

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313193221>

EL PROCESO DE REMEDIACIÓN EN LA NOVELA DE HÉLÈNE GAUDY *UN MONDE SANS RIVAGE* (2019)

The Remediation Process in Hélène Gaudy's Novel A World without a Shore (2019)

Ángeles CIPRÉS PALACÍN
Catedrática de Universidad
Facultad de Filología (UCM)
ninescp@ucm.es

Recibido: 11/10/22; Aceptado: 04/03/23

Ref. Bibl. ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN. EL PROCESO DE REMEDIACIÓN EN LA NOVELA DE HÉLÈNE GAUDY *UN MONDE SANS RIVAGE* (2019). *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 13 (2023), 193-221.

RESUMEN: Dentro del marco teórico propuesto por especialistas de teoría de la literatura en relación con la intermedialidad y la remedialidad (Gil González y Pardo 2018) y teniendo en cuenta los planteamientos de Mario Praz (1979), Roland Barthes (1980), Irene Artigas (2013) o las reflexiones teóricas presentadas por Antonio Monegal (2000) en relación con la comparación entre la literatura y otras artes visuales, nos proponemos llevar a cabo un análisis de la novela de Hélène Gaudy. El objeto es analizar el proceso de remediación efectuado por la autora al proponerse novelar la historia de tres exploradores daneses cuyo globo desapareció en el Ártico en 1897. El medio original se compone de las 48 imágenes recuperadas, en muchos casos realmente deterioradas, procedentes de los carretes de película que se encontraron en 1930 entre los restos del globo desaparecido, así como de fragmentos del diario de uno de los exploradores. El resultado literario es una novela en la que la ficción se sustenta en la mirada atenta de la autora sobre estas imágenes en blanco y negro y sobre los textos incompletos del diario.

El medio de origen (o hipermedio) en este caso es fundamentalmente la imagen mientras que el medio de acogida o (hipomedio) es una novela escrita

a modo de carnet de viaje, ya que parece seguir la estructura del diario incompleto encontrado. Nuestro análisis nos permitirá establecer los mecanismos de representación de las imágenes en la palabra literaria al tiempo que ilustrará un ejemplo de remedialidad: un medio, las fotografías, representadas y descritas en otro medio, el texto literario. Una de las particularidades es la presencia simultánea del hipermedio en el discurso tejido por la autora.

Palabras clave: intermedialidad; remedialidad; novela de viajes; expediciones al Polo Norte; análisis del discurso; procedimientos ecrásticos; Hélène Gaudy; *Un monde sans rivage*.

ABSTRACT: Within the theoretical framework proposed by literature theory specialists in relation to the intermediality and the remediality (Gil González & Pardo 2018) and taking into consideration the approaches of Mario Praz (1979), Roland Barthes (1980), Irene Artigas (2013) or the theoretical reflections presented by Antonio Monegal (2000) regarding the comparison between literature and others visual arts, we propose to carry out an analysis of the novel by Hélène Gaudy *A world without a shore*. The aim is to analyze the remediation process carried out by the author when she sets out to novel the story of three Danish explorers whose balloon disappeared in the Arctic in 1897. The original medium is made up of the 48 recovered images, in many cases really damaged, from the reels of film that were found in 1930 among the remains of the missing balloon as well as fragments of the diary of one of the explorers. The literary result is a novel in which the fiction is based on the author's attentive gaze on these black and white images and on the incomplete texts of the newspaper.

The source medium (or hypermedium) in this case is fundamentally the image, while the host medium or (hypomedium) is a novel written as a travel card, since it seems to follow the structure of the incomplete diary found. Our analysis will allow us to establish the mechanisms of representation of images in the literary word while illustrating an example of remediality: a medium, the photographs, represented and described in another medium, the literary text. One of the peculiarities is the simultaneous presence of hypermedium in the discourse woven by the author.

Key words: intermediality; remediality; travel novel; expeditions to the North Pole; Speech analysis; ekphrastic procedures; Hélène Gaudy; *A world without a shore*.

