

4. Transposición y adaptación de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*: la influencia del medio en la construcción del *storyworld*

José Carlos Cedeño Salazar

Resumen

El estudio de la relación de adaptación de dos productos mediales con capacidad narrativa permite observar las diferencias que hay entre sus respectivas historias. Sin embargo, este tipo de estudios no debería limitarse a la identificación y clasificación de dichas diferencias, por el contrario, estos contrastes ofrecen material de análisis para identificar ciertas particularidades de cada obra y sugerir reflexiones concernientes a múltiples ámbitos del saber humano y artístico. En consonancia con esta idea, el presente capítulo tiene como objetivo analizar la relación de transposición y adaptación que establecen la novela *Dream Story* (1925-1926) y el filme *Eyes Wide Shut* (1999) desde una perspectiva narratológica consciente del medio. Este acercamiento teórico implica el reconocimiento del papel de la medialidad en la construcción e interpretación del *storyworld* de los relatos, e invita a reflexionar sobre la naturaleza medial de los objetos de estudio y su capacidad para transmitir información.

Palabras clave: transposición, intermedialidad, adaptación, *storyworld*, *minimal departure*, cine, literatura.

Abstract

The study of the adaptation between two media products with narrative capacity allows us to observe the differences between their respective stories. However, this type of study should not be limited to the identification and classification of such differences; by contrast these differences offer material for analysis to identify certain particularities of each work and suggest reflections concerning multiple domains of human and artistic knowledge. In accordance with this idea, the present chapter aims to analyze the relationship of transposition and adaptation established between the novel *Dream Story* (1925-1926) and the film *Eyes Wide Shut* (1999) from a narratological perspective conscious of the medium. This theoretical approach implies the recognition of the role of mediality in the construction and interpretation of the storyworld of the narratives; and invites reflection on the medial nature of the objects of study and their ability to convey information.

Keywords: Transposition, intermediality, adaptation, storyworld, minimal departure, film, literature.

Introducción

El presente capítulo es producto del trabajo de investigación realizado para la tesis de maestría: *Transposición de Dream Story (novela corta) a Eyes Wide Shut (filme): por una narratología consciente del medio*. El interés por realizar este capítulo surge de la inquietud de comprender mejor una de las maneras en que se relaciona una obra literaria con respecto a su versión cinematográfica. Específicamente, buscamos identificar la forma en que las posibilidades de expresión de cada medio (el cinematográfico y el literario) pueden influir en la interpretación de cada obra, aunque pareciera que narran la misma historia. De este modo, pretendemos señalar que dichas posibilidades pueden cambiar la interpretación de los personajes y la historia en general en cada una de las obras involucradas. Para ello, se seleccionó el filme *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick y su contraparte literaria *Dream Story* (1925-1926) de Arthur Schnitzler. La selección de dichas obras fue motivada por la extrañeza que provocan en el espectador/lector las múltiples interpretaciones y los complejos temas que se presentan en la historia del filme y la novela. Por

otro lado, el hecho de que la película (estrenada en 1999) fuera una actualización de la novela (publicada durante el primer cuarto del siglo XX) resultó sumamente interesante para su análisis desde un punto de vista intermedial.

Si adoptamos una perspectiva centrada en las relaciones que pueden establecer los medios (en este caso el cinematográfico con el literario), 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 (de manera general) 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 proporcionan una nueva posibilidad de lectura desde las nuevas características adquiridas.

A partir de las nociones anteriormente mencionadas, este capítulo se plantea como objetivo analizar las relaciones de adaptación y transposición que establecen la novela *Dream Story* (1925-1926) y el filme *Eyes Wide Shut* (1999) desde una perspectiva narratológica y consciente del medio (Ryan, 2014a). Dado que nuestro interés está centrado en la historia que se adapta de un medio a otro, este estudio partirá de las nociones teóricas de Marie-Laure Ryan sobre narratología y de Lars Elleström sobre intermedialidad. Ryan (2014b), a partir de la tradición narratológica literaria, propone una expansión del análisis narratológico a nuevos medios narrativos; así, su propuesta teórica brinda determinadas herramientas conceptuales que serán fundamentales para el análisis del relato en ambas obras. Por otro lado, Elleström (2021) parte de una perspectiva de la comunicación para ofrecer una propuesta de análisis intermedial que tenga en cuenta las particularidades de cada medio y cómo estas afectan la proyección o la recepción de las narraciones. De este modo, el presente capítulo elaborará un cruce de dichas teorías para señalar algunos de los principales cambios en el proceso de adaptación entre *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* y sus respectivas consecuencias en la interpretación para cada una de sus narraciones.

