than he had been greeted, like a long lost and now impatiently awaited old friend, by two red dominoes, whom he couldn't for the life of him identify, though they had shown strikingly detailed knowledge of certain episodes of his student and internship days. They had left the loge to which they had eagerly invited him with the promise that they would come back-unmasked very soon, but had stayed away for so long that he, becoming impatient, had decided to go back down to the ballroom where he hoped to meet the two enigmatic figures again (Schnitzler, 2002, pp. 202-203)¹¹⁷.

En cambio, en el filme, se muestra a Bill con dos mujeres con vestido de noche con quienes establece el siguiente diálogo:

Gayle: Do you know Nuala Windsor?

Bill: No, no, and it's very lovely to meet you both. How do you spell Nuala?

Nuala: N-U- A- L-A.

Gayle: You don't remember me, do you?

Bill: ahmm...

Gayle: You were very kind to me once.

Bill: Only once? That sounds like a terrible oversight!

Gayle: I was doing a photo session in Rockefeller Plaza... on a very windy day.

Bill: And you got something in your eye.

Gayle: Just about half of Fifth Avenue.

Bill: Right!

Gayle: You were such a gentleman! You gave me your handkerchief... which was also clean.

Bill: Well... that is the kind of hero I can be sometimes.

(Corte de escena)

Gayle: Do you know what's so nice about doctors?

Bill: Usually a lot less than people imagine.

Gayle: They always seem so... knowledgeable.

¹¹⁷ “Apenas Fridolin había entrado en el salón de baile, cuando fue recibido como un viejo amigo perdido y ahora esperado con impaciencia por dos dominós rojos, a quienes no podía identificar por nada del mundo, aunque mostraron un conocimiento detallado y sorprendente de ciertos episodios de sus días de estudiante y pasantías. Habían dejado el palco al que lo habían invitado con entusiasmo, prometiendo volver pronto y sin máscaras, pero habían tardado tanto en regresar que, impaciente, decidió volver al salón de baile donde esperaba volver a encontrarse con las dos enigmáticas figuras”.

Bill: Oh they are very knowledgeable... about all sorts of things.
Gayle: But I bet they work too hard. Just think of all they miss.
Bill: You're probably right. Now, ladies, where exactly are we going? Exactly?
Gayle: Where the rainbow ends.
Bill: Where the rainbow ends?
Nuala: Don't you want to go where the rainbow ends?
Bill: Well... now that depends where that is.
Gayle: Well, let's find out (Kubrick, 1999, [00:10:13])¹¹⁸

En el caso del filme, los diálogos expresan las intenciones y los deseos de los interlocutores, motivo por el cual hay un mayor desarrollo de ellos durante la conversación. El contenido de la conversación resulta ser un poco banal: ‘lo interesante de los doctores’; donde lo que parece más importante es la intención que se esconde detrás de esta conversación: la seducción de Bill. Estos diálogos están complementados por todo el aparato visual dispuesto para la mostración de las expresiones faciales, las miradas seductoras, los acercamientos al espacio personal de cada interlocutor, las risas que acompañan cada diálogo, la expresión corporal entre otros. En cambio, respecto al cuadro que se presenta al espectador es posible notar que primero los personajes aparecen estáticos y en la segunda toma aparecen caminando hacia la cámara, alejándose del resto

¹¹⁸ Gayle: ¿Conoces a Nuala Windsor?

Bill: No, no, y es un placer conocerlas a ambas. ¿Cómo se deletrea Nuala?

Nuala: N - U - A - L - A.

Gayle: No te acuerdas de mí, ¿verdad?

Bill: Ehh...

Gayle: Fuiste muy amable conmigo una vez.

Bill: ¿Solo una vez? ¡Eso suena como una terrible negligencia!

Gayle: Estaba haciendo una sesión de fotos en Rockefeller Plaza... en un día de mucho viento.

Bill: Y te entró algo en el ojo.

Gayle: Casi a la mitad de la Quinta Avenida.

Bill: ¡Exacto!

Gayle: ¡Fuiste todo un caballero! Me diste tu pañuelo... que también estaba limpio.

Bill: Bueno... ese es el tipo de héroe que puedo ser a veces.

(Corte de escena)

Gayle: ¿Sabes qué es lo bueno de los médicos?

Bill: Por lo general, mucho menos de lo que la gente imagina.

Gayle: Siempre parecen tan... bien informados.

Bill: Oh, están muy bien informados... sobre todo tipo de cosas.

Gayle: Pero apuesto a que trabajan demasiado. Nada más piensan en todo lo que se pierden.

Bill: Probablemente tengas razón. Ahora, señoritas, ¿a dónde exactamente vamos? ¿Exactamente?

Gayle: Donde termina el arcoíris.

Bill: ¿Adónde termina el arcoíris?

Nuala: ¿No quieres ir donde termina el arcoíris?

Bill: Bueno... eso depende de dónde sea eso.

Gayle: Bueno, averigüémoslo.

de la gente. Todos estos datos resultan en un proceso de densificación informativa, en la que se le brinda más información al espectador en comparación con la novela.

De este modo, mientras que el *storyworld* de *Dream Story* se construye a partir de descripciones y apreciaciones, permitiendo que el lector llene las lagunas informativas con su imaginación; el *storyworld* de *Eyes Wide Shut* se muestra, lo que deriva en una menor participación de la imaginación del espectador respecto a los aspectos visuales (como los escenarios o las vestimentas), pero permite que su atención se centre en otros aspectos como las implicaturas de la conversación¹¹⁹. Estos cambios en las formas de narrar provocan un cambio en la construcción de los *storyworlds*; así, mientras el lector recuerda los escenarios y los personajes de una determinada forma (según la elaboración de su propia imaginación), este recuerdo chocará con lo mostrado en el filme. Esto puede explicar las constantes decepciones que suelen tener los fans de determinadas sagas literarias al ver sus respectivas adaptaciones al medio cinematográfico. El cambio de la construcción de los *storyworlds* está dado, hasta cierto punto, por las posibilidades mediales de cada producto medial.

A diferencia de otros textos como los filosóficos, las guías de viaje o los reportes etnográficos (textos que hablan sobre el mundo), el *storyworld* desarrolla un mundo a partir de los cambios de estado, y no solo lo contiene (Ryan, 2014, pp. 32-33). Así, funciona como un concepto más amplio que el de ‘mundo ficticio’ porque cubre tanto historias fácticas como ficticias: en la no ficción, la idea del *storyworld* como imagen de un mundo, es distinta a la idea de ‘representación del mundo’ porque este mundo existe independientemente de cualquier texto. En el caso de la ficción, el *storyworld* del texto crea su propio mundo. Los mundos narrativos deben cumplir condiciones más rigurosas que los mundos ficcionales porque deben garantizar la narratividad (Ryan, 2019, p. 63).

Algunos de los aspectos más importantes para resaltar del *storyworld*, dentro del marco de la narratología consciente del medio son:

1. Se considera al *storyworld* como algo proyectado por textos individuales (productos mediales), así cada historia tiene su *storyworld* (excepto en proyectos transmediales).

¹¹⁹ De ambas conversaciones: Bill con Gayle y Nuala, y Alice con Szavost; las cuales el filme intercala a menudo.

2. El concepto de *storyworld* siempre requiere un contenido narrativo. En ese sentido es discutible aplicar dicho término a una obra lírica o poética.
3. El *storyworld* es el mundo de los personajes y no debe ser confundido con el mundo del autor en el que vive o que ha creado a partir de diferentes obras (Ryan, 2014, p. 32).
4. El *storyworld* tiene una naturaleza concreta. Las opiniones e ideas que se pueden derivar de un grupo de obras de un autor no necesariamente forman parte del *storyworld* de una novela.
5. El *storyworld* no solo es un mundo sino universos enteros, porque ellos contienen el mundo de los hechos narrativos y al mismo tiempo una multitud de mundos posibles creados por la actividad mental de los personajes (Ryan, 2019, pp. 64-65).

Para especificar los objetos de estudio, si se aplican estos aspectos a los productos mediales analizados, se obtienen las siguientes conclusiones.

1. Cada producto medial (*Dream Story* y *Eyes Wide Shut*) tiene su propio *storyworld*, el cual proyecta a partir de sus propias posibilidades mediales.
2. *Dream Story* es una novela, lo que quiere decir que este producto medial se inscribe en la vertiente narrativa de la literatura. Su contenido narrativo es llevado al tipo de medio cinematográfico para convertirse en el producto medial *Eyes Wide Shut*. De este modo, ambos objetos de estudio están dotados de un contenido narrativo que desarrolla sus propios *storyworlds*.
3. *Dream Story* tiene su propio *storyworld* y si bien la ciudad de Fridolin se asemeja bastante a la Viena del siglo XX de Schnitzler, esta ciudad no es exactamente la misma¹²⁰. En el caso de *Eyes Wide Shut*, la ciudad proyectada por el *storyworld* no guarda una relación directa con la ciudad de Nueva York. Como se mostró en el Capítulo 1 (apartado ‘Contexto sociocultural de Nueva York a finales del siglo XX’), el filme sugiere que la historia se

¹²⁰ En el capítulo anterior (apartado 1.1.1.), se utilizó el estudio de Seibel (2017), entre otros, para explicar el desplazamiento de Fridolin dentro de la ciudad construida por el *storyworld* y para comprender con mayor profundidad el contexto de recepción de la obra. Al respecto, la pertinencia del repaso del contexto histórico de la obra se explica a partir del principio de *minimal departure*, el cual será explicado más adelante. Baste decir, por ahora, que los usuarios suelen construir los *storyworlds* a partir de lo que conocen de la realidad. En consecuencia, comprender el contexto de producción y recepción de la obra ayudó a entender de forma más profunda el relato de Schnitzler. Al conocer más elementos de la Viena de principios del siglo XX, fue posible una mejor comprensión del *storyworld* construido a partir de dichos elementos. De manera distinta, pero parecida, el *storyworld* de *Eyes Wide Shut* retoma elementos básicos de la ciudad de Nueva York para construir su propia ciudad, sin embargo, no se pudo considerar que sean el mismo espacio.

desarrolla en dicha ciudad, pero la propia construcción del *storyworld* proyecta una ciudad cerrada y opresora que solo guarda la mínima semejanza con el centro urbano real.

4. Dado que *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* tienen sus propios *storyworlds*, cada uno tiene una naturaleza concreta. En el caso de la novela, la historia no se relaciona con las demás obras de Arthur Schnitzler. Y, aunque se reconoce que este autor solía generar crítica social en sus obras, es importante reconocer la propia lógica del propio *storyworld* para no interpretarlo de manera errónea. Por otro lado, el filme *Eyes Wide Shut* no guarda relación de continuidad ni expansión con ningún otro filme de Stanley Kubrick. De hecho, es debatible afirmar que la película guarda una cierta coherencia ideológica con el resto de sus obras.
5. Sendos productos mediales contienen mundos posibles en sus respectivos *storyworlds*. En *Dream Story*, Fridolin crea mundos posibles a partir de los pensamientos y reflexiones (actividad mental) que hace a lo largo de la obra. Como ejemplo, en algún momento considera si todo lo vivido ha sido una broma o un sueño (Schnitzler, 2002, p. 234), lo que cambiaría por completo la interpretación de los hechos. En cambio, *Eyes Wide Shut* juega con los mundos posibles de forma visual y verbal. Cuando Bill imagina a su esposa teniendo sexo con el *marine* que conocieron en Cape Cod (Kubrick, 1999, [00:37:32]), Bill crea un mundo posible que resulta ser verdadero para él: aunque la infidelidad nunca pasó, Bill lo asume como un hecho, lo que determina de cierta manera sus acciones. En cambio, cuando habla con Victor Ziegler (Kubrick, 1999, [2:10:49]) y este le menciona que todo fue una farsa, se crea un mundo posible en donde nada de lo ocurrido tiene la gravedad que parecía tener.

En conclusión, la conceptualización de *storyworld* ayuda a explicar algunos aspectos particulares de la relación entre los productos mediales *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. A continuación, se profundizará en los elementos constitutivos del *storyworld* para identificar los aspectos más relevantes en nuestros objetos de estudio.

2.2.3. Componentes del *storyworld*

Una vez explicado lo que implica el cambio de conceptualización de narrativa hacia *storyworld*, Ryan (2014) profundiza en sus componentes. No obstante, para comprender de manera

más clara estos componentes es necesario explicar antes un principio que los atraviesa: el principio de *minimal departure*.

Marie-Laure Ryan propone el principio del *minimal departure* en 1999 en su libro *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. En este libro, a partir de una reflexión sobre el enfoque de los mundos posibles, Ryan propone el *minimal departure* como un principio fundamental para la reconstrucción de los universos textuales (en nuestro caso los *storyworlds*). Este principio establece que:

reconstruimos el mundo central de un universo textual de la misma manera en que reconstruimos los posibles mundos alternativos de enunciados no factuales: conformándolos en la medida de lo posible con nuestra representación del mundo actual. Proyectaremos en estos mundos todo lo que sabemos sobre la realidad y haremos solo los ajustes dictados por el texto (Ryan, 1999, p. 51)¹²¹.

Así, cuando un texto menciona un objeto que existe en el mundo real, todas las propiedades reales de dicho objeto serán importadas dentro del *storyworld*, a menos que el texto explícitamente lo contradiga. De este modo, la imaginación concebirá mundos de historia ficticios siguiendo el modelo del mundo real, e importará conocimientos del mundo real para completar descripciones incompletas (Ryan, 2014, p. 35).

Al parecer de Ryan (2014), el principal problema con el *minimal departure* es que funciona mejor con textos realistas. En el caso de textos fantásticos, ciencia ficción, fábulas o romances caballerescos no es posible asumir que todo lo que existe en el mundo real también existe en el mundo ficticio (p. 45). No obstante, es claro que esta imposibilidad se desarrolla por gradientes según el tipo de *storyworld*, y en última instancia, sin el principio de *minimal departure* a menudo sería imposible inferir causalidades en cualquiera de estos mundos narrativos.

Una vez explicado este principio, de vuelta a los componentes del *storyworld*, Ryan los esquematiza en 6 principales aspectos.

¹²¹ “[...] *the principle of minimal departure-states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements: as conforming as far as possible to our representation of AW [Actual World]. We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text*”.

1. *Existentes*. Los personajes de la historia y los objetos que tienen especial significado para la trama. Respecto a los existentes, la perspectiva sobre *storyworld* parte de un acercamiento cognitivo y fenomenológico, el cual focaliza al *storyworld* como una experiencia imaginativa, mezcla de conocimiento objetivo y ficción. El usuario, receptor o lector sabe que esta experiencia es creada por el medio, pero finge creer que existe de forma autónoma, que es real, lo que termina provocando su inmersión en el *storyworld*. La mezcla de conocimiento objetivo y ficcional lleva a que los existentes sean una parte fundamental de este mundo: son necesarios los existentes para que el *storyworld* se desarrolle (Ryan, 2014, pp. 34-35).

En el caso de nuestros objetos de estudio, los existentes están presentes y son el aspecto más importante de los dos *storyworlds*, ya que en torno a ellos y a su experiencia del mundo surgen los problemas del relato. Un aspecto importante que hay que resaltar en este caso es que los existentes parecen tener cierta equivalencia de un *storyworld* a otro; con excepción de dos agregados en *Eyes Wide Shut*: Victor Ziegler y Mandy. No obstante, y a pesar de tener casi las mismas funciones en ambos productos mediales, la interpretación de los existentes y sus relaciones cambian, porque otros aspectos de los *storyworlds* cambian también¹²².

2. *Locación*. Espacio dentro del cual los existentes son localizados. En la mayoría de los casos las historias especifican el lugar en el que ocurren los eventos. En casos en los que no sucede como en la historia: “el rey murió, entonces la reina murió de pena”; es posible asumir que la historia sucede en un lugar en que existen reyes y reinas” (Ryan, 2014, p. 35). Al imaginar existentes, es inevitable para el usuario ubicar dichos existentes en locaciones específicas, y aunque es posible concebir historias sin un espacio definido, esto no será asumido a menos que el producto medial indique lo contrario.

En el caso de *Dream Story*, no se menciona explícitamente dónde suceden los hechos, sin embargo, por las descripciones de los lugares y los espacios recorridos, se asume que el *storyworld* se desarrolla en la Viena de principio del siglo XX. En *Eyes Wide Shut*, tampoco se menciona explícitamente la ciudad de Nueva York, sin embargo, los edificios mostrados y el diario que lee Bill brindan indicios de la locación¹²³. No obstante, como se mencionó anteriormente, a partir del

¹²² Como se verá en el apartado ‘3.2. El *storyworld* y las posibilidades del medio’.

¹²³ Este aspecto se argumentó con mayor profundidad en el Capítulo 1 en la sección “1.2.1. Contexto sociocultural de Nueva York a finales del siglo XX”.

principio del *minimal departure* se explica por qué solo se dan indicios de los lugares: dado que este principio es más una guía para la imaginación que una receta para producir interpretaciones interesantes (Ryan, 2014, p. 45), en la ciudad de *Eyes Wide Shut* los indicios solo sirven de guía para asumir ciertos aspectos culturales y espaciales.

3. *Leyes físicas*. Las leyes físicas son los principios que determinan qué tipo de eventos pueden y no pueden pasar en una historia. Estas leyes dependen bastante del género. En el caso de las historias realistas, las leyes son tomadas prestadas de la experiencia de vida del receptor (Ryan, 2014, p. 35).

Respecto a los objetos de estudio, las leyes físicas no tienen mayor relevancia para el desarrollo del *storyworld*, dado que ambas historias son de carácter realista, todas las leyes físicas se asumen como normales y se toman prestadas de la experiencia del mundo real del usuario.

4. *Valores y reglas sociales*. Principios que determinan las obligaciones de los personajes. Este componente es opcional, pero cuando aparecen son fuentes particularmente poderosas de narratividad, porque las reglas sociales son oportunidades de transgresiones y en consecuencia una fuente de conflicto (Ryan, 2014, pp. 35-36).

El componente de los valores y reglas sociales es de suma importancia en los *storyworlds* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. Este componente entra en relación con la locación y genera diferentes resultados para cada producto medial. En *Dream Story*, el aspecto moral recae sobre una pareja europea de principios del siglo XX. Como se profundizó en el Capítulo 1, con el advenimiento de la modernidad y el surgimiento de la burguesía, los aspectos morales estaban en un proceso de cambio, se consideraba a la familia como el núcleo de la sociedad y la monogamia era dada por hecho. Sin embargo, el carácter sexista de la sociedad vienesa respecto a los papeles masculino y femenino, más la revelación del deseo de Albertine crean un conflicto en la psique de Fridolin, el cual será complejizado a partir de las experiencias que tendrá durante toda la noche. Los principales cuestionamientos de Fridolin van dirigidos hacia la pérdida de su masculinidad a partir de los deseos de su esposa, por lo que durante el desarrollo del *storyworld*, este personaje solo buscará la restitución de dicha masculinidad a través de peleas, encuentros sexuales o el amor (todos intentos fallidos).

En cambio, en el filme *Eyes Wide Shut*, aunque el conflicto de Bill Harford proviene de la misma revelación que le hace Alice, las consecuencias son distintas. En este caso los valores monógamos y familiares se mezclan con los prevalecientes en Nueva York a finales del siglo XX, cuando el papel clásico de la mujer se ha cuestionado, se ha comenzado a desconfiar de las figuras de poder y el sueño americano ya no brinda seguridad. Así, los cuestionamientos de Bill no son explícitos, pero el filme sugiere que apuntan a la infidelidad de su esposa, a las asunciones de los roles de género y a la ética de las élites más acaudaladas de la ciudad. A lo largo de su travesía este personaje buscará respuestas para restituir el orden en su matrimonio y para resolver un crimen impune.

De este modo, los valores y reglas sociales se conjugan con diferentes locaciones (en diferentes tiempos); y ambos elementos están contruidos a partir del principio del *minimal departure*, lo que implica que, aunque las acciones son similares, los resultados desarrolladores del *storyworld* serán distintos.

5. *Eventos*. Las causas de los cambios de estados que ocurren en el lapso de tiempo delimitado por la narrativa. El concepto de ‘tiempo delimitado por la narrativa’ puede ser entendido en un sentido amplio y estricto:

1. Sentido amplio. El ‘tiempo delimitado por la narrativa’ incluye los antecedentes o historia previa que precede al inicio formal de la historia; y al epílogo que precede al desenlace o la conclusión.
2. Sentido estricto. Se refiere a los eventos que forman el centro de la historia o que son traídos a la vida por el medio; por ejemplo, las acciones mostradas en pantalla en los filmes, videojuegos o juegos (Ryan, 2014, p. 36).

Los eventos resultan de suma importancia en esta investigación porque a partir de ellos es posible establecer una relación entre ambos productos mediales, lo que permitió hacer comparación entre *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. Como se verá más adelante en el Capítulo 3 (apartado ‘3.1. Las once funciones de Emma Kafalenos’), para identificar los principales eventos que constituyen la estructura abstracta del *storyworld* fue necesario acudir a las once funciones propuestas por Emma Kafalenos (1999). Baste ahora con decir que ambos productos mediales comparten casi toda la estructura de los eventos y que para su análisis se tomó el sentido amplio

del concepto ‘tiempo delimitado por la narrativa’; así, ambas narraciones contienen antecedentes o historia previa que precede al inicio formal de la historia.

Dream Story contiene los siguientes antecedentes narrados: durante la descripción de la fiesta a la que acudieron Fridolin y Albertine (el narrador nos cuenta un evento pasado); en el relato de las experiencias de Fridolin y Albertine durante sus vacaciones, del año anterior, en Dinamarca (cada uno relata su experiencia); y mientras Albertine le cuenta a Fridolin su sueño¹²⁴. *Eyes Wide Shut* cuenta con otros antecedentes narrados, mientras que el filme muestra la fiesta a la que acuden Bill y Alice y omite el relato correspondiente a Fridolin en Dinamarca¹²⁵, muestra al personaje de Alice narrando dos veces: cuando platica su experiencia en Cape Cod y cuando narra el sueño que tuvo. De este modo, la oposición entre lo mostrado en el filme de *Eyes Wide Shut* y lo narrado por Alice, en comparación con las narraciones de *Dream Story* deja en evidencia las diferentes posibilidades que tiene cada medio para proyectar sus respectivos *storyworlds*.

6. *Eventos mentales*. Las reacciones de los personajes a lo percibido o al actual estado de las cosas. Los eventos físicos no podrían ser entendidos adecuadamente sin ligarlos a los eventos mentales. En el caso de las acciones, los eventos mentales son las motivaciones de los agentes; en el caso de los eventos accidentales, los eventos mentales son las reacciones emocionales de los personajes (Ryan, 2014, p. 36). En este sentido, los eventos mentales son tan importantes en una historia como los eventos físicos.

En consecuencia, Ryan considera que los *storyworlds* son universos narrativos compuestos por un dominio factual, y estos están rodeados de una variedad de mundos privados: los mundos de las creencias, deseos, miedos, metas, planes y obligaciones de los personajes (2014, p. 37).

En este aspecto, los objetos de estudio presentan diferencias importantes. La novela de *Dream Story*, a través del discurso indirecto libre, presenta los estados mentales de Fridolin, los cuáles suelen confundirse con observaciones del narrador. En este sentido, este producto medial muestra cómo el dominio factual está rodeado y complementado por el mundo privado de Fridolin que incluye: sus miedos, deseos y razonamientos. En cambio, en *Eyes Wide Shut* este mundo

¹²⁴ Ryan menciona que en medios como el literario a veces es difícil distinguir entre los antecedentes y los eventos que forman la historia porque hay un solo medio semiótico (Ryan, 2014, p. 36).

¹²⁵ Esto es consecuencia de los mecanismos de *expansión* y *compresión* que suelen aplicarse durante la adaptación del *storyworld* de un producto medial a otro producto medial.

privado, correspondiente a Bill, queda comprimido o por lo menos no es tan evidente. Dado que la principal herramienta del cine es mostrar, es posible asumir que esta supresión está motivada por las posibilidades del medio¹²⁶ o por una decisión estética. Entonces, el producto medial cinematográfico muestra de otras formas este mundo privado, por medio de herramientas como la música, la expresión facial, los encuadres, los diálogos de Bill o de otros personajes; todas estas herramientas son posibilidades particulares del medio que inevitablemente jugarán un papel importante en la construcción del *storyworld*.

De este modo, es posible mostrar cómo las posibilidades del medio tienen un papel importante en la construcción (interpretación) del *storyworld*, y se suman a los aspectos antes mencionados del principio del *minimal departure* y su relación con el *storyworld*.

2.2.4. El concepto de *storyworld* y su relación con la transficcionalidad

Se han definido y especificado las implicaciones de la conceptualización de la narrativa a partir del término *storyworld*. Ahora, conviene mencionar la perspectiva que Ryan (2019) tiene respecto al *storyworld* y las relaciones intermediales. Para detallar la manera en que el *storyworld* participa en estas relaciones, será conveniente ir de lo general a lo particular hasta llegar a nuestros objetos de estudio, con el fin de ubicarlos adecuadamente en el marco conceptual de Ryan (2014). Para comenzar, esta autora menciona el concepto de transficcionalidad desde la perspectiva de Richard Saint-Gelais (2005), quien la explica como una relación que establecen dos o más textos que comparten elementos como personajes, ubicaciones imaginarias o mundos ficticios. Esta relación transficcional se basa en una serie de operaciones básicas:

1. *Extensión*. Agrega nuevas historias al mundo ficticio respetando los hechos establecidos en el original.
2. *Modificación*. Cambia la trama de la narrativa original, por ejemplo, dándole un final diferente.
3. *Transposición*. Transporta una trama a un entorno temporal o espacial diferente, como cuando el musical *West Side Story* ambienta la trama de *Romeo y Julieta* en la ciudad de Nueva York de los años 50 (Ryan, 2019, p. 71)

¹²⁶ Aunque el cine también permite narrar por medio de la *voice on* o *voice off*, no es común en este medio acudir a esta herramienta para expresar sentimientos, deseos o pensamientos.

A partir de lo mencionado anteriormente es posible afirmar que estas tres operaciones explican las relaciones intermediales de trasficcionalidad y atraviesan el concepto de *storyworld*. Por otro lado, la noción de *storyworld* justifica la práctica de la transficcionalidad: “Si los mundos se imaginan como existentes independientemente de los textos, estos escapan al control del autor original y se vuelven expandibles” (Ryan, 2019, p. 81)¹²⁷.

En el caso de nuestros objetos de estudio, lo que sucede entre el *storyworld* de *Dream Story* y el *storyworld* de *Eyes Wide Shut* es una operación de transposición donde la trama de la novela vienesa de principios del siglo XX es llevada a un entorno temporal y espacial diferente, Nueva York de finales del siglo XX, a través del filme de Kubrick.

Respecto a la transposición, Ryan (2019) menciona que la correspondencia de personajes entre las obras involucradas puede o no corresponder a través del mismo nombre. En este último caso, los personajes estarán ligados por relaciones analógicas, en lugar de relaciones nominales (de correspondencia directa). Esto se ve reflejado en el caso de *Eyes Wide Shut* respecto a *Dream Story*: no se puede establecer una relación nominal directa entre Fridolin y Bill Harford; en cambio, hasta que se distinguen sus acciones respecto a los eventos ocurridos en el *storyworld* es posible establecer dicha relación analógica.

Por otro lado, Ryan señala que la operación de transposición crea un *storyworld* diferente (2019, p. 72). De este modo, aunque sea posible distinguir una cierta estructura abstracta (a partir de la cual se puede establecer la relación analógica de los personajes), el cambio de espacialidad y tiempo del *storyworld* tendrá como resultado la creación de un *storyworld* completamente diferente, lo que se demostró previamente con las observaciones hechas en los apartados anteriores.

2.2.5. Adaptación y transposición

En continuidad con el modelado de nuestros objetos de estudio como productos mediales que contienen *storyworlds* y que establecen una relación intermedial de carácter transmedial es necesario hacer un último deslinde teórico respecto a la transposición y la adaptación, antes de proceder al análisis.