1. INTRODUCCIÓN

La novela elegida, publicada en Francia en 2019 por la artista y escritora Hélène Gaudy, y cuyo título es *Un monde sans rivage*, relata la expedición fracasada de tres ingenieros suecos que, en 1897, se propusieron

llegar al Polo Norte en globo. La escritura toma como punto de partida las fotografías, restos de escritura y otros objetos encontrados más de treinta años después de su desaparición en el hielo.

Este trabajo se debe a la lectura atenta de una publicación de 2018 en la que se aborda, desde diferentes puntos de vista, la noción de intermedialidad¹. En ella se presenta el marco conceptual y terminológico de las diferentes categorías relacionadas con esta noción, así como diferentes análisis llevados a cabo sobre corpus de trabajo procedentes de distintos medios. Las interferencias entre diferentes medios en una misma obra dan lugar a toda una categorización que ya desde principios de este siglo XXI ha sido objeto de diversos estudios. En nuestro caso, al tratarse de analizar cómo se ha llevado a cabo una escritura literaria basada en la «lectura» de imágenes, en la interpretación de fragmentos de un diario incompleto y de una correspondencia relacionada con el viaje narrado, podemos incluir nuestro análisis dentro de lo que se puede denominar remediación.

Al tratarse de una novela construida a partir de documentos fotográficos, debemos hacer referencia al estudio de Roland Barthes *La cámara lúcida*, publicado pocas semanas después de su muerte. En este tratado del «Tiempo, de la Nostalgia y, en definitiva, de la Muerte»² (1999, 11), el autor francés elabora una reflexión muy completa de la relación entre la fotografía, el paso del tiempo y la muerte. Las imágenes de la fotografía muestran algo irreplicable en el cronograma de la vida, pero susceptible de seguir siendo reproducido hasta el infinito (Barthes 1999, 31). Los sujetos que aparecen en las fotos están en trance de devenir objetos, por lo tanto, de pasar a un estado intermedio entre la vida y la muerte que sería, para Barthes, el de «espectro». La fascinación que ejercen algunas fotografías puede llevar, como es el caso de Héléne Gaudy, a escribir una historia que pueda explicar las «poses» de los aventureros suecos que se enfrentan a una muerte cercana. El fotógrafo formaba parte del grupo y estaba narrando una historia, «su» historia, la que querían dejar a la posteridad; pero, al contemplar esta serie incompleta y dañada de fotografías, la escritora se había dejado seducir con toda seguridad por elementos que discordaban y que le hablaban de otra realidad, la que ella va a reescribir en su novela. Para Barthes (1999, 76) la fotografía se hace «sorprendente» cuando el que la mira se pregunta la razón de haber sido tomada y al mismo tiempo cuando existe en ella algún detalle que pueda atraer, emocionar o lastimar al que la está contemplando.

1. GIL GONZÁLEZ y PARDO (2018).
2. Joaquín Sala-Sanahuja, en el prólogo a esta obra.

La diferencia entre la imagen pictórica y la fotografía se sitúa en el grado de imparcialidad de la mirada (Praz 1979, 178). En un cuadro es posible que la deriva de lo representado muestre elementos de atracción configurados por el autor con esa finalidad, mientras que en la fotografía la mirada, el ojo de la cámara, parece igualar la imagen. En este último caso es la selección operada desde el objetivo la que marca la característica y la intención de los planos representados.

2. INTERMEDIALIDAD Y REMEDIALIDAD

Gil González y Pardo García (2018, 18-21) se ocupan, en la primera parte del volumen mencionado, de poner al día la terminología apropiada en relación con los avances en la teoría de la adaptación. Por lo que respecta a la intermedialidad, su origen proviene de las relaciones cada vez más frecuentes entre los medios de comunicación tradicionales y los tecnológicos. La intermedialidad evoca las relaciones que se tejen entre diferentes medios; inciden los autores en la distinción entre intermedialidad intrínseca, presente en casi todos los lenguajes artísticos, y la intermedialidad extrínseca, que es la que realmente interesa a los autores porque implica una relación compleja entre códigos, soportes, tecnologías e incluso géneros o diferentes artes.

En el caso que va a ocupar nuestro análisis, al tratarse de una obra literaria basada en la información codificada en otro medio como es la fotografía o los restos incompletos de la escritura de un diario, podemos enmarcar el estudio dentro del concepto de intermedialidad extrínseca.

