



Grau de Llengües i Literatures Modernes

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

«Unter jeder Maske ist eine andere Maske»

**Intermedialidad e intertextualidad en la novela *Blau steht dir nicht* de
Judith Schalansky**

Anna Costa Costa

Tutora: Dra. Heidi Grünewald

Barcelona, 15 de juny de 2021



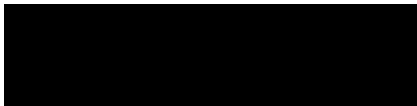
Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

—

Barcelona, a 15 de juny de 2021

Signatura:



«Unter jeder Maske ist eine andere Maske»

Intermedialidad e intertextualidad en la novela *Blau steht dir nicht* de Judith Schalansky

RESUMEN

El presente trabajo plantea un estudio filológico-medial de la novela *Blau steht dir nicht* de Judith Schalansky. Para ello, se realiza un análisis de la novela enfocado en los aspectos de las prácticas intermediales e intertextuales para enfatizar en las relaciones que se establecen entre los motivos en los que incide la autora con el objetivo de explorar el papel de la memoria y la identidad mediante los vínculos entre texto e imagen.

Palabras clave: intermedialidad, intertextualidad, identidad, memoria, Judith Schalansky.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit schlägt eine philologisch-mediale Untersuchung des Romans *Blau steht dir nicht* von Judith Schalansky vor. Zu diesem Zweck wird eine Analyse des Romans durchgeführt, die sich auf Aspekte intermedialer und intertextueller Praktiken konzentriert, um die Beziehungen hervorzuheben, die zwischen den Motiven, auf die sich die Autorin konzentriert, hergestellt werden, mit dem Ziel, die Rolle von Erinnerung und Identität durch die Verbindungen zwischen Text und Bild zu erforschen.

Stichworte: Intermedialität, Intertextualität, Identität, Erinnerung, Judith Schalansky.

Índice

1. Introducción.....	4
2. Bases teóricas.....	5
2.1 Aspectos intermediales.....	6
2.2 Aspectos intertextuales.....	8
3. La intermedialidad en la novela.....	9
3.1. «Das Meeresmuseum»: fotografía y memoria.....	10
3.2. «Durch das schwarze, das rote, das gelbe Meer»: el color y la literatura náutica.....	12
4. La intertextualidad en la novela.....	15
4.1. «Auf dem Tisch liegt ein Buch»: el atlas.....	16
4.2. Claude Cahun o el último zarévich: los personajes históricos.....	19
5. Conclusiones.....	25
6. Bibliografía y webgrafía.....	28

«Eine Arbeit schreiben, ein Thema finden, Punkte notieren, eins nach dem anderen. Sich festlegen, sagen: Das ist – es. Ich habe den Anmeldebogen dabei, der Titel hat zwei Zeilen Platz. Er sollte kurz sein, dazu ein Halbsatz mit Epoche, These unter Berücksichtigung von. So schwer kann es nicht sein. Das Mikroskop schärfer stellen, zu den Einzelheiten vordringen, vom Hundertsten in Tausendste.»

Judith Schalansky, *Blau steht dir nicht*

1. Introducción

En el presente trabajo se plantea un análisis de la novela *Blau steht dir nicht* de Judit Schalansky a partir de un estudio filológico-medial para enfatizar en las formas y funciones de las prácticas intermediales e intertextuales de la novela y descubrir cómo se cruzan los límites entre los medios. A partir del análisis se tratarán de establecer las relaciones entre las distintas referencias a las que recurre la autora para contextualizar su obra. Mediante el reconocimiento de las distintas prácticas artísticas se analizan los vínculos que se establecen entre las categorías intermediales relacionadas con la fotografía y la imagen junto con las referencias intertextuales con el objetivo de explorar cómo se lleva a cabo la construcción de la identidad a través de la memoria.

Judith Schalansky es una autora contemporánea con un futuro prometedor en el mundo literario. Sus dos primeras obras, *Blau steht dir nicht* y *Atlas der abgelegenen Inseln*, se caracterizan por unos motivos redundantes y contundentes, la belleza de la geografía de las islas, el mar y la fascinación por los *Matrosen*. Estos son los motivos, aunque no los únicos, por los que opta la autora para poetizar, como veremos en este trabajo, esa *Sehnsucht* intraducible que caracteriza su novela y la búsqueda de su propia identidad.

La novela, un constructo autobiográfico de texto y fotografía, narra la obsesión de la pequeña Jenny por descubrir el mundo que observa en los mapas de su atlas soñando con la posibilidad de convertirse en marinera para poder viajar y descubrir qué hay más allá de las fronteras de la DDR desde dos voces narradoras. La narradora en primera persona incide en el contexto autobiográfico de la novela, y narra las vivencias de Jenny en tercera persona entrecortadas con los relatos que se intercalan entre las páginas donde aparecen otros personajes que influyen y refuerzan la personalidad de la protagonista.

Las vivencias de la protagonista caracterizadas por las memorias de su infancia y juventud son las encargadas de crear las imágenes que componen la novela mediante las referencias intertextuales e intermediales, que impregnan la obra de elementos poéticos a través de las fotografías, las imágenes sinestésicas y el lenguaje. De este modo, los objetos como el uniforme de los militares y los marineros, el atlas, las islas y los personajes se convierten en elementos poéticos repletos de significado que conectan las diferentes escenas como un hilo rojo invisible.

La autora recurre a la intermedialidad y la intertextualidad intercalando fotografías en el texto bajo la influencia de otros autores como Winfried Georg Sebald o Felicitas Hoppe¹ a lo largo de la obra. Estos dos conceptos, intermedialidad e intertextualidad, serán la base a partir de la cual se realizará un análisis teórico-práctico de la novela para comprender particularmente cómo se desarrolla su concepción en el contexto de la novela de Schalansky y su importancia para la naturaleza de la obra. En este contexto, se procurarán definir desde un punto de vista teórico, los aspectos principales de los conceptos intermedialidad e intertextualidad para continuar con el análisis de ciertos fragmentos de la obra considerados relevantes en relación con los aspectos mencionados.

2. Bases teóricas

Respecto al contexto teórico del trabajo, se definen los conceptos de intermedialidad e intertextualidad, según los estudios de Irina O. Rajewsky, Julia Kristeva y Monika Schmitz-Emans cuyas aportaciones otorgan una base teórica sólida al análisis de la obra. Las referencias, tanto intermediales, como intertextuales, no son casualidad, sino más bien causalidad. Por este motivo, este trabajo trata de analizar el papel de la fotografía y las referencias intertextuales en *Blau steht dir nicht*, con la finalidad de determinar cómo contribuyen a construir el texto en un contexto heurístico teniendo en cuenta que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva 1985: 19).

La elección de la intermedialidad y la intertextualidad como tema del siguiente trabajo recae sobre la importancia de las referencias, tanto literarias, como artísticas, dado que son estas referencias las que enriquecen el texto en la forma y el fondo, y demuestran la influencia de los referentes en la creación del lenguaje poético de la autora de modo que se conforman como constructos semióticos mediante los cuales Schalansky adopta

¹ W. G. Sebald, Baviera, 1944 – Reino Unido, 2001, fue un escritor alemán y teórico de la literatura. Sus obras *Schwindel. Gefühle* (1990); *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995) o *Austerlitz* (2001) combinan las memorias, la ficción, los diarios de viaje, la historia y la biografía en el crisol de su inquietante estilo. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/why-you-should-read-w-g-sebald>
Felicitas Hoppe, Hameln, 1960, es una escritora alemana. Su obra trata a menudo temas transitorios, como en *Picknick der Friseur* (1990) su obra debut. Después de un viaje por el mundo en un carguero, publicó numerosas obras, entre ellas *Pigafetta* (2003), *Paradiese, Übersee* (2004) o *Verbrecher und Versager* (2006). Ha recibido numerosos premios por su obra, dos de ellos son el Premio Georg Büchner (2012) y el primer *Großer Preis des Deutschen Literaturfonds* (2020). <http://www.felicitas-hoppe.de/>

un lenguaje propio recurriendo a la memoria para la creación de la identidad de la protagonista. Por ello, se analiza el libro como soporte para el medio y se plantea la cuestión de hasta qué punto la fotografía forma parte intrínseca del texto. Como se verá en los diferentes apartados del trabajo, las fotografías no son las únicas imágenes que encontramos en el texto, también, y aunque resulte tautológico, el texto produce imágenes. Nos encontramos entonces con dos tipos de soporte mediales, que complementados crean diferentes marcos para estructurar la novela.