¹²⁷ “If worlds are imagined as existing independently of texts, they escape the control of the original author, and they become expandable”.

Como se mencionó en la primera parte de este apartado, desde la perspectiva medial de Lars Elleström (2021), *Dream Story*, como producto medial, establece una relación intermedial en sentido amplio y estricto con el producto medial *Eyes Wide Shut*. Esto quiere decir que, aunque ambos productos mediales son diferentes el uno del otro respecto a sus categorizaciones y sus modalidades presemióticas y semióticas, guardan una relación particular: la transmediación de una importación cognitiva. Siguiendo este camino, Elleström menciona que la ‘adaptación’ es un tipo específico de transmediación que implica productos mediales específicos y que esta adaptación puede ser entre un producto medial antiguo a uno nuevo. Como es posible observar, la perspectiva de Elleström parte del ámbito medial y desde este punto de vista, la transferencia de una importación cognitiva (que puede ser una historia, una idea, un discurso, una frase, una orden, etc.), bajo las condiciones antes mencionadas será considerada una adaptación.

La propuesta teórica de Marie-Laure Ryan (2014) sirve, en este trabajo, para consolidar aún más las herramientas de análisis. Lo que Elleström (2021) llamó la ‘importación cognitiva’ (de manera general), con Ryan (2014) se concreta en el concepto de *storyworld*. De este modo, se asume que la importación cognitiva específica que se analizará en ambos productos mediales serán sus respectivos *storyworlds*. Se afirma que la importación cognitiva transferida de un producto medial a otro (de *Dream Story* a *Eyes Wide Shut*), que se configura a partir de las posibilidades de cada medio, se convierte en dos *storyworlds* diferentes desde una perspectiva narratológica consciente del medio. Así, Ryan (2014), desde esta propuesta centrada en el *storyworld* construido en cada medio, establece que la transposición es una operación básica que transporta una trama a un entorno temporal o espacial diferente, creando, de paso, un *storyworld* diferente.

De este modo, en este trabajo, al hablar de ‘adaptación’ se estará apuntando a un tipo específico de transmediación de importación cognitiva en el que intervienen dos productos mediales específicos, uno más antiguo que el otro. Es decir, se estará centrando la atención en los aspectos mediales de cada objeto de estudio. En cambio, al hablar de transposición se estará hablando de la operación básica de trasladar la trama de un *storyworld* de un espacio y tiempo específico a otro diferente. En este caso, la atención se pondrá en el mecanismo básico que transforma al *storyworld* a partir de sus cambios espaciales y temporales.

Como es posible observar, estas dos perspectivas parten de puntos diferentes, pero apuntan una hacia la otra y viceversa, nos indican cómo el *storyworld* se relaciona con el medio (Ryan,

2014); y cómo el producto medial se relaciona con el *storyworld* (un tipo específico de importación cognitiva [Elleström, 2021]). Así, esta complementariedad permitirá hacer un análisis más puntual e integral de los objetos de estudio.

A partir del marco teórico expuesto hasta este momento, es posible afirmar que el análisis que se emprenderá en el siguiente capítulo será un análisis narratológico en relación transdisciplinar con la intermedialidad; de este modo se logra obtener el enfoque ‘narratológico consciente del medio’ propuesto por Ryan (2014) y planteado al principio de este trabajo. Desde una narratología consciente del medio se otorgará especial atención a las similitudes y las diferencias que surgen en las maneras en que narran los diferentes medios, ya que estas influirán de manera determinante en la recepción y en la concepción del *storyworld*.

Finalmente, dada la apertura que brinda la conceptualización de *storyworld*, es necesario aclarar de qué manera será aplicada para obtener los objetivos planteados. En esta investigación, el concepto de *storyworld* ayudará a cuestionar cómo su construcción es afectada por las posibilidades del medio, estas incluyen las modalidades presemióticas y semióticas.

Este cuestionamiento estará dirigido hacia determinados aspectos de los dos *storyworlds* con el fin de identificar las diferentes posibilidades para construir esos mundos. Por otro lado, Ryan (2014) menciona que la parte material de los dispositivos importan porque ellos tienen la capacidad de generar cierto tipo de representaciones específicas; así, la perspectiva del *storyworld* y su presencia en estos dos medios permite establecer puentes con la parte material de los productos mediales.

Capítulo 3.

ESTRUCTURA NARRATIVA Y POSIBILIDADES MEDIALES EN *DREAM STORY* Y *EYES WIDE SHUT*

A lo largo del Capítulo 2 se han revisado una serie de propuestas teóricas y conceptos con el fin de especificar o enmarcar los objetos de estudio de esta investigación y para encaminar dicho estudio hacia los objetivos planteados, a saber: reconocer el modo en el que la novela corta *Dream Story* se transpone al medio cinematográfico *Eyes Wide Shut* e identificar cómo se construye una multiplicidad narrativa a partir de sus diferentes configuraciones. Un análisis de la relación que establece *Dream Story* con *Eyes Wide Shut* desde una narratología consciente del medio implica tener en cuenta que estos dos productos mediales cuentan con diferentes posibilidades expresivas, pero están vinculados de alguna manera por el *storyworld*. Según lo revisado hasta este momento, ambos productos mediales mantienen una relación de adaptación en la que la importación cognitiva de *Dream Story* fue transmediada al filme *Eyes Wide Shut*. Si se habla específicamente del *storyworld* presentado en la novela corta, es posible afirmar que se le aplicó un mecanismo de transposición en el que se cambiaron el lugar y el tiempo de desarrollo del *storyworld*.

A partir de la noción de *storyworld* y de transposición, a continuación se procederá a identificar la estructura abstracta de los *storyworlds* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* con el fin de identificar los puntos de convergencia (desde una perspectiva narrativa) de ambos medios y señalar sus diferentes aspectos expresivos. Para ello, se hará uso de las once funciones propuestas por Emma Kafalenos (1999, 2006).

3.1. Las once funciones de Emma Kafalenos

En su artículo “Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative” (1999), Emma Kafalenos retoma algunos aspectos de la narratología clásica, los reconsidera a la luz de nuevas investigaciones y los aplica para identificar lo que ella denomina como la configuración del relato y la multiplicidad de interpretaciones a las que pueden dar lugar ciertos relatos; con el fin de identificar el tipo de configuración e interpretación que construye el lector a partir de la información dada, diferida o suprimida.

La propuesta de Kafalenos (1999) puede considerarse una especie de continuación de la narratología clásica con apertura hacia la corriente cognitiva; esta hibridez hace de esta perspectiva

un punto de partida adecuado para el análisis aquí propuesto. Su formalidad teórica y su flexibilidad analítica nos brindará los elementos necesarios para continuar con el análisis de la transposición de los *storyworlds* de los productos mediales. Así, su propuesta nos sirve como complemento de las posteriores consideraciones que se realizarán sobre los objetos de estudio desde la perspectiva de Ryan (2014).

Kafalenos menciona que su definición de ‘comprensión de un relato’ consiste en abarcar un cierto número de cosas como elementos en un único y concreto complejo de relaciones (1999, p. 39), es decir, se comprende una serie de eventos ‘tomándolos’ y asignándoles una configuración particular. Este acto, menciona Kafalenos, puede ser examinado desde dos perspectivas complementarias: 1) analizando la comprensión de estos eventos o 2) identificando la relación de dichos eventos en su configuración y con respecto a ella.

Tomando como punto de partida la segunda perspectiva, se utilizará el término ‘interpretación’ para denotar “el acto de ver un determinado evento en relación con la configuración del resto de los eventos en la que está incluido” (Kafalenos, 1999, p. 39)¹²⁸. Así, al definir la ‘interpretación’ a partir del término ‘configuración’, Kafalenos asume la interpretación de los eventos como algo contextual, que dependerá de otros eventos que aparezcan en la configuración que se está percibiendo. En ese sentido la interpretación puede cambiar cuando una cierta configuración se expande o decrece a partir de nueva información.

Para analizar y llegar a determinar la configuración y la interpretación de un relato, Kafalenos retoma múltiples herramientas analíticas provistas por la narratología clásica. En primer lugar, recupera la idea de la narrativa como una representación de eventos secuenciales. Esta representación suele revelar los hechos de la narración, sucesivamente, uno tras otro en una disposición particular. En cambio, los lectores que perciben los eventos representados construyen una secuencia¹²⁹ paralela en la que estos eventos ocurren en orden cronológico. La formalización de estos conceptos fue realizada por los formalistas rusos, quienes las llamaron *sjuzhet* (la

¹²⁸ “I use the term *interpretation* to denote the act of seeing a given event in relation to the configuration of events in which one comprehends it”.

¹²⁹ En el contexto de la teoría de Kafalenos, se entenderá por *secuencia* la disposición o serie ordenada de las cosas que ocurren continuamente una después de otra, y guardan entre sí una relación o forman unidad (DEM, 2010).

representación) y *fabula*¹³⁰ (la secuencia cronológica abstraída de la representación) (Kafalenos, 1999, p. 36).

Estas dos concepciones le permiten a Kafalenos identificar los huecos o lagunas que aparecen en el *sjuzhet* y cómo estos afectan el procesamiento de información para construir la *fabula*. Esto sucede porque una *fabula* solo puede contener aquellos eventos que un *sjuzhet* explicita, ya sea directa o indirectamente.

Con el fin de analizar el papel de los eventos en la configuración, la autora se remite al término ‘función’ de Vladimir Propp, y la redefine como ‘un evento interpretado’, es decir: “un evento que se interpreta retrospectivamente en relación con los eventos en la configuración en la que se ve” (Kafalenos, 1999, p. 40)¹³¹. De este modo, basada en el modelo de Propp, Kafalenos también propone una serie de funciones que son identificables en buena parte de los relatos posmodernos.

Por otro lado, esta autora también retoma la idea, propuesta por Todorov, sobre la existencia de un patrón a gran escala en las narraciones; un movimiento que va desde un *equilibrium* (equilibrio), pasa a través de un periodo de un *imbalance* (desequilibrio), para llegar, finalmente, hacia otro *equilibrium* (equilibrio), que es similar pero nunca idéntico al primero (Kafalenos, 1999, p. 40 y 2006, pp. 4-6). Así, la propuesta de Kafalenos consiste en señalar que en las historias puede haber uno o varios patrones funcionales que van desde un *imbalance* a un *equilibrium*, y en el paso de una fase a la otra es posible identificar ciertas funciones que hacen posible dicha transición¹³². Esta autora aclara que ella seleccionó once funciones recurrentes en narrativas de varios periodos y géneros para señalar los eventos (o funciones) dentro del segmento cíclico ya mencionado (1999, p. 40). Las funciones mencionadas son:

Equilibrium inicial (no función)

¹³⁰ Con el fin de mantener la claridad y guardar la coherencia teórica, en este trabajo se decidió recuperar las grafías inglesas para *fabula* y *sjuzhet*, es decir, se sigue la convención en el empleo de estos términos utilizada en los trabajos de estudiosos del ámbito occidental. Este es el caso de los trabajos de Emma Kafalenos (1999, 2006) que hemos consultado muy de cerca en nuestra labor analítica.

¹³¹ “I define a function as an interpreted event: an event that is retrospectively interpreted in relation to the events in the configuration in which is viewed”.

¹³² Kafalenos aclara, siguiendo a Todorov, que este patrón no debe considerarse como una regla que gobierne las formas de las historias, sino como una abstracción. Al igual que una unidad de medida como el kilómetro o la milla que permiten medir la diferencia entre dos puntos distantes; con la idea de patrón es posible medir si una novela traza *n* ciclos completos (equilibrio-desequilibrio-equilibrio-desequilibrio-equilibrio) o traza solo un segmento del ciclo, digamos desde el desequilibrio hasta el equilibrio (Kafalenos, 1999, p. 40).

- A (o a) evento disruptivo (o reevaluación de la situación)
- B solicitud de que alguien alivie A (o a)
- C decisión de C-actante para intentar aliviar A (o a)
- C' acto inicial del C-actante para intentar aliviar A (o a)
- D C-actante es probado
- E C-actante responde a la prueba
- F C-actante adquiere empoderamiento
- G C-actante llega al lugar, o a tiempo, para H
- H acción principal del C-actante para aliviar A (o a)
- I (o I neg) éxito (o fracaso) de H
- K *equilibrium* (no función)¹³³

(Kafalenos, 1999, p. 41 y 2006, p. 7)¹³⁴

Las 5 funciones en el margen de la izquierda, más los dos *equilibria*, son los eventos mínimos que suelen aparecer en las secuencias señaladas por Todorov. Las 4 funciones que aparecen sangradas son funciones opcionales que pueden o no ser necesarias para describir las transiciones de las secuencias.

Con este modelo es posible identificar los múltiples ciclos que aparecen en un relato (si los hay) o un gran ciclo a través del cual discurre la historia en cuestión. Además, permite asignar funciones específicas a determinados eventos y con ello identificar la configuración de la historia y su interpretación. Este modelo puede aplicarse a los lectores que interpretan los eventos en un mundo narrativo, a los personajes que interpretan los eventos en su propio mundo y a las personas que interpretan los eventos en su propia vida (Kafalenos, 1999, p. 41).

¹³³ Cómo son aplicadas estas funciones se apreciará en las tablas 5-8 de los Anexos 3 y 4.

¹³⁴ “*Initial equilibrium (not a function)*”

A (or a) disruptive event (or reevaluation of a situation)

C decision by C-actant to attempt to alleviate A (or a)

C' C-actant's initial act to alleviate A (or a)

D C-actant is tested

E C-actant responds to test

F C-actant acquires empowerment

G C-actant arrives at the place, or time, for H

H C-actant's primary action to alleviate A (or a)

I (or I neg) success (or failure) of H

K equilibrium”

Dentro de las conclusiones más importantes a las que llega Kafalenos (1999) en su artículo, destaca la idea de que los lectores construyen *fabulas* mientras leen. Cada interpretación de la lectura, que los lectores construyen durante el proceso de lectura, es una configuración diferente, la cual va cambiando según se van presentando eventos en el *sjuzhet* y se van agregando (y acomodando) en la secuencia paralela de la *fabula*.

Dado que en los casos de transposición sucede que se cambian el tiempo y los lugares de desarrollo del *storyworld*, y en la adaptación transmedial se suele expandir, elidir o cambiar de orden los eventos de un relato de un medio a otro según sus propias posibilidades, es posible asumir que los *storyworlds* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* se verán profundamente afectados por estos dos fenómenos. Estos efectos crearían una reconfiguración y, como consecuencia, una interpretación diferente de cada historia. En nuestra investigación, el modelo funcional de Emma Kafalenos nos servirá para reconocer si existen y cómo se configuran estas diferencias estructurales y funcionales en los *storyworld* de cada producto medial.

Método

En este subapartado se especificarán los pasos a seguir para identificar el *sjuzhet*, la *fabula* y el patrón narrativo en *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. En primer lugar, se establecerán los *sjuzhets* de los productos mediales por medio de la identificación de los eventos presentados en orden secuencial. En segundo lugar, se analizará cómo se configura la *fabula* en uno y otro medio a partir del *sjuzhet* de cada producto. Posteriormente se hará un análisis de las funciones de los eventos que constituyen el relato en cada medio; de este modo será posible determinar las configuraciones iniciales en las que actúan los personajes y poner de relieve de qué manera se plantea la interpretación de cada uno de ellos a partir de las configuraciones particulares.

En la segunda parte de este capítulo (“3.2. El *storyworld* y las posibilidades del medio”), se realizará un análisis de secuencias específicas en ambos productos mediales a través de los elementos del *storyworld* propuestos por Ryan. Posteriormente, en complemento con el análisis anterior, se hará una reflexión sobre las posibilidades de cada medio para proyectar su *storyworld*. Esta parte estará atravesada por los cambios espaciotemporales provocados por la transposición, por lo que este término será traído a colación en varias ocasiones para complementar las explicaciones antes mencionadas.

Mediante este procedimiento se identificará la forma en la que cada producto medial proyecta su *storyworld* y cómo se configuran los personajes y sus acciones en dichos universos. También será posible comparar el *sjuzhet* de cada producto medial para evidenciar si hay cambios de orden, compresiones o expansiones en la presentación de la información, lo que tendrá como consecuencia directa la transformación del *storyworld*. Presentar la *fabula* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* nos permitirá confirmar si esta ha cambiado o no a partir de las modificaciones en el *sjuzhet*. El análisis funcional propuesto por Kafalenos nos mostrará, desde una perspectiva funcional, si los cambios han tenido un efecto directo en la interpretación y en la construcción de cada *storyworld* a nivel estructural. Finalmente, el análisis de los elementos del *storyworld* nos permitirá identificar la manera en que se construyen los *storyworlds* a nivel narrativo y el análisis de las posibilidades de cada medio mostrará cómo modifican la construcción e interpretación de la proyección de cada *storyworld*.

3.1.1. El *sjuzhet* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*

A continuación se presenta el orden secuencial de los eventos proyectados por el *sjuzhet* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. La identificación del *sjuzhet* se hizo a partir de la propuesta de Kafalenos, quien considera el *sjuzhet* como la manifestación de los eventos de manera *secuencial* en cualquier medio. Además, considera que tanto los componentes del propio medio como los factores temporales de secuencia, duración y frecuencia son incorporados durante la manifestación de dichos eventos (Kafalenos, 1999, p. 61).

De este modo, se decidió seleccionar los eventos que son presentados en cada producto medial y respetar su orden de aparición. Así, se logró ubicar algunas de las diferencias más notorias entre ambas obras e identificar otras que no aparecen de manera tan directa, como se muestra en la Tabla 2.

<i>Sjuzhet</i> de <i>Dream Story</i>	<i>Sjuzhet</i> de <i>Eyes Wide Shut</i>
Fridolin y Albertine leen un cuento a su hija	Bill y Alice se preparan para la fiesta de Ziegler
Analepsis: Mascarada y rutina del día siguiente	Se despiden de su hija y la niñera
Fridolin flirtea con dos mujeres	Pareja acude a baile de Victor Ziegler
Alice flirtea con Szavost	Bill reconoce a Nightingale y acude a saludarlo
Pareja baila y cena	Alice se dirige al sanitario
Pareja vuelve a casa y tiene un encuentro sexual	Alice flirtea con Szavost

Al día siguiente	Bill flirtea con dos mujeres
Fridolin acude a la clínica y atiende a pacientes	Bill es llevado al baño de Ziegler a petición de él
Albertine hace sus labores en casa con su hija	Bill atiende a Mandy por petición de Victor Ziegler
Conversación sobre la fiesta y Dinamarca	Alice rechaza a Szavost
Revelación de Albertine	Pareja vuelve a casa y tiene un encuentro sexual
Revelación de Fridolin	Al día siguiente
Fridolin recibe mensaje y acude a ver a paciente	Bill acude a la clínica y atiende a varios pacientes
Fridolin revisa al padre de Marianne	Alice hace sus labores en casa con su hija
Fridolin rechaza los avances de Marianne	Ambos leen un cuento a su hija
Fridolin deambula/piensa por la ciudad	Alice prepara un cigarro de marihuana
Fridolin tiene un encuentro con los estudiantes	Conversación sobre la fiesta y las vacaciones en Cape Cod
Fridolin tiene un encuentro con Mizzi	Revelación de Alice
Fridolin acude a un café y se encuentra con Nightingale	Bill recibe una llamada y debe ir a ver a un paciente
Fridolin renta disfraz y encuentro con Pierrette	Bill se traslada en un taxi
Fridolin se entrevista con Nightingale y solicita la contraseña	Bill imagina la infidelidad de Alice (1era)
Salida hacia la fiesta en coche	Bill revisa al padre de Marion
Fridolin reflexiona brevemente sobre lo que está viviendo	Bill rechaza los avances de Marion
Descripción del camino	Bill deambula por la ciudad
Fridolin llega a la casa de la fiesta	Bill tiene un encuentro con estudiantes
Fridolin ofrece dinero al cochero para que se quede	Bill tiene un encuentro con Domino
Solicitud de contraseña	Alice espera a Bill en casa
Fridolin es observado por un monje	Alice llama a Bill
Advertencia de mujer misteriosa	Bill acude a un café y se encuentra con Nightingale
Descripción de la fiesta	Bill renta disfraz y encuentro con la hija de Milich
Otra mujer enmascarada invita a Fridolin a bailar	Bill toma un taxi con dirección a la fiesta
2da Intervención de mujer misteriosa	Bill imagina la infidelidad de Alice (2da)
La mujer misteriosa vuelve a advertirle	Mostración del camino
Un hombre se lleva a la mujer para bailar con ella	Bill llega a la casa de la fiesta
Le solicitan la contraseña de nuevo a Fridolin	Bill ofrece dinero al taxista para que se quede
‘Cuestionamiento’ a Fridolin	Solicitud de contraseña en las afueras de la casa
Se le solicita a Fridolin quitarse la máscara. No lo hace.	Solicitud de contraseña en la entrada de la casa
Irrupción de la mujer misteriosa	Bill observa el rito de la fiesta
Fridolin argumenta para recibir él el castigo	Bill es observado (reconocido) por dos asistentes de la fiesta
Expulsión de Fridolin de la casa	Bill es seleccionado por una mujer del rito
Fridolin es llevado en carro a un lugar de la ciudad	Bill es advertido por la mujer misteriosa
Fridolin debe llegar a su casa con sus propios medios	Un hombre se lleva a dicha mujer
Fridolin llega a casa	Bill deambula por la casa
Fridolin esconde el disfraz	Otra mujer enmascarada invita a Bill a un lugar más privado
Despierta a su esposa y escucha su sueño	2da Intervención de mujer misteriosa

Al día siguiente	La mujer misteriosa vuelve a advertirle
Acude a una consulta	Ella se retira
Busca a Nightingale y conversa con el encargado del hotel	Un hombre enmascarado le pide a Bill que lo acompañe
Regresa el disfraz a la tienda de disfraces	Bill entra a un salón donde se le solicita la contraseña
Fridolin regresa al policlínico	Se le solicita a Bill quitarse la máscara. Lo hace.
Fridolin llama a casa	Se le solicita a Bill se desnude para recibir su castigo
Atiende las obligaciones del día en la clínica	Intervención de la mujer misteriosa
Consulta a una joven (insinuación)	Expulsión de Bill de la fiesta
Toma un coche y sale en busca la casa de la fiesta	Bill regresa a casa
Recibe la carta frente al portón de la casa	Bill esconde el disfraz
Regresa a casa a comer	Bill despierta a Alice y escucha su sueño
Conversa con Fridolin/mirada	Al día siguiente
Acude a su consultorio	Bill pregunta por Nightingale y acude a su hotel
Atiende consultas y piensa sobre la situación con Albertine	Bill regresa el disfraz a la tienda de disfraces
Regresa al hospital	Bill regresa a la clínica
Visita a otro paciente	Bill imagina la infidelidad de Alice (3era)
Aprovecha para buscar a Marianne	Bill cancela sus citas
Fridolin deja a Marianne (sin efectuar su venganza)	Bill busca la casa de la fiesta en su propio carro
Sale a caminar y se dirige a buscar a Mizzi (sin éxito)	Recibe la carta frente al portón de la casa
Fridolin recibe noticia	Bill regresa a casa a comer
Fridolin camina hacia un café (mientras reflexiona)	Bill observa la mirada de Alice
Fridolin intuye que tal vez lo sigan (dentro del café)	Bill regresa a la clínica
Lee el periódico y se entera del suicidio de la baronesa D	Bill recuerda la infidelidad de Alice (4ta)
Acude al hotel Bristol	Bill llama a Marion sin éxito
Acude al hotel Archiduque Karl	Bill va en taxi a buscar a Domino (sin éxito)
Cuestiona al encargado del hotel	Bill flirtea con la amiga de Domino y recibe noticia
Acude al Hospital General	Bill sale a caminar
Se dirige al depósito de cadáveres	Bill se da cuenta que lo siguen en la calle
Habla con Adler, el encargado del anfiteatro	Bill acude a un café
Revisa el cuerpo de la mujer envenenada	Bill lee el periódico y se entera de la sobredosis de Miss Curran
Conversa con Adler y se despide	Bill acude al hospital
Fridolin regresa a casa	Acude al anfiteatro
Fridolin encuentra la máscara que Albertine le dejó en la cama	Recuerda las palabras de la mujer misteriosa e intenta reconocer el cuerpo
Fridolin se rompe y decide contarle todo a Albertine	Bill recibe llamada de Victor Ziegler
Al día siguiente	Bill visita a Victor Ziegler
Pareja se reconcilia en habitación	Bill regresa a casa
Se escucha la voz de su hija	Bill encuentra la máscara en la cama a lado de Alice
	Bill se rompe y decide contarle todo a Alice

	Al día siguiente
	Pareja se reconcilia en un centro comercial
	Su hija deambula alrededor de ellos

A partir de los datos recabados es posible notar que los eventos entre *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* no corresponden desde el inicio de sus relatos. Por ello, se elaboró otra tabla comparativa en la que se buscó empatar las acciones correspondientes a cada