Cabe mencionar que el objetivo de este trabajo está centrado en las capacidades narrativas de cada obra y el tipo de relaciones intermediales

que establecen a partir de dichas capacidades, por ello se parte de un marco conceptual narratológico e intermedial. En consecuencia, se ha tomado la decisión de orientar este trabajo hacia las particularidades mediales de los productos artísticos, dejando un poco de lado el aspecto autorial o de estilo del autor y del director. Si bien reconocemos que estos aspectos son de suma importancia para comprender mejor nuestros objetos de estudio, consideramos que una profundización en estos temas excede por completo nuestros objetivos de análisis y sus alcances.

Dream Story y Eyes Wide Shut

La novela corta *Dream Story* (*Traumnovelle*) fue publicada por el escritor y médico austriaco Arthur Schnitzler, a través de varias entregas, en la revista *Die Dame* entre diciembre de 1925 y marzo de 1926. Schnitzler formó parte del movimiento del *Jung-Wien*,¹ el cual llegó a conformarse por Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann y Felix Salten (Karl Kraus y Peter Altenberg fueron más tarde participantes eventuales de dicho grupo). Este movimiento artístico se generó a partir de un círculo literario informal y heterogéneo que existió en Viena durante una década, aproximadamente, y apareció alrededor de 1890 (George, 2016 y Schorske, 1980). En este grupo los escritores desafiaron la postura moralista de la literatura del siglo XIX en pos de una verdad sociológica y de la apertura psicológica y psicoanalítica,² especialmente en el ámbito sexual. 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. 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). De este modo, Arthur Schnitzler fue un autor influido por múltiples temas, como la idealización de la figura femenina, el psicoanálisis, las variadas orientaciones

¹ *La Viena joven*.

² Sobre todo, se retoman los temas del inconsciente, lo consciente y la interpretación de los sueños.

artísticas (naturalismo, simbolismo, impresionismo, entre otros) y la subjetividad propia de cada artista; en consecuencia, cambió sus objetivos al escribir, según sus intereses, su cambiante contexto social y su propia madurez intelectual (Herzog, 2011).

En este contexto artístico, la novela *Dream Story* fue publicada y convertida en una novela de siete capítulos por la editorial S. Fischer Verlag en 1926. Un año después (1927) la obra fue traducida al inglés por Otto P. Schinnerer como *Rhapsody: A Dream Novel* y publicada por la editorial Simon and Schuster en Nueva York; fue reeditada en 1955.

Dream Story narra la historia de una pareja (Fridolin y Albertine) 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.

Es posible afirmar que esta obra literaria 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 ingenuas esposas, 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 de Viena (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 a la que se introduce y se aleje cada vez más de la ciudad y su hogar en busca de aventuras. De este modo, 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) frente a la aristocracia y el papel del hombre en una sociedad sexista.

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 novela puede relacionarse con múltiples factores, como el contexto de posguerra, la profesión hipocrática del autor, el impacto de los estudios psicológicos (psicoanálisis), la relación del autor con Freud,³ 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.

El prestigio adquirido por *Dream Story* de Arthur Schnitzler, en el devenir de los años, derivó en una adaptación y dos transposiciones⁴ de este relato al medio cinematográfico. La 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* y *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. La segunda y última transposición fue la película *Eyes Wide Shut* dirigida por Stanley Kubrick, filme del cual nos ocuparemos con mayor profundidad a continuación.

El filme *Eyes Wide Shut* se estrenó el 16 de julio de 1999 en los Estados Unidos de América, fue dirigido y guionizado por Stanley Kubrick y coguionizado por Frederic Raphael. A diferencia de Arthur Schnitzler, Stanley Kubrick no puede ser identificado con un movimiento artístico específico,

³ 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” (1971, p. 7).

⁴ En el apartado teórico de este texto se especificará qué se entiende por adaptación y transposición. De manera breve, en este caso debe entenderse que en la adaptación a otro medio se respetó el contexto espaciotemporal de la diégesis de la novela; por otra parte, en las transposiciones se hicieron cambios en dichos aspectos.

por el contrario, este creador es considerado como uno de los directores más singulares e importantes del cine estadounidense. Por lo tanto, sus obras suelen ser tratadas como un conjunto aparte y para algunos críticos su producción cinematográfica puede ser considerada como cine de autor.⁵ Dado que la perspectiva de este trabajo está centrada en las particularidades de la obra como medio narrativo y no como creación autorial, es necesario orientar el siguiente repaso hacia los principales aspectos del filme *Eyes Wide Shut* como producto medial.⁶

La película fue promocionada como una obra con alto contenido sexual y por ello, al momento de su estreno, algunas críticas sólo se centraron en esta perspectiva, como si de una película erótica se tratara (Cánovas, 2011, Vitek, 2001). Este filme cuenta una historia muy parecida a la de *Dream Story*, pero a finales del siglo XX. 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.

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.