2.1. Aspectos intermediales

Describir el concepto de intermedialidad es complejo, las relaciones entre los medios han sido fruto de investigaciones desde hace mucho tiempo. El modo de representar las conexiones entre los medios, la representación de unos en otros y las influencias que implican son las bases, resumidamente, de lo que entendemos por intermedialidad. Este concepto, implica, según Irina O. Rajewsky, una hibridación, una visión sobre la infinidad de posibilidades que ofrecen los distintos medios al combinarse entre sí. Cuando se cruzan los límites de la materialidad entre las prácticas artísticas, se abre la puerta a la unión entre medios y disciplinas, y estas, a su vez, a desarrollar las teorías sobre la intermedialidad – en los artículos de habla inglesa tradicionalmente llamada *interart(s) studies*, aunque estos últimos se centran específicamente en los Nuevos Medios, y por lo tanto, son más limitados – ya que la intermedialidad no fija límites entre las visiones artísticas, sino que permite, en cada ocasión, un enfoque con atributos y delimitaciones distintas (Rajewsky 2020: 433).

En *Blau steht dir nicht*, esta hibridación y transposición de los límites artísticos viene dada por la función semiótica de la fotografía y la ilustración en relación con el texto. Las fotografías, en su mayoría extraídas de archivos públicos, pero también privados, tienen una función paratextual icónica (Muntané 2008:148), esto implica, desde un acercamiento filológico-medial, enfatizar “las formas y funciones de las prácticas intermediales en determinados productos o constelaciones de medios” (Rajewsky 2020:433) pues participan en el texto y enriquecen el lenguaje y la forma de la novela al reforzar los aspectos autobiográficos y las vivencias de los personajes que aparecen en las historias intercaladas en la novela, cuyas particularidades caracterizan la identidad del personaje principal. Se trata, en definitiva, de una confluencia entre medios que va más allá de los límites mediales, no se trata únicamente de fotografías, pues las imágenes que utiliza

Schalansky también hacen referencia a otros medios y tipologías textuales, como las dos ilustraciones, la primera, una postal con un mapa de *Insel Usedom* (Schalansky, 2008: 9)², acentúa los límites espaciales donde vive Jenny, la segunda, el mapamundi del atlas de Jenny (B. 116), muestra todas las posibilidades truncadas por el muro que separa la DDR del resto del mundo: “Der Bund verlief genau entlang der Grenze zwischen den beiden Ländern” (B. 116).

Irina O. Rajewsky, en su artículo *Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad*, enfoca su teoría de la intermedialidad desde una perspectiva sincrónica, es decir, “desarrolla una tipología de formas específicas de la intermedialidad” (Rajewsky 2020:441), y, por consiguiente, distingue entre grupos de fenómenos según presenten sus cualidades intermediales específicas en tres categorías no exhaustivas. En la primera, se refiere estrictamente a la transposición medial, es decir, la transformación que sufre un producto medial (un texto, una película, etc.); en la segunda, la intermedialidad es un concepto semiótico-comunicativo, e incluye tanto la contigüidad de manifestaciones materiales, como la integración de medios, en tanto que implica la combinación de al menos dos medios mixtos; la tercera y última categoría, la forman las referencias intermediales, entendidas estas como estrategias para contribuir al significado del producto medial. Esta última, implica que el producto se constituye en relación con la obra a la que hace referencia y a diferencia de la combinación de medios, se trata de un único medio que se plantea como referente en oposición al medio referido, más explícitamente, “el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propios procedimientos específicos” (Rajewsky, 2020: 444).

Teniendo en cuenta la intermedialidad desde una perspectiva literaria, el objetivo fundamental del trabajo es analizar el uso de las fotografías en *Blau steht dir nicht* teniendo en cuenta su significado con relación al espacio que ocupan dentro del soporte, en este caso, textual, en el que se aplican. Como se menciona unas líneas atrás, es difícil establecer qué categoría intermedial cumplen exhaustivamente, tampoco es necesario que cumplan una concreta, sino que, por sus cualidades dentro del texto establecen una relación entre concordancias, no todas ellas semióticas, que se establecen en el texto en

² En adelante se citará la novela de la autora Judith Schalansky *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*. (2008) Suhrkamp Taschenbuch 4284, Hamburg 5. Auflage 2019 con la inicial B. y el número de página (B. 9).

tanto que fijan un acto interpretativo, dotan y refuerzan el significado y, a su vez, contribuyen a la estructuración del texto, además de al diseño de sus páginas y los espacios adecuando las perspectivas narrativas (Schmitz-Emans, 2019: 63).

2.2. Aspectos intertextuales

Hay una fina línea que separa las referencias intertextuales de las intermediales, de hecho, concebidas en su conjunto se denominan referencias intramediales, (Rajewsky 2020: 445) y es que lo que complica definir las referencias intratextuales son los límites que se establecen entre estas referencias que son causa de debate entre las autoras. Julia Kristeva abarca una percepción más amplia y metafórica, considera que, desde una perspectiva semiótica, reducir el lenguaje a sus características lingüísticas implica la posibilidad de empobrecerlo, ya que, el lenguaje poético va más allá de la gramática y establece correspondencias entre los elementos del lenguaje, es decir, cada elemento, palabra o tema, se extiende a lo largo de cada texto porque el texto literario *per se* es una red de conexiones, que no de entidades, con una función doble: la de la lectura y la de la escritura (Kristeva 1997: 3).

Por otro lado, Rajewsky propone una “concepción restringida”, lo que “implica entender la intertextualidad en el sentido limitado de las referencias a un texto (literario) o a otros textos individuales o (sub)sistemas literarios. Así, la intertextualidad se comprende meramente como una subcategoría de las referencias intramediales”. Esta concepción de la intertextualidad fuera de las referencias intermediales se debe a que estas últimas se definen como “un cruce entre límites mediales, y por tanto una diferencia medial” mientras que en las intramediales solo se requiere un medio “constituido monomedialmente”, como es el caso de las referencias a textos de otros autores (Rajewsky, 2020: 445).

En resumen, cuando hablamos de referencias intertextuales nos referimos a dos enfoques, uno más amplio y metafórico, en el que el lenguaje poético tiene un papel significativo ya que las referencias se establecen como nexos entre las unidades y temas del texto, el de Julia Kristeva; y otro, más estricto, que implica las referencias textuales o formales de un medio en el texto literario, según Rajewsky, permite la distinción entre los medios o *intermedial gap* porque “determinar si un fenómeno es o no intermedial depende del origen disciplinario de la aproximación, de sus objetivos correspondientes y

de la concepción subyacente (explícita o implícita) de lo que constituye un medio” (Rajewsky 2020: 446). Teniendo en cuenta que el lenguaje poético y la metáfora son dos de las cualidades de la novela, y las referencias monomediales, estilísticas, formales, y metafóricas a otros autores como W.G. Sebald o Felicitas Hoppe a las que hace referencia Elisa Müller-Adams en su artículo *Ein bisschen was muss dran sein*, se tratarán de analizar, en la medida de lo posible, las referencias intertextuales e intermediales a partir de los dos enfoques propuestos por Kristeva y Rajewsky.

3. La intermedialidad en la novela

Resulta casi imposible separar las referencias intermediales de las intertextuales en la novela. La primera referencia a otro autor en la novela la encontramos ya en la primera página, donde Schalansky cita a W.G. Sebald, y es una cita determinante, pues en la primera referencia intertextual encontramos la primera alusión al tema de la novela como *Matrosenroman*. Al avanzar en la lectura los motivos de esta cita se presentan de un modo tan explícito que parece que la novela sea una *amplificatio* del fragmento de *Schwindel, Gefühle* de W.G. Sebald que, como si de “*Zeichen in die Luft*”³ se tratasen, anticipan los temas de la novela. Esto plantea la primera cuestión sobre la creación de la identidad de la protagonista, no se trata únicamente de influencias, sino de elementos referenciales, que contribuyen a la construcción de una identidad entre la ficción y la realidad como un entramado laberíntico cuyas referencias conforman el texto más allá de la trama mientras se estructura como un juego entre memoria y realidad, donde ambas se nutren de la literatura y el medio para conformar un relato autobiográfico. Schalansky utiliza una de las técnicas literarias básicas del estilo W.G. Sebald para combinar texto e imagen. Para Elisa Müller-Adams, la intertextualidad en esta novela es una práctica de la memoria, no solo individual, sino también literaria, donde la literatura náutica en sí podría describirse como un procedimiento estético y narrativo con el que se escenifica y se da forma a la memoria (Müller-Adams, 2020: 151).