Novela	Filme	Procesos de objeto A a objeto B
Fridolin y Albertine lee un cuento a su hija	Bill y Alice se preparan para la fiesta de Ziegler	Cambio
	Se despiden de la niñera y su hija	Expansión
Analepsis: Mascaramada y ruina del día siguiente	Pareja acude a baile de Viktor Ziegler	Cambio
	Bill reconoce a Nightingale y acude a saludarlo	Expansión
	Alice se dirige al sanitario	Expansión
Fridolin flirtea con dos mujeres	Alice flirtea con Szavost	Cambio
Alice flirtea con Szavost	Bill flirtea con dos mujeres	Cambio
	Bill es llevado al baño de Ziegler a petición de él	Expansión
	Bill atiende a Mandy por petición de Viktor Ziegler	Expansión
Pareja baila y cena	Alice rechaza a Szavost	Cambio de orden
Pareja vuelve a casa y tiene un encuentro sexual	Pareja vuelve a casa y tienen un encuentro sexual	
Al día siguiente	Al día siguiente	
Fridolin acude a la clínica y atiende a varios pacientes	Bill acude a la clínica y atiende a varios pacientes	
Albertine hace sus labores en casa con su hija	Alice hace sus labores en casa con su hija	
	Ambos leen un cuento a su hija	Final inicio de analepsis
	Alice prepara un cigarro de marihuana	Expansión
Conversación sobre la fiesta y Dinamarca	Pareja tiene conversación sobre la fiesta y las vacaciones en Cape Cod	
Revelación de Albertine	Revelación de Alice	
Revelación de Fridolin		Compresión
Fridolin recibe mensaje y acude a ver a paciente	Bill recibe una llamada y debe ir a ver a un paciente	Cambio
	Bill se traslada en un taxi	Expansión
	Bill imagina la infidelidad de Alice (1era)	Expansión
Fridolin revisa al padre de Marianne	Bill revisa al padre de Marion	
Fridolin rechaza los avances de Marianne	Bill rechaza los avances de Marion	
Fridolin deambula/piensa por la ciudad	Bill deambula por la ciudad	Cambio por posibilidades del medio
Fridolin tiene un encuentro con los estudiantes	Bill tiene un encuentro con estudiantes	Cambio por diferente tiempo
Fridolin tiene un encuentro con Mizz	Bill tiene un encuentro con Domino	Domino alude a las dominos de la novela
	Alice espera a Bill en casa	Expansión
	Alice llama a Bill	Expansión
	Bill acude a un café y se encuentra con Nightingale	
Fridolin renta disfraz y encuentro con Pierrette	Bill renta disfraz y encuentro con la hija de Milch	
Fridolin se entrevista con Nightingale y solicita la contraseña		Compresión
Salida hacia la fiesta en coche	Bill toma un taxi con dirección a la fiesta	
Fridolin reflexiona brevemente sobre lo que está viviendo	Bill imagina la infidelidad de Alice (2da)	Cambio
Descripción del camino	Mostración del camino	
Fridolin llega a la casa de la fiesta	Bill llega a la casa de la fiesta	
Fridolin ofrece dinero al cochero para que se quede	Bill ofrece dinero al taxista para que se quede	
Solicitud de contraseña	Solicitud de contraseña en las afueras de la casa	Expansión
	Solicitud de contraseña en la entrada de la casa	
Fridolin es observado por un monje	Bill observa el río de la fiesta	Expansión
	Bill es observado (reconocido) por dos asistentes de la fiesta	
Advertencia de mujer misteriosa	Bill es seleccionado por una mujer del río	Expansión
	Bill es advertido por la mujer misteriosa	
	Un hombre se lleva a dicha mujer	Expansión
Descripción de la fiesta	Bill deambula por la casa	Cambio erótico/sexual
Otra mujer enmascarada invita a Fridolin a bailar	Otra mujer enmascarada invita a Bill a un lugar más privado	Cambio
2da Intervención de mujer misteriosa	2da Intervención de mujer misteriosa	
La mujer misteriosa vuelve a advertirle	La mujer misteriosa vuelve a advertirle	a novela se habla un caso anterior de evn
Un hombre se lleva a la mujer para bailar con ella	Ella se retira	Cambio
Le solicitan la contraseña de nuevo a Fridolin	Un hombre enmascarado le pide a Bill que lo acompañe	Cambio
"Cuestionamiento" a Fridolin	Bill entra a un salón donde se le solicita la contraseña	Cambio
Se le solicita a Fridolin quitarse la máscara. No lo hace.	Se le solicita a Bill quitarse la máscara. Lo hace.	Cambio
	Se le solicita a Bill se desmade para recibir su castigo	Expansión
Imputación de la mujer misteriosa	Intervención de la mujer misteriosa	
Fridolin argumenta para recibir el castigo		Compresión
Expulsión de Fridolin de la casa	Expulsión de Bill de la fiesta	
Fridolin es llevado en carro a un lugar de la ciudad		Compresión
Fridolin debe llegar a su casa con sus propios medios		Compresión
Fridolin llega a casa	Bill regresa a casa	
Fridolin esconde el disfraz	Bill esconde el disfraz	
Despierta a su esposa y escucha su sueño	Bill despierta a Alice y escucha su sueño	
Al día siguiente	Al día siguiente	
Acude a una consulta		Compresión
Busca a Nightingale y conversa con el encargado del hotel	Bill pregunta por Nightingale y acude a su hotel	
Regresa el disfraz a la tienda de disfraces	Bill regresa el disfraz a la tienda de disfraces	
Fridolin regresa al policlínico	Bill regresa a la clínica	
Fridolin llama a casa	Bill imagina la infidelidad de Alice (3era)	Cambio
Atiende las obligaciones del día en la clínica	Bill cancela sus citas	Cambio
Consulta a una joven (insinuación)		Compresión
Toma un coche y sale en busca la casa de la fiesta	Bill busca la casa de la fiesta en su propio carro	Cambio
Recibe la carta frente al portón de la casa	Recibe la carta frente al portón de la casa	
Regresa a casa a comer	Bill regresa a casa a comer	
Conversa con Fridolin/mirada	Bill observa la mirada de Alice	Cambio
Acude a su consultorio	Bill regresa a la clínica	Cambio
Atiende consultas y piensa sobre la situación con Albertine	Bill recuerda la infidelidad de Alice (4ta)	Cambio
Regresa al hospital		Compresión
Visita a otro paciente		Compresión
Aprovecha para buscar a Marianne.	Bill llama a Marion sin éxito	Cambio
Fridolin deja a Marianne (sin efectuar su venganza)		Compresión
Sale a caminar y se dirige a buscar a Mizz (sin éxito)	Bill va en taxi a buscar a Domino (sin éxito)	Cambio
Fridolin recibe noticia	Bill flirtea con la amiga de Domino y recibe noticia	Cambio
Fridolin camina hacia un café (mientras reflexiona)	Bill sale a caminar	
	Bill descubre que lo siguen en la calle	Expansión
Fridolin intuye que tal vez lo sigan (dentro del café)	Bill acude a un café	
Lee el periódico y descubre el suicidio de la baronesa D	Bill lee el periódico y descubre la sobredosis de Miss Curran	Cambio
Acude al hotel Bristol		Compresión
Acude al hotel Archidake Karl		Compresión
Cuestional al encargado del hotel		Compresión/Cambio
Acude al Hospital General	Bill acude al hospital	
Se dirige al depósito de cadáveres	Acude al anfiteatro	
Habla con Adler, el encargado del anfiteatro		Compresión
Revisa el cuerpo de la mujer emvenenada	Recuerda las palabras de la mujer misteriosa e intenta reconocer el cuerpo	Cambio
Conversa con Adler y se despide		Compresión
	Bill recibe llamada de Victor Ziegler	Expansión
	Bill visita a Victor Ziegler	Expansión
Fridolin regresa a casa	Bill regresa a casa	
Fridolin descubre la máscara que Albertine le dejó en la cama	Bill descubre la máscara en la cama a lado de Alice	Cambio
Fridolin se rompe y decide contarle todo a Albertine	Bill se rompe y decide contarle todo a Alice	
Al día siguiente	Al día siguiente	
Pareja se reconcilia en habitación	Pareja se reconcilia en un centro comercial	Cambio
Se escucha la voz de su hija	Su hija deambula alrededor de ellos	Cambio

momento de la historia (Véase *Imagen 3*)¹³⁵.

En esta nueva tabla, presentada como imagen, se marcaron con azul las expansiones y en rojo las acciones comprimidas por *Eyes Wide Shut* respecto a *Dream Story* (los cambios fueron dejados en blanco). Gracias a este proceso es posible identificar los ‘huecos’ presentes en cada *sjuzhet* de forma global.

Como es posible observar, el filme *Eyes Wide Shut* (columna de la derecha) creó más expansiones (espacios en azul) al inicio de la historia. Lo anterior indica una mayor profundización *Imagen 3* sobre los eventos que suceden al inicio de la historia e implicaría una mayor profundización o desarrollo en cuanto a la relación de la pareja a nivel narrativo e interpretativo

En cambio, a partir de la mitad para adelante es posible observar un crecimiento de las compresiones¹³⁶ (espacio en rojo). Ello implica que el filme comprime ciertos eventos que la novela menciona o desarrolla.

Dentro de una de las principales expansiones hechas en *Eyes Wide Shut* se encuentra otro mecanismo de transformación del relato: el reacomodo de la información presentada. *Dream Story* comienza el relato con los padres leyendo un cuento a su hija e inmediatamente manda al lector al pasado a través de una analepsis¹³⁷ hecha por el narrador, quien utiliza dicho recurso para explicar brevemente los acontecimientos de una noche anterior. Esta analepsis termina cuando ‘el recuento de los hechos pasados’ alcanza el ‘ahora’ del relato, es decir, el momento después de que han acostado a su hija. Este recurso narrativo no es utilizado en el filme en cuanto a la mostración; en este caso, el relato se desarrolla de manera cronológica, es decir sin saltos temporales.

¹³⁵ Debido a que la tabla resultante es relativamente grande para presentarse en el cuerpo de este trabajo y a que las acciones de cada *storyworld*, ya quedaron especificadas en las tablas anteriores, la imagen de esta tabla se presenta como imagen para mostrar de manera global las expansiones, compresiones y cambios que hay en ambos *sjuzhets*. Para observar la tabla con mayor detalle, acudir al [Anexo 2](#), Tabla 3.

¹³⁶ Respecto a las *expansiones* y *compresiones*, en este trabajo nos basaremos en las definiciones propuestas por Raquel G. Gutiérrez Estupiñán y Alan Paul Vergara Vallejo, quienes definen *expansión* como: “un recurso de ampliación de los acontecimientos narrados, el cual implica la incorporación de información nueva, el reacomodo o la densificación del material original”. Y *compresión* como: “un proceso de reducción de la información narrativa, el cual se lleva a cabo tratando de mantener la esencia de la significación para hacer posible la comprensión de la historia, adaptándola a las posibilidades y a las limitaciones del nuevo medio” (Gutiérrez Estupiñán y Vergara Vallejo, 2021, p. 22).

¹³⁷ Manfred Jhan define la analepsis como “la presentación de eventos que ocurrieron antes del momento actual de la historia. Un *flashback* externo presenta un evento que ocurrió antes del comienzo de la línea argumental principal”. Esta también puede aparecer con el nombre de *flashback* o retrospectación (Jahn, 2021).

Esta diferencia en la presentación temporal de los eventos es un factor importante para que el filme cambie y expanda o profundice los hechos que ocurren antes y durante la fiesta navideña de Victor Ziegler. Respecto a los cambios es notable cómo mientras que la novela inicia con una cita textual del relato que está leyendo la hija de Fridolin y Albertine, en el filme este momento no aparece hasta veintidós minutos después de haber iniciado la película. En cambio, el filme comienza con la preparación de la pareja para acudir a la fiesta de Ziegler, lo que ya está expandiendo el relato, ya que estos elementos no son mencionados en la novela. Respecto a las compresiones que suceden en la segunda mitad del producto medial cinematográfico, estas son en su mayoría compresiones de traslados de Fridolin de un lugar a otro. Sin embargo para poder reconocer las compresiones más importantes será necesario acudir a la *fabula* de los relatos.

De este modo, las expansiones y compresiones de *EWS* respecto a *DS* explican la variación de los eventos y a estos mecanismos se suma la exclusión de la analepsis con la que inicia la novela literaria. Algunos de estos mecanismos, propios de las transposiciones, serán analizados con mayor detenimiento más adelante, por lo que en este momento pasaremos al análisis de cómo la *fabula* cambia a partir de las diferencias encontradas en ambos *sjuzhets*.

3.1.2. *La fabula de Dream Story y Eyes Wide Shut*

Emma Kafalenos considera la *fabula* como algo inexpresado en cualquier medio: “una abstracción cronológicamente ordenada de eventos y agencias que el *sjuzhet* revela al perceptor” (expresado en una nota al pie de página, Kafalenos, 1999, p. 61)¹³⁸. En este sentido, es de suma importancia aclarar que desde la perspectiva de Kafalenos “la *fabula* es elaborada por los lectores a partir de la información que es encontrada en un *sjuzhet*” (Kafalenos, 1999, p. 36)¹³⁹. Esta perspectiva ayuda a Kafalenos a explicar por qué es posible obtener dos *fabulas* distintas a partir de un mismo *sjuzhet*; en nuestro caso, nos ayudará a mostrar qué sucede al tener dos *sjuzhets* distintos respecto a expansiones y compresiones y que pareciera respetan, al mismo tiempo, el sentido general de la historia.

A continuación se presentan las *fabulas* de ambos productos mediales en la Tabla 4, es decir la abstracción de los principales eventos, en orden cronológico, de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*.

¹³⁸ “I conceive *fabula* as unexpressed in any medium: a chronologically ordered abstraction of the events and agencies a *sjuzhet* reveals to a perceiver”.

¹³⁹ “As I use the terms, a *fabula* is made by readers from information found in a *sjuzhet*”.

Tabla 4. Comparación de <i>fabulas</i> de <i>Dream Story</i> y <i>Eyes Wide Shut</i>	
<i>Fabula de Dream Story</i>	<i>Fabula de Eyes Wide Shut</i>
Pareja viaja a Dinamarca de vacaciones	Pareja viaja a Cape Cod de vacaciones
Pareja acude a baile de máscaras	Pareja acude a fiesta de Victor Ziegler
	Bill encuentra a Nightingale
	Bill atiende a Mandy
Pareja tiene conversación sobre la fiesta y las vacaciones en Dinamarca	Pareja tiene conversación sobre la fiesta y las vacaciones en Cape Cod
Revelación de Albertine	Revelación de Alice
Revelación de Fridolin	
Fridolin acude a ver a paciente	Bill acude a ver a paciente
Fridolin rechaza a los avances de Marianne	Bill rechaza los avances de Marion
Fridolin tiene un encuentro con los estudiantes	Bill tiene un encuentro con los estudiantes
Fridolin tiene un encuentro con Mizzi	Bill tiene un encuentro con Domino
Fridolin acude a un café y se encuentra con Nightingale	Bill acude a un café y se encuentra con Nightingale
Fridolin renta disfraz y encuentro con Pierrette	Bill renta disfraz y encuentro con la hija de Milich
Asistencia a la fiesta secreta	Asistencia al rito/ fiesta
Fridolin regresa a casa	Bill regresa a casa
Despierta a Albertine y escucha el relato de su sueño	Despierta a Alice y escucha el relato de su sueño
Al día siguiente	Al día siguiente
Busca a Nightingale	Busca a Nightingale
Regresa el disfraz a la tienda de disfraces	Regresa el disfraz a la tienda de disfraces
Busca la casa de la fiesta	Busca la casa de la fiesta
Busca a Marianne	Llama a Marion
Busca a Mizzi	Busca a Domino
Acude a un café	Acude a un café
Acude al hotel Bristol	
Acude al hotel Archiduque Karl	
Acude al hospital general	Acude al hospital
Acude al depósito de cadáveres	Acude al anfiteatro
	Bill visita a Victor Ziegler
Fridolin regresa a casa	Bill regresa a casa
Fridolin encuentra la máscara en la cama	Bill encuentra la máscara en la cama
Fridolin le cuenta todo a Albertine	Bill le cuenta todo a Alice
Pareja se reconcilia	Pareja se reconcilia

Sendas *fabulas* han sido construidas a partir de los *sjuzhets* de cada obra. Como se podrá observar, estas no se componen del mismo número de acciones que los *sjuzhets* y esto se debe a

que se hizo una abstracción de los principales eventos que influyen o ayudan a desarrollar la estructura de la historia. Así, solo se consideraron los eventos que tienen una relación directa con acciones precedentes y son el punto de partida de los eventos consecuentes en la narración. A grandes rasgos es posible afirmar que *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* comparten la misma historia: un hombre se ve conflictuado por la revelación de su esposa y emprende un viaje que terminará llevándolo de nuevo a ella, con la intención de arreglar la situación. Pero a nivel estructural del relato, es posible identificar seis diferencias de tipo expansivas y compresivas.

Compresiones. Las compresiones que hace el filme respecto a la novela son tres:

1. Revelación de Fridolin.
2. Visita al hotel Bristol.
3. Visita al hotel Archiduque Karl.

De estas tres compresiones solo la primera representa una omisión importante. La compresión en el filme del relato de Fridolin, sobre el enamoramiento que sufrió (de manera similar a Albertine) de una joven en Dinamarca, deja a Alice como la única parte sincera y ‘desleal’ en el filme; y esta diferencia tendrá efectos directos en la interpretación del relato¹⁴⁰. En cambio, los otros dos eventos muestran, en la novela, la labor investigativa de Fridolin, quien acude al hotel Bristol para solicitar información, pero le indican que debe ir al hotel Archiduque Karl; y en este hotel lo redireccionan al hospital general. Esta investigación queda comprimida en el filme, en el cual Bill se dirige directamente al hospital en el que la exreina de belleza se encuentra y donde posteriormente es redirigido a la morgue del lugar. Por otro lado, los traslados de Fridolin sirven para dibujar o darle mayor espacialidad a la locación en la que se encuentra en comparación con el Nueva York de Bill. Estas compresiones entran en relación directa con el cambio de espacialidad de la novela y el filme¹⁴¹.

Expansiones. Las expansiones que hace el filme respecto a la novela son 3:

1. Bill encuentra a Nightingale
2. Bill atiende a Mandy (Amanda Curran)

¹⁴⁰ Esta diferencia será analizada con mayor detenimiento más adelante en el apartado 3.2.2.

¹⁴¹ Respecto a la diferente construcción de la espacialidad ver subapartado ‘Las apariencias de la sociedad vienesa’ en apartado 1.1.1. del capítulo 1; y apartado 3.2.3. de este capítulo.

3. Bill visita a Victor Ziegler

Estas tres expansiones resultan tener mayor peso durante la transposición del *storyworld* de la novela al cine que las compresiones antes mencionadas, porque no solo implican la introducción de información nueva, sino que también modifican la interpretación y como consecuencia la construcción del universo narrativo.

En la primera expansión, Nightingale se presenta al principio del filme: durante la fiesta de Victor Ziegler; de hecho, con pretexto de ir a saludarlo Bill se separa de Alice y así surge la oportunidad, para cada uno, de flirtear con otras personas. De este modo, para el espectador, Nightingale queda presentado para su posterior aparición y participación en el evento más llamativo de la historia de Bill. En la novela, el amigo de Fridolin no aparece sino hasta que este entra a un café después de haber visitado a Mizzi, en ese momento se presenta al personaje que ofrece la oportunidad a Fridolin de entrar a la fiesta. Este cambio de orden puede implicar un cambio de interpretación en el relato, ya que mientras en la novela Nightingale es un personaje más que aparece como el resto, repentinamente, y lo lleva a una nueva aventura en la noche; en el filme Nightingale queda ligado al evento de Victor Ziegler. Así, en el filme, la fiesta navideña de Ziegler parece ser el desencadenante simbólico de las vivencias más importantes de Bill: la discusión con su esposa (la cual se da con motivo de la fiesta), la invitación a la fiesta-ritual secreta (a través de Nightingale, quien aparece en la fiesta de Ziegler) y su salvación por parte de Amanda Curran (a quien conoce en la fiesta de Ziegler).

La segunda expansión estructural está relacionada con la aparición de Mandy. Victor Ziegler solicita la ayuda de Bill como médico para atender a Mandy, ya que, debido a una sobredosis, no reacciona. Bill la examina y se asegura que no sea algo grave. Esta interacción parece poco importante para el desarrollo de la trama al principio, sin embargo, casi al final del filme esta interacción ofrece una interpretación distinta a la de la novela y funciona como vuelta de tuerca en *EWS*. Respecto a *Dream Story*, esta interacción no aparece y formalmente Mandy no existe.

La última expansión es un complemento de la segunda y consiste en la plática que tiene Victor Ziegler con Bill. Después de que Bill revisa el cadáver de la mujer misteriosa, recibe una llamada de Ziegler en la que le solicita acuda a su casa. Ziegler intenta explicarle a Bill lo acontecido durante la fiesta-ritual, y durante esta conversación le revela que él también acudió a

dicho evento, le intenta hacer creer que se trataba de una broma y le confirma que la mujer misteriosa que lo ayudó y el cadáver que vio en la morgue era la misma persona: Amanda Curran, la mujer con sobredosis a la que ayudó durante su evento navideño. De este modo, la expansión de la conversación con Victor Ziegler cumple tres funciones importantes:

1. Ziegler sirve como conducto para expresar algunas de las dudas o ideas que Fridolin experimenta respecto a lo vivido en la novela. Mientras que en la obra literaria podemos ser testigos de los pensamientos de Fridolin a través del discurso indirecto libre, en el filme no es posible conocer los pensamientos de Bill. Así, Ziegler sirve como medio de expresión de alguna de las ideas que hasta este momento el espectador y Bill han venido intuendo¹⁴².

2. La plática funciona como nexo y cierre de la expansión número dos. El momento de la revelación de Ziegler viene a justificar la escena en la que aparece Mandy en su fiesta: es Mandy, la mujer que Bill ayuda, la mujer misteriosa que ayudará y salvará a Bill durante la fiesta (en la que también se encuentra Ziegler). De este modo, el filme despeja una duda que la novela deja irresoluta: la identidad de la mujer misteriosa.

3. Ziegler como apertura y cierre de la aventura de Bill. Dadas las expansiones antes mencionadas, en el filme es posible señalar una especie de apertura y cierre en las aventuras de Bill, o del cierre de un círculo narrativo. Bill y Alice son invitados a una fiesta navideña por parte de Victor Ziegler, esta fiesta es el primer eslabón de la cadena de eventos que llevarán a Bill a todas sus aventuras fuera de casa. Cuando Bill vive su última aventura nocturna, el reconocimiento del cadáver de la exreina de belleza, Victor Ziegler lo llama para que acuda a su casa. Con esta plática, Ziegler cierra el camino narrativo de Bill; después de este evento, el médico regresa a su casa con su esposa.

A partir de los datos presentados en los *szuzhets* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* es posible afirmar que se reconoce una *fabula* similar en los dos medios con variaciones provocadas por el cambio de medio y por los factores contextuales. De este modo, aunque es posible encontrar

¹⁴² Desde la perspectiva de Kafalenos (1999) este es un caso de información diferida, donde la información pospuesta crea vacíos informativos que moldean las interpretaciones de los eventos que representan. En consecuencia, el aporte de nueva información, en primer lugar, diferida, cambiará la interpretación que hasta este momento el espectador había venido construyendo.

múltiples similitudes entre las *fabulas*, su presentación medial y su contexto (narrativo y social) generan cambios que tendrán un efecto directo en la interpretación de los relatos.

En concordancia con el marco conceptual de Kafalenos que se ha venido utilizando, a continuación, se presentan los resultados obtenidos de la aplicación del modelo funcional, propuesto por ella, a los objetos de estudio.

3.1.3. *El patrón narrativo de Dream Story y Eyes Wide Shut*

El modelo funcional de Kafalenos consiste en identificar las funciones que tienen determinados eventos o grupo de eventos en la configuración general del relato. De este modo, en un primer momento se consideró identificar las funciones del ciclo narrativo a lo largo de todo el relato de *Dream Story y Eyes Wide Shut* (Anexo 3). Es decir, identificar los principales eventos y sus funciones en toda la historia. Sin embargo, al realizar el análisis se encontró que a partir de ‘C’ acto inicial del C-actante para intentar aliviar A (o a)’ aparece un problema con el resto de los sucesos: cómo interpretar el resto de los eventos a partir del evento disruptivo. Esto exige una toma de decisión por parte del investigador: considerar los sucesos que viven Fridolin y Bill durante las dos noches como pruebas para su desarrollo como personaje; o como otros ciclos narrativos emergentes que inician y se cierran a lo largo del relato.

Esta doble perspectiva, ya había sido señalada por Kafalenos (2006, p. 18). En este texto, la autora toma dos formas genéricas de la novela, el *Bildungsroman*¹⁴³ y la novela picaresca para mostrar las formas en que los caminos de un *equilibrium* a otro pueden variar. En el *Bildungsroman*, el protagonista debe vivir múltiples eventos para adquirir experiencias edificantes o aleccionadoras que le permitirán alcanzar su objetivo a largo plazo y, así, convertirse en el personaje que debe ser al final del relato. En cambio, en la novela picaresca se sigue a un protagonista (el pícaro o bribón) que avanza de aventura en aventura y de un lugar a otro. En este tipo de aventura se avanza de episodio en episodio o se traza un camino que avanza a lo largo de una secuencia, detrás de otra secuencia y de otra secuencia, etc.; estos avances no implican necesariamente un crecimiento del personaje.

¹⁴³ Forma genérica de la novela donde se sigue el desarrollo de un personaje hasta un punto álgido de su vida que marca su entrada en la vida adulta, para la cual se ha estado preparando: entrada a una carrera, ganar suficiente dinero para poder contribuir a la educación de sus hermanos menores, casarse, etc. (Kafalenos, 2006, p. 18)

De este modo:

Analizada desde una perspectiva general, una novela picaresca traza un camino que incluye muchas secuencias, mientras que un *Bildungsroman* de longitud completa incluye solo una secuencia. En una novela picaresca, aunque el protagonista se involucra en nuevas experiencias de secuencia en secuencia, no cambia fundamentalmente. En el *Bildungsroman*, con su única secuencia que incluye múltiples ocurrencias de las funciones donantes (D, E y F), las experiencias del protagonista contribuyen a un desarrollo personal (intelectual, físico, moral, etc.) que le permite alcanzar algún objetivo teleológico más grande (Kafalenos, 2006, p. 20)¹⁴⁴.

En consecuencia, fue necesario decidir si los relatos de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* serían considerados como una sola secuencia en donde el protagonista tiene determinadas vivencias que lo ayudarían a resolver su problema (un sentido teleológico de las experiencias) o si eran diferentes ciclos narrativos en un mismo relato. Como es posible observar en el Anexo 3, si se consideran los relatos de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* como una sola secuencia o ciclo narrativo, las diferencias entre ambos relatos parecen mínimas, con excepción de la función ‘F C-actante adquiere empoderamiento’ y de algunas pruebas enmarcadas en la función ‘D C-actante es probado’. No hay mayor diferencia entre ambos relatos.

Sin embargo, asumir dichos relatos como un solo ciclo narrativo implica que las ‘pruebas’ que Fridolin y Bill viven les sirven para solucionar el problema que tienen con Albertine y Alice, respectivamente, lo cual no es erróneo totalmente, pero ni la novela ni el filme explicitan dicha asunción. Por otro lado, al llegar a la secuencia final, no son Fridolin y Bill los que resuelven el conflicto sino las respectivas esposas las que dan una salida al problema. Esta interpretación puede ser válida, pero consideramos que no permite mostrar adecuadamente la complejidad de las dos historias.

¹⁴⁴ “Analyzed from a global perspective, a picaresque novel traces a path that includes many sequences, while a full-length *Bildungsroman* includes only one sequence. In a picaresque novel, although the protagonist engages in new experiences from sequence to sequence, he does not fundamentally change. In the *Bildungsroman*, with its single sequence that includes multiple occurrences of the donor functions (D, E, and F), the protagonist’s experiences contribute to a personal development (intellectual, physical, moral, etc.) that enables meeting some larger teleological goal”.

Si se consideran las historias de ambos productos mediales como un camino que incluye muchas secuencias, entonces se obtiene el análisis presentado en el Anexo 4 (Tablas 7 y 8). Como es posible observar, los relatos se vuelven más complejos porque tenemos múltiples ciclos y algunos de ellos se encuentran ‘incrustados’¹⁴⁵. Esto quiere decir que hay secuencias (o ciclos) incluidas dentro de otra secuencia (o ciclos): “un segmento de una primera secuencia (una secuencia enmarcadora) es seguida por una segunda secuencia completa, después de la cual la primera secuencia (la secuencia enmarcadora) concluye” (Kafalenos, 2006, p. 22-23)¹⁴⁶.

Al aplicar el patrón funcional de Kafalenos a *Dream Story* desde el punto de vista de múltiples secuencias, se identificó, por lo menos tres hilos narrativos que corresponden a las tres columnas mostradas en la Tabla 7. En el primer hilo se encuentra el conflicto que Fridolin tiene con Albertine, el cual se ve suspendido por la llamada del paciente al doctor. Este hilo se ve alimentado por cuatro ciclos narrativos, tres de ellos cerrados y una dejado en suspenso pero que termina cerrándose con la última función del relato. Para identificar qué ciclos correspondían o estaban relacionadas con este hilo narrativo, se tomó en cuenta que las acciones del protagonista fueran consecuencia o estuvieran motivadas por una ‘reevaluación de la situación’, en este caso, la revelación de Albertine. Esta organización causal fue posible gracias a que la novela señala claramente cuando Fridolin está pensando en la revelación de Albertine al tomar una decisión. De este modo, los eventos disruptivos (funciones A o a) que aparecen en este hilo narrativo obedecen a dos motivaciones: Fridolin quiere vengarse de Albertine o Fridolin quiere hablar con Albertine; ambas intenciones se ofrecen como una opción para resolver el problema.

El segundo hilo narrativo (la que tiene más incrustaciones) es la correspondiente a la segunda columna en la Tabla 7 y se compone de todos los eventos fortuitos que Fridolin vivió durante las dos noches que estuvo fuera de su casa. La llamada del paciente, el encuentro con los estudiantes, el encuentro con Mizzi, el encuentro con Nightingale, la fiesta-ritual y el suicidio de la baronesa D; todos ellos son eventos fortuitos que le suceden al protagonista. Estos eventos, Fridolin no los piensa o relaciona directamente con la plática que tuvo con Albertine (o por lo menos no aparece explícitamente en el *sjuzhet*). Sin embargo, cada evento representa un

¹⁴⁵ Siguiendo a Todorov, Kafalenos menciona que hay tres formas de encontrar múltiples secuencias dentro de un ciclo narrativo. Además del patrón secuencial en el cual una secuencia sigue a otra (*Enchaînement*); también existen patrones de secuencias alternantes (*Alternance*) y secuencias incrustadas (*Enchâssement*) (Kafalenos, 2006, p. 22).