Estos investigadores proponen una categorización triple del fenómeno de la intermedialidad (2018, 20). Para ello siguen la teoría de Irina Rajewski (2005, 43-64), adoptando las denominaciones siguientes: combinación de medios (*media combination*), referencias entre medios (*intermedial references*) y transposición entre medios (*medial transposition*). El modelo final de Gil González y Pardo comprende la terminología siguiente: multimedialidad, remedialidad y transmedialidad.

Vicente L. Mora (2018, 136-137), siguiendo la tipología del profesor Pardo García (2010) y sin abandonar el concepto de transtextualidad propuesto por Gérard Genette (1982)³, propone para exponer el concepto de *intermedialidad* la explicación de Antonio J. Gil González (2012, 30). Para

3. «Tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte» (1982, 7).

Gil González el fenómeno intermedial estaría en relación con la reescritura, pero incluyendo otras formas de proceder, de manera que se podrían distinguir tres tipos de intermedialidad, correspondientes a las tres denominaciones que acabamos de mencionar:

- a) *Intermedialidad interna o hibridación*, cuyos ejemplos más claros son las novelas con imágenes o ilustraciones, o acompañadas de CD Rom o DVD –en este último caso se podría hablar de multimedialidad–.
- b) *Intermedialidad mixta o remediación*, en este caso puede distinguirse entre remediaciones literarias (una novela construida como un videojuego o como una serie de televisión) y remediaciones entre cine y videojuegos.
- c) *Intermedialidad externa o adaptabilidad*, que se refiere al concepto tradicional de adaptación.

Mora cita a Gil González (2018, 136-137) para establecer una clasificación que atienda al tratamiento del contenido. Desde este punto de vista se puede diferenciar entre ilustración, reescritura y transficción. Desde el punto de vista de la forma menciona las categorías siguientes: cross-media (adaptación a otro medio), transmedia (expansión a otro medio) y multimedia (hibridación o remediación entre medios diferentes).

Para este trabajo hemos elegido un corpus de escritura literaria en el que el fenómeno que predomina es el de la *remedialidad*, la presencia indirecta de *un medio dentro de otro*: las imágenes visuales como germen de la escritura. Este concepto se sitúa entre la multimedialidad o hibridación (presencia de varios medios en un mismo texto) y la transmedialidad o adaptabilidad (un medio representa otro medio) en el modelo de Gil González y Pardo (2018, 20-21). Consideran estos autores que la remedialidad en su consideración intermedial se sitúa en una zona muy próxima a la cita intertextual, y así lo comprobaremos cuando Hélène Gaudy en su novela inserte frases del diario de uno de los expedicionarios en el tejido textual:

Andrée ravalait son inquiétude, sa colère et la rage qu'on devinerait pourtant dans son journal: *Aujourd'hui*, a-t-il un jour écrit, *nous avons aiguisé les ciseaux pour crever le ballon*. (234)

Es el momento de introducir la noción de *écfrasis*, como uno de los procedimientos discursivos privilegiados para la evocación, interpretación y reescritura del silencio de las imágenes que sirven de soporte a la trama de la obra.

3. ÉCFRASIS

Una de las referencias en relación con la écfrasis es la publicación de la profesora e investigadora Irene Artigas Albarelli (2013), puesto que en ella se lleva a cabo una revisión cronológica de la utilización de este término.

Desde los años 60 los procedimientos ecfásticos han sido utilizados como instrumentos de análisis de la imitación en la literatura de una obra de arte, de una obra visual. Murray Krieger aborda lo que él denomina «el problema de la écfrasis»; pone de manifiesto la dificultad extrema que surge cuando las palabras «tratan de capturar el *movimiento detenido*» (Monegal 2000, 141). Indica que es justamente la imposibilidad de ajustar el lenguaje, con sus propiedades de arbitrariedad y de temporalidad, a la expresión del tiempo detenido. El reto debería, según Krieger, detenerse en la ficción de la écfrasis, en el carácter ilusorio de la mimesis emprendida por el escritor (ibídem, 150). Por otra parte, Mitchell (Monegal 2000, 231) pone de relieve el hecho de que, en un estudio de las relaciones imagen-texto, los hallazgos se sitúan no sólo en el eje de la similitud y la analogía, sino también en la confrontación y la disonancia, tal como veremos en nuestro análisis. La oposición entre los elementos verbales reales y su interpretación en la novela de Gaudy es notoria y da cuenta de la divergencia de discursos que sustentan unos y otra.