En *Blau steht dir nicht*, la fotografía representa un modo específico de expresión, siguiendo el ejemplo de Sebald, las imágenes aportan complejidad al tema y a la vez, permiten la interpretación del medio (Schmitz-Emans, 2014: 605). Así, la fotografía

³ Cita extraída del siguiente fragmento de *Schwindel. Gefühle* de W.G. Sebald en *Blau steht dir nicht*: «Auf der Schiffsbrücke stand mit gespreizten Beinen und wehenden Mützenbändern ein Matrose und machte mit zwei bunten Flaggen komplizierte semaphorische Zeichen in die Luft.»

cumple una función semántica en tanto que facilita, tanto al texto, como al lector, una visión alterada de la conciencia narradora impregnada de subjetividad que viaja al pasado y llena los espacios en blanco de la memoria con relatos enmarcados dentro del soporte medial o texto.

La combinación de texto con elementos analógicos, en este caso las fotografías, extraídas tanto del archivo privado de la autora como de otras fuentes, también coinciden con el formato de *Austerlitz*⁴ de Sebald (Schmitz-Emans, 2019: 805). Estas, permiten una reproducción del tiempo y la historia dentro de la novela y contribuyen a la creación de espacios visuales para la escenificación de la *narratio*, esto hace que las fotografías adquieran un valor literario más allá de la imagen, y al igual que en *Austerlitz*, impregnan los motivos del pasado y el recuerdo (Schmitz-Emans, 2019: 806). De este modo, el libro, como objeto, se constituye como una reproducción de los constructos esquemáticos que acompañan la voz narradora a partir de la intermedialidad, eso es, la intercalación de imágenes a lo largo de la novela que sirven de hilo conductor entre los relatos, que, como saltos en el tiempo, constituyen la novela.

La estética de la obra depende del conocimiento sobre literatura de la autora. Es a partir de las referencias intramediales que se componen la memoria y la identidad en la novela. La configuración del libro establece una frontera entre expresión e interpretación, en tanto que entre soporte y fotografía se confirma el entramado de múltiples correspondencias de modo que los motivos de las fotografías interconectan el libro, no solo entre las páginas, sino que las fotografías son oscilaciones entre la fragmentación, la deficiencia, la contingencia del lenguaje y la configuración de imágenes (Schmitz-Emans, 2019: 807).

3.1. *Das Meeresmuseum*: fotografía y memoria

La novela se divide en seis capítulos que intercalan el relato autobiográfico con la ficción entre el texto y la imagen. En los capítulos uno, tres y cinco se dan a conocer las aventuras de Jenny a través de sus vivencias junto al mar. En los otros tres, se detallan, desde la narradora en primera persona, los viajes directamente relacionados con

⁴ En *Austerlitz*, Las percepciones de la realidad de los personajes se deconstruyen mediante el narrador en primera persona. Sus historias y realidades se interpretan a través de los lugares y objetos no contados dando lugar a una realidad fundada en las fotografías y los dibujos a los que recurre el autor. <https://www.perlentaucher.de/buch/w-g-sebald/austerlitz.html>

personajes históricos que vamos conociendo en cada capítulo y que conforman una amalgama entre cultura e identidad. En el recorrido entre los diferentes capítulos, las fotografías en blanco y negro aportan verosimilitud a la ficción de la novela.

Como se menciona en el apartado anterior, la fotografía supone un vínculo entre el relato autobiográfico y la ficción. Este vínculo es uno de los motivos principales de la obra, que también encontramos en Sebald. La fotografía consigue desviar la imagen del texto para transportar al lector en un viaje en el tiempo y el espacio. Funciona como almacén de recuerdos, un archivo poético que traza una línea alegórica entre lenguaje y fotografía cargada de simbolismo. De este modo, la unión entre la fotografía y el texto es inquebrantable, pues van intrínsecamente ligadas. Se trata de trasmutar lo visible en invisible, de materializar el proceso creativo.

Las fotografías que utiliza Schalansky son reales, pertenecen tanto al archivo personal de la autora, como a otros públicos. La descripción visual de las imágenes revela una hibridación entre ficción y realidad, una especie de documentación ficticia de reminiscencias que da lugar a la ambigüedad entre las fotografías familiares y los archivos. Por un lado, la fotografía, estrictamente en blanco y negro, tiene un papel simbólico como prueba fehaciente, por otro, el texto completa el significado mediante “un proceso de objetivación de lo ausente, lo que permanece invisible y que las imágenes son capaces de trasmutar y materializar” (López, 2010: 76).

En el primer capítulo se señalan las diferencias entre las islas Oie y Rügen: “Rügen war die andere Insel. Rügen war doppelt so groß. Rügen kannte jeder. Gegen Rügen war nicht anzukommen, das wussten sogar die Großeltern” (B. 19). Las islas y el mar invocan una serie de proyecciones que escenifican la nostalgia hacia la infancia, un escenario de la memoria ubicando las narrativas. La descripción alegórica de las islas es fácilmente interpretable como una metáfora entre las dos Alemanias: la grande, abastecida, conectada, la que todos conocen, y la pequeña, inalcanzable y alejada del mundo contemporáneo. Jenny ve la isla de Rügen desde la lejanía: “Das ist Rügen, sagte der Großvater und zeigte auf einen verschwommenen Streifen neben der Oie” (19) Esta escena retrospectiva redirige la narración hacia el recuerdo de la visita a una antigua iglesia ahora convertida en el *Meeresmuseums* de Stralsund donde se expone el esqueleto de una ballena que aparece en una de las fotografías (20) ¿Qué mejor manera de vincular el mar y la memoria que con un museo marítimo? Un museo es un espacio cuya función

es coleccionar memorias que reflejan aspectos de la humanidad. Un medio para proteger los recuerdos más valiosos y sus historias.

Irina Gradinari analiza el papel del mar como espacio imaginario de la memoria, un espacio unitario, más allá de las fronteras y los símbolos culturales, que invoca la semántica intercultural donde los mitos fundan nuevos comienzos y genealogías, en tanto que constituye un espacio de puntos comunes más allá de la metáfora cuyo significado aporta nuevas perspectivas para la creación de la identidad (Gradinari, 2020: 21). El mar es, junto con los marineros, un motivo pictórico en las combinaciones texto-imagen, que, como motivo central de la novela, demuestran las múltiples interconexiones y los viajes de la memoria.

Los escenarios se construyen mediante la topografía, en especial de las islas, y entre ellos se instalan las fotos de Jenny en la playa en las que el mar ocupa un espacio tan importante como la niña: “auf diesen Foto wäre sie in der Mitte, zu beiden Seiten der gleiche Abstand, gerahmt vom Weißblau der See. Nicht wie auf den Fotos, die der Großwater von ihr gemacht hatte” (B. 21). Las imágenes actúan como marcos y la narración deriva entre las éfrasis como una suerte de elementos que interconectan los diferentes relatos a lo largo de la novela y establecen un contraste entre las fotografías en blanco y negro y un colorido lenguaje poético: “die Fotos waren Ergebnisse eines Abwägens, ein Kompromiss zwischen Kulisse und Hauptrolle. Als hätte Opa sich nicht entscheiden können, ob er nun das Meer oder Jenny fotografieren wollte” (22).

3.2. «Durch das schwarze, das rote, das gelbe Meer»: el color y la literatura náutica

Respecto de la relación entre fotografía y texto, podemos clasificar esta peculiaridad de la intermedialidad en un concepto semiótico-comunicativo mediante la combinación de estos dos medios. La indivisibilidad entre referencias intermediales e intertextuales, entre fotografía y texto, se concretiza con las imágenes poéticas repletas de colores que crean el lenguaje y las fotografías estrictamente en blanco y negro impresas sobre el papel. Barbara Kosta analiza la función del color azul en la novela, un color indiscutiblemente asociado con el mar y, por lo tanto, lo náutico. Para la autora, este color denota un espacio simbólico alejado de la identidad de género y la geopolítica de Jenny y trasciende las fronteras en el espacio imaginario e inspirador que en ocasiones parece inaccesible para

la protagonista (Kosta, 2012: 253). Los viajes, los marineros, el mar... Todo está relacionado con el color azul, incluso en la portada de la novela aparece un retrato de la autora con una camisa y un fondo azules. “Blau steht dir nicht” podría tener una connotación irónica si no supiéramos que son sus abuelos los únicos que expresan esa idea: “Jenny, du hast braune Haare, braune Augen, da passt grün oder rot besser! *Blau steht dir nicht*, ich weiss nicht, warum deine Mutter dir immer so was kauft“ (B. 60). El azul representa lo inalcanzable, la *Sehnsucht*. Es el protagonista de dos grandes movimientos literarios y artísticos alemanes: en el romanticismo alemán, de la necesidad de romper con lo establecido y salir de la norma, de la libertad; en el grupo *Der Blaue Reiter*, de la expresión de las vivencias verdaderas a través del arte. En los espacios relativos a la imaginación, el color azul es el protagonista, reflejo del mar, se convierte en un fetiche en su manifestación del uniforme de marinero, permitiendo la añoranza de otros lugares que se alejan de las propias topografías y conducen a otras experiencias del yo. Representa, sobre todo, la libertad personal y la posibilidad de transgredir los límites que sugiere la proyección en el horizonte infinito. En este contexto, Jenny tiene que reconocer que el azul es también el color que la cultura asocia explícitamente a la masculinidad (Kosta, 2012: 248).