¹⁴⁶ “a segment of a first sequence (a framing sequence) is followed by an entire second sequence, after which the first sequence (the framing sequence) concludes”.

desequilibrio (*imbalance*) que requiere su propia transición hasta llegar al éxito o fracaso de solución para dicho evento disruptivo. De este modo, tenemos ciclos narrativos relativamente cortos que se cierran o quedan brevemente suspendidos, y que aportan de manera temática al conflicto principal. Al respecto, cabe mencionar que, en este producto medial, aunque los eventos del segundo hilo narrativo no se encuentren relacionados causalmente con el tema de Albertine, en lo temático están profundamente relacionados con dicho tema. Así, el lector puede hacer múltiples interpretaciones y relaciones sobre lo que Fridolin vive y reflexiona con respecto a su conflicto marital, lo que hace más rico el relato respecto a la interpretación.

Finalmente, el tercer hilo narrativo se compone de dos eventos disruptivos nacidos dentro de los ciclos narrativos del segundo hilo narrativo. El encuentro de Fridolin con Pierrette y el encuentro con la mujer misteriosa en la fiesta-ritual son eventos que surgen dentro de otro ciclo más amplio. Al igual que los ciclos narrativos del segundo hilo, estas secuencias no se relacionan directamente con el tema de Albertine, pero suman temáticamente al conflicto general (del primer hilo).

En el caso del filme de *Eyes Wide Shut* (Anexo 4, Tabla 8) el análisis desde un punto de vista de múltiples secuencias reveló un aspecto particular de este producto medial: su ambigüedad. A diferencia de *Dream Story*, *Eyes Wide Shut* no muestra ni explícita los pensamientos o las reflexiones de Bill. En esta narración, el espectador asiste a la mostración de los hechos junto con Bill, lo que implica que el espectador tiene la misma, o incluso menos, información que el protagonista; así, el espectador tiene la tarea de construir la configuración de la narración según su criterio y competencia narrativa¹⁴⁷. La complejidad del *storyworld* de este producto medial se encuentra en asignar la relación causal, indirecta o incluso simbólica que pudiera haber entre dichos eventos. En consecuencia, con este producto medial es posible afirmar que las interpretaciones que configuren un solo ciclo narrativo (*Bildungsroman*) o varias secuencias narrativas dentro de un ciclo narrativo (novela picaresca) son igualmente válidas.

Si se asume la primera interpretación, en la que los eventos correspondan a un solo ciclo narrativo (Anexo 3, Tabla 6), se interpretará la historia con una estructura en la que Bill debe

¹⁴⁷ La competencia narrativa es la habilidad que los lectores (oyentes, espectadores) de narrativas desarrollan para dar sentido a una secuencia reportada de eventos. Esta competencia requiere analizar no solo las relaciones cronológicas sino también las relaciones causales entre los eventos reportados (Kafalenos, 2006, p. 25).

superar o no diferentes pruebas (D C-actante es probado). Casi al final del filme, el conocimiento que Bill obtiene es cerrado con la plática que tiene con Victor Ziegler. Después de obtener el empoderamiento (F C-actante adquiere empoderamiento), Bill regresa a casa y tras encontrar la máscara en su almohada, se afianza su decisión de contar todo a Alice; en consecuencia, la pareja se reconcilia. Pero, desde esta perspectiva, varias preguntas quedan en el aire: ¿qué aprende Bill durante su viaje?; ¿reconoce el deseo de su esposa?, ¿se desmiente sobre algunas asunciones sexistas que tiene?, ¿identifica la complejidad de la sexualidad marital?, ¿reconoce las diferentes formas en las que son violentadas las mujeres?, entre otras. Esta ambigüedad implica que el filme es rico en interpretaciones si se asume que Bill Harford inicia un viaje en el que al final tendrá un crecimiento como personaje; lo que explica de cierta manera por qué este producto medial sigue generando varias interpretaciones respecto a su relato.

Si se toma el camino de los múltiples ciclos incrustados (Anexo 4, Tabla 8), entonces se encuentra un relato complejo con tres hilos narrativos: 1) el conflicto de Bill y Alice, 2) los eventos fortuitos que Bill vive y, 3) eventos fortuitos nacidos dentro de otros eventos fortuitos (similar a la novela). Como se mencionó anteriormente, la ambigüedad del filme convierte en una tarea compleja la asignación de funciones a los eventos presentados. Dado que el patrón funcional propuesto por Kafalenos tiene como punto de partida las relaciones causales, se decidió atender únicamente este criterio para asignar las funciones. De este modo, si la relación causal no aparecía de manera explícita en el filme, no se asignaba la función a un mismo hilo narrativo.

El primer hilo del filme corresponde al conflicto entre Bill y Alice. En este caso, la fiesta navideña de Victor Ziegler aparece como el primer ciclo narrativo de este hilo¹⁴⁸. A partir de lo sucedido en el evento de Ziegler, Bill y Alice comienzan la conversación que llevará a la revelación de Alice. En relación con este hecho, aparece un evento disruptivo, el sueño de Alice, el cual no soluciona, pero agrega información al conflicto. A partir de esta información, Bill reevalúa la situación y en un principio decide ‘aliviar’ la función *a* (la revelación de Alice) por medio de la venganza (buscar a Marion y Domino para vengarse); posteriormente, resuelve que para aliviar dicha función debe contarle la verdad a Alice.

¹⁴⁸ Como se mencionó anteriormente, esto es consecuencia de que el filme no haga uso de la analepsis y expanda dicho evento.

Dentro de este primer hilo narrativo hay un segundo hilo narrativo (columna 2 de la Tabla 8, Anexo 4), en el que aparecen once eventos disruptivos que dan lugar a otros tantos ciclos narrativos como se observa en la misma tabla. Estos hechos se enmarcan en el conflicto de Bill con Alice, en el sentido de que suceden mientras está en proceso el ciclo narrativo del primer hilo. Los eventos disruptivos de esta línea no tienen una relación causal explícita con los sucesos del primer hilo; en ese sentido, dichos acontecimientos aparecen como pequeñas aventuras que Bill vive durante dos noches y un día, todos con sus respectivas conclusiones. Al igual que en *Dream Story*, aunque estas secuencias no estén relacionadas causalmente con el conflicto principal, sí abonan temáticamente a dicho problema; de este modo, el relato se presta para hacer múltiples configuraciones respecto al modo en que son interpretados. El hecho de que los eventos no estén relacionados causalmente, como se pensaría en la interpretación de tipo *Bildungsroman*, no implica que esta sea menos compleja. Por el contrario, la configuración que se construye desde esta perspectiva implica que los sucesos, aunque separados causalmente, guardan algún tipo de relación. Esto se corresponde con la afirmación de Kafalenos al decir que las narraciones son un número de acontecimientos comprendidos en un único y complejo conjunto de relaciones, es decir, una configuración particular de eventos (Kafalenos, 1999, p. 38).

En comparación con *Dream Story*, *Eyes Wide Shut* contiene más eventos disruptivos en el segundo hilo narrativo (once contra siete) y esto es consecuencia de la ambigüedad que guarda el filme respecto a la novela. Al respecto, Kafalenos menciona que dentro de los aspectos de la representación o *sjuzhet* se deben tomar en cuenta las palabras del texto, la perspectiva desde la cual se muestran los eventos reportados a los lectores (oyentes, espectadores) y cuánta y qué tipo de información se revela o se oculta (por ejemplo, los sentimientos de los personajes) (2006, p. 15). Así, mientras que en la novela es más fácil identificar si se relacionan de manera causal los eventos porque es explicitado directa o indirectamente en palabras, en el filme esto queda abierto a la interpretación del espectador¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Un ejemplo es el caso del evento disruptivo de la revelación de Marianne/Marion. En la novela se explicita que Fridolin considera tomar venganza hacia Albertine a través de Marianne, sin embargo, se arrepiente y al final no logra su cometido inicial. En el filme, la interacción de Bill siempre es de rechazo hacia Marion. De este modo, en *Dream Story* la interacción con Marianne entra en relación directa y causal con el evento disruptivo de la revelación de Albertine; en *Eyes Wide Shut* la interacción con Marion no guarda ninguna relación causal y por ello queda como un evento fortuito más.

Este hecho implica que el *sjuzhet* (o representación) inevitablemente guía la interpretación de los lectores sobre los eventos funcionales de la historia (Kafalenos, 2006, p. 14). En consecuencia, el *storyworld* de la novela será construido de una manera distinta al de la película: mientras que la novela explicita los motivos del protagonista, el filme solo muestra sus acciones. Este cambio de interpretación explica por qué *Dream Story* es un relato de reflexión y ensimismamiento sobre la hombría de Fridolin y cómo recuperarla; y *Eyes Wide Shut* es un relato oscuro y con tintes de misterio en el que Bill se encuentra con otras formas de sexualidad, un rito de características sectarias, una sociedad secreta y un posible crimen. En otras palabras, lo que puede estar relacionado de alguna manera en *Dream Story*, en *Eyes Wide Shut* queda descartado.

Finalmente, el tercer hilo narrativo se compone de los ciclos incrustados en el segundo hilo. En este caso, hay más ciclos incrustados que en *Dream Story* (se agregan las secuencias de Victor Ziegler y la llamada de Alice), lo que confirma la densificación de información respecto a la novela. Estos ciclos surgen dentro de los ciclos del segundo hilo narrativo y su resolución no suele tomar mucho tiempo de narración; sin embargo, su aparición afianza la imagen compleja del filme: otros eventos que complejizan más la construcción de la configuración.

Cabe destacar que, con la aparición de Mandy en el tercer hilo narrativo, se da la impresión de que su aparición es fortuita y anecdótica, en consecuencia, una configuración posible podría dejar a Mandy como un evento sin relación causal. Sin embargo, al final del relato, Victor Ziegler le revela a Bill que Amanda Curran era la mujer misteriosa que lo salvó en la fiesta-ritual y la exreina de belleza encontrada muerta (en realidad asesinada) en su hotel. Este hecho repercute en una reconfiguración de los eventos y en su interpretación, lo que Kafalenos explica como el efecto de la información diferida en los relatos¹⁵⁰.

Otro aspecto importante por mencionar es la secuencia de Alice al principio del filme. Mientras que en la novela solo es mencionada de paso esta anécdota:

¹⁵⁰ En un principio el análisis funcional no incluía el evento de la sobredosis de Mandy; sin embargo, la revisión minuciosa del filme obligó a cambiar el patrón funcional anteriormente propuesto. En nuestro análisis actual, el evento de la sobredosis de Mandy aparece en el tercer hilo porque es un evento disruptivo, dentro del evento de la conversación de Bill con las amigas, y este es un evento disruptivo que se encuentra incrustado en la búsqueda de Bill por parte de Alice. Sin embargo, a la luz de toda la información que la representación del filme nos da, sería posible ubicar el evento de Mandy en el segundo hilo y en relación directa y causal con la fiesta-ritual y su asesinato. Así, desde otra perspectiva, una perspectiva alterna, es posible decir que el patrón narrativo de Amanda Curran es: ser salvada por Bill, regresar el favor salvándolo a él de la fiesta y en consecuencia ser asesinada.

*His wife [...] had just abruptly freed herself from a stranger whose melancholy and blase manner and foreign, evidently Polish, accent had at first charmed her but who had then offended and even frightened her with a casually dropped, unexpectedly vulgar, and hatefully impertinent remark (Schnitzler, 2002, p. 203)*¹⁵¹.

En el filme, este evento es expandido y profundizado, mostrando la interacción verbal entre Szavost y Alice y cómo esta última termina zafándose del insistente seductor. Este ciclo no parece tener lugar en el patrón funcional de Bill, ya que este apenas lo menciona durante la conversación con su esposa. Por ello, se decidió no incluir este evento como una función, aunque se reconoce el valor informativo que tiene la escena para la construcción del *storyworld*¹⁵².

A partir de la identificación del *sjuzhet*, *fabula* y patrón narrativo de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* fue posible observar que ambos productos mediales contienen *storyworlds* complejos que no obedecen a un solo patrón narrativo. En ese sentido ambas obras son susceptibles de múltiples interpretaciones y configuraciones. En el caso de *Dream Story* su patrón funcional muestra que el *storyworld* se construye a partir de varios ciclos secuenciales e incrustados en un ciclo narrativo más grande. Dado que no todas las secuencias se relacionan causalmente con otras secuencias, la relación que puedan establecer con la configuración del *storyworld* parece ser de otra índole, no causal, que permite la construcción de otras interpretaciones.

En el caso de *Eyes Wide Shut* esta particularidad crece por la ambigüedad que el producto medial presenta al proyectar su *storyworld*. Las relaciones causales son menos claras y el posible hilo conductor que pudieran tener en la novela (los pensamientos de Fridolin), queda elidido en este *storyworld*. En consecuencia, la interpretación del *storyworld* del filme puede variar entre una del tipo *Bildungsroman* o una de carácter picaresca.

La identificación de la *fabula* mostró que *Eyes Wide Shut* expande y comprime ciertos elementos respecto a *Dream Story*, lo que genera cambios en la construcción del *storyworld*, aunque se mantenga el sentido general de la historia. Así, la expansión de la aparición de Victor

¹⁵¹ “Su esposa [...] acababa de liberarse abruptamente de un desconocido cuya melancolía, conducta indiferente y acento extranjero, claramente polaco, la habían cautivado al principio, pero que luego la había ofendido e incluso asustado con un comentario casual, inesperadamente vulgar y odiosamente impertinente”.

¹⁵² Es pertinente observar que Kafalenos, siguiendo a Propp, tampoco considera la situación inicial como una función. Por ello, este ciclo narrativo no tiene relación directa con el patrón funcional principal, pero aporta información contextual para su desarrollo.

Ziegler y Amanda Curran cambian las posibles configuraciones del relato, ya que estas expansiones se crearon a partir de la densificación y la incorporación de información nueva.

3.2. *El storyworld y las posibilidades del medio*

Una vez identificadas las principales diferencias de las características estructurales de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*, a continuación se analizarán tres secuencias¹⁵³ de cada producto medial. Estas secuencias serán utilizadas como corpus de análisis para identificar los principales cambios que hay entre ambos productos mediales a partir de sus posibilidades mediales.

Al respecto, cabe recordar que a partir de Elleström (2021) se encontró que las posibilidades mediales de cada producto medial determinarán la manera en la que se proyecte la importación cognitiva. Si esta importación cognitiva es un relato o, en palabras de Ryan (2014), un *storyworld*, entonces es necesario tener en cuenta que las particulares posibilidades de cada medio influyen directamente en la manera que el lector, espectador o usuario construye el *storyworld* en el que se ve inmerso. En consecuencia, es posible afirmar que el *storyworld* se construye a partir de su presentación particular en el medio, es decir, a partir del *sjuzhet* de cada producto medial.

Emma Kafalenos (1999, 2006) menciona que en el *sjuzhet* no solo está presente la estructura causal de los eventos sino también involucra la forma y el modo de presentación de la información; en otras palabras, a partir del *sjuzhet*, el cual se constituye de las posibilidades de cada medio, se construye el *storyworld* y, en consecuencia, el primero determinará la interpretación que se haga del último. De este modo, desde este marco teórico es posible analizar la construcción del *storyworld* a partir del *sjuzhet*, el cual está dado por las posibilidades mediales.

A partir de los análisis realizados con el marco teórico de Kafalenos, fue posible identificar algunas de las secuencias más importantes para los *storyworlds* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*. Así, se procuró seleccionar secuencias de especial relevancia para el planteamiento de la historia y su desarrollo, o que presentaran algunos de los cambios más radicales durante el proceso de

¹⁵³ Al hablar de las tres secuencias que se analizarán, en esta parte del trabajo, se entenderá por *secuencia* en la novela: “la sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad” (Barthes, 1972, p. 25). En cambio, en el filme se entenderá como “una parte de un filme narrativo que graba una acción completa o un evento de principio a fin” (Ryan y Lenos, 2020, p. 271). En ambos casos, el término *secuencia* se utilizará para indicar una segmentación dentro del *continuum* del relato; así, la secuencia iniciará cuando su evento inicial no tenga un antecedente directo y se cerrará cuando su último evento no tenga consecuencia directa o inmediata.

transposición. Siguiendo este criterio, a continuación, se presenta la selección del corpus de análisis:

1. Secuencia de ‘Baile/fiesta’: secuencia que abarca desde el inicio del relato hasta la salida de la pareja del evento social al que acude.
2. Secuencia ‘Conversación’: secuencia que abarca desde el inicio de la conversación entre la pareja, hasta la partida del marido de la casa.
3. Secuencia ‘Fiesta-ritual’: secuencia que abarca desde la llegada del personaje principal a la casa de la ‘fiesta-ritual’ hasta su expulsión.

Para realizar el análisis propuesto se seguirán los siguientes pasos:

- 1) Se señalarán las distintas formas en que se presenta la información en ambos medios a través de dos tablas que muestren los eventos causales de ambos *sjuzhets*;
- 2) Se identificarán los componentes del *storyworld* propuestos por Ryan en cada una de las secuencias de la novela y el filme, para luego analizar cómo las diferentes posibilidades mediales influyen en la construcción de los *storyworlds* en cada una de las secuencias¹⁵⁴;
- 3) Finalmente, se realizará una reflexión sobre las principales posibilidades mediales que intervienen en la construcción del *storyworld* en cada secuencia a partir de la propuesta de Elleström.

Es necesario aclarar que con este método de análisis lo que se pretende es mostrar cómo las posibilidades mediales cambian la construcción de los *storyworlds*; en ese sentido, para señalar los cambios concernientes a la configuración de los *storyworlds* es necesario hacer un ejercicio de interpretación¹⁵⁵, de lo contrario nuestro análisis solo alcanzaría a mostrar las principales diferencias, como si de un trabajo comparativo se tratara. Por ello, cada momento de reflexión analítica será seguido de su respectiva interpretación, con el fin de mostrar cómo la diferente configuración de cada *storyworld* determina su propia interpretación. Con esta estrategia analítica

¹⁵⁴ Cabe mencionar que, respecto a los componentes propuestos por Ryan, se dejará fuera el componente *leyes físicas*, ya que no tiene mayor relevancia en nuestros objetos de estudio: en ambos productos mediales se pretende proyectar un mundo realista que obedece las mismas leyes físicas que la realidad de los lectores

¹⁵⁵ Al respecto, se recuerda al lector que la configuración de un relato determinará la interpretación que se haga de él (Kafalenos, 1999), en consecuencia, para identificar la configuración (o forma en que se construye) del *storyworld* implica un ejercicio previo de interpretación.

se pretende no separar el análisis de la interpretación, ya que consideramos que, desde este marco teórico específico, el primero se complementa con el segundo y viceversa en una relación de constante retroalimentación.

En ánimo de no convertir este análisis en un proceso repetitivo (de manera innecesaria), el análisis de los componentes propuestos por Ryan se realizará de manera inmediata en uno y otro medio (en cada secuencia); y se omitirán las explicaciones que se hayan realizado previamente en otros apartados (para lo que solo se remitirá a los apartados correspondientes).

3.2.1. Secuencia 'baile/fiesta'

Secuencia en *Dream Story*: Capítulo 1, páginas 202 - 203

Secuencia en *Eyes Wide Shut*: [0:0:33] – [0:20:38]

Tabla 9. Comparación de <i>sjuzhets</i> de baile/fiesta	
<i>Dream Story</i>	<i>Eyes Wide Shut</i>
Fridolin y Albertine leen un cuento a su hija	Bill y Alice se preparan para la fiesta de Ziegler
	Se despiden de su hija y la niñera
Analepsis: Mascarada y rutina del día siguiente	Pareja acude a baile de Victor Ziegler
	Bill reconoce a Nightingale y acude a saludarlo
	Alice se dirige al sanitario
Fridolin flirtea con dos mujeres	Alice flirtea con Szavost
Alice flirtea con Szavost	Bill flirtea con dos mujeres
	Bill es llevado al baño de Ziegler a petición de él
	Bill atiende a Mandy por petición de Victor Ziegler
Pareja baila y cena	Alice rechaza a Szavost
Pareja vuelve a casa y tiene un encuentro sexual	Pareja vuelve a casa y tiene un encuentro sexual

Componentes del storyworld en la secuencia 'baile/fiesta'

Existentes. En *Dream Story* los personajes que aparecen en la historia son: Fridolin, Albertine, su hija, dos mujeres disfrazadas de dominós¹⁵⁶ que interpelan a Fridolin y un extranjero

¹⁵⁶ En la novela se indica que acudieron a Fridolin un par de mujeres vestidas de rojos dominós a su encuentro. En la versión en español (2021) en una nota al pie de página, el traductor menciona que esta vestimenta correspondía a una “Túnica de la clerecía veneciana, sin mangas y con capucha, que cuando cayó en desuso, fue utilizada como disfraz en los carnavales de la ciudad” (p. 8). Al respecto, el sitio web *La Casa Victoriana* en su artículo: *Domino dresses* (<https://lacasavictoriana.com/tag/domino-dresses/>) menciona que con el nombre de *dominoes*: “se denominaban a unos trajes largos denominados trajes de talar en forma de capa, con mangas, habitualmente con una capucha,

polaco que abordó a Albertine. De todos estos personajes, el más desarrollado es Fridolin, de quien se narra su encuentro con el par de dominós y su reencuentro con Albertine. En cambio, Albertine es mencionada brevemente al igual que el extranjero polaco. Los personajes no son descritos físicamente y sus personalidades son dibujadas a través de los diálogos que contienen pequeños comentarios del narrador. Fridolin se presenta como médico y no se especifica su procedencia.

En *Eyes Wide Shut* los existentes son transpuestos o transferidos con nombres distintos y se agregan nuevos personajes. De este modo se presentan: Bill Harford (Fridolin), Alice (Albertine), la hija de la pareja, la niñera, Gayle y Nuala (las dominós), Victor Ziegler, Nick Nightingale, Sandor Szavost (extranjero polaco) y Mandy. A diferencia de la novela, en el filme, no se sigue únicamente a Bill en todo el evento; hay una profundización considerable en la interacción de Alice con Szavost y se agrega la secuencia de Victor Ziegler con Mandy. Bill es un médico neoyorquino que es invitado a la fiesta de Victor Ziegler (su paciente). Alice se presenta como una mujer relativamente independiente que solía dirigir una galería de arte (a diferencia de Albertine, de quien no tenemos más datos y parece ser exclusivamente esposa y ama de casa). Además, gracias a la secuencia con Szavost, Alice aparece como una mujer seductora y segura, una mujer empoderada que contrasta con la imagen plana de Albertine en esta secuencia. Las dominós son presentadas como modelos europeas (Gayle y Nuala) y en este evento se introduce a Nick Nightingale (en la novela no aparece sino hasta antes de acudir a la fiesta-ritual). Victor Ziegler se muestra como un millonario de Nueva York y aunque nunca se menciona su profesión aparece como un hombre adinerado y poderoso que se permite fiestas ostentosas. Mandy es introducida como una mujer desconocida que ha perdido el conocimiento por consumo de drogas, motivo por el cual no tiene oportunidad de decir nada.

Locación. Respecto a este punto remitimos al Capítulo 1 (apartados 1.1.1. y 1.2.1. sobre los contextos socioculturales de ambas obras). La locación de la secuencia inicial, hasta que dejan

confeccionados para los bailes de disfraces en el siglo XVIII. Los trajes de talar eran trajes de ceremonia que llegaban hasta los talones, como las togas de los juristas, la indumentaria eclesiástica o las túnicas universitarias y de graduación". También entrarían dentro de esta categoría los mantos (<https://lacasavictoriana.com/tag/dominodresses/>).

Además, "La función del dominó era cubrir el *fancy dress* y permitir al portador desprenderse de él [de] manera fácil y sencilla"; este dato sugiere que las mujeres con quienes Fridolin se encuentra posteriormente, en la fiesta-ritual, pudieran estar vestidas de la misma manera que este par de dominós. Lo que puede ser un argumento para la idea de que Fridolin está soñando. En cambio, respecto al filme, Vitek (2001) señala que dominó es el nombre del atuendo que se usa para el carnaval y es el mismo atuendo que renta Bill y el que todos usan para la orgía (p. 119).

la fiesta, sucede en dos momentos y lugares distintos. El momento en el que leen un cuento con su hija ocurre en la casa de Fridolin y Albertine; en cambio, la mascarada¹⁵⁷, que forma parte de la temporada de carnaval¹⁵⁸ (Schnitzler, 2002, p. 202), sucede en algún lugar de la ciudad de Viena.

En *Eyes Wide Shut* la fiesta a la que acuden Bill y Alice es una fiesta navideña auspiciada por Victor Ziegler. Al igual que las mascaradas y los bailes de salón (en temporada de carnaval) fueron un distintivo de Viena; en el proceso de transposición se seleccionó una fiesta navideña en Nueva York, un evento que suele ser distintivo del contexto estadounidense. En el caso de la locación la transposición es clara, ya que junto con el espacio también cambia el tiempo; sin embargo, es posible observar que ambos productos mediales presentan espacios festivos comunes a los protagonistas en sus universos narrativos.

Valores y reglas sociales. Los valores y las reglas sociales en *Dream Story* han sido profundizados en el Capítulo 1, a partir de las ideas propuestas por Seibel (2017) y otros autores. Por ello, en este apartado solo nos remitiremos a recordar los aspectos sociales más importantes, respecto a cada secuencia. Inmersas por completo en el espíritu carnavalesco, las mascaradas o *redoutes* no parecen guardar las normas morales que se siguen durante la vigilia, de este modo, los flirteos de Fridolin y Albertine parecen permitidos y aceptados. Al final de la secuencia, y sin que ocurra nada más que los flirteos, la pareja regresa a su casa y tienen un encuentro sexual. En *Eyes Wide Shut*, los valores y las reglas sociales mostrados apuntan hacia una moral típica estadounidense, en donde la familia es el núcleo de la sociedad. Sin embargo, el filme muestra al espectador una verdad incómoda de los matrimonios monógamos heterosexuales (la oportunidad de la infidelidad) dentro de un contexto particularmente familiar para Estados Unidos de América (la navidad).

Eventos. Los eventos, entendidos como las causas de los cambios de estado que ocurren durante la narración, han sido presentados de manera esquemática en la *fabula* y con mayor

¹⁵⁷ La mascarada a la que asisten Fridolin y Albertine pudiera ser un baile de máscaras Rudolfinas. Al respecto, el portal *Rudolfinas-Redoute* menciona que este baile (homónimo) es el más antiguo y tradicional organizado por una fraternidad de estudiantes. *Redoute* significa “baile de máscaras” donde las damas, que vienen solas o en pareja, usan una máscara y pueden invitar a los hombres a bailar (<https://www.rudolfinas-redoute.at/en/information-on-the-ball/history/>).

¹⁵⁸ El Carnaval es una costumbre muy arraigada en las tradiciones populares austriacas y en Viena comienza a mediados de enero con la temporada de los bailes. En total, desde el Baile del Emperador en el Palacio Imperial de Hofburg hasta el final de la temporada se celebran aproximadamente 2,000 manifestaciones de carnaval en Viena, de las cuales 300 son encuentros galantes al compás de la orquesta (<https://www.elmundo.es/motor/2001/MV187/MV187-19a.html>).

puntualidad en el *sjuzhet*. Por ello solo se mencionarán los aspectos importantes respecto a cada secuencia. Como se indicó anteriormente, para Ryan (2014) hay dos sentidos diferentes cuando se habla de los eventos delimitados por la narrativa; en el caso de *Dream Story* se habla de sentido amplio. De este modo, al iniciar el relato, casi inmediatamente se lleva al lector a una noche anterior a través de una analepsis, en la que se mencionan antecedentes de suma importancia para los cambios de estados que ocurrirán a lo largo del relato.

En cambio, en *Eyes Wide Shut* no se recurre a la analepsis y los ‘antecedentes’ son traídos a la vida por medio de las acciones que muestra el filme. Así, en esta secuencia se hablaría de un sentido estricto respecto a los eventos delimitados por la narrativa. Esta expansión en la narrativa es seguida por otras expansiones (la presentación de Nick, la conversación de Alice con Szavost, la conversación de Bill con Ziegler y la presentación de Mandy), lo que genera más eventos en el filme, en comparación con la novela. Como consecuencia, hay una profundización en la fiesta de Bill y Alice que no está presente en la *redoute* de Fridolin y Albertine: estos nuevos eventos densifican y agregan más información.