De las tres teorías expuestas por Artigas, fundadas en los estudios de tres especialistas de la éfrasis de los años 90: Valérie Robillard (1998), Tamar Yacobi (1998) y Peter Wagner (1996), seleccionamos la teorización de Robillard para nuestro análisis. Esta autora, partiendo de su consideración de los textos ecfásticos como constructos intertextuales, mantiene que, en los procedimientos de la écfrasis, el lector presta especial atención a la recepción de las marcas textuales y que estas marcas no son sino «extrañezas textuales», elementos escondidos, pistas que los lectores tendrán no sólo que identificar, sino también interpretar. Robillard, siguiendo a Heinrich Plett, manifiesta que el vínculo existente entre el texto visual y el texto verbal se puede definir como una subcategoría de la intertextualidad, denominada intermedialidad. Robillard establece que la distinción entre estas categorías se sitúa en el hecho de que la intermedialidad hace referencia no sólo a un intercambio de significados, sino que este intercambio se realiza por temas, motivos, escenas y hasta estados de ánimo presentes en un pretexto y que van a ser trasladados a un medio diferente (Robillard, 1998, 56).

En las conclusiones de su trabajo, Artigas Albarelli (2013, 265) pone de relieve la fortaleza de la crítica ecfástica que puede conducir por caminos inéditos: encontrando elementos que no se habían visto; reinventando la imagen; enfatizando la imposibilidad de la semejanza; buscando un origen

a la creación visual, en suma, intentando analizar la construcción de un análogo estructural.

Más recientemente, en 2016, se publicó un artículo directamente relacionado con nuestro propósito; Begoña Alberdi (2016) se propuso ofrecer un modelo teórico en el que se ponen en relación los lenguajes visual y verbal. Menciona en su estudio al filósofo Jacques Rancière (2009), que identifica la relación texto/imagen con la relación yo/otro. Las palabras y las formas, lo decible/lo visible/lo invisible son otras tantas oposiciones que pueden hacernos reflexionar sobre la ausencia de unidireccionalidad en el paso de lo visual a la palabra. Para Rancière la imagen permite establecer una relación entre lo decible y lo visible.

4. PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS DE LA REMEDIALIDAD EN LA NOVELA DE HÉLÈNE GAUDY *UN MONDE SANS RIVAGE* (2019)

Entre los procedimientos discursivos que permiten el paso de un medio visual a un medio verbal tendremos que mencionar los recursos ecfrásticos ya que se trata de analizar una reinterpretación que se ha obrado entre dos medios. Por otra parte, después de la reflexión teórica sobre las posibilidades de análisis y de nuestra lectura de la novela podemos aventurar una serie de aspectos que podrían explicar la restauración llevada a cabo por Hélène Gaudy de la historia de la trágica expedición denominada *Andrée* de 1897. Dicha expedición tenía como finalidad llegar en globo hasta el Polo Norte, circunstancia que no llegó a ser realidad porque el globo perdió hidrógeno y los tres expedicionarios cayeron en los gigantescos bloques de hielo móviles que rodean las tierras más próximas al Ártico. Los nombres de los participantes en el vuelo en globo son Nils Strindberg, Knut Fraenkel y Salomon August Andrée.

Recomponer la historia de esta expedición a partir de la interpretación libre de las 48 imágenes, así como de los objetos y restos encontrados treinta años más tarde en la Isla Blanca, en el archipiélago sueco de Svalbard, es el objetivo de la novela, tal como la propia autora reconoce al final del libro (309).