El filme está enmarcado dentro de un contexto comercial en el cual se manejó como mercancía y producto medial para grandes masas (Kreider, 2000, p. 41); esto, como consecuencia de la naturaleza artística y comercial del cine en Estados Unidos, temas sobre los cuales los estudios culturales han realizado múltiples análisis y profundas reflexiones. En este sentido, aunque la película no está apegada a algún canon artístico, sí es posible identificar ciertos valores específicos del momento histórico en el que se estrenó.

⁵ Prueba de ello son algunas de las publicaciones que se han realizado sobre el estilo o la poética del director: Stanley Kubrick (2003); *Poetic Cinema and the Spirit of the Gift in the films of Pabst, Parajanov, Kubrick and Ruiz* (2021); “Stanley Kubrick, el cine de un visionario” (1998), entre otras muchas más.

⁶ Esto no quiere decir que se ignore o se menosprecie la originalidad y particularidad de Kubrick; más bien, su compleja figura nos obliga, por cuestiones de método, a dirigir la investigación específicamente al producto medial.

Por ejemplo, el cine estadounidense de la década de los 90 se caracteriza por el cambio respecto a la participación de los personajes femeninos en las películas. 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 de *Eyes Wide Shut* es notable cuando 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.

Otro motivo o aspecto ideológico que la película presenta es la mostración de personas adineradas de la ciudad de Manhattan y sus ambientes cerrados y relaciones de poder. Estos aspectos, desde la propuesta de Antonio Sánchez-Escalonilla (2022), podría mirarse como la puesta en escena del *American Dream* en donde las personas adineradas de la fiesta navideña, Bill y los personajes estándar de la fiesta sexual exhiben el poder y la fortuna que tienen. Esta idea se ve apoyada por el hecho de que Kubrick buscaba perfilar personajes estándares sin particularidades específicas,⁷ es decir, personajes que le hablaran a la mayor parte posible de la audiencia norteamericana. Al respecto, Kreider (2000) menciona que

los adornos de una riqueza descomunal, las referencias a la Europa de finales de siglo y a otros períodos imperiales, el contexto navideño, e incluso la suma gastada por el Dr. Harford en una sola noche de excesos ilícitos, sugieren más sobre la ceguera de las élites ante su propio entorno que sobre las supuestas deficiencias de Stanley Kubrick como pornógrafo.⁸ (p. 41)

De este modo, los adornos de una enorme riqueza y sus referencias a la Europa de fin de siglo, entre otros aspectos, pueden interpretarse como el intento de mostrar al norteamericano estándar o un hombre de negocios

⁷ 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.

⁸ “[...] 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”. En adelante, todas las traducciones son propias.

exitoso y paradigmático de Nueva York. Sin embargo, la presentación del *sueño americano* no funciona como una invitación a entrar en él, sino que es más bien una denuncia de la perversión a la que puede llegar el sueño del dinero y el poder.

Además de la idea del *sueño americano*, Antonio Sánchez-Escalonilla, citando a Easterbrook y Kamp (2022), menciona que en esta década también surgen posturas pesimistas y escépticas ante las empresas y los retos colectivos. Surge, asimismo, una valoración negativa de las instituciones y de los poderes del Estado, una cierta desconfianza que tendría como resultado los primeros vislumbres de las teorías conspirativas. Al respecto, María Infante (en García *et al.*, 2019) menciona que 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).

En este aspecto, es posible afirmar que el filme *Eyes Wide Shut* no tenía la intención de tratar una conspiración como tal o que su tema principal no es la conspiración; sin embargo, como producto medial de su contexto social, la película deja entrever un rasgo inherente al ciudadano estadounidense de fin de siglo.

De este modo, podemos aseverar que *Eyes Wide Shut* responde a ciertos valores específicos de su momento histórico. Esta película participó en la presentación de una nueva perspectiva sobre el rol de la mujer en el matrimonio, mostró el *sueño americano* al que aspiraban la mayoría de los ciudadanos estadounidenses, y su ambiente misterioso y ominoso (a diferencia de la novela de 1925) podría ser un reflejo del sentimiento de desconfianza de la comunidad norteamericana hacia los ricos que poseían lo que ellos no podían alcanzar.

La intermedialidad y el *storyworld*

Al hablar de adaptación y transposición se está haciendo referencia a un tipo específico de relaciones que pueden establecer ciertas obras de carácter narrativo. Al respecto, algunos teóricos de la intermedialidad, como Irina O. Rajewsky (2005), explican que el interés en las relaciones entre las diferentes

artes, así como entre el arte y el no arte ya cuenta con una larga tradición de estudios y entre ellos se encuentra la perspectiva intermedial. Desde esta última perspectiva, al considerar el objeto artístico (la obra) como un medio, aparecen nuevas posibilidades de presentar y pensar el cruce de límites e hibridación entre dichos medios.