Por otro lado, las compresiones omiten rasgos que pudieran cambiar la proyección del *storyworld*. Tal es el caso del final de la fiesta en la novela, donde se narra que después de convivir con el resto de los invitados y de haber cenado y platicado como pareja regresan a su casa. En cambio, en el filme se hace un corte cinematográfico y se lleva al espectador directamente a la escena sexual entre Bill y Alice.

Eventos mentales. Ryan (2014) menciona que los eventos físicos no podrían ser entendidos si no se relacionan con los eventos mentales. En esta secuencia, los pensamientos de Fridolin son casi nulos: dado que los sucesos son presentados en una analepsis, el narrador parece tomar una cierta distancia y se limita a describir las acciones de los personajes y algunas reacciones. Debido a que es una secuencia corta, no parece haber muchos eventos de este tipo: impaciencia, curiosidad e indignación son mencionados de manera rápida.

En *Eyes Wide Shut* los pensamientos tampoco son mostrados y esa será la línea de todo el filme con pocas importantes excepciones. Por ello, los eventos mentales deben buscarse en las reacciones y motivaciones de los personajes. A lo largo de la secuencia se ve a Bill emocionado al ver a Nightingale y posteriormente intrigado y coqueto al conversar con Gayle y Nuala. La reacción que tiene al ser abordado es de buena disposición y un poco de duda ante la invitación de

‘ver el final del arcoíris’ de las dos modelos. Posteriormente, se torna serio y profesional cuando atiende a Mandy a petición de Ziegler. Respecto a Alice, se nota un poco incomoda al no conocer a nadie y posteriormente coqueta con Szavost. Finalmente, actúa molesta por la insistencia del polaco. En resumen, los dos personajes se muestran abiertos al flirteo de los desconocidos, aunque al final ninguno de los dos llega a nada: uno por una interrupción y la otra por decisión propia.

La adaptación transmedial de la secuencia ‘baile-fiesta’

A continuación, se harán observaciones puntuales respecto a las principales diferencias semióticas que hay entre las proyecciones de los *storyworlds* de la secuencia de la mascarada de *Dream Story* y la fiesta navideña de *Eyes Wide Shut*; con el fin de señalar algunos cambios provocados por las posibilidades de los medios.

El producto medial de *Dream Story* está compuesto por la modalidad simbólica verbal y textual. Un aspecto importante de esta modalidad es que, para construir los espacios, los símbolos verbales textuales requieren hacer uso de la descripción. Así, la locación del *storyworld* se puede construir a través de descripciones específicas o a través de referencias a espacios del mundo real para que sean contruidos en la mente del lector a partir del principio del *minimal departure*. Este último caso es el que sucede en la secuencia de la mascarada de *Dream Story*. Como se mostró anteriormente, esta secuencia es sumamente corta en la novela y además de los eventos que vivió Fridolin, no se describe ni explica a profundidad la locación o los personajes de los eventos. Esto genera una laguna de información que será rellena por el lector: a partir de su competencia narrativa, el lector rellena las lagunas de información con datos que conozca (*minimal departure*).

En *Eyes Wide Shut*, la secuencia de la fiesta navideña se compone de más modos semióticos: icónico y simbólico, y en consecuencia apunta a más modos sensoriales: visual y auditivo. En ese sentido, la principal función semiótica del filme es mostrar (modo sensorial visual) los eventos del *storyworld* a través de signos icónicos (*depiction*: semejan el objeto referido).

Durante esta secuencia el espectador tiene oportunidad de mirar los espacios, las vestimentas, los personajes, la decoración, las reacciones físicas y los movimientos gestuales de los existentes. Esta mostración implica que el espectador tiene que acudir a su conocimiento del mundo de una manera distinta. A diferencia del producto medial literario, en el producto medial

filmico el principio del *minimal departure* aparece centrado en las relaciones y los diálogos que se establecen entre los existentes. Mientras que en la novela se utiliza el conocimiento del mundo para rellenar espacios informativos referentes a las locaciones, vestimentas y aspectos morales o sociales; en el filme se utiliza para rellenar las lagunas informativas referentes a sus motivaciones o aspectos morales y sociales. De este modo, mientras que *Dream Story* permite la participación del lector en la construcción ‘física’ o visual del *storyworld*, *Eyes Wide Shut* permite dicha participación en otro aspecto, uno de carácter más interpretativo respecto al contenido proposicional de las oraciones en complementación con lo mostrado.

Esta diferencia en la construcción de los espacios entre ambos productos mediales, sumada a los cambios propios de la transposición (espacio-temporal), tiene como consecuencia una construcción diferente del *storyworld* desde el principio en los dos relatos. Si en la novela se da por hecho el aspecto carnalesco de la mascarada, en el filme este aspecto queda completamente descartado y es cambiado por al ámbito navideño; los colores del carnaval se cambian por los colores de la fiesta decembrina y la dualidad entre la máscara y el yo cotidiano se desvanece en una fiesta de gala de gente acaudalada. De este modo, se establecen dos nexos distintos que resultarán fundamentales para sendas obras. En *Dream Story* la asunción (a partir del *minimal departure*) de todos los elementos festivos de la mascarada y en *Eyes Wide Shut* la mostración de elegancia y poder (en figura de Ziegler y su evento) encontrarán su particular connotación en la fiesta-ritual¹⁵⁹.

Además, el filme no solo hace uso del modo visual de la modalidad sensorial para construir su *storyworld*, sino también utiliza el modo sensorial auditivo en por lo menos dos modos semióticos: icónico y simbólico. Así, íconos sonoros aparecen para acompañar los íconos visuales de manera sincronizada lo que provoca un mayor efecto de realismo a lo mostrado. La música de la fiesta, los sonidos de la calle, la música del departamento de Bill y Alice todos ellos aparecen sincronizados con los íconos visuales, lo que ayuda a provocar una mayor inmersión del espectador en el *storyworld*: una pareja de clase mediana alta que reside en una gran ciudad acude a una elegante fiesta de navidad.

¹⁵⁹ Estas connotaciones serán profundizadas durante el análisis de la fiesta ritual.

Otro uso que se le da a los íconos simbólicos sonoros es a través de la música al inicio del filme: desde la aparición de los créditos, es posible escuchar la composición ‘Jazz Suite no. 2: VI. Waltz II’ de Shostakovich. Posteriormente se muestra que esta pieza es música intradiegetica que tienen puesta Bill y Alice en su habitación. Esta sincronía de la música no solo sirve para mostrar lo que escuchan los personajes, sino es parte de un mecanismo semiótico que busca generar un efecto estético específico (al respecto ver capítulo 1, apartado ‘1.2.1. Contexto sociocultural de Nueva York a finales del siglo XX’) ¹⁶⁰.

En cambio, los símbolos sonoros aparecen a través de las palabras. De este modo, los símbolos verbales se manifiestan al momento en que los existentes establecen diálogos. En esta secuencia, los símbolos verbales son singularmente importantes porque forman parte de las expansiones que profundizan y densifican el relato. Mientras que en *Dream Story* se refiere que Albertine se ofendió por un comentario de un polaco que en un principio le pareció interesante; en *Eyes Wide Shut* el espectador tiene oportunidad de asistir a un diálogo en un contexto de flirteo que muestra diferentes facetas de Alice. De igual manera, el diálogo de Bill con las dos modelos europeas ayuda a construir de una manera distinta al personaje en comparación de Fridolin. Así, Bill aparece como alguien más superficial, hedonista y con mayor atractivo físico y sexual que el reflejado por Fridolin; y Alice se configura como una mujer más segura, directa y coqueta de lo que es Albertine.

3.2.2. Secuencia ‘conversación Fridolin-Albertine / Bill-Alice’

Secuencia en *Dream Story*: Capítulo 1, páginas 203 - 209

Secuencia en *Eyes Wide Shut*: [0:22:52] – [0:37:19]

Tabla 10. Comparación de <i>sjuzhet</i> de conversación Fridolin-Albertine / Bill-Alice ¹⁶¹	
<i>Dream Story</i>	<i>Eyes Wide Shut</i>

¹⁶⁰ Como se mencionó en el Capítulo 1, Kubrick buscó resaltar los ámbares y dorados de las escenas para evocar el trabajo de Gustav Klimt y así hacer una atmósfera de la vieja Viena en Nueva York; el “Jazz Suite Waltz” refuerza esta analogía. Además, Vitek menciona que el director grabó a Nicole Kidman desnuda en ángulos que evocara a Klimt; y que las primeras escenas de la fiesta de Navidad están ambientadas en un salón de baile para evocar las fastuosas fiestas del imperio de los Habsburgo. Para hacer esto, Kubrick utilizó su película Kodak 5298 de alta sensibilidad a la luz disponible, entregando en las escenas nocturnas colores intensos y saturados, así como negros profundos como terciopelo (2001, p. 116). Esto nos muestra como el aspecto técnico del medio puede influir en la percepción y construcción del *storyworld*.

¹⁶¹ Esta tabla muestra las acciones de los personajes conforme fueron mostradas en sus respectivos *sjuzhets*. En el caso de *Eyes Wide Shut*, las actividades fueron presentadas a través de una secuencia de montaje, motivo por el que las acciones parecen estar ‘cortadas’.

Al día siguiente	Al día siguiente
Fridolin acude a la clínica y atiende a varios pacientes	Bill acude a la clínica y atiende a varios pacientes
Albertine hace sus labores en casa con su hija	Alice hace sus labores en casa con su hija
	Ambos leen un cuento a su hija
	Alice prepara un cigarro de marihuana
Conversación sobre la fiesta y Dinamarca	Pareja tiene conversación sobre la fiesta y las vacaciones en Cape Cod
Revelación de Albertine	Revelación de Alice
Revelación de Fridolin	
Fridolin recibe mensaje y acude a ver a un paciente	Bill recibe una llamada y debe ir a ver a un paciente

Componentes del storyworld en la secuencia ‘conversación Fridolin-Albertine / Bill-Alice’

Existentes. En esta secuencia participan 3 existentes: Fridolin, Albertine y la trabajadora doméstica; esta última solo tiene un breve comentario y sirve como pretexto para interrumpir la conversación. En *Dream Story*, Fridolin y Albertine comienzan un diálogo en el que buscan obtener alguna verdad del otro (ver Capítulo 1, apartado 1.1.1., subapartado ‘Las apariencias de la sociedad vienesa’). A falta de descripciones explícitas sobre el temperamento de cada uno, el lector se ve obligado a inducir sus propias conclusiones a partir de las situaciones y diálogos de los personajes. Albertine es descrita, escuetamente, como la más impaciente, la más honesta o amable de los dos; y en consecuencia es quien da el primer paso para revelar su experiencia en Dinamarca. En cambio, Fridolin parece ser más prudente o evasivo¹⁶², pero ante la revelación de Albertine decide contar su propia experiencia en dichas vacaciones.

En *Eyes Wide Shut* se presenta un matrimonio más maduro en comparación con el de la novela. Bill y Alice muestran interacciones rutinarias o acostumbradas donde lo que parece abundar es la seguridad o la monotonía. Esta monotonía se muestra en las escenas donde se preparan para el evento navideño y con tomas referentes a su rutina laboral. Posteriormente, en la escena de la conversación, Alice es presentada como una mujer directa, honesta e impaciente a partir de sus acciones y actitudes que van desde el cuestionamiento, la ironía, la risa y la molestia. Según se explicará más adelante, Alice es directa y al percibir que Bill no es sincero deviene en enojo y molestia. En cambio, Bill se muestra como un hombre perplejo que no acaba de entender

¹⁶² En un momento de la conversación Fridolin recuerda que cuando fue totalmente sincero con Albertine y le contó sobre algunas exparejas, solo creó inseguridad en ella (Schnitzler, 2002, p. 207).

el reclamo de Alice y ante sus preguntas asume una postura patriarcal¹⁶³ y segura respecto a lo que responde. Finalmente, ante las respuestas cerradas o negativas de Bill, Alice decide revelar su experiencia en Cape Cod, con lo que termina por romper las asunciones de Bill.

Locación. La locación de esta secuencia en *Dream Story* no es descrita, pero el lector puede intuir que se encuentran en la habitación de la pareja¹⁶⁴. Posteriormente, al final de la secuencia, se menciona que la trabajadora doméstica toca la puerta para dar el mensaje a Fridolin, acto seguido procede a salir hacia la antesala (p. 203). En *Eyes Wide Shut* la locación es la habitación de la pareja, Bill se encuentra sentado en la cama junto con Alice, quien después se levanta de la cama para sentarse en el piso.

Valores y reglas sociales. Los valores y las reglas sociales en las que se enmarca esta secuencia son de suma importancia para interpretar o comprender la postura de las dos parejas y sus conflictos. Como se revisó en el Capítulo 1, Fridolin y Albertine se encuentran en una sociedad profundamente sexista y en este contexto es donde inicia su conversación sobre la posibilidad de la infidelidad y el deseo por otro. Según narra la novela, ambos cónyuges son conscientes de que han sentido algo por otras personas¹⁶⁵; sin embargo, tanto Fridolin como Albertine lo niegan. La idea de que Albertine pudo haber tenido otras experiencias sexuales y amorosas antes de su matrimonio con él es lo que entra en conflicto con la visión de mujer que tiene de Albertine y que va directamente en detrimento de la hombría de Fridolin.

En el contexto de *Eyes Wide Shut*, Nueva York de finales de siglo XX, hay contradicciones en el aspecto social que complejizan la situación de Bill y Alice en su *storyworld* (ver Capítulo 1, apartado “1.2.2. Contexto cinematográfico de la obra”). Por ello esta conversación termina con la demostración de que Bill no puede reconocer que su esposa es más que un objeto sexual para otros hombres ni que las mujeres también puedan tener deseos sexuales¹⁶⁶.

¹⁶³ *Patriarcal* entendido como: “Que es característico del patriarcado, de su forma de autoridad o ejercicio del poder y de la organización familiar y social a que da lugar” (DEM, 2010).

¹⁶⁴ Al respecto, en la novela se menciona: “*Only now, when the day's work was finished for both of them and no disturbance was likely, the child having gone to bed, did the shadowy forms of the masquerade [...]*” (Schnitzler, 2002, p. 203).

¹⁶⁵ Se habla de *personas* y no *personajes* en este caso, porque todas estas *personas* no aparecen en el *storyworld* formalmente, pero si se asume que el *storyworld* es un universo narrativo con sus propios existentes y reglas, aunque no se encuentren mencionados, es perfectamente válido hacer dichas asunciones o inducciones.

¹⁶⁶ Los eventos en estas secuencias son nulos, ya que lo importante de esta situación es el contenido de la conversación que mantiene el matrimonio. En este sentido, parece más adecuado, saltar la sección de eventos y pasar al siguiente componente, el cual se tratará más a fondo.

Eventos mentales. En este diálogo las respuestas y las preguntas nos permitirán conocer los principales eventos mentales. En la novela el narrador menciona que ambos buscan una verdad, inconfesable: saber que alguna vez se han sentido atraídos por alguien más. Posteriormente, una vez terminado el relato de Albertine, Fridolin cuenta su propia vivencia a petición de ella, aunque la actitud de Fridolin es prudente y reservada; renuente a sincerarse con Albertine (Schnitzler, 2002, p. 207), decide contar su propia experiencia para ser sincero y, tal vez, como una especie de revancha. Esta última afirmación se basa en ciertos pasajes en los que se menciona vagamente las actitudes de Fridolin (Schnitzler, 2002, p. 205)¹⁶⁷.

Debido a la inseguridad que muestra Albertine, después de su relato, Fridolin intenta reestablecer su confianza con la siguiente frase: “*In every woman-believe me, even though it sounds trite—in every woman I thought I loved it was always only you that I sought. I know that more surely than you can understand, Albertine*” (p. 207)¹⁶⁸. Ante esta afirmación, Albertine se molesta y le plantea una situación a Fridolin en la que ella también lo hubiera estado buscando en otros hombres; a lo que Fridolin responde de manera fría y molesta. Así, Albertine es un personaje que quiere una completa sinceridad sobre la relación y al recibir una ‘mentira amorosa’ por parte de Fridolin, le juega una especie de broma¹⁶⁹ para que este sea un poco más empático con ella o por lo menos entienda su posición. Fridolin se molesta, pero antes de que pueda expresar cualquier sentimiento es interrumpido por la trabajadora doméstica, quien les informa sobre el paciente que lo espera, por lo que Fridolin debe salir.

De manera esquemática es posible decir que la curiosidad y los celos son los que mueven a la pareja a empezar el diálogo; luego, se realizan el par de confesiones, lo que provocará un momento de inseguridad que Fridolin intenta resolver a través de una supuesta afirmación de amor. Esto provoca la molestia de Albertine, lo que la mueve a responder de manera que Fridolin queda confundido, celoso y molesto, porque le mostró un aspecto de la sexualidad femenina que él no había visto antes.

¹⁶⁷ “*Fridolin rose, paced up and down the room several times, and then said, ‘You’re right.’ He was standing at the window, his face in the shadow. ‘In the mornings,’ he began in a veiled and slightly hostile voice [...]*”.

¹⁶⁸ “En cada mujer, créeme, aunque suene trillado, en cada mujer que pensé que amaba, siempre era solo a ti a quien buscaba. Sé eso con más certeza de la que puedes entender, Albertine”.

¹⁶⁹ Ver Capítulo 1, apartado 1.1.1, subapartado ‘Las apariencias de la sociedad vienesa’.

En *Eyes Wide Shut* asistimos a una constante indagación por parte de Alice hacia Bill, que tiene como objetivo hacer que Bill reconozca su deseo por alguien más que no sea ella; y que termina con un cuestionamiento directo a las presuposiciones de género. A diferencia de la conversación que tienen Fridolin y Albertine, esta conversación parece fluir entre varios puntos u objetivos conversacionales; sin embargo, lo que queda claro es que, entre Bill y Alice, esta última es la que cuestiona y lleva el control del diálogo. Los objetivos que busca Alice son:

1. Que Bill reconozca que ella no es solo un objeto sexual.
2. Que Bill reconozca que puede desear a otras mujeres, independientemente de su matrimonio.
3. Que Bill reconozca que las mujeres pueden desear a otras personas.

En resumen, es posible observar que ambas interacciones son complejas y llenas de matices. En la novela la conversación inicia porque ambos desean obtener una verdad; en cambio, en el filme, Bill parece estar tranquilo con su matrimonio y es Alice la que comienza a cuestionarse ciertos temas asumidos. La molestia de Albertine proviene de la afirmación de Fridolin de que solo ella existe para él y que su pasado no importa ahora que está con ella. En cambio, la molestia de Alice proviene de las asunciones sexistas que Bill tiene sobre las mujeres y sobre ella, motivo por el que decide relatar su experiencia en Cape Cod.

De este modo en ambos productos mediales hay un reclamo de género por parte de Albertine y Alice. No obstante, este reclamo tendrá diferentes connotaciones a partir de los cambios realizados por la transposición del *storyworld*. Mientras que Fridolin se cuestiona constantemente su hombría, Bill imagina constantemente el hipotético encuentro sexual entre Alice y el *marine*, y no muestra otro sentimiento que los celos por no poder aceptar el deseo de su esposa y el asombro ante lo que vive durante las dos noches.

La adaptación transmedial de la secuencia 'conversación Fridolin-Albertine / Bill-Alice'

Según las observaciones antes presentadas, es posible afirmar que el traslado del diálogo del producto medial literario al producto medial cinematográfico sí provocó cambios importantes en la estructura y orden de la información. En este traslado transmedial se expandió el inicio de la conversación, se agregaron nuevos diálogos y se le dio un papel más importante a Alice; asimismo, hubo compresiones, se suprimió el relato de Fridolin y se prescindió de la broma de Albertine. Sin

embargo, el conflicto principal de la conversación está presente en ambas obras: hay un reclamo de género de las esposas que conflictúa las certezas de los protagonistas.

Por otro lado, las diferencias mediales cambian la recepción del *storyworld*. En *Dream Story*, los existentes empiezan a definir su personalidad a través de los diálogos y de algunos comentarios vagos del narrador. En *Eyes Wide Shut*, el espectador no tiene las acotaciones del narrador, pero cuenta con mucho más que los diálogos, percibe los íconos visuales que conforman la mostración de los personajes, sus gestos, inflexiones verbales, las acciones corporales y los espacios. De este modo, el filme brinda otros elementos semióticos para configurar a los existentes visualmente. Como consecuencia de lo anterior, Bill se mostrará como un hombre estupefacto y relativamente pasivo, a diferencia de Fridolin quien, al cuestionarse constantemente su hombría, busca cómo defenderse cuando le es posible¹⁷⁰.

Finalmente, un aspecto importante de las posibilidades del medio cinematográfico es la mostración de los espacios. En esta secuencia el espacio de su habitación no es mostrado con detalle, sin embargo, si se considera que ese espacio es el mismo de todo el departamento, que se empezó a mostrar desde la primera secuencia, es posible asumir que Bill y Alice son una pareja con cierto status social y posibilidades económicas más altas de la media: el departamento está lleno de pinturas al óleo, las habitaciones son espaciosas, con piso de duela y por lo menos cuenta con dos baños, dos habitaciones, un despacho, una sala y un amplio comedor. Estos espacios complementan la construcción de los personajes y provocan cambios en comparación con la construcción de los personajes de la novela, donde solo se menciona que Fridolin es médico y se puede intuir (gracias al contexto sociocultural repasado) que pertenecía a la nueva burguesía judía de Viena¹⁷¹.

Aunado a lo anterior, también aparecen los íconos sonoros con la música extradiegética. Al respecto, cabe mencionar que para Ryan (2014) la música extradiegética no es parte del *storyworld* en el sentido de que no es algo que perciban los existentes. Sin embargo, desde la propuesta de Elleström (2021) es posible afirmar que, aunque los existentes no escuchen dichos sonidos, estos

¹⁷⁰ Específicamente al final de la secuencia de la fiesta-ritual, se nota más este cambio de personalidad. Se ahondará un poco más al llegar a esta parte.

¹⁷¹ En la novela, se sabe que Fridolin es judío debido a los insultos que recibe de los estudiantes. En el filme, aunque Bill y Alice tienen un árbol de navidad [1:53:12] se alcanza a notar una menorá, lo cual puede ser parte de la colección de arte de Alice y una alusión al judaísmo del personaje literario.

sí ayudan al espectador a construir el aspecto afectivo del momento, que en este caso puede describirse como ‘tensión’; y esto influye en la construcción del *storyworld* en la mente del espectador.

En *Eyes Wide Shut* casi toda la secuencia de la conversación sucede con el audio del entorno, sin embargo, a partir del minuto [00:31:45] comienza a escucharse de forma muy tenue un sonido constante que genera el efecto de tensión. Este sonido comienza después de que Alice pregunta: “*Do you remember last summer at Cape Cod?*” (Kubrick, 1999, [00:31:30]); es decir, al inicio de su revelación a Bill. Este sonido es extradiegético, no lo escuchan ni Bill ni Alice, pero señala la tensión del momento o de Bill al escuchar el relato, la misma tensión que *Dream Story* sugiere al describir que Fridolin contestaba secamente o con cierta hostilidad. Así, mientras que el producto medial literario apela a la imaginación del lector a través del *minimal departure* (una persona que responde hostilmente está molesta), el producto medial fílmico apunta al modo sensorial del espectador, creando la tensión que se busca transmitir a partir del sonido extradiegético¹⁷².

El uso de este modo semiótico para señalar o provocar ciertos sentimientos en el espectador explica por qué *Eyes Wide Shut* puede ser vista como una película de misterio y tensión mientras que la novela no genera el mismo efecto. Los modos semióticos del filme atraviesan directamente la inmersión del espectador, y en consecuencia la construcción del universo narrativo.

3.2.3. Secuencia ‘Fiesta-ritual’

Secuencia en *Dream Story*: Capítulo 4, páginas 231 - 239

Secuencia en *Eyes Wide Shut*: Minutos: [1:11:07] – [1:30:00]

Tabla 11. Comparación de <i>sjuzhet</i> de fiesta-ritual	
<i>Dream Story</i>	<i>Eyes Wide Shut</i>
Fridolin llega a la casa de la fiesta	Bill llega a la casa de la fiesta
Fridolin ofrece dinero al cochero para que se quede	Bill ofrece dinero al taxista para que se quede
	Solicitud de contraseña en las afueras de la casa

¹⁷² Esta tensión generada a partir del sonido, de alguna manera también apela al *minimal departure* en el sentido de que es necesario haber aprendido la relación entre dicho sonido y el sentimiento que busca expresar. Esto es consecuencia de la tradición del tipo de medio cualificado del cine.

Solicitud de contraseña	Solicitud de contraseña en la entrada de la casa
	Bill observa el rito de la fiesta
Fridolin es observado por un monje	Bill es observado (reconocido) por dos asistentes de la fiesta
	Bill es seleccionado por una mujer del rito
Advertencia de mujer misteriosa	Bill es advertido por la mujer misteriosa
	Un hombre se lleva a dicha mujer
Descripción de la fiesta	Bill deambula por la casa
Otra mujer enmascarada invita a Fridolin a bailar	Otra mujer enmascarada invita a Bill a un lugar más privado
2da Intervención de mujer misteriosa	2da Intervención de mujer misteriosa
La mujer misteriosa vuelve a advertirle	La mujer misteriosa vuelve a advertirle
Un hombre se lleva a la mujer para bailar con ella	Ella se retira
Le solicitan la contraseña de nuevo	Un hombre enmascarado le pide a Bill que lo acompañe
‘Cuestionamiento’ a Fridolin	Bill entra a un salón donde se le solicita la contraseña
Se le solicita a Fridolin quitarse la máscara. No lo hace.	Se le solicita a Bill quitarse la máscara. Lo hace.
	Se le solicita a Bill se desnude para recibir su castigo
Irrupción de la mujer misteriosa	Intervención de la mujer misteriosa
Fridolin argumenta para recibir él el castigo	
Expulsión de Fridolin de la casa	Expulsión de Bill de la fiesta
Fridolin es llevado en carro a un lugar de la ciudad	
Fridolin debe llegar a su casa con sus propios medios	
Fridolin llega a casa	Bill regresa a casa

Componentes del storyworld en la secuencia ‘fiesta-ritual’

Existentes. En esta secuencia aparecen varios existentes, unos de suma importancia para el desarrollo de los eventos y otros que están presentes como parte del contexto y que influyen en la construcción del *storyworld*. En *Dream Story* los personajes principales son: Fridolin, la mujer misteriosa 1, la mujer misteriosa 2 y el hombre de negro; los personajes secundarios son las mujeres y los hombres vestidos de monjas y monjes. En *Eyes Wide Shut* los personajes principales son: Bill, la mujer misteriosa 1, la mujer misteriosa 2, las mujeres del rito, el hombre de máscara plateada y el hombre de rojo; los personajes secundarios son las mujeres y los hombres encapuchados y desnudos que aparecen a lo largo de la secuencia. Como es posible observar en la tabla, casi todos los existentes tienen las mismas funciones en sendos relatos; sin embargo, hay

diferencias en su proyección que son importantes para la construcción del *storyworld* y su interpretación.

En *Dream Story* los asistentes de la fiesta son descritos como personas con vestimentas de monjes y monjas; en *Eyes Wide Shut* se muestran mujeres y hombres encapuchados, vestidos con túnicas largas oscuras y enmascarados. Así, en la novela, la vestimenta refiere a un tipo de rito eclesiástico, en cambio en el filme la vestimenta parece aludir a algún tipo de rito, pero no cercano al cristianismo¹⁷³.

Posteriormente, en el producto medial literario, los hombres se descubren y visten como caballeros mientras las mujeres quedan completamente desnudas. En el producto medial cinematográfico los hombres y las mujeres se desnudan por completo y en lugar de bailar, comienzan una orgía en la que unos participan mientras que otros observan. En esta secuencia el baile queda comprimido o no tiene la importancia que tiene en la novela¹⁷⁴.