En el contexto de la novela el uniforme de los marineros y el color azul se enlazan con el género y la feminidad. Un ejemplo de ello es el retrato de Claude Cahun vestida de marinero (B. 79) en contraste con su retrato en el que aparece con el libro “*L’image de la femme. Ein Bilderbuch für den kennerhaften Herrenblick*” (80). Las implicaciones culturales del color azul señalan la exclusión de las mujeres del mundo de los marineros y al mismo tiempo de la tradición y su posicionamiento: “Das heißt Matrose. Und außerdem werden Mädchen keine Matrosen. Frauen auf dem Schiff bringen Unglück” (69). En la literatura alemana las leyendas o mitos sobre mujeres relacionadas con el agua o el mar como Niobe, Undine o Lore-Ley son tópicos literarios que asocian estas figuras femeninas con la fatalidad⁵. Jenny ve truncada su ilusión de ser marinera por los estereotipos patriarcales del mundo en el que vive y que forman parte del imaginario

⁵ Algunos de los títulos con relación a estos tópicos literarios son *Die Blechtrommel* (1959) Günter Grass; *Undine* (1811) F. De la Motte Fouqué, posteriormente convertida en ópera por E.T.A Hoffmann (1844) y Albert Lortzings (1845); *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten* (Die Loreley), (1824) Heinrich Heine; *Lore Lay* (1800), Clemens Brentano.

colectivo. No obstante, este truncamiento da lugar a una transformación, y el sueño de Jenny de convertirse en marinera se plasma en la creación de la primera novela de la autora: “Ich schreibe erst mal ein Buch, sagte ich. Über Matrosen und ihre Uniform. So, so, sagte mein Großvater und rührte lange in seinem Kaffee.“ (117).

La transformación de un medio y las referencias a medios distintos a través del uso de procedimientos específicos nos conduce al análisis de las imágenes y la fotografía en *Blau steht dir nicht*. Es importante señalar que en este contexto se separan los conceptos de imagen y fotografía por la necesidad de establecer diferencias entre los elementos pictóricos que se crean con el lenguaje y las fotografías. Previamente se ha mencionado el contraste entre las fotografías en blanco y negro y la abundancia de color en el texto y se ha hecho hincapié en la función del color azul, pero ¿qué función tienen los otros colores? El título de este apartado es una cita de la novela: “durch das schwarze, das rote, das gelbe Meer” (B. 127). Estos colores, que coinciden con los de la bandera alemana, junto con el verde, el blanco, el marrón y sus derivados, esbozan una serie de imágenes a lo largo del texto que generan una reciprocidad entre texto y fotografía y reflejan la percepción de la memoria de la protagonista sobre el recuerdo asociado a su propia visión de la realidad moldeada hacia algo nuevo. Uno de los recursos que marcan el estilo de la autora en relación con el color es el símil, como vemos en ejemplos como “rot-weiß gestreift wie Zuckerstangen” (18) o, “Seine Badehose hatte die gleiche Farbe wie die Bojen” (22) y que aparecen a lo largo de la novela, también en “Es sah aus wie gemalt, ein Bild in einem Rahmen” (26) además de en “Die USA hatten ein zurückhaltendes Blau, das fast so hell war wie die Atlasfarbe des Meeres” y por último “Unser Land war klein, (...) und rosa wie die Baltische Plattmuschel” (115).

La transformación del texto en imagen pasa por la recurrencia al uso de estos colores y sus asociaciones. Al final del primer capítulo aparecen por primera vez los marineros que fascinan a Jenny, todos visten igual: “[sie] trugen alle die gleiche Uniform, eine Schar von Zwillingen” (B. 28). Sus uniformes no son solo azules, lo único que es azul es el cuello de las camisas, son blancos, negros y plateados. De hecho, Jenny no identifica los marineros con el color azul, sino con los uniformes, por eso confunde los militares con marineros, como vemos en el segundo capítulo cuando habla con su abuelo y pregunta: “Wann kommt der Matrose wieder? Das war ein Kapitänleutnant, stellte der Großvater klar” (65). Los mismos colores que describen las imágenes en el primer capítulo son los

colores que evocan a la DDR e introducen el segundo capítulo y construyen el imaginario de la protagonista a lo largo de toda la novela.

Los colores también son pistas visuales llenas de significados implícitos y explícitos y se asocian a objetos que destacan dentro de la novela, como el color de las piedras de ámbar que buscan Jenny y su abuelo en la playa con la isla de Oie: “In der Ferne schimmerte die Oie golden uns sah noch unwirklicher aus als sonst” (B. 28). Los colores de la piel, los colores nacionales de las banderas, los colores asociados a los movimientos políticos y los colores de género: estas y otras muchas superficies cromáticas exponen valores simbólicos manifiestos y subconscientes cuya semántica suele tener una gran carga política y social. Es decir, los colores forman parte tanto de las prácticas discursivas, que producen, conceptualizan y codifican los significados e identidades culturales, como de las meras preferencias estéticas. (Kosta, 2012: 241) La autora también recurre a ello para describir el mar, por ejemplo, cuando el mar está agitado, se caracteriza con el color negro: “Das Wasser war schattig, fast schwarz geworden und die Wellen so hoch, dass die Brandung auf ihre Haare spritzte” (B. 26). El lenguaje colorea el texto e interconecta la narración pintando cuadros con las palabras. Los momentos más dulces entre Jenny y su abuelo también se llenan de color en un juego sinestésico: “Dann mahlte sie Zahlen auf seinen Rücken, eine weiche Schreibtafel, karamellbraune Haut mit schokoladenfarbenen Punkten. Zweistellige über beide Schultern, die hügelige Linie der Wirbelsäule ließ sie frei.” (27).

Partiendo del motivo de la imagen y la fotografía como referencias intermediales cuya interpretación evoca a la memoria y la identificación de la narradora, las referencias pictóricas se presentan como marcos que combinan materiales procedentes de fuentes diferentes sacados de sus contextos originales que representan metonímicamente y acompañan el texto como una escena pictórico-visual de la narrativa entre las analogías temáticas. La novela transcurre entre las vivencias de una narradora cuyos recuerdos viajan entre distintos lugares y momentos históricos. Hay que imaginar las imágenes y la fotografía como la historia marco dentro del libro como soporte para coleccionar distintos elementos que remiten a la memoria y completan el relato. El libro en sí se posiciona como un escenario cuyo carácter narrativo se desprende tanto de las imágenes como del texto y exploran los límites entre representación e interpretación que contribuyen a la intermedialidad. El proceso de combinar fotografía y texto también demuestra ambigüedad entre la realidad y la ficción. Como señala Anna Montané Forasté, la

reflexión sobre la fotografía tematiza la importancia de la perspectiva desde la que escribe Schalansky y su representación del mundo entre los relatos por los que se mueve con bastante libertad enlazando ficciones y hechos. (Montané 2018: 159).

3. La intertextualidad en la novela

Los motivos y temas de la novela son redundantes. En general, no es tanto el argumento lo que despierta el interés del lector, sino la forma. Las múltiples referencias requieren una lectura ávida y atenta y un conocimiento más o menos casual de las obras que repercuten en la novela. Y es que, como se analizará a continuación, las referencias intertextuales en la novela oscilan heterogéneas y multidimensionales.

Schalansky juega con la memoria, la infancia y la historia entrelazadas metonímicamente para crear un vínculo entre autobiografía y ficción. Esto lo consigue adoptando el estilo de otros autores y con la intercalación de imágenes, es decir, referencias intertextuales e intermediales y estas, a su vez, no son más que la representación mental de sus propias vivencias. Ella, en sí, es un constructo de referencias, puesto que construye dos nuevas identidades, por un lado, la de Jenny como reflejo idealizado de su yo infantil, por el otro, la narradora-escritora que se encuentra a sí misma y consigue superar los límites, psíquicos y físicos explorando el mundo más allá de la DDR. Esto lo consigue expresándose con medios que la determinan y llenan los resquicios de su memoria con historias que complementan su propia identidad. A través de las congruencias entre textos e imágenes se crean espacios de representación que enlazan con los tópicos de la novela como el mar, las islas, los colores y los uniformes de los marineros como vasos comunicantes condicionados por la fragmentación y la unión entre patrones subordinados al archivo que forman los recuerdos representados por las referencias lingüísticas, pictóricas y formales que componen el medio.