En esta línea intermedial, pero con diferente perspectiva, Lars Elleström⁹ (2021) hace una propuesta propia a partir de sus conocimientos en estética, filosofía, semiótica, literatura comparada, los estudios de medios y los estudios interartísticos.¹⁰ Este autor define medio como “cualquier herramienta comunicativa constituida por características interrelacionadas” (Elleström, 2021, p. 3). Esta definición incluye fenómenos y objetos materiales utilizados para establecer una determinada comunicación, por 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 sólo pueden ser entendidos respecto a otros medios con los que comparten ciertas características.¹¹ De este modo, la propuesta de Elleström nos parece adecuada para nuestros objetivos porque nos permite analizar los dos objetos de estudio como medios con diferentes cualidades que pueden o no ser compartidas, y así identificar de qué manera la narración se modifica según dichas cualidades. Por otro lado, su propuesta, más centrada en las capacidades particulares de cada medio en lugar de su valor estético (literario o cinematográfico), permite complementar sus herramientas de análisis con la propuesta narrativa de Marie-Laure Ryan (2014a).

⁹ Elleström reconoce la tradición de los estudios de las interrelaciones de las artes, pero menciona que con el advenimiento de los medios masivos, los medios electrónicos y los medios digitales el foco de la argumentación se ha movido a las interrelaciones de los medios en general. Así, desde esta perspectiva se reconoce la materialidad de las artes, las cuales dependen de sustancias mediadoras. Las artes son vistas como formas de medios estéticamente desarrolladas (2021, p. 4).

¹⁰ Elleström también reconoce que su noción de modalidades de medios deriva de la semiótica social, la educación, la lingüística y los estudios de comunicación, aunque dicha noción difiere significativamente de ellas.

¹¹ La visión de que los medios comparten características y sólo pueden ser entendidos a partir de otros medios es compartida por Marie-Laure Ryan (2014a), quien para explicar el mismo fenómeno propone el término de semejanza de familia de Wittgenstein, con la finalidad de mostrar la forma en que los medios se interrelacionan y establecen límites difusos entre sí.

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.

En concordancia con lo anterior, las obras de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* serán consideradas productos mediales compuestos 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, es decir, observaciones que provengan desde una crítica literaria y cinematográfica¹². De igual manera, estos productos mediales 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 del presente capítulo serán considerados como unidades materiales con características particulares diseñadas para comunicar determinada información. En este sentido, al ser entendidas como unidades independientes (la novela respecto al filme) son susceptibles de ser analizadas bajo sus propios rasgos particulares.

Respecto a la determinada información que se transfiere, Elleström (2021) propone el término “importación cognitiva” (*cognitive import*) para nombrar aquello que es transferido 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, pragmáticamente orientados y que son relevantes para una amplia gama de tipos de medios y situaciones comunicativas (Elleström,

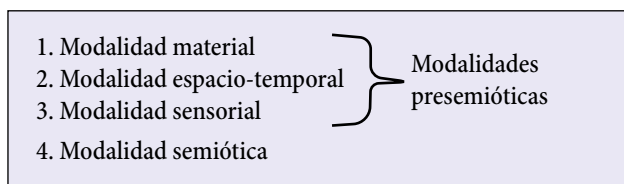
¹² La crítica literaria y cinematográfica son de suma importancia para tener una mejor perspectiva de una determinada obra, por ello es necesario aclarar que dichas aportaciones se dejarán de lado por una cuestión de método. Dado que el presente análisis estará centrado en aspectos estructurales de las narraciones a nivel diegético y medial, la orientación estética resulta una línea de reflexión fuera de los objetivos de esta investigación en particular.

2021, pp. 11-12). 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.

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 propone una distinción entre dos niveles para facilitar y aclarar sus descripciones y análisis metódicos. Establece las “modalidades mediales” (presemióticas y semióticas) como rasgos que son comunes a todos los productos mediales, sin excepción; y los “modos” como las distintas variantes de dichas modalidades mediales o características básicas de los medios (2021, p. 46; 2010, p. 16). Así, al conjunto de estos modos se les conoce como “modalidades” y constituyen las categorías básicas de análisis de cualquier medio desde esta perspectiva. Elleström (2021) menciona que hay:

Figura 1. Modalidades presemióticas y semióticas



Fuente: Elleström, 2021, p. 46.

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.¹³ La cuarta es llamada semiótica y está

¹³ 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 rasgos no se volverán significantes hasta que la comunicación se establezca, de ahí su nombre (Elleström, 2019, p. 48). Los tres rasgos presemióticos mediales son: 1) “Modalidad material”, que se refiere al aspecto de la materia del medio; 2) “Modalidad espaciotemporal”, referida a las propiedades de espacio y tiempo que, debido a una atención selectiva por parte del espectador, realizan la función de un producto medial; 3) “Modalidad sensorial” en la que 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 (Elleström, 2021,

relacionada con la representación. En esta última modalidad nos interesa saber cómo las configuraciones sensoriales significan la importación cognitiva en la mente del perceptor (Elleström, 2021, p. 44).