Otro cambio importante en la proyección de los personajes es el caballero de negro que increpa a Fridolin al pedirle la segunda contraseña. Este caballero es quien expone a Fridolin y en ese momento el resto de los asistentes se reúnen alrededor de él para exhibirlo. En el filme, este hombre resulta ser una especie de líder de la ceremonia que se realizó al principio del evento y está vestido de rojo. Él es quien increpa a Bill, y su poder es mostrado a través de varias acciones, como mandar a otro hombre por él para cuestionarle sobre la contraseña; recibéndolo en un gran salón donde lo esperan muchas personas encapuchadas y enmascaradas; presentándose sentado en un trono adornado con una pequeña cruz y un águila bicéfala (lo que puede ser una alusión al imperio austrohúngaro); y acompañándose de dos hombres a sus costados y un cetro en la mano. Estas diferencias en la presentación del hombre de negro y rojo implican que el hombre de rojo en *Eyes Wide Shut* detenta un cierto poder mayúsculo del cual Bill no podrá escaparse, y estas muestras de poder no son tan evidentes o claras en el hombre de negro de *Dream Story*.

Locación. Respecto a la locación de los hechos, ambos *storyworlds* proyectan una gran casa a las afueras de la ciudad. Durante el traslado de Fridolin se profundiza un poco sobre lo que

¹⁷³ Sobre el rito se profundizará en el subapartado de ‘Eventos’ de esta sección.

¹⁷⁴ En el filme sí es posible apreciar a varias parejas bailando en un salón aparte, sin embargo, no es la actividad principal de la fiesta, ya que solo se muestra de manera rápida cuando Bill es dirigido a otro salón (Kubrick, 1999, [1:23:58]).

piensa y sobre lo que pretende respecto a la fiesta. En *Eyes Wide Shut* el viaje de Bill es mostrado brevemente y durante su estancia en el taxi también se muestra, por segunda vez, la reconstrucción que Bill tiene sobre su esposa y el *marine*. Como se mencionó anteriormente, este tipo de diferencias influyen en la interpretación que el lector/espectador le da al relato: se sabe que Fridolin acude a la fiesta como una manera de reafirmar su hombría; sobre Bill solo se puede asumir que tiene presente la supuesta infidelidad de su esposa al dirigirse a la fiesta.

Otro aspecto importante relacionado con la locación y la inmersión del lector/espectador en el *storyworld* es la forma en que se presenta y construye el espacio dentro de la casa. En *Dream Story*, Fridolin entra a la casa y observa a la gente corriendo de un lado a otro para luego observar cómo, en un determinado momento, todos comienzan a bailar. Mientras Fridolin observa es abordado por las mujeres misteriosas y por el caballero de negro, y no parece moverse más allá de unos cuantos metros en la casa; en otras palabras, todos van al encuentro de él. En *Eyes Wide Shut*, Bill tiene la oportunidad de observar el rito con el que empiezan el evento y luego deambula por la casa durante varios minutos, según se puede intuir por los cortes difuminados de escena; finalmente es llevado a otras habitaciones para su interrogatorio.

En resumen, mientras que Fridolin se encuentra estático como observador y todos acuden a su encuentro, Bill recorre una gran casa con múltiples habitaciones y salones, perdiéndose entre la multitud de personas que se encuentran ahí. La muestra de exuberancia de la casa de *Eyes Wide Shut* supera por completo la de *Dream Story* y esto se debe a que se utiliza la posibilidad icónica visual del tipo de medio cinematográfico para agregar una capa más de significación al relato: se lleva al espectador a ver lo mismo que Bill.

Valores y reglas sociales. Los valores y las reglas sociales que son de mayor importancia para esta secuencia son los relativos a la aristocracia, la burguesía, el sexismo y el poder. Durante la estancia de Fridolin en la fiesta, la mujer misteriosa le advierte que debe retirarse de ahí (Schnitzler, 2002, p. 232). En otra ocasión, esta misma mujer menciona el caso de una chica aristocrática, prometida con un príncipe italiano, que se suicida (Schnitzler, 2002, p. 235). Estos datos, aunados al hecho de que los hombres presentes vestían ropas de caballeros, sugiere que Fridolin se encontraba en un evento aristocrático al que él no pertenecía (Fridolin es médico judío burgués).

En *Eyes Wide Shut*, la mujer misteriosa también le dice que no pertenece a ese lugar (Kubrick, 1999, [1:18:28]). Sin embargo, la anécdota de la mujer comprometida que se suicida en vísperas de su boda es suprimida y las vestimentas de los caballeros aristocráticos son cambiadas por trajes clásicos. Debido al proceso de transposición los elementos aristocráticos quedan comprimidos a meras alusiones como el cetro y el trono del hombre de rojo o la fachada de la casa. En cambio, lo que se remarcará durante la escena con Victor Ziegler es que los asistentes de la fiesta son personas verdaderamente poderosas:

I don't think you realize what kind of trouble you were in last night. Who do you think those people were? Those were not just ordinary people there. If I told you their names... I'm not gonna tell you their names... but if I did, I don't think you'd sleep so well (Kubrick, 1999, [2:16:49])¹⁷⁵.

Estas afirmaciones, sumadas a las muestras de poder antes mencionadas, sugieren que el filme lleva el conflicto de la fiesta a un ámbito de poder político y económico. Si bien es posible admitir que el cambio de la aristocracia vienesa por una oligarquía neoyorquina es consecuencia del proceso de transposición, también es necesario señalar que no son equivalentes en sus contextos específicos, ya que el poder detentado en *Eyes Wide Shut* parece destacar un aspecto que solo es sugerido en *Dream Story*, como se mostrará más adelante.

De este modo, Fridolin es expulsado de la fiesta-ritual porque no pertenece a la clase social adecuada, el nuevo burgués no será aceptado dentro de la aristocracia. En cambio, Bill es expulsado de la fiesta-ritual porque no pertenece al grupo sectario que organiza dichos eventos y además no tiene el poder adquisitivo y político para pertenecer a dicha élite.

Eventos. En esta secuencia hay expansión y compresión de eventos, además de algunos cambios respecto a la novela. Por ello, nos centraremos en los que hemos considerado los aspectos más importantes, mientras que otros elementos serán desarrollados en el siguiente apartado a manera de complemento. El cambio más notorio es la expansión que en *Eyes Wide Shut* se realiza en el rito del inicio de la fiesta. En *Dream Story* se alude a un rito, pero no se describe ni se especifica. En *Eyes Wide Shut*, Bill observa, inmediatamente después de entrar a la casa, un tipo

¹⁷⁵ “No creo que te des cuenta de en qué tipo de problema estabas anoche. ¿Quiénes crees que eran esas personas? No eran personas comunes y corrientes. Si te dijera sus nombres... No te voy a decir sus nombres... pero si lo hiciera, no creo que dormirías tan tranquilo”.

de rito sexual secreto, en el que un hombre canta algo ininteligible, de carácter sacro, mientras camina y hace el gesto de bendecir a un grupo de mujeres hincadas y dispuestas en círculo alrededor de él. Al terminar el ritual, las mujeres que formaban el círculo se separan y seleccionan a uno de los invitados para llevárselos a otra parte de la casa. Esta expansión del filme genera en el espectador mayor extrañeza y misterio que la novela: la mostración del rito da un toque misterioso y tenebroso y la unión de la sexualidad con lo ritual no es algo que sea común de ver a finales del siglo XX.

Posteriormente, en *Dream Story*, las mujeres con velos y máscaras sobre el rostro salen desnudas a bailar con los caballeros. En cambio, en *Eyes Wide Shut*, después del rito las mujeres son enviadas por el hombre de rojo con los hombres y comienza la actividad sexual entre varios asistentes por toda la casa. Las máscaras de distintas figuras, sumadas al voyerismo de los espectadores y la música dan la impresión de una cierta perversión del evento; en cambio, en la novela la escena parece tener un espíritu de fiesta o carnavalesco: después de la vigilia viene la fiesta y la alegría. Una vez más, es posible explicar este cambio a través de la transposición: observar gente semidesnuda bailando un vals no iba a generar el mismo impacto en los lectores de la Viena de los años veinte que en los espectadores de Nueva York de finales del siglo XX. Sin embargo, la sobreexposición del cuerpo desnudo femenino (hay hombres, pero son muchos menos), las interacciones entre hombres y mujeres y la explotación de la sexualidad femenina en las escenas de *Eyes Wide Shut* sugiere un camino distinto de interpretación.

Sobre el espíritu de fiesta del evento en *Dream Story*, se menciona que de un momento a otro la voz que cantaba cambió de seriedad a un tono alegre y jubiloso (Schnitzler, 2002, p. 232) y como si recibieran una especie de señal, las monjas, ahora desnudas, reciben a los hombres con risas salvajes, casi maliciosas (Schnitzler, 2002, p. 233). Estos eventos del cambio de música y la risa de las mujeres no aparecen en *Eyes Wide Shut*, por el contrario, lo que se nota en varias ocasiones en el filme es que las mujeres son llevadas, traídas y mandadas por los hombres que asisten a la fiesta¹⁷⁶. En otras palabras, en la novela hay una cierta agencialidad en las mujeres que desaparece por completo en el filme.

¹⁷⁶ En una de las ocasiones que la mujer misteriosa le advierte a Bill del peligro, debe dejarlo porque un hombre la toma del brazo y se la lleva (Kubrick, 1999, [1:19:00]).

Eventos mentales. En este apartado se ha decidió incluir ciertos eventos físicos que pueden ser mejor explicados desde la perspectiva mental y funcionan como complemento de otros eventos mentales. Para comenzar, es necesario mencionar que Fridolin es llevado a la fiesta-ritual por la curiosidad y por un cierto deseo de probar su valía. Esto se confirma cuando después de hablar con la mujer misteriosa por segunda vez, Fridolin considera que tal vez todo lo ocurrido hasta ahora había sido una prueba de su valor (Schnitzler, 2002, p. 236).

En cambio, en *Eyes Wide Shut*, las intenciones de Bill para ir a la fiesta no son claras. La escena en la mente de Bill de Alice y el *marine* durante el trayecto a la casa sugiere que Bill acude por celos, con la intención de vengarse de Alice, pero no es algo completamente seguro. Aclarados estos dos aspectos es posible notar otras diferencias en los comportamientos de Fridolin y Bill que terminan por corroborar, por lo menos, la actitud de uno de ellos.

Cuando Fridolin es descubierto, los asistentes de la fiesta le exigen que se quite la máscara, a lo que responde: “*‘I won't take it off,’ said Fridolin in an even sharper tone, ‘and woe to him who dares touch me’*” (Schnitzler, 2002, p. 237)¹⁷⁷. A Bill, es el hombre de rojo quien le solicita se quite la máscara, orden que Bill obedece sin replicar nada. Esta diferencia de reacciones pone en evidencia dos aspectos: 1) En *Eyes Wide Shut* el poder lo detenta el hombre de rojo, un poder concentrado en él y respetado por el resto de los integrantes que solo guardan silencio; en *Dream Story* el poder no lo tiene nadie específico y es la multitud la que exige con gritos que se retire la máscara. 2) En *Dream Story*, Fridolin se niega a obedecer las exigencias de la multitud e incluso los amenaza, en caso de que alguien se atreviese a intentar quitarle la máscara; en *Eyes Wide Shut*, Bill accede a quitarse la máscara sin ningún reclamo.

Posteriormente, a Bill se le solicita que se desnude y antes de que pueda mediar palabra es salvado por la mujer misteriosa. En cambio, al momento de que alguien pretendía quitarle la máscara a Fridolin, es salvado por la mujer misteriosa. Estas diferencias nos llevan a la última parte de esta secuencia, donde Fridolin se niega a ser redimido por la mujer misteriosa: “*Fridolin shook his head. ‘Impose whatever punishment you want on me, gentlemen, but I won’t tolerate that another person should pay for me’*” (Schnitzler, 2002, p. 238)¹⁷⁸; mientras que Bill acepta ser

¹⁷⁷ “‘No me la quitaré’, dijo Fridolin en un tono aún más enérgico, ‘y ay de aquel que se atreva a tocarme’”.

¹⁷⁸ “Fridolin sacudió la cabeza. ‘Impongan cualquier castigo que quieran sobre mí, caballeros, pero no toleraré que otra persona pague por mí’”.

redimido por ella y se remite a preguntar: “*What is going to happen to that woman?*” (Kubrick, 1999, [1:29:43])¹⁷⁹.

Estas diferencias en las motivaciones y reacciones (eventos mentales) de los personajes son causadas por su diferente proyección dentro del *storyworld*. Fridolin es un personaje que está motivado por la recuperación de su hombría: a su parecer, debe recuperar la hombría que perdió con la revelación de su mujer. En cambio, Bill es un personaje del cual el espectador solo puede intuir que está motivado por los celos, según la secuencia de Alice y el *marine* lo sugiere. La búsqueda de la virilidad de Fridolin se ve confirmada por las acciones y respuestas que tiene al ser confrontado: Fridolin busca reestablecer su hombría a través de las oportunidades que se le presentan. En cambio, Bill no responde de la misma manera y esto puede explicarse, en primer lugar, porque Bill no tiene los mismos motivos que Fridolin. Si se acude al resto del *storyworld*, a los aspectos antes mencionados, es posible sugerir que la actitud de Bill corresponde a la de un hombre que se ha enfrentado a una organización con un poder abrumador, ante la cual no puede hacer nada. Por ello, Bill no busca defenderse ni cuestionar, por ahora, más sobre el tema.

La adaptación transmedial de la secuencia ‘fiesta-ritual’

En esta secuencia hay expansiones, compresiones y cambios importantes. Las expansiones están relacionadas directamente con la llegada a la casa y el rito. Además de los cambios antes mencionados en el rito, en la proyección de *Eyes Wide Shut* se suma el modo icónico sonoro. Durante el rito se escucha una pieza musical, pero a diferencia de la pieza que en *Dream Story* es descrita como ‘melodía eclesiástica’ en el filme se percibe una pieza extraña con cantos ininteligibles. Esta pieza fue hecha por Jocelyn Pook y extraída de su disco *Deluge* (1997). La obra titulada ‘*Backwards Priests*’ introduce una letra sacra rumana reproducida inversamente¹⁸⁰, lo que genera la impresión de lo sacro pero misterioso e ininteligible. La percepción de esta modalidad semiótica cambia por completo la interpretación que se le podría dar al rito mencionado en *Dream Story*, y a diferencia de este último, el aspecto festivo no aparece durante la orgía. Por el contrario,

¹⁷⁹ “¿Qué va a pasar con esa mujer?”

¹⁸⁰ La letra en rumano dice: “Zisa Domnului catre ucenicii sai...Porunca noua dau voua...Domnului sa ne rugam pentru mila, viata, pacea, sanatatea, mantuirea, cercetarea, lasarea si iertarea pacatelor robilor lui Dumnezeu. Inchinatori, miluitori si binefacatori ai sfantului lacasului acestuia”. Lo que traducido y en orden correcto es: “Y Dios les dijo a sus aprendices...les di un mandamiento...que oraran al Señor por la misericordia, la vida, la paz, la salud, la salvación, la búsqueda, la licencia y el perdón de los pecados de los hijos de Dios. Los que oran, tienen misericordia y cuidan bien este lugar santo” (<https://www.deezer.com/en/track/4224137>).

el espectador puede tener la impresión de que la orgía es una continuación del rito. Esta impresión se ve reforzada por la pieza musical 'Migration' de Jocelyn Pook y Manickam Yogeswaran, en donde se escuchan cantos en una lengua extranjera, lo que dota de mayor exotismo la escena. De este modo, gracias a la posibilidad sonora del tipo de medio cinematográfico, la secuencia de la fiesta-ritual se interpreta de manera distinta a la descrita en el tipo de medio literario, sin embargo, no es el único elemento.

Como se mencionó en el análisis de la primera secuencia, la relación entre el carnaval y la fiesta ritual desaparece en el filme, ya que en el evento navideño de Victor Ziegler no se relaciona temáticamente de ninguna manera con la fiesta-ritual, y las vestimentas oscuras de los enmascarados no alude a ningún aspecto navideño o de alguna vivencia previa de Bill. Sin embargo, a nivel estructural del relato sí se guardó una relación entre la primera secuencia (la fiesta navideña) y la secuencia de la fiesta-ritual: temáticamente no están relacionadas, pero Victor Ziegler, y al parecer por influencia de él, Nightingale y Amanda Curran son el nexo que hay entre los dos eventos. En el primer evento analizado Ziegler es el anfitrión de la fiesta navideña, donde Bill encuentra a Nightingale, en la segunda secuencia revisada Ziegler es invitado de la fiesta sexual y lleva a Nightingale a tocar para la ceremonia ritual. Sobre Amanda Curran se desconoce si Ziegler es el responsable de llevarla a la fiesta-ritual, sin embargo, ya había una relación previa según se estableció al inicio del filme.

Al final de esta secuencia aparecen las compresiones. Una vez que expulsan a Fridolin de la fiesta, este debe realizar un largo recorrido para regresar a casa y mientras viaja empieza a pensar lo ocurrido, qué pasó y cómo se lo explica. En el filme, este viaje queda comprimido y solo aparece un corte de cámara que lleva a Bill de la fiesta a su casa; no hay viaje de regreso ni reflexiones sobre lo ocurrido. Dado que el tipo de medio cinematográfico es un medio que tiende a mostrar, resulta un poco problemático la adaptación de los pensamientos de Fridolin al filme. Sin embargo, según se puede corroborar en otros productos mediales, posibilidades le sobran a este tipo de medio para expresar dichas ideas.

La incertidumbre de los eventos de *Eyes Wide Shut* evita que el espectador pueda dar algún sentido a lo que pasa y forma parte de su identidad. Así, es posible que se decidiera dejar fuera del

storyworld los pensamientos que pudiera tener Bill sobre su situación¹⁸¹. De este modo, en la adaptación de *Dream Story* a *Eyes Wide Shut*, se utilizaron las posibilidades del medio de manera que cambie su interpretación respecto a la obra original, sin cambiar completamente el sentido total del *storyworld*.

Como se mostró en este apartado, a partir de las descripciones de los eventos en *Dream Story* y de la mostración de los espacios y los existentes de *Eyes Wide Shut* se interpretan los eventos de forma diferente. Las modalidades semióticas del filme agregan y densifican la información sobre los personajes y los espacios mostrados. Esto no quiere decir que el producto medial literario sea menos complejo para proyectar su *storyworld*; lo que estas diferencias nos señalan es que el proceso de transposición provoca diferencias en la interpretación de los eventos como consecuencia de los cambios espaciales, temporales y de valores sociales. En cambio, estas diferencias también nos muestran cómo, a través de la adaptación, las posibilidades del medio permiten proyectar nuevos aspectos del *storyworld* a partir de modos semióticos diferentes a la modalidad simbólica verbal textual del producto medial literario.

¹⁸¹ Como se mencionó anteriormente, algunos de los pensamientos de Fridolin se pusieron en boca de Victor Ziegler, para dar una explicación o sentido de lo ocurrido a Bill.

Conclusiones

Este trabajo se emprendió con la intención de identificar la manera en que la obra literaria *Dream Story* (1925) se relaciona con su adaptación cinematográfica *Eyes Wide Shut* (1999). Para ello fue necesario tomar una perspectiva intermedial desde la cual fue posible analizar nuestros objetos de estudio como fenómenos comunicativos que encuentran diferentes realizaciones a través de múltiples materiales semióticos y físicos. Considerados de esta manera, se llegó a establecer que, a pesar de parecer diferentes, nuestros dos objetos de estudio guardan ciertas relaciones de carácter intermedial, que ayudan a explicar diferentes particularidades de cada producto medial.

El producto medial *Dream Story* fue adaptado al tipo de medio cinematográfico a través de una operación de transposición, dando como resultado *Eyes Wide Shut*, un producto nuevo, distinto al objeto-fuente. A nivel narrativo, esta transposición implicó dos tipos de cambios en el *storyworld*: temporal y espacial; a nivel intermedial, la transmediación implicó cambios en el nivel estructural de la narración y en la proyección sensorial de cada *storyworld*.

A nivel temático o de contenido los cambios se explican por la operación de transposición. Cambiar el tiempo y el espacio de construcción del *storyworld* tiene como consecuencia el cambio de aspectos morales y de relaciones de poder. De este modo, el antagonismo de la aristocracia y la burguesía de Viena, la configuración de la ciudad por medio de la *Ringstraße*, las máscaras y los disfraces, la nueva arquitectura de la ciudad y las posturas sociales sobre la sexualidad, entre otros aspectos ya mencionados, en *Dream Story*; y la homofobia, el poder político, la sospecha respecto a las élites de poder en Estados Unidos de América y el sueño americano roto en *Eyes Wide Shut* generan cambios respecto a la interpretación de cada evento dentro del *storyworld*.

A nivel intermedial, la perspectiva transmedial reveló que la adaptación de un producto medial a otro se sirvió de expansiones, compresiones y cambios en el orden de la presentación de los eventos, lo que generó cambios estructurales en las narraciones. Como se demostró en el capítulo 3, el *sjuzhet* de *Dream Story* es distinto respecto al *sjuzhet* de *Eyes Wide Shut*. Estos cambios en la presentación de los eventos tuvieron como consecuencia la creación de dos *fabulas* muy parecidas, pero con matices importantes. Posteriormente con la presentación del patrón

funcional (modelo propuesto por Emma Kafalenos [1999 y 2006]) fue posible mostrar las principales diferencias entre los dos *storyworlds* construidos¹⁸².

Los resultados de este análisis estructural permiten afirmar que, aunque sea posible mantener una misma *fabula* (o dos *fabulas* parecidas) en dos productos mediales, son los aspectos mediales, dispuestos en el *sjuzhet*, los que pueden cambiar la configuración e interpretación de los relatos. De este modo, en un proceso de adaptación, mientras que la *fabula* puede permanecer idéntica, en los *sjuzhets* habrá diferencias que provocarán proyecciones distintas de sus respectivos *storyworlds*.

Dentro de estas diferencias de los *sjuzhets* se encuentran los cambios generados por las diferentes posibilidades de cada medio. Visto desde una perspectiva transmedial, la translación de la importación cognitiva (el relato de *Dream Story*) tuvo como consecuencia transformaciones y adaptaciones al nuevo medio; es decir, en palabras de Elleström (2001), algo se conservó, se deshizo de algo más y se agregó algo nuevo durante dicha transferencia. Uno de los principales aspectos que se agregaron al *storyworld* fueron las posibilidades del medio cinematográfico; mientras que *Dream Story* maneja una modalidad semiótica textual simbólica, *Eyes Wide Shut* presenta una modalidad semiótica icónica visual, icónica sonora y simbólica textual para proyectar su propio *storyworld*. Esto quiere decir que, considerados como productos mediales, cada obra tiene una posibilidad distinta de proyectar su *storyworld* y en consecuencia de generar distintas interpretaciones. En palabras de Kafalenos (1999, 2006) se puede afirmar que la configuración de cada relato estará ‘mediada’ por las posibilidades de cada medio y como consecuencia generará distintas interpretaciones y, en la terminología de Ryan (2014), construcciones de *storyworlds*.

Todos los elementos anteriores tienen como efecto directo la diferente construcción o configuración inicial del *storyworld* de ambos productos mediales. La novela *Dream Story* menciona y describe aspectos fuertemente ligados con la Viena de principios del siglo XX. Así, menciona las *redoutes* tradicionales de la temporada de carnaval (término descrito en la nota al pie de página no. 154), se describen indirectamente los espacios de la ciudad (cafés, salones de baile, calles, casas), se menciona a la aristocracia y el creciente antisemitismo en la ciudad. Todos estos aspectos dan cuenta de una fuerte relación entre la novela y el contexto político, social y urbano

¹⁸² Los resultados de la aplicación de este modelo serán mencionados más adelante.

de Viena. De este modo, la competencia narrativa de los lectores, a partir del principio de *minimal departure* (Ryan, 2014), es de suma importancia para construir el *storyworld* que el producto medial propone y para recuperar las implicaciones adecuadas de sus componentes (por ejemplo, las implicaciones morales de la infidelidad, de la revelación de Albertine o la implicación social de la expulsión de Fridolin de la fiesta aristocrática).

Por otra parte, *Eyes Wide Shut* muestra una ciudad fragmentaria o autocontenida que parece ser Nueva York pero, a diferencia de la novela, no muestra sus aspectos característicos o identitarios. Así, la relación del *storyworld* del filme con la ciudad de Nueva York no es tan fuerte, aunque funciona como pretexto para desarrollar otros temas particulares de la sociedad neoyorquina. Este producto medial muestra otro tipo de aspectos sociales y políticos particulares del nuevo componente espaciotemporal propuesto; así, el evento social es una fiesta navideña, los asistentes a la fiesta son personas con poder monetario y político y se muestra la discriminación hacia orientaciones sexuales no normativas.

En consecuencia, la transposición del relato de *Dream Story* al producto medial fílmico provoca una reconfiguración interpretativa en las secuencias iniciales del *storyworld* de *Eyes Wide Shut*. Esto quiere decir que, aunque los *storyworlds* estuvieran compuestos de los mismos eventos funcionales, las consecuencias y efectos de cada acto de los existentes tendrán matices distintos. Además, las diferentes expansiones y compresiones ya explicadas en el Capítulo 3 hacen que lo que se encuentra sugerido o apenas mencionado en la novela, sea mostrado y densificado de manera informativa en la película. Así, la interpretación de cada relato cambiará desde el momento en que la competencia narrativa no será aplicada de la misma forma entre lectores y espectadores.

Al cambiar la configuración inicial del *storyworld*, también se transforma la configuración inicial de los personajes. Así, Fridolin es proyectado como un existente inmerso en una sociedad sexista que está en proceso de cambio social y político. Dados estos elementos, este personaje encuentra conflictiva la revelación de su esposa porque atenta contra sus creencias y su masculinidad; al mismo tiempo, esta también se ve conflictuada por insultos racistas hacia su persona y por su expulsión de la fiesta aristocrática. En el filme, Bill es proyectado como un hombre seguro de sí mismo y de su posición social. Al escuchar la revelación de Alice, entra en conflicto con sus propias asunciones (al igual de Fridolin). No obstante, a diferencia de su contraparte literaria, Bill revela una naturaleza pasiva ante lo que experimenta.

Por otro lado, Albertine apenas es descrita y más bien es configurada a partir de su discurso, un discurso inquisitivo y amoroso que busca ser comprendido. Así, Albertine funciona como catalizador de los problemas de Fridolin y como apertura hacia la posibilidad de resolver dichos problemas. En cambio, Alice se proyecta como una mujer inteligente y segura que busca una mayor sinceridad con su pareja; además, interviene en una secuencia completa en la que muestra su lado seductor. Así, el personaje de Alice tiene una mayor profundidad que el de Albertine.

Cabe mencionar que estas diferencias entre los existentes de cada producto medial están atravesadas por las posibilidades de cada medio. Así, en el filme hay una serie de expansiones que ayudan a profundizar en ambos personajes, a diferencia de la novela. A través de los íconos visuales, el filme permite observar aspectos que no son descritos en la novela o se mencionan vagamente. De este modo, el cuerpo, el rostro y la expresividad de los existentes es visible y son elementos que suman a la interpretación. Alice tiene una presencia más fuerte en la pantalla porque expresa de manera más compleja sus emociones a partir del tono de voz, las miradas y las gesticulaciones; en cambio, Bill se muestra más pasivo que Fridolin porque su rostro siempre es taciturno e incrédulo ante cada nueva revelación que se le presenta durante todo el filme.

Por otro lado, la novela permite una cierta reconstrucción de las reflexiones y pensamientos de Fridolin, lo que brinda una cierta guía al espectador para interpretar los eventos que ocurren. En este sentido, el filme no proyecta ninguna reflexión explícita de Bill, aunque muestra varias secuencias de Alice teniendo un encuentro sexual con el *marine*. Esta cinemática indica al espectador lo que imagina Bill y da una cierta pista para suponer lo que Bill tiene en mente. No obstante, esto no es suficiente para que el espectador tenga una cierta guía como en la novela.