3.2. «Auf dem Tisch liegt ein Buch»: el atlas

El modo en que se enmarca la narración se proyecta desde diferentes referencias (pictóricas y textuales), ¿qué rol desempeñan los mapas dentro de la novela? La primera imagen de la novela es una postal con un mapa de *Insel Usedom* (B. 9), el lugar en el que viven los abuelos de Jenny. No resulta complicado vincular esta postal con el texto “Sie wurden nie müde, zu betonen, dass sie dort wohnen, wo andere Urlaub machen” (8). Se describe la cotidianeidad con la que los abuelos conviven en el lugar donde otros van de

vacaciones, otros, no ellos porque “Ihre Familie war unbeweglich” (17). Los mapas son “textos fundacionales” de nuestra civilización, pues visualizan de forma drástica lo que significan literalmente las “imágenes del mundo” o las “visiones del mundo” y la rapidez con la que cambian y penetran tan profundamente en la vida cotidiana que su presencia, en su mayoría discreta, apenas se percibe (Krämer, 2015: 187).

La postal, limitada por los márgenes del soporte, proyecta la cándida imagen prototípica de cualquier *souvenir*: Un objeto que sirve como recuerdo de la visita a algún lugar determinado (RAE, s.f., definición 1). No se trata de un mapa como los que encontramos en los atlas, sino de una representación idealizada y naíf, del espacio flanqueado por los muros invisibles del soporte. Por un lado, el mar, por el otro, tierra firme, y entre ambos, la libertad truncada por un sistema totalitario protagonizado, en la novela, por las vivencias de la protagonista. En el texto, el espacio se describe con detalles pormenorizados, en primer lugar, la casa, como el enclave principal de la vida familiar donde la abuela de Jenny acumula objetos que como signos de la memoria remiten a otros lugares y momentos en una metáfora del paso del tiempo: “Irgendwann war der Seeigel nackt, ein versteinertes überbleisel. Er stammte aus Jugoslawien” (B. 7). Estos objetos, introducen recuerdos que apuntan a la inviabilidad de viajar dentro de la DDR y a la decadente situación política: “es war das einzige mal, dass sie geflogen war” (8). En un cajón, como un tesoro, se guarda la prueba: una postal en blanco y negro en la que aparecen mujeres de uniforme. En la siguiente página aparece la postal de *Insel Usedom*, la narradora, como la abuela, recurre a la postal para recordar, pero en lugar de guardarla en un cajón, la imprime en las páginas de su primera novela. El contraste entre las dos postales se hace latente entre las representaciones del viaje y de la libertad que influyen la necesidad de Jenny de cruzar fronteras con la imagen de las mujeres vestidas de uniforme a bordo de un avión, y la representación infantil del mapa de *Insel Usedom*. Esto remite a la función trascendente de la topografía en la novela, que recurre constantemente a la descripción de los espacios. Es, probablemente, una de las características más significativas de la prosa de Schalansky en sus dos primeras obras, *Blau steht dir nicht* y *Atlas der abgelegenen Inseln*⁶. El atlas es el libro preferido de Jenny, y también de la autora:

⁶ En adelante se citará la obra *Atlas der abgelegenen Inseln* de Judith Schalansky (2009) según la traducción de Isabel G. Gamero *Atlas de las islas remotas*. Cincuenta islas en las que nunca estuve y a las que nunca iré. Capitán Swing Libros, S.L., Nórdica Libros S.L., 2013 con la abreviatura A. y el número de página (A. 13).

Probablemente me atraían tanto los atlas porque con sus líneas, colores y nombres reemplazaban los lugares reales que no podía visitar; pero seguí sintiendo esta atracción incluso cuando todo empezaba a cambiar: las fronteras físicas y emocionales de mi país natal desaparecieron de los mapas y podíamos viajar libremente por el mundo. (A. 13)

Los atlas, no son únicamente colecciones de mapas de la tierra y el cielo en forma de libro, sino que también son obras que ofrecen una visión de otra materia mediante diferentes medios para dar una perspectiva general sobre un tema. Dependiendo del tema, o bien, esquematizan una línea cronológica, o bien, destacan los puntos clave en los que se centran, aunque en ocasiones se ofrecen una mezcla de ambos y orientan sobre un tema amplio en toda su complejidad (Schmitz-Emans, 2019: 330). Uno de los medios con los que se trabaja en los atlas, es la imagen, y estas, como signos icónicos, interactúan con el texto para definir su significado. No es un concepto demasiado alejado de la estructuración de la novela de Schalansky. Sus dos primeros libros, una novela y un atlas, muestran una cartografía alejada de los atlas convencionales. Y es que ambos, aunque no en la misma medida, describen las circunstancias relacionadas con la ubicación geográfica impresa en el libro. Si vinculamos el atlas a la representación de espacios geográficos desde un enfoque subjetivo de sentido figurado, podemos interpretar su tarea más allá de la representación de un espacio geográfico, puesto que también pueden referirse a ideas, espacios y territorios imaginarios, como los producidos por la literatura y el arte, que derivan en una visión individual del mundo (Schmitz-Emans, 2019: 332). Esto lleva a que la disposición de las imágenes dentro de la novela contribuya a la creación de una especie de biografía en las que se leen las transiciones entre los distintos motivos.

La segunda imagen en la que aparece un mapa se sitúa al final del quinto capítulo, no en vano, después de que la protagonista narre sus vivencias viajando por el mundo, el mapa se amplía. En lugar de una postal de *Insel Usedom*, los límites del soporte incluyen un mapamundi político (B. 116). La referencia al mundo fuera de las fronteras de la DDR aparece cuando Jenny enciende el televisor para ver un documental. La imagen del mundo exterior va ligada al mundo náutico, análogamente, los hombres a bordo de un barco – curiosamente no son marineros – también observan el mar a través del cristal, aunque esta vez es el de los prismáticos, y observamos un paralelismo entre los hombres y Jenny. Contrario al inicio de la novela, donde la abuela le cuenta a Jenny que en la mar turquesa de Yugoslavia se pueden ver *Seepferdchen*, aquí la narradora remarca que “Seepferdchen

wurden leider nicht gezeigt. Auch Matrose waren nicht zu sehen” y prosigue con una nueva referencia a la inmovilidad, esta vez trasmutada: „auf den Galapagosinseln war die Zeit stehengeblieben” (114). En ese momento el abuelo le alcanza el atlas y le ayuda a buscar las islas, “Da will ich hin” le muestra Jenny al abuelo mientras recorre el mundo con su imaginación, “Später vielleicht” (115) murmura el abuelo anticipando el decaimiento de la URSS y reunificación de Alemania.

En *Atlas der abgelegenen Inseln*, Schalansky se define como una amante de los atlas atraída profundamente por los mapas y las islas que recorren su imaginación, las restricciones que se le imponen a Jenny mientras se abre camino para conseguir una vida autodeterminada y libre en *Blau steht dir nicht* dan lugar a su segundo libro, donde la marinera que hay en ella explora nuevos paisajes con la ayuda de su imaginación (Kosta, 2012: 254). Jenny viaja por el mundo con su dedo, algo que también menciona Schalansky en *Atlas der abgelegenen Inseln*:

Antes del cambio ya me había acostumbrado a viajar con el dedo índice sobre un atlas, susurrando nombres de países extranjeros, en la conquista de tierras lejanas desde la sala de estar de mis padres. Mi primer atlas se llamaba *Atlas para todo el mundo* y, como todos los demás, estaba comprometido con una clara ideología. Mostraba su propia imagen del mundo, con una evidencia incuestionable y a doble página, con el tamaño suficiente para que cada una de las repúblicas alemanas ocupara una página diferente. Entre ellas no había ningún muro, ningún telón de acero, sino solo un pliego grande, brillante y cegador que enmarcaba cada página y resultaba totalmente irrebable. (A. 13)

En la novela, la foto del atlas también divide las dos Alemanias (B. 116). El mapa político está, sin duda, cargado de ideología, como la autora afirma. El atlas ilustra una ficción literaria en la que se describe el espacio o universo sujeto a sus propias leyes del espacio y el tiempo. La heterogeneidad con la que se ilustra el mapa conduce no solo a la realidad en la que vive Jenny, también recuerda a la visión del mundo truncada por el contexto político que no ofrece una imagen de la geografía del mundo objetiva, sino una visión del mundo compuesta por motivos que como postales, se seleccionan individualmente como memorias mientras el texto describe los acontecimientos y circunstancias relacionadas con la topografía y los motivos literarios (Schmitz-Emans, 2019: 336). De este modo, el atlas es el medio que permite a Jenny explorar el mundo más allá de las fronteras de la DDR y viajar con la imaginación, mientras el espacio que

la envuelve se convierte en una analogía entre su vida y las islas, siendo estas un reflejo de la identidad que se construye como individuo.