De este modo, la “modalidad semiótica” es el marco para entender la representación a través de los medios. Para Elleström la representación involucra la creación de significado a través de un producto medial (2013, p. 116). Así, la representación es la creación de importaciones cognitivas a través de una o varias modalidades semióticas específicas a través de un medio.¹⁴

Elleström retoma la tricotomía fundamental de Charles Sanders Peirce: “iconicidad”, “indexicalidad” y “símbolo” para definir las formas básicas de crear significado en términos de signos y así fundamentar su propuesta intermedial. Así, los tres principales signos que constituyen la representación en los medios para Elleström son:

1. *Ícono*. Representan sus objetos basados en la similitud y corresponden a una función representacional (basada en similitudes); p. e., las señaléticas del peatón.
2. *Índice*. 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. *Símbolo*. Están basados en convenciones o hábitos y corresponden a una función descriptiva; p. e., palabras (Elleström, 2013, p. 120; 2021, pp. 50-51).

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

pp. 47-49). Además, Elleström (2021) rescata otros dos más: la interocepción (sentir el estado interno del cuerpo) y la propiocepción (sentido de la posición del cuerpo y su movimiento).

¹⁴ La representación es un fenómeno semiótico que debe entenderse como el núcleo de la significación y en este trabajo está delimitada a cómo los seres humanos crean contenido cognitivo en la comunicación. Cuando la mente de un perceptor da sentido a las configuraciones sensoriales mediadas, se activan las funciones de los signos y la representación entra en acción. Aplicado al campo de los medios, esto significa que todos los productos mediales representan de diversas maneras en cuanto se les atribuye algún tipo de significado (Elleström, 2021, p. 39; 2013, p. 120).

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).

Respecto a los modos semióticos, 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 historia. 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 en su mayoría icónicas visuales (representaciones de humanos) y en menor medida indexicales visuales (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.

El storyworld

Marie-Laure Ryan, en la introducción de su libro *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology* (2014b), propone una expansión de la narratología clásica hacia diferentes medios narrativos. Así, su propuesta, más centrada en las narraciones y su relación con los medios, que en los medios *per se*, ofrece un marco teórico idóneo para identificar elementos particulares de las narraciones en ambos productos mediales. A partir de estos elementos se realizará un cruce con los aspectos identificados a partir de la propuesta de Elleström, con el fin de alcanzar el objetivo propuesto para este trabajo.

Ryan (2014b) 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.

A partir de esta visión, la autora 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*. Este término surge como respuesta al encuentro de la narratología clásica con los estudios intermediales y 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*¹⁵ crean universos para sus lectores, espectadores o usuarios.

Así, 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”. (2019, p. 63)¹⁶

¹⁵ Siguiendo a David Herman (2009), Ryan (2014b) considera que las narraciones son un tipo de “representación mental” que un texto evoca, es decir, la narración es una especie de esquema (*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, 2014b, p. 3).

¹⁶ “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.

Finalmente, cabe mencionar que el concepto de *storyworld* depende del principio del *minimal departure*, propuesto por Marie-Laure Ryan 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)¹⁷

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, 2014a, p. 35).

¹⁷ “[...] 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”.

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*. A continuación se hará un breve comentario sobre la perspectiva de Ryan (2019) 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 (2014a). 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)

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.

Propuesta de análisis

Partiendo del modelado de nuestros objetos de estudio como productos mediales que contienen *storyworlds* y que establecen una relación intermedial de carácter transmedial es necesario hacer los deslindes teóricos correspondientes respecto al *storyworld*, la importación cognitiva, la transposición y la adaptación, antes de proceder al análisis.

La noción de importación cognitiva de Elleström (2021) y el término *storyworld* de Marie-Laure Ryan (2014a) serán combinados de una manera jerárquica en este trabajo, con el fin de realizar un análisis más puntual e integral de nuestros objetos de estudio y de establecer un marco teórico coherente con nuestros objetivos. Lo que Elleström (2021) llamó la “importación cognitiva” (de manera general), con Ryan (2014a) se concreta en el concepto de *storyworld*. Así, se asume que la importación cognitiva específica que se analizará en ambos productos mediales serán sus respectivos *storyworlds*; en otras palabras, en este trabajo consideramos que un tipo de importación cognitiva es el *storyworld*. De este modo, 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. En otras palabras, siguiendo a Elleström (2021), en este trabajo se considerará que las posibilidades mediales de cada producto medial determinarán la manera en la que se proyecte la importación cognitiva. Si consideramos (como se estableció anteriormente) que esta importación cognitiva es un *storyworld*, entonces será necesario tener en cuenta que las particulares posibilidades de cada medio influyen directamente en la manera en la que el lector, espectador o usuario construye el *storyworld* en el que se ve inmerso. Entonces es posible afirmar que el *storyworld* se crea a partir de su presentación particular en el medio.