Es importante destacar que las actitudes e imágenes mencionadas de los existentes son coherentes con los *storyworlds* propuestos por cada producto medial. Fridolin es un personaje que busca recuperar su hombría en una sociedad fuertemente patriarcal; la intervención de Albertine apenas es un atisbo de cuestionamiento y reclamo sobre la sexualidad femenina; Bill es un hombre que apenas se cuestiona acerca de la sexualidad femenina y sospecha del poder y la violencia de las élites neoyorquinas hacia la mujer; y Alice es una mujer que critica fuertemente las asunciones sexistas de su marido desde una perspectiva feminista.

Estos cambios de proyección y de configuración de los *storyworlds* nos llevan a afirmar que hay un conjunto de posibles interpretaciones entre ambos productos mediales y en cada

producto medial. Según se demostró con la propuesta de Kafalenos (1999, 2006), dado que la configuración de los *storyworlds* es distinta en cada producto medial, la interpretación será diferente. Al respecto, en *Dream Story* el elemento carnavalesco de la *redoute* es de suma importancia para entender o interpretar algunos de los eventos que Fridolin vivirá más adelante. Así, surge la posibilidad de que la secuencia de la fiesta sea un sueño de Fridolin, ya que en esta secuencia se unen las máscaras de carnaval, los colores de la bandera de Rumania y el nombre de ‘Dinamarca’ como contraseña de acceso a la fiesta y lugar de sus vacaciones pasadas. En cambio, en *Eyes Wide Shut* se suprimen todos estos elementos, dejando de lado la interpretación onírica y poniendo más atención en aspectos como la objetualización y la violencia hacia la mujer; al respecto, los principales elementos de esta interpretación son la mostración del cuerpo femenino y el discurso de Victor Ziegler.

Sin embargo, también los *sjuzhets* de cada producto medial tienden a generar múltiples interpretaciones en los lectores y los espectadores. Ambos productos mediales presentan *storyworlds* complejos que parecen no adaptarse al clásico modelo de relato en el que el personaje se ve sometido a determinadas situaciones para obtener un crecimiento dentro de su *storyworld*. En el caso de *Dream Story*, Fridolin vive diferentes situaciones, las cuales no todas están relacionadas causalmente con su conflicto principal. No obstante, estos eventos pueden relacionarse con sus respectivos eventos disruptivos de manera simbólica o interpretativa. En este sentido, cabe la posibilidad de que la novela de 1925 siga un modelo precursor del *Bildungsroman* postmoderno o no canónico, en el que la relación entre los eventos que vive el protagonista y su evento disruptivo tengan una relación medianamente sugerida, y donde al final el lector tendrá que hacer su propia interpretación según considere las causas y las consecuencias de cada evento.

En el caso de *Eyes Wide Shut*, esta situación es más radical porque las relaciones causales entre los eventos que vive Bill son menos claras y explícitas, motivo por el cual el rango de interpretación es aún más amplio. Con respecto a la novela, no es posible afirmar que el protagonista no aprenda nada de sus experiencias vividas; sin embargo, su aprendizaje estará en gran parte mediado por la interpretación del espectador. Así, siguiendo las afirmaciones de Kafalenos (2006), es posible decir que el filme *Eyes Wide Shut* puede interpretarse como un *Bildungsroman* o como un relato de carácter picaresco (en el sentido de que el protagonista no aprende nada y solo sobrevive a los eventos experimenta).

De este modo, en ambos productos mediales existe una multiplicidad de interpretaciones, y esta variedad no será reducida o despejada por la obtención de la información completa. La complejidad de ambos productos mediales reside en las diferentes posibilidades de relación que pueden establecer los eventos en cada *storyworld*. Esta múltiple posibilidad es lo que permite, como ya hemos señalado, que los lectores y espectadores generen diferentes interpretaciones, según las propias interpretaciones de las configuraciones dadas.

Otras conclusiones

Además de los aspectos antes mencionados hubo otros hallazgos durante esta investigación, que consignamos en las siguientes líneas. A partir del marco teórico propuesto por Elleström (2021) se identificó que los elementos presemióticos de cada producto medial tienen una importante participación en la construcción del *storyworld*. Así, que la novela *Dream Story* presente modos sólido, plano, estático y visual implica que la construcción del *storyworld* está dirigida hacia la mente y la imaginación. Dado que en esta novela el lector solamente puede ver símbolos visuales, es necesario que haga uso de su conocimiento del mundo para reconstruir los hechos, los personajes y los escenarios. En este sentido, el principio del *minimal departure* nos ha servido para explicar cómo el horizonte de conocimiento del lector determina ciertos aspectos de la interpretación¹⁸³. Al ser este un producto medial plano y estático permite que el proceso de lectura sea iniciado, pausado y reiniciado cuando el lector lo considere adecuado; es decir, el proceso de construcción del *storyworld* estará ligado al ritmo de la lectura del lector. Esto significa que el lector tiene un cierto control sobre la manera en que percibe la proyección del *storyworld*: si es necesario, puede regresar a una parte específica o pausar la lectura cuando tenga una duda¹⁸⁴.

Eyes Wide Shut es un producto medial sólido, plano, temporal, visual y auditivo, lo que provoca otro tipo de recepción del espectador. Al tener presentes íconos visuales y auditivos, el cine tiene más modos para transmitir su *storyworld*. Estas posibilidades hacen que el espectador

¹⁸³ Por ejemplo, como se mostró en el Capítulo 1, fue necesario conocer las situaciones sociales de la aristocracia y la burguesía para comprender el grado de ofensa que pudiera tener para Fridolin su expulsión de la fiesta secreta. En cambio, al reconocer cómo se estructuraba la ciudad de Viena, fue posible entender por qué mientras más se alejaba Fridolin del centro (su familia) sus aventuras parecían más peligrosas e increíbles. Por otro lado, la constante participación del narrador, a través del discurso indirecto, influye en el proceso de lectura, lo que, como se mencionó anteriormente, determina de alguna manera la interpretación.

¹⁸⁴ Cabe mencionar que este control no debe confundirse con las reacciones que tenga el lector al momento de la lectura, ya que, como argumenta Littau (2006), hay efectos fisiológicos durante este proceso que no están en control de los lectores.

tenga un mayor efecto de realismo, al poder ver y escuchar lo que los personajes perciben, pero al mismo tiempo restringe, en comparación con la novela, el proceso de interpretación¹⁸⁵. Al mostrar los objetos a través de íconos visuales y auditivos (que buscan emular el objeto referido) el espectador asume que dichos objetos son así y no se cuestiona la percepción del *storyworld*, a menos que la misma narración se lo sugiera. Al respecto, en este caso el principio de *minimal departure* opera de una forma distinta, ya que el espectador utiliza su conocimiento del mundo para obtener implicaturas e inducciones a partir de lo que observa y escucha. Al ser un tipo de medio temporal (mediado por el tiempo), el espectador no siempre tiene las mismas posibilidades de manipulación que sí tiene el lector con la novela. Dado que este producto medial puede ser realizado por varios medios técnicos de exhibición, el espectador puede tener o no la posibilidad de pausar, regresar o adelantar la proyección del filme; en ese sentido, puede suceder que el espectador se confunda o quede abrumado por alguna secuencia y no pueda terminar de interpretarla adecuadamente porque el producto medial sigue agregando información.

Estas diferencias implican que la recepción de los *storyworlds* será distinta desde la selección del dispositivo medial para acceder al contenido de los productos mediales. Ello sugiere que, aun cuando fuera posible respetar todas las particularidades del *storyworld* del medio verbal al cinematográfico, habrá diferencias de interpretación, porque dichos componentes se construyen a partir de diferentes modalidades presemióticas y semióticas; esta circunstancia repercute directamente en nuestros sentidos sensoriales y en consecuencia en nuestras construcciones mentales.

Otro hallazgo realizado fue el reconocimiento del papel de la música extradiegética en la construcción del *storyworld*. Como se mencionó en el Capítulo 3, en esta investigación se consideró que la música extradiegética sirve para dotar de cierto aspecto afectivo a una determinada secuencia. Al respecto, Ryan menciona que “la música extradiegética, [...] controla las expectativas y las emociones del espectador, pero no existe en el mundo de la historia” (Ryan, 2014, p. 39)¹⁸⁶. Desde la perspectiva de este trabajo, donde las posibilidades del medio se consideran elementos fundamentales para la construcción particular de cada importación

¹⁸⁵ Como se mencionó anteriormente en este trabajo, esto puede explicar por qué muchas veces los fans de alguna historia no están contentos con su adaptación: el *storyworld* construido en su mente no corresponde con el *storyworld* construido en pantalla.

¹⁸⁶ “*Extradiegetic music, which controls the expectations and emotions of the spectator but does not exist in the storyworld*”.

cognitiva, y en consecuencia de los *storyworlds*, consideramos que la música extradiegética no es parte del *storyworld* de los existentes, pero sí ayuda a construir dicho *storyworld* en la mente del espectador y en consecuencia a modificar la interpretación del relato. De este modo, es posible explicar por qué el filme de *Eyes Wide Shut* parece contener una historia tensa, misteriosa u oscura en comparación con la historia presentada por *Dream Story*.

Un fenómeno parecido, pero con diferente modalidad semiótica, se manifiesta durante el recorrido de Bill en la casa de la fiesta secreta. Mientras que a nivel estructural las acciones de Fridolin y Bill son casi idénticas, a nivel sensorial son muy distintas. Los mismos sucesos ocurren, pero mientras que Fridolin se encuentra estático observando, Bill recorre, durante varios minutos, diversos aposentos de la mansión; lo que repercute en diferentes formas de interpretar la secuencia, según se explicó durante el análisis. Este cambio de espacialización está profundamente relacionado con los cambios de cámara, enfoque y cortes de escena realizado en el filme; en otras palabras, es posible decir que estos cambios no pertenecen al *storyworld* (Ryan, 2014, p. 38), pero sí contribuyen a construir de determinada manera dicho mundo narrativo. En ese sentido, se confirma que no es posible separar las posibilidades del medio de la construcción de cada *storyworld*.

Estos hechos nos muestran cómo durante la adaptación de un producto medial a otro es posible agregar otras modalidades semióticas que modifiquen la construcción del *storyworld*, sin cambiar la modalidad simbólica verbal compartida por los productos mediales (los diálogos) o las acciones básicas de los existentes.

Este trabajo ha servido para reconocer la importancia de las modalidades de los tipos de medios en la transmisión de sus importaciones cognitivas y *storyworlds* (para los tipos de medios con posibilidades narrativas). A partir de las conclusiones alcanzadas en esta investigación es posible seguir cuestionando cómo influyen otras posibilidades mediales en la construcción de los *storyworlds*. Tipos de medios más recientes, como los videojuegos y los *podcasts*, cuentan con sus propias posibilidades, las cuales valdría la pena analizar para reconocer cómo construyen los relatos y cómo estos son percibidos por los usuarios.

Como posibles caminos de expansión de esta investigación se encuentra el cuestionamiento de las modalidades que puede adoptar la narratividad en diferentes tipos medios, por ejemplo, la creación de secuencias violentas o de terror en cada medio; la diferencia entre *storyworlds*

provocada por la percepción de una u otra modalidad semiótica; o la provocación de reacciones fisiológicas en los lectores, espectadores o usuarios a partir de dichas modalidades. También cabe la posibilidad de preguntarse de qué manera interviene el aspecto lúdico en la construcción de los *storyworlds*, lo que llevaría a un cuestionamiento sobre los modos de participación e involucramiento de los usuarios en su proceso de construcción.

Bibliografía

- Albanese, J. (10 de abril de 2018). A Historical Survey of Greenwich Village. *Cityrealty*. <https://www.cityrealty.com/nyc/market-insight/features/get-to-know/a-historical-survey-greenwich-village/4202>
- Allen, J. K. (2009). Dreaming of Denmark: Orientalism and Otherness in Schnitzler's "Traumnovelle". *Modern Austrian Literature*, 42(2), 41-59
- Alter, M. P. (1971). Schnitzler's Physician: An Existential Character. *Modern Austrian Literature*, 4(3), 7-23
- Anderson, P. W. S. (Director) (1995). *Mortal Kombat* [Película]. New Line Cinema
- Azraal, A. (2015). *The Kubrick way*. https://issuu.com/albertazraal/docs/the_kubrick_way
- Barthes, R. (1972). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, T. Todorov y G. Genette, *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Editorial Tiempo Contemporáneo
- Bentkowski, K. D. (19 de marzo de 2006). Eyes Wide Shut: occult symbolism. *The Kentroversy Papers*. <http://kentroversypapers.blogspot.com/2006/03/eyes-wide-shut-occult-symbolism.html>
- Berlin, J. B. (1971). Arthur Schnitzler: A Bibliography of Criticism, 1965-1971. *Modern Austrian Literature*, 4(4), 7-20.
- Bolkosky, S. (1986). Arthur Schnitzler and the fate of mothers in Vienna. *Psychoanalytic Review*, 73(1), 1-15.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press
- Borchardt, E. (2001). Arthur Schnitzler's Traumnovelle and Stanley Kubrick's "Eyes Wide Shut": The Structure of Fantasy and Reality Then and Now. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 12(1), 4-17
- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. University of California Press

- Burns, R. (Director). (2003). *The Center of the World: The Center of the World: New York, A Documentary Film*. [Película; Transcripción]. Steeplechase Films.
<https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/films/newyork/#transcript>
- Cameron, J. (Director) (1997). *Titanic* [Película]. Paramount Pictures, 20th Century Fox y Lightstorm Entertainment
- Campbell, A. K. y Scudiere, P. J. (2023, June 13). New York. *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/place/New-York-state>
- Campos, C. (2013). Vulgus veritatis pessimus interpres. *Jot Down*.
<https://www.jotdown.es/2013/09/vulgus-veritatis-pessimus-interpres/>
- Cánovas Méndez, M. (2011). Tema y narración en *Eyes Wide Shut*. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187-748(marzo-abril), 439-445.
<https://doi.org/doi:10.3989/arbor.2011.748n2022>
- Castro Gutiérrez, A. (2021). De los pasajes nocturnos Ojos bien cerrados de Stanley Kubrick. *Correspondencias. Cine y pensamiento*, (17), 78-85.
<http://correspondenciascine.com/dossiers/dossier-17-sonambuloso/>
- Castro, A. (2003). *Stanley Kubrick*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián
- Cohen, R. (6 de abril 2020). Behind the Mask of Corruption. *The Paris Review*.
<https://www.theparisreview.org/blog/2020/04/06/behind-the-mask-of-corruption/>
- Danckwardt, J. F. (2007). From Dream story (Schnitzler) to Eyes wide shut (Kubrick). From identity through meaning formation to identity through excitation. *Int J Psychoanal*, (88), 735-751
- DeVito, D. (Director) (1996). *Matilda* [Película]. TriStar Pictures y Jersey Films
- Díaz-Cano, P. J. (17 de febrero 2001). Viena (Austria). Carnaval a ritmo de vals. *El mundo*.
<https://www.elmundo.es/motor/2001/MV187/MV187-19a.html>
- Donovan, S. (2007). Inspired by Schnitzler's Traumnovelle: The Intersemiotic Representation of Figural Consciousness in Kubrick's Eyes Wide Shut. En C. Schönfeld y H. Rasche. *Processes of Transposition: German Literature and Film* (pp. 59-80). Rodopi

- Dovey, L. (2006). Eyes Wide Shut: Kubrick and the Representation of Gender. En G. D. Rodhes (Ed.), *Stanley Kubrick Essays on His Films and Legacy*. McFarland & Company, Inc
- Elleström, L. (2013). Adaptation within the field of media transformations. En J. Bruhn, A. Gjelsvik, y E. F. Hanssen (Eds.), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* (pp. 113-132). Bloomsbury
- Elleström, L. (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Palgrave Macmillan
- Elleström, L. (2017). *Adaptation and Intermediality*. The Oxford Handbooks online. <https://www.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.29>
- Elleström, L. (2019). *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Palgrave Macmillan
- Elleström, L. (2021). *Beyond media Borders 1. Intermedial relations among Multimodal Media*. Palgrave Macmillan
- Farese, G. (2001). Arthur Schnitzler, a setenta años de su muerte (Trad. Guadalupe Alonso). *TEMPO. Casa del tiempo*, 3(33), 66-79.
- Fincher, D. (Director) (1992). *Alien 3* [Película]. Brandywine Productions
- Fleming, A. (Director) (1996). *The Craft* [Jóvenes brujas] [Película]. Columbia Pictures
- Fujiwara, C. (2003). Interpretation and Production History: Eyes Wide Shut and Marnie. *Film International*, (3), 36-47
- García, M., Infante, M., Libonati, A., y Murad, D. (2019). Cine de los 90 en los Estados Unidos: nuevos paradigmas. *Agora UnLaR*, 4(9), 186-198
- Gaudreault, A. (2011). *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*. Educación y Cultura/UNARTE
- George, A. X. (2016). “Young Vienna”. *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Doi:10.4324/9781135000356-REM699-1

- George, A. X. (2020). *The naked truth Viennese modernism and the body*. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226695006.001.0001>
- Gibbons, A. (25 de mayo de 2016). *Vienna: Modernity in the making*. The British Library. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/vienna-modernity-in-the-making>
- Gil González, A. J., & Pardo García, P. J. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Éditions Orbis Tertius
- Giovannelli, A. (2010). Cognitive Value and Imaginative Identification: The Case of Kubrick's Eyes Wide Shut. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(4), 355-366
- Giovanni, E. di (2015). De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyes Wide Shut" de S. Kubrick [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29424/1/T35945.pdf>
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué Estás Mirando?: 150 Años De Arte Moderno En Un Abrir Y Cerrar De Ojos*. Taurus
- Gutiérrez Alcalá, R. (2023). Interocepción y propiocepción: los otros sentidos que tenemos. *Gaceta UNAM*, (5363), 8-9. <https://www.gaceta.unam.mx/g20230220/>
- Gutiérrez Estupiñán, R. G. y Vergara Vallejo, A. P. (2021). Compresión y expansión en *Atonement* (novela y filme). En R. G. Gutiérrez Estupiñán y J. Villarreal y M. Sáenz (Eds.), *Encuadres del discurso cinematográfico* (pp. 13-60). Editorial Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Wiley- Blackwell
- Herman, L. y Vervaeck, B. (2014). Reseña de Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon (Eds.) *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, *Image [&] Narrative*, 15(3), 128-133
- Herzog, H. H. (2011). *Vienna is different. Jewish Writers in Austria from the Fin de Siècle to the Present*. Berghahn Books
- Hinrichs, J. (2013). *Relato soñado*. Nórdica Libros

- Hisour Arte Cultura Historia. (s.f.). *Influencia del movimiento de Artes y oficios*.
<https://www.hisour.com/es/influence-of-arts-and-crafts-movement-27672/>
- Jahn, M. (2021). *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. URL www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf.
- Janik, A. y Toulmin, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
- Jayamanne, L. (2021). *Poetic Cinema and the Spirit of the Gift in the Films of Pabst, Parajanov, Kubrick, and Ruiz*. Amsterdam University Press.
- Jennings, L. B. (1981). Schnitzler's Traumnovelle - Meat or Poison?. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 17(1), 73-82. DOI: <https://doi.org/10.3138/sem.v17.1.73>
- Kafalenos, E. (1999). Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative. En D. Herman (Ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (pp. 33-65). Ohio State University Press Columbus
- Kafalenos, E. (2006). *Narrative Causalities*. The Ohio State University Press
- Kreider, T. (2000). *A Review of Eyes Wide Shut*. *Film Quarterly*, 53(3), 41-48.
- Krotkoff, H. (1971). Auf den spuren von arthur schnitzlers "traumnovelle". *Modern Austrian Literature*, 4(4), 37-41.
- Kubrick, S. (Director). (1999). *Eyes Wide Shut* [Ojos bien cerrados] [Película]. Warner Bros. Pictures; Stanley Kubrick
- Kuntz, B. (2021). Stanley Kubrick's Eyes Wide Shut as Precursor to Jeffrey Epstein's Lolita Express. En E. T. Pereira, C. Costa y Z. Breda (Eds.), *ICGR 2021 4th International Conference on Gender Research* (pp. 156-162). Academic Conferences International Limited
- La Casa Victoriana. (4 marzo 2019). Fancy dresses: disfraces victorianos. *La Casa Victoriana*.
<https://lacasavictoriana.com/tag/domino-dresses/>
- Lasseter, J. (Director) (1995). *Toy Story* [Película]. Walt Disney Pictures y Pixar Animation Studios

- Lasseter, J. (Director) (1999). *Toy Story 2* [Película]. Walt Disney Pictures y Pixar Animation Studios
- Littau, K. (2006). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Ediciones Manantial
- Lombardi, R. (2004). Stanley Kubrick's swan song: Eyes wide shut. *International Journal of Psychoanalysis*, (85), 209-218
- López Fernández, J. M. (2016). Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick: Relatos soñados y deseos encadenados. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)* (pp. 198–206). MACC-ELICIN.
https://cijielc.files.wordpress.com/2016/02/nuevas_perspectivas_literarias_y_culturales.pdf
- Lyons, C. (8 de septiembre 1999). The Blair Witch Project' Scares Off Hollywood Convention. *Daily Variety*. <https://variety.com/1999/film/news/the-blair-witch-project-scares-off-hollywood-convention-1201346034/>
- LyricFind. (s.f.). Backwards Priests. Jocelyn Pook. *Deezer*.
<https://www.deezer.com/en/track/4224137>
- M. Jordan y Haladyn, J. J. (2006). Carnavalesque and Grotesque Bodies in Eyes Wide Shut". En G. D. Rodhes (Ed.), *Stanley Kubrick Essays on His Films and Legacy*. McFarland & Company, Inc
- Marriot, S. (2005). Desire and Crisis: The Operation of Cinematic Masks in Stanley Kubrick's Eyes Wide Shut. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, (11), 93-104
- Masgrau-Juanola, M. y Kunde, K. (2018). La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 621-637. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812>
- McCarthy, D. Schellenberg, J. Szykielewska, M. y Maher, A. (2011). El modernismo. *Europeana*.
<https://www.europeana.eu/es/exhibitions/art-nouveau-a-universal-style>

- McDougal, S. Y. (2001). Eyes Wide Shut: The Dream-Odyssey of Stanley Kubrick. *Cadernos de Tradução*, (7), 189-202
- Morton, R. y Jankel, A. (Directores) (1993). *Super Mario Bros* [Película]. Hollywood Pictures, Lightmotive, Allied Filmmakers y Cinergi Pictures
- Movie-locations. (s/f). Eyes Wide Shut. <https://www.movie-locations.com/movies/e/Eyes-Wide-Shut.php>
- Myrick, D. y Sánchez, E. (Directores) (1999). *The Blair Witch Project* [El proyecto de la bruja de Blair] [Película]. Haxan Films
- New York City. (1994). En P. B. Norton (Ed.) *The New Enciclopedia Britannica* (15th edition) (Vol. 24, pp. 902-915). Chicago, USA: Enciclopedia Britannica Inc.
- Phillips, G. D. y Hill, R. (2002). *Encyclopedia of Stanley Kubrick. From Day of the Fight to Eyes Wide Shut*. Facts On File, Inc
- Prince, G. (2005). Narrativity. En D. Herman, M. Jahn y M. L. Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (p. 387). Routledge Taylor and Francis Group
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Ransom, A. J. (2010). Eyes Wide Shut: Genre, Reception, and Kubrick's Last Film. *Journal of Film and Video*, 62(4), 31-46
- Raphael, F. (1999). *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick and Eyes Wide Shut*. Ballantine Books
- Revesz, E. V. (2021). Sex, Gender, and the Male Gaze in Arthur Schnitzler's Traumnovelle and Stanley Kubrick's Eyes Wide Shut. *German Studies Review*, 44(2), 313-333
- Roudinesco, E. (2021). *Freud en su tiempo y en el nuestro*. Debolsillo
- Rudolfina Redoute. (s.f.). The history of the Rudolfina-Redoute. *Rudolfina-Redoute*. <https://www.rudolfina-redoute.at/en/information-on-the-ball/history/>

- Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis Press
- Ryan, M. L. (2014). Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media- Conscious Narratology. En M. L. Ryan, y J. N. Thon (Eds.), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology* (pp. 25-29). University of Nebraska Press
- Ryan, M. L. (2014). Storyworlds across Media: Introduction. En M. L. Ryan, y J. N. Thon (Eds.), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology* (pp. 1-21). University of Nebraska Press | Lincoln and London
- Ryan, M. L. (2019). From Possible Worlds to Storyworlds. On the Worldness of Narrative Representation. En A. Bell y M. L. Ryan (Eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (pp. 62-87). Board of Regents of the University of Nebraska
- Ryan, M. y Lenos, M. (2020). *An introduction to film analysis. Technique and Meaning in Narrative Film*. Bloomsbury Academic
- Saint- Gelaís, R. (2005). “Transfictionality.” In D. Herman, M. Jahn y M. L. Ryan (Eds.) *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 612-613). London: Routledge.
- Sánchez-Escalonilla García-Rico, A. (2019). El american dream en el cine de exploración espacial (1950-2018) [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56735/>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2022). Hollywood y la evolución del sueño americano. De la sociedad ansiosa de los 90 a los escenarios del apocalipsis y la regeneración. *Historia y comunicación social*, 27(1), 233-242. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.68980>
- Santner, E. L. (1986). Of Masters, Slaves, and Other Seducers: Arthur Schnitzler's Traumnovelle. *Modern Austrian Literature*, 19(3/4), 33-48
- Sayer, H. (2007). “Arthur Schnitzler’s Critical Reception in Vienna: The Liberal Press and the Question of Jewish Identity”. *German Life and Letters*, 60(4), 481-492.
- Schnitzler, A. (2002). Dream Story. En *Night Games and other stories and novellas* (trad. M. Schaefer). Ivan R. Dee

- Schnitzler, A. (2021). *Relato Soñado*. Aliana Editorial
- Schorske, C. E. (1980). *Fin-de-siècle. Vienna: Politics and Culture*. Alfred A. Knopf, inc.
- Schwarz, E. (2001). A Puzzle and An Enigma: Stanley Kubrick's "Eyes Wide Shut" and Arthur Schnitzler's "Traumnovelle". *Modern Austrian Literature*, 34(1/2), 103-11
- Scott, J. (2006). Fantasies of Repressed Empire in Schnitzler's "Traumnovelle". *Modern Austrian Literature*, 39(1), 45-63
- Scott, R. (Director) (1991). *Thelma & Louise* [Thelma y Louise: Un final inesperado] [Película]. Pathé Entertainment, Percy Main y Star Partners III Ltd.
- Secuencia. (2023). En *Diccionario del Español de México*. <https://dem.colmex.mx/Ver/secuencia>
- Seibel, A. (2017). *Visions of Vienna. Narrating the city in 1920s and 1930s Cinema*. Amsterdam University Press
- Silvestre, J. (16 de noviembre 2020). 'Eyes Wide Shut': ¿qué significa la máscara de la almohada? *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a34683679/eyes-wide-shut-mascara-significado/>
- Skyline. (2023). En *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/skyline>
- Souza de, S. E. (Director) (1994). *Street Fighter* [Película]. Edward R. Pressman Productions
- Spielberg, S. (Director) (1993). *Jurassic Park* [Parque Jurásico] [Película]. Universal Pictures y Amblin Entertainment
- Stadler, F. (2013). *El círculo de Viena. Empirismo lógico, ciencia, cultura y política*. Fondo de Cultura Económica
- Stone, O. (Director) (1991). *JFK* [Película]. Le Studio Canal+, Regency Enterprises, Alcor Films e Ixtlan Corporation
- Taroff, K. (2011). 'No dream is ever just a dream': Stanley Kubrick's Eyes Wide Shut as monofilm. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 4(2), 145–157. https://doi.org/10.1386/jafp.4.2.145_1

- Vigilant Citizen. (2013). The Hidden Messages in “Eyes Wide Shut”. *The Vigilant Citizen*.
<https://vigilantcitizen.com/moviesandtv/the-hidden-and-not-so-hidden-messages-in-stanley-kubriks-eyes-wide-shut-pt-i/>
- Vitek, J. (2001). Another Squint at Eyes Wide Shut. A Postmodern Reading. *Modern Austrian Literature*, 34(1/2), 113-124
- Wachowski, L. y Wachowski, L. (Directoras) (1999). *Matrix* [Película]. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership y Silver Pictures
- Webster, P. (2011). *Love and Death y Kubrick. A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut*. McFarland & Company, Inc., Publisher
- Whitinger, R. y Ingram, S. (2003). Kubrick, and “Fidelio”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 36(3), 55-71
- Wilson, D. (2009). *5 Cities That Ruled the World*. Thomas Nelson
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rod
- Yukich, J. (Director) (1994). *Double Dragon* [Doble Dragón] [Película]. Imperial Entertainment Group

Anexos

Anexo 1. Personajes de *Dream Story* y ficha técnica de *Eyes Wide Shut*

Personajes de Dream Story

Fridolin	Los jueces de Santa Vehme
Albertine	Mujer misteriosa
Hija de Fridolin y Albertine	Hombres encapuchados
Marianne	Dr. Roediger
Grupo de estudiantes	Amiga de Mizzi
Mizzi	Recepcionista de hotel
Nachtigall	Baronesa D.
Gibiser	Dr. Adler
‘Pierrette’	

Ficha técnica de Eyes Wide Shut

- Título original: *Eyes Wide Shut*
- Realización: Stanley Kubrick
- Guion: Stanley Kubrick y Frederic Raphael, basado en la novela corta *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler
- Elenco: Tom Cruise (Dr. Bill Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Vinessa Shaw (Domino), Leelee Sobieski (Milich’s daughter), Todd Field (Nick Nightingale), Madison Eginton (Helena Harford), Julianne Davis (Mandy), Marie Richardson (Marion Nathanson), Alan Cumming (Hotel Desk Clerk), Sky Dumont (Sandor Szavost), Stewart Thorndike (Nuala), Leslie Lowe (Illona Ziegler), Louis J. Taylor (Gayle), Jackie Sawiris (Roz), Thomas Gibson (Carl Thomas), Rade Serbedzija (Mr. Milich), Leon Vitali (Red Cloak), Fay Masterson (Sally), Carmela Marner (Waitress at Guillespie’s), Abigail Good (Mysterious Woman), Brian W. Cook (Tall Butler), Michael Doven (Ziegler’s Secretary), Randall Paul (Harris), Lisa Leone (Lisa), Cindy Dolenc (Girl at Sharky’s), Gary Goba (Naval Officer), Togo Igawa (Japanese Man #1), Angus MacInnes (Gateman #1), Dan Rollman (Rowdy College Kid #1), Cate Blanchett (Mysterious Woman’s Voice), Karla Ashley (Masked Party Principal #3), Treva Etienne (Morgue

Orderly), Eiji Kusuhara (Japanese Man #2), Sam Douglas (Cab Driver), Kate Charman (Masked Party Principal #4).