A nivel formal, podemos vincular los mapas dentro del texto en un contexto literario como signos que asignan significados relevantes para la novela como referencias intramediales, no solo en cuanto a imágenes que enmarcan el relato dentro del texto (referencias intermediales), sino también como referencias a otros libros (referencias intertextuales). “El atlas sirve para ilustrar una ficción literaria en la que se describe un universo sujeto a sus propias leyes del espacio y tiempo” (Schmitz-Emans 2019: 335), al caracterizar el atlas como soporte en el que se recopilan en una leyenda general lugares y características del paisaje con la ejecución formal de las estructuras mediante símbolos y colores, cuya finalidad muestra un espacio alejado de la objetividad, nos situamos en un espacio de convergencia entre el atlas y la novela en la que las estructuras se repiten de un modo abstracto y poético y nos lleva a la posible interpretación formal de la novela como marco de transformación de dos medios, tipos de texto o libros.

3.3. Claude Cahun o el último zarévich: los personajes históricos

Elisa Müller-Adams, en su artículo *Ein bisschen muss dran sein*, analiza la narración náutica como una forma poética de trabajar la memoria a través, principalmente, del mar. Despierta un especial interés en su trabajo la relación que establece entre las referencias intertextuales en la novela y la memoria. Menciona, también, la redacción de los dos primeros capítulos de la novela como parte del proyecto de tesis *Die Auswendung der Seepferdchen* de Judith Schalansky y la estructura y el estilo de la novela a partir de los comentarios de la autora⁷:

Selbstermahnungen: (7 Kapitel // 4 personaler Erzähler: Präteritum // 3 Ich-Erzähler: Präsens ¶ 1. Ebene: Sprache der ersten Ebene: klar, kurz, knapp, einfach, nicht zu gelehrig, nicht altklug, authentisch muss es sein. ¶ 2. Ebene: A) Lektüren-Forscher-Ich (W.G. Sebald) B) Sprachgewaltig, verrätselt (Felicita Hoppe) C) Altklug, journalistisch (Reinhard Kaiser).

Esto nos muestra los autores principales que inspiran el trabajo de Schalansky de un modo esquemático. Anteriormente se han mencionado las influencias de Sebald en la novela, no obstante, también en la obra de Felicitas Hoppe encontramos elementos, más

⁷ Dado que no he podido acceder al *Diplomarbeit* de Schalansky (2007: 6) se cita según el artículo Elisa Müller-Adams (2020: 142)

allá de su lenguaje elocuente y enigmático que parecen haber influido la obra estructuralmente. La literatura marina, en la que el mar se escenifica como escenario de la confrontación con la existencia, es, sin duda, un tema en común entre las autoras.

Por un lado, los rasgos narrativos del *Seemannsgarn*⁸, como metáfora de las narraciones marinas, es una expresión en Hoppe de lo literario porque concibe, más allá de un producto fruto de la literatura marina, una proyección de los que escriben sobre la marinería o simplemente sueñan con ella, de modo que, en la obra de Hoppe, este *Seemannsgarn* aparece como un producto para los que se quedan en casa, lo que recuerda a los viajes que proyecta Schalansky con sus atlas (Müller-Adams, 2020: 150). Müller-Adams hace referencia a varios aspectos en común entre las dos autoras, sin embargo, en este apartado se mencionará la función de los personajes. En *Verbercher und Versager* (2006), Hoppe narra cinco casos de personajes históricos malaventurados y criminales que tienen algo en común entre ellos: surcan los mares en diferentes épocas para huir de sus desventuradas vidas. En su novela, al igual que en *Blau steht dir nicht*, la narradora en primera persona crea una ficción a partir los hechos históricos que protagonizan los personajes retratando una reconstrucción de sus vidas.

En el primer viaje que se narra fuera de la DDR, en el segundo capítulo, encontramos varios elementos que nos remiten a la memoria de la protagonista, quien narra en primera persona su estancia en la playa. La manera en la que se exponen los elementos forma una red de vasos comunicantes entre los dos primeros capítulos que se extiende a lo largo de la novela. Nos encontramos con una metáfora de los límites a los que se expone Jenny, cuando, por un lado, se nos narra cómo mediante la constancia consigue nadar en el mar, y por el otro, cómo “Vor ein paar Tagen war sie von der Strömung weit abgetrieben geworden” (B. 25). Al salir del agua desnuda se encuentra con que “Kein Großvater wartete mit einem *Handtuch* auf sie” (26) y cuando este la recoge, ella finge no haberle visto, se mete en el agua y continúa nadando dispuesta a conseguir superar, esta vez sí, sus límites: “Alles ist möglich. Einfach weiterschwimmen” (27). Sin embargo, se rinde y vuelve con el abuelo. El capítulo concluye con el camino de vuelta a casa: “Hand in Hand liefen Jenny und er auf dem schmalen Gang durch die Dünengräser auf die *Promenade*” (28), donde se produce el primer encuentro con los

⁸ El término *Seemannsgarn* hace referencia a las experiencias en el mar que compartían los marineros mientras hilaban con un tipo de cuerda (*Schiemannsgarn*) utilizado antiguamente en los barcos.

marineros: “Jenny drehte sich immer wieder um, schaute ihnen nach und wiederholte auf dem ganzen Heimweg leise: „Ma-tro-sen“ (29).

En el segundo capítulo, hay un paralelismo que entrelaza las situaciones que sugiere la memoria jugando con la anacronía ya que los hechos no siguen la misma línea temporal entre los capítulos, como ocurre en la reflexión que hace la protagonista cuando está en la playa. No obstante, la situación de nuevo apela a la memoria, esta vez con la repetición de algunos elementos:

“Würdevoll bewegen sie sich Richtung *Promenade* und erinnern dabei an Offiziere, die – im Dienst tadellos – auf Heimaturlaub nachlässig geworden sind. [...] und die Gesellschaft verschwindet unmerklich, wie es sich für Gespenster aus der Vorzeit gehört” (32)

El contexto y el orden cambian (ya no está en la DDR) ahora la narradora empieza su viaje, ahora sí, todo es posible, sin embargo, la experiencia deja un halo de nostalgia por el pasado que plasma en forma de metáfora en un juego con el lenguaje poético y el mar como se ejemplifica de nuevo con la repetición de algunos términos: “Es ist kalt zum Schwimmen” observa la protagonista, “Gestern war ich noch einmal im Wasser. Danach zitternd in ein *Handtuch* gekauert [...]” y transmite una forma de desengaño cuando avanzamos con la lectura. La narradora apela a los turistas en Riga en tercera persona como si ella no fuese uno de ellos: “Sie buchen Reisen in der Vergangenheit”. No se identifica como turista porque ella viene de un lugar “wo andere Urlaub machen” (32). Sus abuelos no se cansaban de repetirlo, ahora ella se reafirma en ello en un esfuerzo por reavivar el recuerdo “des unwiederbringlichen Kinderlands” (33). La prolepsis muestra una historia que se repite a través del juego con el lenguaje, una de las características del estilo de Schalansky.

El uso de recursos literarios como la epanadiplosis contribuye al lenguaje poético construyendo un hilo de vasos comunicantes entre los capítulos y los relatos que se intercalan en ellos. Al igual que Hoppe, Schalansky recurre a personajes históricos para intercalar relatos en la novela como un espacio para llenar los espacios en blanco de su memoria que desvelan una analogía entre los personajes y la narradora.

En primer lugar, todos los personajes están vinculados de algún modo con el mar o los marineros y son los viajes que la protagonista narra en primera persona los que evocan sus historias como detonantes de la memoria y la creación de la identidad. La

identificación con personajes es una especie de mecanismo que induce a experimentar la narración desde dentro por la reacción empática del receptor con los protagonistas. Esto implica una autoexploración de la experiencia personal subjetiva mediada como si los acontecimientos nos ocurriesen a nosotras mismas. Adoptar la identidad del personaje deriva de la percepción de la similitud que sentimos hacia ellos. Es algo que apreciamos gracias a las referencias intertextuales a otros personajes históricos a través de la protagonista.

Durante su viaje a Riga, la protagonista se encuentra con que la casa que iba a ser el objeto de estudio de su trabajo final ha sido derribada, no obstante, el vacío que deja evoca un viaje a través de la imaginación “wo nun ein einsamer Betonmischer aus dem Bauschutt wie ein verwittertes Mehnmal emporragt” (B. 34) que nos transporta años atrás a otro lugar en el tiempo donde aparece Serjoscha.