Esta suncción nos permite analizar las características narrativas de cada de medio desde una perspectiva narratológica y una perspectiva intermedial, lo que en palabras de Ryan puede considerarse una narratología consciente del medio. Además, esta combinación implica aplicar las características de la importación cognitiva al *storyworld*, lo que enriquecerá los resultados obtenidos durante el análisis.

A partir de esta doble perspectiva sobre nuestros objetos de estudio, *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* presentan una doble relación, según la perspectiva de análisis. 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 la transferencia de una importación cognitiva (que puede ser una historia, una idea, un discurso, una frase, una orden, entre otros), bajo las condiciones antes mencionadas, será considerada una adaptación. Por otro lado, Ryan (2014a), desde su 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.

Así, en este capítulo, 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 nos referiremos a 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, 2014a); y cómo el producto medial se relaciona con el *storyworld* (un tipo específico de importación cognitiva [Elleström, 2021]).

Desde este punto de vista 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 determinadamente en la recepción y en la concepción del *storyworld*. Así, en este trabajo, el concepto de *storyworld* ayudará a cuestionar cómo su construcción es afectada por las posibilidades del medio, las cuales incluyen las modalidades presemióticas y semióticas.

Corpus

Analizar de manera entera ambas obras artísticas con el objetivo de identificar los principales aspectos que generen un cambio en su interpretación, excede por completo el alcance de este capítulo. Por ello, se decidió seleccionar tres momentos equivalentes en cada una de las obras para establecer una relación comparativa y de análisis entre dichos objetos de estudio. De este modo, a partir de tres secuencias¹⁸ específicas se podrán identificar los cambios mencionados. Para este trabajo se ha procurado seleccionar secuencias distintas que corresponden a tres momentos importantes en la historia:

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. En la novela *Dream Story*¹⁹ esta secuencia se encuentra en el Capítulo 1 y abarca las páginas 202-203. La secuencia inicia con Fridolin y Albertine leyendo un relato a su hija. Posteriormente, el narrador hace una analepsis donde menciona una mascarada a la que acudieron en donde tanto Fridolin como Albertine tuvieron oportunidad de flirtear con los invitados. Posteriormente, la pareja cena en dicha mascarada y terminan regresando para tener un encuentro sexual.

En el filme *Eyes Wide Shut* este evento empieza en el segundo 0:0:33 y termina en el minuto 0:20:38, e inicia con una fiesta navideña donde Bill y Alice acuden por invitación de Victor Ziegler. En dicha fiesta Bill se encuentra con su amigo Nightingale y posteriormente flirtea con un par de modelos, mientras Alice hace lo propio son Szavost. Posteriormente, Bill es requerido en el baño de Ziegler donde lo apoya con la sobredosis que tuvo Mandy mientras mantenía una relación sexual con Ziegler. La secuencia termina con Bill y Alice seduciéndose mutuamente en su casa.

¹⁸ Al hablar de las tres secuencias que se analizarán 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.

¹⁹ La edición utilizada de la novela *Dream Story* para este trabajo fue editada por la compañía Ivan R. Dee, con traducción al inglés de Margret Schaefer. Y aparece como parte de una colección de relatos que se publicó con el título de *Night Games and other stories and novellas* (2002).

2) *Secuencia “Conversación”*: secuencia que abarca desde el inicio de la conversación entre la pareja hasta la partida del marido de la casa. En *Dream Story* esta secuencia se encuentra en el Capítulo 1, páginas 203-209. Este evento inicia con Fridolin y Albertine conversando sobre la mascarada a la que fueron y sucede inmediatamente después de que su hija se queda dormida. En esta conversación se revelan las posibilidades de infidelidad que se les han ofrecido a uno y otra y los deseos sexuales que han llegado a tener por otras personas a lo largo de su matrimonio. Finalmente, la revelación del deseo de su esposa hacia otro hombre atormenta a Fridolin y en medio de esta conversación es solicitado para atender una emergencia médica, interrupción con la que termina esta secuencia.

En la película esta secuencia abarca del minuto 0:22:52 al minuto 0:37:19. En este caso, a través de una secuencia de montaje se muestran distintas actividades de la rutina diaria de la pareja y la lectura de un libro a su hija, para posteriormente dar comienzo a la conversación. Al igual que la novela, el diálogo entre Bill y Alice gira en torno a la fiesta y sus respectivos flirteos, sin embargo, esta conversación también retoma aspectos sobre el papel de la mujer en la relación, el deseo de Bill y termina con la revelación de Alice.