- Cinematografía: Larry Smith
- Música: Jocelyn Pook
- Dirección artística: Kevin Phipps
- Producción: Jan Harlan y Stanley Kubrick
- País: Inglaterra/Estados Unidos de América
- Duración: 2 hrs. 39 min. (159 min)
- Formato: película colores
- Fecha de salida: 13 de julio 1999 (Los Ángeles, California)

Anexo 2. Tabla comparativa de *sjuzhets* de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*

Tabla 3. Comparación de <i>sjuzhets</i>		
Novela <i>Dream Story</i>	Filme <i>Eyes Wide Shut</i>	Procesos de objeto A a objeto B
Fridolin y Albertine leen un cuento a su hija	Bill y Alice se preparan para la fiesta de Ziegler	Cambio
	Se despiden de su hija y la niñera	Expansión
Analepsis: Baile de máscaras y rutina del día siguiente	Pareja acude a baile de Victor Ziegler	Cambio
	Bill reconoce a Nightingale y acude a saludarlo	Expansión
	Alice se dirige al sanitario	Expansión
Fridolin flirtea con dos mujeres	Alice flirtea con Szavost	Cambio
Albertine flirtea con Szavost	Bill flirtea con dos mujeres	Cambio
	Bill es llevado al baño de Ziegler a petición de él	Expansión
	Bill atiende a Mandy por petición de Victor Ziegler	Expansión
Pareja baila y cena	Alice rechaza a Szavost	Cambio de orden
Pareja vuelve a casa y tiene un encuentro sexual	Pareja vuelve a casa y tiene un encuentro sexual	
Al día siguiente	Al día siguiente	
Fridolin acude a la clínica y atiende a varios pacientes	Bill acude a la clínica y atiende a varios pacientes	
Albertine hace sus labores en casa con su hija	Alice hace sus labores en casa con su hija	
	Ambos leen un cuento a su hija	Final inicio de analepsis
	Alice prepara un cigarro de marihuana	Expansión
Conversación sobre la fiesta y Dinamarca	Pareja tiene conversación sobre la fiesta y las vacaciones en Cape Cod	
Revelación de Albertine	Revelación de Alice	
Revelación de Fridolin		Compresión
Fridolin recibe mensaje y acude a ver a paciente	Bill recibe una llamada y debe ir a ver a un paciente	Cambio
	Bill se traslada en un taxi	Expansión
	Bill imagina la infidelidad de Alice (1era)	Expansión
Fridolin revisa al padre de Marianne	Bill revisa al padre de Marion	
Fridolin rechaza los avances de Marianne	Bill rechaza los avances de Marion	
Fridolin deambula/piensa por la ciudad	Bill deambula por la ciudad	Cambio por posibilidades del medio
Fridolin tiene un encuentro con los estudiantes	Bill tiene un encuentro con estudiantes	Cambio por diferente tiempo
Fridolin tiene un encuentro con Mizzi	Bill tiene un encuentro con Domino	Domino alude a las dominos de la novela

	Alice espera a Bill en casa	Expansión
	Alice llama a Bill	Expansión
Fridolin acude a un café y se encuentra con Nightingale	Bill acude a un café y se encuentra con Nightingale	
Fridolin renta disfraz y encuentro con Pierrette	Bill renta disfraz y encuentro con la hija de Milich	
Fridolin se entrevista con Nightingale y solicita la contraseña		Compresión
Salida hacia la fiesta en coche	Bill toma un taxi con dirección a la fiesta	
Fridolin reflexiona brevemente sobre lo que está viviendo	Bill imagina la infidelidad de Alice (2da)	Cambio
Descripción del camino	Mostración del camino	
Fridolin llega a la casa de la fiesta	Bill llega a la casa de la fiesta	
Fridolin ofrece dinero al cochero para que se quede	Bill ofrece dinero al taxista para que se quede	
	Solicitud de contraseña en las afueras de la casa	Expansión
Solicitud de contraseña	Solicitud de contraseña en la entrada de la casa	
	Bill observa el rito de la fiesta	Expansión
Fridolin es observado por un monje	Bill es observado (reconocido) por dos asistentes de la fiesta	
	Bill es seleccionado por una mujer del rito	Expansión
Advertencia de mujer misteriosa	Bill es advertido por la mujer misteriosa	
	Un hombre se lleva a dicha mujer	Expansión
Descripción de la fiesta	Bill deambula por la casa	Cambio erótico/sexual
Otra mujer enmascarada invita a Fridolin a bailar	Otra mujer enmascarada invita a Bill a un lugar más privado	Cambio
2da Intervención de mujer misteriosa	2da Intervención de mujer misteriosa	
La mujer misteriosa vuelve a advertirle	La mujer misteriosa vuelve a advertirle	Cambio. En la novela se habla un caso anterior de envenenamiento
Un hombre se lleva a la mujer para bailar con ella	Ella se retira	Cambio
Le solicitan la contraseña de nuevo a Fridolin	Un hombre enmascarado le pide a Bill que lo acompañe	Cambio
‘Cuestionamiento’ a Fridolin	Bill entra a un salón donde se le solicita la contraseña	Cambio
Se le solicita a Fridolin quitarse la máscara. No lo hace.	Se le solicita a Bill quitarse la máscara. Lo hace.	Cambio
	Se le solicita a Bill se desnude para recibir su castigo	Expansión
Irrupción de la mujer misteriosa	Intervención de la mujer misteriosa	
Fridolin argumenta para recibir él el castigo		Compresión
Expulsión de Fridolin de la casa	Expulsión de Bill de la fiesta	
Fridolin es llevado en carro a un lugar de la ciudad		Compresión

Fridolin debe llegar a su casa con sus propios medios		Compresión
Fridolin llega a casa	Bill regresa a casa	
Fridolin esconde el disfraz	Bill esconde el disfraz	
Despierta a su esposa y escucha su sueño	Bill despierta a Alice y escucha su sueño	
Al día siguiente	Al día siguiente	
Acude a una consulta		Compresión
Busca a Nightingale y conversa con el encargado del hotel	Bill pregunta por Nightingale y acude a su hotel	
Regresa el disfraz a la tienda de disfraces	Bill regresa el disfraz a la tienda de disfraces	
Fridolin regresa al policlínico	Bill regresa a la clínica	
Fridolin llama a casa	Bill imagina la infidelidad de Alice (3era)	Cambio
Atiende las obligaciones del día en la clínica	Bill cancela sus citas	Cambio
Consulta a una joven (insinuación)		Compresión
Toma un coche y sale en busca la casa de la fiesta	Bill busca la casa de la fiesta en su propio carro	Cambio
Recibe la carta frente al portón de la casa	Recibe la carta frente al portón de la casa	
Regresa a casa a comer	Bill regresa a casa a comer	
Conversa con Fridolin/mirada	Bill observa la mirada de Alice	Cambio
Acude a su consultorio	Bill regresa a la clínica	Cambio
Atiende consultas y piensa sobre la situación con Albertine	Bill recuerda la infidelidad de Alice (4ta)	Cambio
Regresa al hospital		Compresión
Visita a otro paciente		Compresión
Aprovecha para buscar a Marianne.	Bill llama a Marion sin éxito	Cambio
Fridolin deja a Marianne (sin efectuar su venganza)		Compresión
Sale a caminar y se dirige a buscar a Mizzi (sin éxito)	Bill va en taxi a buscar a Domino (sin éxito)	Cambio
Fridolin recibe noticia	Bill flirtea con la amiga de Domino y recibe noticia	Cambio
Fridolin camina hacia un café (mientras reflexiona)	Bill sale a caminar	
	Bill se da cuenta de que lo siguen en la calle	Expansión
Fridolin intuye que tal vez lo sigan (dentro del café)	Bill acude a un café	
Lee el periódico y se entera del suicidio de la baronesa D	Bill lee el periódico y se entera de la sobredosis de Miss Curran	Cambio
Acude al hotel Bristol		Compresión
Acude al hotel Archiduque Karl		Compresión
Cuestiona al encargado del hotel		Compresión/Cambio
Acude al Hospital General	Bill acude al hospital	

Se dirige al depósito de cadáveres	Acude al anfiteatro	
Fridolin habla con Adler, el encargado del anfiteatro		Compresión
Revisa el cuerpo de la mujer envenenada	Recuerda las palabras de la mujer misteriosa e intenta reconocer el cuerpo	Cambio
Fridolin conversa con Adler y se despide		Compresión
	Bill recibe llamada de Victor Ziegler	Expansión
	Bill visita a Victor Ziegler	Expansión
Fridolin regresa a casa	Bill regresa a casa	
Fridolin encuentra la máscara que Albertine le dejó en la cama	Bill encuentra la máscara en la cama a lado de Alice	Cambio
Fridolin se rompe y decide contarle todo a Albertine	Bill se rompe y decide contarle todo a Alice	
Al día siguiente	Al día siguiente	
Pareja se reconcilia en habitación	Pareja se reconcilia en un centro comercial	Cambio
Se escucha la voz de su hija	Su hija deambula alrededor de ellos	Cambio

Anexo 3. Patrones narrativos ‘únicos’ de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*

Tabla 5. Patrón narrativo ‘único’ de <i>Dream Story</i>	
<i>Equilibrium</i> inicial (no función)	Vida marital de la pareja
A (o a) evento disruptivo (o reevaluación de la situación)	Revelación del deseo por otro hombre de Albertine
C decisión de C-actante para intentar aliviar A (o a)	Fridolin decide salir a ver a su paciente
C' acto inicial del C-actante para intentar aliviar A (o a)	Sale a ver a paciente
D C-actante es probado	<p>Sucesos ocurridos en la calle</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Encuentro con Marianne 2. Encuentro con estudiantes 3. Encuentro con Mizzi 4. Encuentro con Nightingale 5. Encuentro con Pierrette 6. Asistencia a la fiesta <p>Regresa a casa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Despierta a su esposa y escucha su sueño 2. Busca a Nightingale 3. Busca la casa de la fiesta 4. Busca a Marianne 5. Busca a Mizzi 6. Acude a un café 7. Acude al hotel de la baronesa D 8. Acude al depósito de cadáveres
E C-actante responde a la prueba	<p>Respuesta a cada situación</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Se niega a Marianne 2. Rechaza la provocación 3. Duda y es rechazado por Mizzi 4. Insiste con ir a la fiesta de Nightingale 5. Rechaza a Pierrette 6. Es expulsado de la fiesta <p>Regresa a casa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Se ofende por el sueño de Albertine y decide vengarse 2. No encuentra a Nightingale 3. Le advierten no continuar en su búsqueda 4. Rechaza a Marianne 5. No encuentra a Mizzi 6. Se entera de la muerte de la Baronesa D 7. Le informan que está en el anfiteatro 8. Observa el cadáver de la mujer desconocida
F C-actante adquiere empoderamiento	Conocimiento
G C-actante llega al lugar, o a tiempo, para H	Fridolin regresa a casa
H acción principal del C-actante para aliviar A (o a)	Fridolin relata lo sucedido a Albertine
I (o I neg) éxito (o fracaso) de H	Se reconcilian
K <i>equilibrium</i> (no función)	Regreso a la rutina, pero distintos.

Tabla 6. Patrón narrativo ‘único’ de <i>Eyes Wide Shut</i>	
<i>Equilibrium</i> inicial (no función)	Vida marital de la pareja.
A (o a) evento disruptivo (o reevaluación de la situación)	Revelación del deseo por otro hombre de Alice
C decisión de C-actante para intentar aliviar A (o a)	Decide salir a ver a su paciente (para pensar)
C' acto inicial del C-actante para intentar aliviar A (o a)	Sale a ver a paciente
D C-actante es probado	<p>Sucesos ocurridos en la calle</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Encuentro con Marion 2. Encuentro con estudiantes 3. Encuentro con Domino 4. Encuentro con Nightingale 5. Encuentro con hija del Milich 6. Asistencia a la fiesta <p>Regresa a casa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Despierta a su esposa y escucha su sueño 2. Busca a Nightingale 3. Busca la casa de la fiesta 4. Llama a Marion 5. Busca a Domino 6. Se descubre perseguido 7. Acude a un café 8. Acude al anfiteatro
E C-actante responde a la prueba	<p>Respuesta a cada situación</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Se niega a Marion 2. Rechaza la provocación 3. Duda y es rechazado por Dominó 4. Insiste con ir a la fiesta de Nightingale 5. Rechaza a la hija de Milich 6. Es expulsado de la fiesta <p>Regresa a casa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Se ofende por el sueño de Alice y decide vengarse 2. No encuentra a Nightingale 3. Le advierten no continuar en su búsqueda 4. No encuentra a Marion 5. No encuentra a Domino 6. Decide ir a un café 7. Se entera de la muerte de la exreina de belleza 8. Observa el cadáver de la mujer desconocida
F C-actante adquiere empoderamiento	Conversación con Victor Ziegler
G C-actante llega al lugar, o a tiempo, para H	Bill regresa a casa
H acción principal del C-actante para aliviar A (o a)	Bill relata lo sucedido a Alice
I (o I neg) éxito (o fracaso) de H	Se reconcilian
K <i>equilibrium</i> (no función)	Regreso a la rutina, pero distintos

Anexo 4. Patrones narrativos con incrustaciones de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*

Las dos tablas que se presentan a continuación contienen los patrones narrativos que aparecen en la novela de *Dream Story* y en el filme *Eyes Wide Shut*. A diferencia de las Tablas 5 y 6 (Anexo 3), en estos cuadros aparecen varios ciclos narrativos que están interrumpidos o acompañados de más ciclos narrativos. El procedimiento seguido para la construcción de estas tablas fue:

1. Identificar los eventos correspondientes a las once funciones de Kafalenos y seguir su secuencia lógica (columna 1 correspondiente al primer hilo narrativo). En la mayoría de los casos el ciclo narrativo se compone de las siguientes funciones: A (o a) evento disruptivo (o reevaluación de la situación); C decisión de C-actante para intentar aliviar A (o a); C' acto inicial del C-actante para intentar aliviar A (o a); H acción principal del C-actante para aliviar A (o a); I (o I neg) éxito (o fracaso) de H.
2. En caso de haber algún evento disruptivo que interrumpiera la transición causal de A a H (ciclo incrustado), entonces se consignaba en una segunda columna (segundo hilo narrativo), y se le daba seguimiento hasta su desenlace.
3. Hay casos como el evento de la revelación de la fiesta de Nightingale que se ven interrumpidos de nuevo por otro ciclo narrativo (el encuentro con Pierrette cuando Fridolin pretende rentar el disfraz), en esos casos, dichos eventos se consignan en la tercer columna o hilo narrativo.

De este modo, al seguir el orden de las funciones de Kafalenos es posible identificar cuándo un evento disruptivo interrumpe el ciclo narrativo que estamos siguiendo, incrustándose y llevando la atención a otro ciclo, mientras deja en suspensión el ciclo anterior. Como se mencionó en el Capítulo 3, la regla a seguir para poner un evento dentro de un ciclo narrativo u otro fue la consecuencia causal de un evento a otro.

Tabla 7. Patrón narrativo con incrustaciones de *Dream Story*

Inicial <i>equilibrium</i> (no función)	
A evento disruptivo	Revelación del deseo por otro hombre de Albertine

A evento disruptivo	Llamada del paciente
C decisión de C-actante	Decide salir a ver a su paciente
C' acto inicial del C-actante	Sale a ver a paciente
H acción principal del C-actante	Revisa al paciente
I Éxito de H	Hombre muerto

a reevaluación de la situación	Revelación de Marianne
D C-actante es probado	Se ofrece la oportunidad de infidelidad
E C-actante responde a la prueba	Se arrepiente y no lo hace
H acción principal del C-actante	Decide no corresponder a Marianne
I Éxito de H	Sale de la casa sin cometer una infidelidad

A evento disruptivo	Encuentro con estudiantes
C decisión de C-actante	No hacer caso
C' acto inicial del C-actante	No hace nada
H acción principal del C-actante	--
I Éxito de H	Se controla
A evento disruptivo	Se encuentra con Mizzi
C decisión de C-actante	Decide no ser un cobarde
C' acto inicial del C-actante	Seguir a Mizzi
H acción principal del C-actante	Entra a su casa
I Éxito de H	No logra su cometido
A evento disruptivo	Revelación de Nightingale de la fiesta
C decisión de C-actante	Ir al evento de Nightingale para comprobar su hombría
C' acto inicial del C-actante	Alquilar un disfraz

A evento disruptivo	Encuentro con Pierrette
C decisión de C-actante	Detener a Pierrette
C' acto inicial del C-actante	Detiene a Pierrette
H acción principal del C-actante	Detiene a Pierrette
I Éxito de H	Detiene a Pierrette

H acción principal del C-actante	Seguir a Nightingale
I Éxito de H	Llega al evento
A evento disruptivo	Observa una fiesta extraña
C decisión de C-actante	Quedarse para saber qué pasará en la fiesta
C' acto inicial del C-actante	Intenta pasar desapercibido

A evento disruptivo	Mujer misteriosa le advierte de irse
C decisión de C-actante	Decide identificar quién es la mujer
C' acto inicial del C-actante	Decide quedarse para saber quién es
H acción principal del C-actante	La cuestiona sobre su identidad
I neg Fracaso de H	No logra saber su identidad

H acción principal del C-actante	Empieza a merodear en la fiesta
I neg Fracaso de H	Es expulsado de la fiesta

A Evento disruptivo	Su esposa tiene una pesadilla
C decisión de C-actante	Decide despertarla
C' acto inicial del C-actante	Le habla
H acción principal del C-actante	La despierta
I Éxito de H	Escucha su sueño

a reevaluación de la situación	Conocer lo que ignora sobre la fiesta
C decisión de C-actante	Saber más sobre la fiesta y la mujer misteriosa
C' acto inicial del C-actante	Buscar a Nightingale
H acción principal del C-actante	Acude a su hotel
I neg Fracaso de H	No lo encuentra
C' acto inicial del C-actante	Buscar la casa de la fiesta
H acción principal del C-actante	Volver al lugar de la fiesta
I neg Fracaso de H	No lo reciben en la casa

C decisión de C-actante	Buscar a Marianne para vengarse
C' acto inicial del C-actante	Acude a su casa

H acción principal del C-actante	Hablar con ella
I neg fracaso de H	Se arrepiente
C decisión de C-actante	Buscar a Mizzi para vengarse
C' acto inicial del C-actante	Acude a su casa
H acción principal del C-actante	Pregunta por ella
I neg fracaso de H	No la encuentra porque está enferma

A Evento disruptivo	Se entera del suicidio de la Baronesa D
C decisión de C-actante	Decide buscarla
C' acto inicial del C-actante	Ir a su hotel
H acción principal del C-actante	Acudir al hospital donde se encuentra
I neg Fracaso de H	No es posible reconocer su identidad

a reevaluación de la situación	Encuentra la máscara en su almohada
---------------------------------------	-------------------------------------

C decisión de C-actante	Decide contarle todo a Albertine
C' acto inicial del C-actante	Despierta a Albertine con su llanto
H acción principal del C-actante	Contar todas las anécdotas a Albertine
I Éxito de H	Se reconcilian

Tabla 8. Patrón narrativo con incrustaciones de <i>Eyes Wide Shut</i>	
Inicial equilibrium (no función)	Preparación para la fiesta y estancia en la fiesta
A evento disruptivo	Aparición de Nightingale
C decisión de C-actante	Ir a saludarlo
C' acto inicial del C-actante	Se separa de Alice para saludarlo
H acción principal del C-actante	Lo saluda
I Éxito of H	Tienen una conversación
a reevaluación de la situación	Reunirse con Alice
C decisión de C-actante	Buscar a Alice
C' acto inicial del C-actante	Se dirige hacia el punto de reunión
H acción principal del C-actante	Se dirige hacia el punto de reunión

A Evento disruptivo	Invitación de pareja de mujeres
C decisión de C-actante	Seguir la conversación
C' acto inicial del C-actante	Conversa
H acción principal del C-actante	

A Evento disruptivo	Se solicita la presencia de Bill con Victor
C decisión de C-actante	Acudir a la cita
C' acto inicial del C-actante	Aparece en el baño de Victor
H acción principal del C-actante	Ayuda a Victor con la sobredosis de Mandy
I Éxito of H	Mandy se recupera (se implica)

I Éxito of H	Se reúne de nuevo con Alice
---------------------	-----------------------------

I neg Fracaso de H	Pierde al par de amigas
---------------------------	-------------------------

Inicial equilibrium (no función)	Vida marital de ambos personajes
a reevaluación de la situación	Revelación del deseo por otro hombre de Alice

A Evento disruptivo	Llamada del paciente
C decisión de C-actante	Decide salir a ver a su paciente
C' acto inicial del C-actante	Sale a ver a paciente
H acción principal del C-actante	Revisa al paciente
I neg Fracaso de H	Hombre muerto
a Revaluación de la situación	Revelación de Marion
C decisión de C-actante	Decide no corresponder a Marion
C' acto inicial del C-actante	Dialogar con ella
H acción principal del C-actante	Habla con ella
I neg Fracaso de H	No logra terminar el diálogo porque llega Karl
A Evento disruptivo	Encuentro con estudiantes
C decisión de C-actante	No hacer caso
C' acto inicial del C-actante	No hace nada
H acción principal del C-actante	--
I Éxito of H	Se controla
A Evento disruptivo	Se encuentra con Domino
C decisión de C-actante	Decide acompañar a Domino
C' acto inicial del C-actante	Seguir a Domino
H acción principal del C-actante	Preguntar por el aspecto monetario

A Evento disruptivo	Alice llama para preguntar si pronto volverá
C decisión de C-actante	Responde el teléfono
C' acto inicial del C-actante	Escucha a Alice
H acción principal del C-actante	Le comenta que podría tardar más
I Exito de H	Alice se va a dormir

I neg fracaso of H	Se arrepiente y no logra el cometido
A Evento disruptivo	Revelación de Nightingale de la fiesta
C decisión de C-actante	Ir al evento de Nightingale
C' acto inicial del C-actante	Alquilar un disfraz

A Evento disruptivo	Encuentro con la hija de Milich
C decisión de C-actante	--
C' acto inicial del C-actante	--
H acción principal del C-actante	--
I Exito de H	--

H acción principal del C-actante	Seguir a Nightingale
----------------------------------	----------------------

I Éxito de H	Llega al evento
A Evento disruptivo	Observa una fiesta extraña
C decisión de C-actante	Quedarse para saber qué pasará en la fiesta
C' acto inicial del C-actante	Intenta pasar desapercibido

A Evento disruptivo	Mujer misteriosa le advierte de irse
C decisión de C-actante	Decide identificar quién es la mujer
C' acto inicial del C-actante	Decide quedarse para saber quién es
H acción principal del C-actante	La cuestiona sobre su identidad
I neg fracaso de H	No logra saber su identidad

H acción principal del C-actante	Empieza a merodear en la fiesta
I neg fracaso de H	Es expulsado de la fiesta

A Evento disruptivo	Su esposa tiene una pesadilla
C decisión de C-actante	Decide despertarla
C' acto inicial del C-actante	Le habla
H acción principal del C-actante	La despierta
I Éxito de H	Escucha su sueño

a Revaluación de la situación	Conocer lo que ignora sobre la fiesta
C decisión de C-actante	Saber más sobre la fiesta y la mujer misteriosa
C' acto inicial del C-actante	Buscar a Nightingale
H acción principal del C-actante	Acude a su hotel
I neg Fracaso de H	No lo encuentra
C' acto inicial del C-actante	Buscar la casa de la fiesta
H acción principal del C-actante	Volver al lugar de la fiesta
I neg Fracaso de H	No lo reciben en la casa

a Revaluación de la situación	Fantasia de Alice con el marine
C decisión de C-actante	Vengarse de Alice
C' acto inicial del C-actante	Buscar a Marion
H acción principal del C-actante	La llama por teléfono
I neg fracaso de H	No la encuentra
C decisión de C-actante	Buscar a Domino para vengarse
C' acto inicial del C-actante	Acude a su casa
H acción principal del C-actante	Pregunta por ella
I neg fracaso de H	No la encuentra porque está enferma

A Evento disruptivo	Se da cuenta de que alguien lo sigue
C decisión de C-actante	Perder al perseguidor
C' acto inicial del C-actante	Caminar más rápido y encontrar un lugar seguro
H acción principal del C-actante	Entrar a un café
I Éxito de H	Pierde al perseguidor
A Evento disruptivo	Se entera del suicidio de la Exreina de belleza
C decisión de C-actante	Decide buscarla
C' acto inicial del C-actante	Acude al hospital donde se encuentra
H acción principal del C-actante	Acude a la morgue
I neg Fracaso de H	No es posible reconocer su identidad
A Evento disruptivo	Ziegler le llama por teléfono
C decisión de C-actante	Cuestionar a Ziegler sobre la fiesta
C' acto inicial del C-actante	Acude a su casa
H acción principal del C-actante	Pregunta sobre la Exreina de Belleza
I neg Fracaso de H	No logra saber la verdad sobre lo acontecido

a Revaluación de la situación	Encuentra la máscara en su almohada
C Decisión del C-actante de intentar aliviar	Decide contarle todo a Alice
C' Acto inicial del C-actante para aliviar A	Despierta a Alice con su llanto
H Acción principal del C-actante para alivia	Contar todas las anécdotas a Alice
I Éxito de H	Se reconcilian