Serjoscha viaja entre los muros de su casa, posteriormente derribados, con su bicicleta. Sus padres ya no dan portazos, está solo, las puertas abiertas relucen con la luz del mediodía y le hablan: “Alles ist möglich! Was für ein Gedanke, unerhört, bisher ungedacht” (B. 36). Unas líneas después el razonamiento se repite, esta vez en primera persona: “Alles ist möglich, flüstere *ich*, sage es dann laut. Niemand ist zu Hause”. La ficcionalidad de los relatos tiene un halo claramente subjetivo. Los paralelismos entre los personajes se desprenden de las similitudes que presentan mientras sus historias fundamentan el relato autobiográfico y viceversa, los padres de Jenny se separan, igual que los de Serjoscha; los personajes conforman la identidad de la narradora, y a su vez, son las vivencias de la protagonista la base ficcional de las experiencias que los caracterizan.

En el juego de Serjoscha encontramos otra referencia a las fronteras y la necesidad de cruzar al otro lado (*Driiben*) en busca de la libertad entre las paredes de su casa “Ein halber Meter nur, er braucht nur einen kleinen Schwung, um *driiben* in der Sicherheit zu landen” (B. 39). A Serjoscha le sigue Aljoscha, Alexei Romanov, el último zarévich del Imperio Ruso. Dos personajes que socialmente tienen poco que ver, unidos por el uniforme de marinero, la literatura náutica y la reflexión política sobre el mundo que les separa. El final de Aljoscha es el final de un imperio, el principio de algo nuevo. El contexto para una reflexión sobre las vivencias de una joven en el comunismo.

Después de la analepsis a la infancia de Jenny en el tercer capítulo, aparece Claude Cahun. Claude Cahun⁹ fue una escritora y artista transgénero del siglo pasado. Su obra, muy intimista y poética, está cargada de elementos autobiográficos. Su fotografía autobiográfica es una expresión de su identidad sexual, al mismo tiempo, la fotografía es la base de la narración del viaje de la protagonista que vincula las dos identidades. Los turistas en *Seventh Avenue* se prestan a captar cualquier detalle con sus cámaras, pero la protagonista asegura que “ich habe noch kein einziges Foto gemacht”. No sabe cómo manejar su cámara: “Die schwarze Spiegelreflexkamera trage ich versteckt” (B. 78) ¿Se trata de una metáfora de su sexualidad? Claude tiene su insignia de rango, su mirada, es marinera, acepta su sexualidad, pero antes Claude fue Lucy. Lucy observa las mujeres icónicas que aparecen en el libro *L'image de la femme*, ella no necesita molduras o retoques, se rige por las leyes ópticas de su uniforme de marinero y su cámara.

Cada vez es más evidente cómo la protagonista construye su identidad a través de las referencias intertextuales de la novela y el motivo redundante de los marineros. Después del desencuentro con Erik la protagonista se encuentra a sí misma: “Eriks Zunge ist hart. Als ich meinen Kopf unter seinem hervorziehe, sehe ich, wie weiße Punkte lautlos im Graublauen schweben. Ich mache mich los, *renne ans Ufer*” (B. 85). Mediante el relato de Claude Cahun y la citación de su frase más conocida en su novela explora su identidad y la aceptación de su sexualidad:

Sie sind echter als echte Matrosen. So echt wie Claude, die sich die Brüste abschnürt und sich über ihren weißen Schädel streicht: *Alles ist möglich* [...] Claude feiert ein neues Leben, *ein anderes Ufer*, ein drittes Geschlecht, krönt sich zum König, wählt sich zum Volk, erlässt Gesetze und *redet von sich selbst in dritten Person*. Sie erfindet eine neue Sprache, zerlegt ihren Körper in Silben, buchstabiert ihn neu. *Unter jeder Maske ist eine andere Maske*. (85)

A medida que avanza la lectura los referentes tienen más puntos en común con la autora. En el caso de Wolfgang Koeppen¹⁰ (Wolfgang Arthur Reinhold Köppen) nos situamos en la infancia de un joven de Greifswald, igual que Jenny, que empieza a viajar por el mundo con su atlas cuando descubre que su padre le ha abandonado: “Er geht nicht zur Schule, sondern liegt mit dem Atlas im Bett und betrachtet die Bunde Geographie (...) sein Finger folgt den Passatwinden und den Meeresströmungen durch das schwarze,

⁹ Claude Cahun, bibliografía y obra: <http://www.artnet.com/artists/claude-cahun/>

¹⁰ Wolfgang Koeppen, bibliografía y obra: <https://www.koeppenhaus.de/werk/>

das rote, das gelbe Meer” (B. 126, 127) mientras se imagina siendo un marinero, trepando por el mástil, fumando y sueña con un naufragio en alta mar.

En la foto con su madre posa seguro de sí mismo, mira directamente a la cámara, decidido, deja la escuela y su infancia atrás, se embarca como cocinero en un carguero en el mar Báltico y empieza su viaje dejando atrás su ciudad natal, Greifswald. Pero el viaje pronto pierde su encanto, en realidad no es marinero, se pasa los días en la cocina y no vive ninguna aventura, entonces decide desembarcar. Empieza otra vida, otro viaje, se cambia el nombre y se marcha a Berlín, donde busca de su padre, un oftalmólogo que vive en la ciudad. Wolfgang pide hora en su consulta y le visita como paciente, no le dice quién es, siente curiosidad, pero su padre no le reconoce. El fracaso conduce al éxito: “*Alles ist möglich*”. a frase se impone como un mantra (B. 130). Wolfgang Koeppen quiere viajar, descubrir el mundo, su imagen del comunismo es la de un mundo sin fronteras, un mundo en el que poder viajar sin pasaportes. Una vez más nos encontramos con similitudes entre los personajes, la red de vasos comunicantes entre las distintas referencias intertextuales se expande entre los relatos cuando los espacios coinciden entre la narradora y el personaje: “Am überfullten Times Square *steht er wie ich* zwischen Soldaten, Matrosen und Fliegern” (B. 130). Descubrimos cómo se forja la identidad a medida que avanza la narración. Se produce una especie de indistinción entre el personaje y la narradora. Las referencias intertextuales son fundamentales para la creación de la novela. El hilo rojo se alarga cada vez más entre los distintos elementos de los relatos como piezas de un puzle cuya finalidad es construir la identidad de la autora mediante sus alter egos, ¿Wolfgang o Judith?:

Wolfgang will einen großen Roman schreiben, über die verhasste Geburtsstadt, *eine erfundene Autobiographie*, Erinnerungen an eine fremde Jugend. Es wird ein Fragment, ein mänderndes Geflecht von nebeneinanderstehenden Geschichten. (B. 130)

Cada personaje es una gota en el mar que conforma el relato autobiográfico. La emoción y la intriga no dependen de la trama de la novela, si no de cómo se construye el relato. Los personajes reales que aparecen en la novela aportan los rasgos de la identidad de la autora, su elección no es en ningún caso arbitraria. Suscitan un conjunto de identidades entre la realidad y la ficción y actúan como rasgos de un retrato de la autora y narradora. No hay identidad sin memoria, ni memoria sin identidad. Las referencias intertextuales son ineludibles para trazar las líneas de la memoria; y la someten a

deformaciones intencionales mientras la codifican, registran y retienen la esencia de la protagonista en virtud de su identidad. Las referencias intertextuales e intermediales que conforman el relato autobiográfico como base para la autodefinición crean un proceso hermenéutico cuya función es retroalimentar el discurso de la autora guiado por la interpretación de su propia existencia en una dinámica entre los medios.

4. Conclusiones

Blau steht dir nicht ofrece una retrospectiva literaria de las vivencias de la autora en el contexto de su infancia en la DDR y su vida adulta después de la reunificación de Alemania. La creación literaria surge de la creación de la identidad desde la evocación de sus experiencias entre distintos marcos en los que se contextualiza la obra cuya función es contribuir a la construcción de los relatos que oscilan entre realidad y ficción. La ubicación de los distintos relatos pasa por el filtro subjetivo de la autora que recurre a varios medios para la creación artística de su novela.

La recurrencia a distintos medios para la elaboración visual y textual de la novela confirma la importancia de las formas y funciones de las prácticas intermediales desde los distintos enfoques. Cada uno de los fenómenos analizados ofrece definiciones diversas para la concreción de la función de las características intermediales de la novela. La diversidad de referencias refleja un mar de posibilidades ilimitadas entre la combinación de medios en la novela fácilmente trasmutables a otros medios como el cine, el teatro o la pintura. Así, la naturaleza heterogénea del objeto de estudio posibilita un acercamiento al estudio de las relaciones entre la intermedialidad y la intertextualidad en la novela que en mayor o menor grado definen el soporte para la interconexión de los medios.