3) *Secuencia “Fiesta-ritual”*: secuencia que abarca desde la llegada del personaje principal a la casa de la “fiesta-ritual” hasta su expulsión. En la novela *Dream Story* esta secuencia se encuentra en el Capítulo 4, páginas 231-239. En esta secuencia se cuenta la experiencia que tiene Fridolin al poder acceder a una fiesta secreta en la que puede percibir, casi al final, un rito singular, seguido de una especie de *redoute*²⁰ de índole sexual. Después de un tiempo husmeando, una mujer lo interpela y le recomienda salir de ahí, caso contrario peligraría su vida. Sin embargo, Fridolin descarta dichas advertencias. En algún momento, más adelante, un grupo de caballeros le piden una nueva contraseña, la cual desconoce; así, Fridolin queda al descubierto y se le obliga a retirarse la máscara. En el punto más álgido de tensión, la mujer, que le había advertido desde un principio se fuera de la casa,

²⁰ La mascarada a la que asisten Fridolin y Albertine pudiera ser un baile de máscaras Rudolfina. Al respecto, el portal *Rudolfina-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 (ver: <https://www.rudolfina-redoute.at/en/information-on-the-ball/history/>).

aparece y declara que ella lo rescatará; así, Fridolin queda absuelto y se le exige que se retire sin mayor dilación.

En *Eyes Wide Shut* esta secuencia dura aproximadamente 20 minutos (1:11:07-1:30:00). En comparación con el evento de la novela, el filme es más explícito y densifica la información presentada. Cuando Bill entra a la casa procede a ponerse su disfraz y se encuentra con una especie de rito sexual que están celebrando bastantes personas y que termina con un grupo de mujeres desnudas seleccionando a diferentes personajes de la audiencia. Una de estas mujeres selecciona a Bill y cuando tiene oportunidad le advierte que debe retirarse ya que él no pertenece a ese lugar, a lo que Bill responde con una negativa. Mientras hablan, otro hombre enmascarado los interrumpe y se lleva a la mujer misteriosa, dejando a Bill solo; este aprovecha la ocasión y empieza a deambular por toda la casa, atestigüando múltiples encuentros sexuales entre varias personas. Eventualmente, la mujer misteriosa regresa por Bill y le conmina a abandonar el lugar por su propia seguridad, sin embargo, en ese momento otro hombre enmascarado se acerca y con pretexto de que su taxista le solicita, lo lleva a un salón donde se encuentran reunidas muchas personas enmascaradas. Ahí un hombre en un trono y acompañado de otros dos le exige la contraseña de la casa, a lo que Bill no sabe qué responder. Una vez descubierto, le exigen quitarse la máscara, a lo que accede, y a desnudarse para recibir el castigo correspondiente. Sin embargo, en ese momento, la mujer misteriosa detiene el acto y menciona que ella lo redimirá y por ello exige que lo dejen ir. Acto seguido, le ordenan a Bill retirarse.

Análisis

Se realizará un análisis de secuencias específicas en ambos productos mediales 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.

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 interpretación,²¹ de lo contrario nuestro análisis sólo 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 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.

La adaptación transmedial de la secuencia “baile-fiesta”

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

Secuencia en *Eyes Wide Shut*: (0:0:33)-(0:20:38)

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 construidos 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*. 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 rellenada por el lector: a partir de su competencia narrativa, el lector rellenará 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

²¹ 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.

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 fílmico 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 (espaciotemporal), 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 carnavalesco 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 ascensión (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-ritual.

Además, el filme no sólo hace uso del modo visual de la modalidad sensorial para construir su *storyworld*, sino que 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 media alta que reside en una gran ciudad acude a una elegante fiesta de navidad.

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 sólo sirve para mostrar lo que escuchan los personajes, sino que es parte de un mecanismo semiótico que busca generar un efecto estético específico.

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 forma 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.

La adaptación transmedial de la 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)

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, pues 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 visualmente a los existentes. Como consecuencia de lo anterior, Bill se mostrará como un hombre estupefacto y relativamente pasivo, a diferencia de Fridolin quien, al cuestionarse constantemente sobre su hombría, busca cómo defenderse cuando le es posible.

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 realizada en la novela, donde sólo se menciona que Fridolin es médico y se puede intuir (gracias al contexto sociocultural) que pertenecía a la nueva burguesía judía de Viena.²²

Aunado a lo anterior, también aparecen los íconos sonoros con la música extradiegética. Al respecto, cabe mencionar que para Ryan (2014a) dicha música 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 sí ayudan al espectador a construir el aspecto afectivo del momento, que en

²² 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.

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 empieza 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 filmico apunta al modo sensorial del espectador, creando la tensión que se busca transmitir a partir del sonido extradiegético.

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.

La adaptación transmedial de la secuencia “fiesta-ritual”

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

Secuencia en *Eyes Wide Shut*: Minutos: (1:11:07)-(1:30:00)

En esta secuencia, 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 fue extraída de su disco *Deluge* (1997). La obra titulada “Backwards Priests” introduce una letra sacra rumana reproducida inversamente,²³ lo que genera la impresión de lo sacro pero misterioso e ininteligible. La percepción de esta modalidad semiótica cambia por completo la

²³ 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

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, 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 aluden 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, al parecer, por influencia de Victor Ziegler, 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 sólo 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.

de Dios. Los que oran, tienen misericordia y cuidan bien este lugar santo” (en: <https://www.deezer.com/en/track/4224137>).

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 situación. 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*.

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.

Conclusiones

Este trabajo se emprendió con la intención de analizar la relación de adaptación y de transposición que establecen la novela *Dream Story* (1925-1926) y el filme *Eyes Wide Shut* (1999) desde una perspectiva consciente del medio. A partir de este análisis fue posible señalar de qué manera las diferencias mediales influyen en la interpretación de los personajes y la historia en general. 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 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 cambios en el *storyworld* a nivel temporal y espacial; y a nivel intermedial, la transmediación implicó cambios en la proyección sensorial de cada *storyworld*.

Así se puede firmar que, aunque sea posible mantener una “misma *fabula*”²⁴ (o dos historias parecidas) en dos productos mediales, son los aspectos mediales, dispuestos en la presentación de la historia, 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 casi idéntica a nivel estructural, en los *sjuzhets* habrá diferencias que provocarán proyecciones distintas de sus respectivos *storyworlds*.

Dentro de estas diferencias 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 (2010), 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, por lo tanto, de generar distintas interpretaciones. En palabra 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 (2014a), construcciones de *storyworlds*.

Cabe mencionar que las 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

²⁴ En este capítulo se decidió recuperar las grafías inglesas para *sjuzhet* (la representación) y *fabula* (la secuencia cronológica abstraída de la representación).

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.

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.

Referencias

- Alter, M. P. (1971). Schnitzler's Physician: An Existential Character. *Modern Austrian Literature*, 4(3), 7-23.
- 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*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Cánovas Méndez, M. (2011). Tema y narración en *Eyes Wide Shut*. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187-748, 439-445. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2022>

- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations, en L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan.
- _____ (2013). Adaptation within the Field of Media Transformations, en J. Bruhn, A. Gjelsvik y E. F. Hanssen (Eds.), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Bloomsbury.
- _____ (2019). *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Palgrave Macmillan.
- _____ (2021). The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations, en L. Elleström (Ed.), *Beyond media Borders 1. Intermedial Relations among Multimodal Media*. Palgrave Macmillan.
- Farese, G. (2001). Arthur Schnitzler, a setenta años de su muerte (Trad. G. Alonso). *TEMPO. Casa del tiempo*, 3(33), 66-79.
- 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.
- George, A. X. (2016). Young Vienna in *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM699-1>
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell.
- Herzog, H. H. (2011). *Vienna is different. Jewish Writers in Austria from the Fin de Siècle to the Present*. Berghahn Books.
- 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*. Ohio State University Press Columbus.
- _____ (2006). *Narrative Causalities*. Ohio State University Press
- Kreider, T. (2000). A Review of Eyes Wide Shut. *Film Quarterly*, 53(3), 41-48.
- Kubrick, S. (Director). (1999). *Eyes Wide Shut* [Ojos bien cerrados] [Película]. Warner Bros. Pictures; Stanley Kubrick.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités/Intermediality*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Roudinesco, E. (2021). *Freud en su tiempo y en el nuestro*. DeBolsillo.
- Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis Press.
- Ryan, M. L. (2014a). 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.* University of Nebraska Press.
- _____ (2014b). *Storyworlds across Media: Introduction*, en M. L. Ryan, y J. N. Thon (Eds.), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology.* University of Nebraska Press/Lincoln and London.
- _____ (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.* 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-Gelais, R. (2005). *Transfictionality* in D. Herman, M. Jahn y M. L. Ryan (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.* Routledge.
- 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>
- Schnitzler, A. (2002). *Dream Story in Night Games and other stories and novellas* (Trad. M. Schaefer). Ivan R. Dee.
- Schorske, C. E. (1980). *Fin-de-siècle. Vienna: Politics and Culture.* Alfred A. Knopf, inc.
- Vitek, J. (2001). *Another Squint at Eyes Wide Shut. A Postmodern Reading.* *Modern Austrian Literature*, 34(1/2), 113-124.