En la creación de imágenes se utilizan distintos medios expresivos, desarrollados mediante distintas técnicas y normas que permiten componer el mensaje que se transmite a través de un medio clásico bidimensional. El lenguaje visual toma protagonismo a través de la fotografía como un canal de comunicación que complementa la imaginación y añade complejidad a las formas de expresión del lenguaje poético de la autora. En este contexto semiótico-comunicativo se ha utilizado el lenguaje en diferentes niveles de representación para crear imágenes representativas y simbólicas dentro del texto cuya convergencia permite una fusión entre medios y, por lo tanto, disciplinas.

En el proceso comunicativo entre autora y lectora intervienen, por un lado, la realidad, que se presenta a través de los personajes históricos cuya existencia se crea a

partir de la apariencia realizada mediante el lenguaje poético-visual y los elementos autobiográficos a los que recurre la autora con el fin de transformar sus vivencias para darles un nuevo significado; por otro lado, la asociación que se hace con la narrativa representada en un soporte físico mezcla las experiencias comunes entre los personajes. Cuando la autora desea que se produzca una semejanza entre los objetos representados y la realidad recurre a las fotografías como iconos de representación que permiten reconocer una parte de verosimilitud en la narración sin llegar a ser idéntica a la realidad.

Los sucesos cotidianos del entorno de la protagonista son testigos de los momentos históricos en la transformación de la realidad y su significación a través de la representación de los signos utilizados como los colores o los uniformes, cuyo proceso de significación se asocia a la memoria y la identidad de la protagonista, en tanto que se ven condicionadas por las circunstancias y la topografía. En ocasiones, la narradora juega con los medios para falsear la percepción del recuerdo a través del proceso perceptivo en el que los paralelismos distorsionados compensan los espacios vacíos de la memoria.

Las imágenes representativas adquieren un valor simbólico como representantes de la identidad desfigurada por los relatos, en tanto que son una referencia literal similar en todos los personajes, que remiten a los aspectos connotativos según el contexto y la narración. En todas las imágenes encontramos una conexión entre las experiencias y las sensaciones de la protagonista aportando un nuevo sentido.

En definitiva, la intermedialidad y la intertextualidad, como se ha visto a lo largo del trabajo, ofrecen distintas perspectivas en la novela cuya función recae en la autoidentificación mediante una reelaboración de la memoria a través de los símbolos del lenguaje. La hibridación confirma la fotografía como elemento fundamental en el texto para la estructuración de la novela, la creación de la identidad de la protagonista y el desarrollo de la trama argumental. Las referencias constituyen en gran parte la red de vasos comunicantes que nutren el juego entre la memoria y la identidad en un relato de carácter autobiográfico.

Las referencias estilísticas, formales y metafóricas a los autores mencionados como Felicitas Hoppe o W. G. Sebald también demuestran la importancia de la intermedialidad y la intertextualidad para la creación literaria. Las obras indican motivos comunes en la construcción supraliteraria a partir de otros medios tanto textuales, como pictóricos. Por un lado, la intertextualidad se confirma como una práctica de la memoria individual y colectiva estáticamente representada a través de la literatura náutica, cuyo

proceso estético escenifica y conforma la identidad mediante el lenguaje poético y las metáforas.

De este modo, la novela analizada en el presente trabajo se puede considerar un claro ejemplo de confluencia entre distintos medios y referentes para las diferentes formas de narrativa entre los autores mencionados según los criterios que establecen Irina O. Rajewsky y Julia Kristeva entre una concepción restringida, en el sentido limitado de las referencias a un texto literario, y una percepción más amplia, metafórica y semiótica:

- El texto literario *per se* es una red de conexiones con una doble función (escritura y lectura) que establece correspondencias entre los elementos, palabras y temas mediante el lenguaje poético.
- Las referencias intertextuales implican un cruce entre límites mediales que, en el caso de *Blau steht dir nicht*, no requieren un medio constituido monomedialmente ya que la influencia de otros autores no se limita a sus textos, sino a otros medios, como la fotografía en la novela de Sebald.
- Determinar si un fenómeno es o no intermedial pasa por el estudio del origen disciplinario de las referencias, sus objetivos y su concepción explícita o implícita que constituye el medio.

Para terminar, me gustaría señalar que los conceptos de intermedialidad e intertextualidad se definen a partir de enfoques diversos. Para este trabajo se han citado únicamente autoras de un modo totalmente intencionado. No obstante, hay autores, como Ronald Barthes o Ingo Breuer, cuyas aportaciones en el ámbito son muy importantes. La motivación para este trabajo nace de la voluntad de hacer un trabajo de investigación en el que los grandes nombres sean exclusivamente de mujeres. En varios aspectos esto ha supuesto grandes dificultades a la hora de recurrir a la bibliografía. Resultaba imposible, por ejemplo, no hacer referencia a W.G. Sebald. Sin duda, el trabajo podría ampliarse y profundizarse más en la tematización de los motivos y el análisis mucho más exhaustivo de estos conceptos teóricos.

5. Bibliografía y Webgrafía

- Claude Cahun. (s.f). [Biografía]. Artnet. Recuperado de: www.artnet.com/artists/claude-cahun/ [14/06/2021]
- Felicitas Hoppe. (s.f). [Biografía]. Felicitas Hoppe. Recuperado de: www.felicitas-hoppe.de [14/06/2021]
- Gradiari, I. (2020). *Memory meets the sea*. En: Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. Gruyter Págs. 11 – 26.
- Grimm, H. (2013) *Das Seemannsgarn*. En *Deutsche Welle*. Recuperado de: <https://www.dw.com/de/das-seemannsgarn/a-16418778> [04/06/2021]
- Herrero Vecino, C. (2018) *Intermedialidad, transmedia y transestética: Frankenstein-Almodóvar I, II*. [Vídeo] CanalUNED. Recuperado de: <https://canal.uned.es/video/5b35cf80b1111f61078b4567>
<https://canal.uned.es/video/5b35d06ab1111f1c088b4567> [20/01/2021]
- Kosta, Barbara (2012). *Blau: Sehnsucht, Geschlecht und Judith Schalanskys Roman Blau steht dir nicht*. En: Monika Schausten: *Die Farben imaginierter Welten: Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin, S. 241-254.
- Krämer, S. (2015). *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*. Traducción de Anthony Enns. Amsterdam University Press. ISBN: 9789048524990. Recuperado de: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/31440> [12/04/2021]
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducción de Desiderio Navarro. UNEAC, Casa de las Américas. Embajada de Francia en Cuba, La Habana. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/91306311/Kristeva-Bajtin-La-Palabra-El-Dialogo-y-La-Novela> [09/05/2021]
- López, I (2010): *El viaje sin retorno: Consideraciones sobre la obra de W.G. Sebald*. En: *Arte y políticas de identidad*. Vol. 3 (diciembre) Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. Págs. 71 – 86 ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452. Recuperado de: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/117421/111071> [10/06/2021]
- Montané Forasté, Anna (2018). *Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys Blau steht dir nicht und Angela Krauß' Eine Wiege*. En: Toni Tholen/Patricia Cifre

- Wibrow/Arno Gimber: *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim, S. 143 – 164.
- Müller-Adams, E. (2020) »Ein bisschen was muss dran sein« *Nautisches Erzählen und nautisches Erinnern in Judith Schalanskys Blau steht dir nicht*. En: Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. Gruyter Págs. 147 – 165. Recuperado de: <https://www-degruyter-com.sire.ub.edu/journal/key/ZIG/html> [12/04/2021]
 - O’Conell, Mark. (2011). *Why you should read W. G. Sebald*. The New Yorker. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/why-you-should-read-w-g-sebald> [14/06/2021]
 - Rajewsky, O. I. (2020). *Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad*. Traducción de Brenda Anabella Schmunck. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* Año 6, n. 6, diciembre de 2020. Págs. 432 – 461.
 - Schalansky, J. (2008). *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*. Suhrkamp Taschenbuch 4284, Hamburg 5. Auflage 2019.
 - Schalansky, J. (2009). *Atlas de las islas remotas*. Cincuenta islas en las que nunca estuve y a las que nunca iré. Traducción de Isabel G. Gamero. Capitán Swing Libros, S.L, Nórdica Libros S.L [2013].
 - Schmitz-Emans, M. (2019). *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst*. Berlin, Boston: De Gruyter. Recuperado de: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.1515/9783110528299> [11/03/2021]
 - Real Academia Española. (s.f). Souvenir. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/souvenir> [14/06/2021]
 - Wolfgang Koeppen. (s.f) [Biografía]. Koeppenhaus. Recuperado de: <https://www.koeppenhaus.de/werk/> [14/06/2021]