El hecho de tomar las fotografías como punto de partida de la escritura es un hecho muy frecuente, principalmente en el caso de la redacción de las memorias autobiográficas. En este caso, la interpretación de las imágenes y del diario de viaje corre a cargo de una persona ajena a las mismas y de allí todos los espacios en blanco y la necesidad de crear el contenido que queda vacío entre una y otra imagen o entre una comunicación escrita y otra, así como la interpretación de las mismas. Hélène Gaudy lo repite una y otra vez a lo largo de la novela:

On ne cessera de leur inventer des vies, des échappatoires [...] on ne voulait croire à leur mort. [...] Et maintenant ils sont là. Enfin visibles. Révélés. (19)

Es un trabajo de equipo porque hay que contar con el fotógrafo que trató los negativos, con los científicos, con los escritores para poder «percer les mystères, inventer des vies, chercher au fond des mers les boîtes noires englouties» (293).

Entre las «marcas textuales» que permiten el paso del lenguaje visual al lenguaje verbal podemos mencionar las siguientes:

- a. Elementos visuales sobre los que se sustenta el texto y que sirven de catalizadores para la reinención de la historia
 - a.1. *Imagen(es)-fotografías/negativos/colores*.
 - a.2. *Cámara* en relación siempre con el *ojo*, con la *mirada* del fotógrafo del grupo.
 - a.3. *Inventarios/reliquias*: objetos recuperados que se conservan en el Museo de Gränna, en Suecia.
- b. Elementos verbales
 - b.1. *La voz* de la narradora, quien, gracias a su mirada, es capaz de recuperar en la ficción los eslabones perdidos de la serie de fotografías y de las páginas del diario.
 - b.2. Las *palabras y restos de frases* del diario de viaje de Andrée/palabras de Anna/mensajes de las palomas/cartas de Nils a Anna.
 - b.3. *La configuración de la estructura temporal del relato, así como de la dimensión espacial*, en muchos momentos interrelacionadas entre sí.
 - b.4. *Intertextualidades*: las narraciones integradas en la novela de otras expediciones o de las personas directamente relacionadas con la fotografía o con la temeridad.

Para poder realizar el análisis de los procedimientos efrásticos utilizados en el relato, podemos utilizar los modelos de Valérie Robillard citados por Artigas (2013, 64-67). Siguiendo las diferentes categorías del modelo escalar⁴, la primera de ellas, la *comunicatividad*, está muy presente en el

4. El marco descriptivo propuesto por Artigas (2013, 64-67) para explicar la éfrasis muestra dos modelos, el escalar y el diferencial. *El modelo escalar* está fundamentado en el marco teórico intertextual de Manfred Pfister, quien distingue en él 6 categorías diferentes:

texto de Gaudy puesto que, ya desde la portada y desde los primeros capítulos hasta las notas finales de agradecimiento, las marcas textuales de adscripción del texto verbal al texto visual son continuas.

En el inicio, cuando la autora narra su encuentro con el objeto visual, con las imágenes que van a servir de trama a su relato, se indica con toda claridad que el tema fundamental de descripción, que en este caso va a servir de narración, son estas imágenes que contempla por primera vez en 2014. En estas primeras páginas ya se indican los espacios de luz y de sombras, las intuiciones y las pistas escondidas que va a suscitar la narración. El texto se inicia con la descripción de la fotografía que sirve de portada a la novela:

Ils sont debout devant une forme sombre: un immense ballon tombé, immobile comme un animal échoué. On sent, dans le tissu rendu, le souffle d'un vent, comme si une bouche immense le gonflait encore. L'un d'eux amorce un mouvement, l'autre est immobile, déjà. Ils étaient en plein ciel et maintenant ils sont là, à contempler la masse inerte de leur rêve. (9)

Los sintagmas nominales, con sus correspondientes adjetivos y comparaciones, se suceden para mostrar la debacle: el inmenso globo aparece como una forma oscura e inmóvil como un animal derrotado, en realidad el inmenso globo no es sino la masa inerte de su sueño.

En este primer capítulo se detallan minuciosamente la materia y la visibilidad de la primera fotografía con objeto de crear en el lector, por medio de sintagmas nominales específicos con sus correspondientes adjetivos y comparaciones, la intriga que se va a desarrollar en la novela:

Une multitude de points sombres la criblent comme des insectes. Sa surface est d'un gris velouté, moirée de reflets vagues laissés par la lumière, lisse comme un tissu, profonde comme l'eau d'une mer, semée de constellations abstraites, taches, crépitements charbonneux, bords qui bavent comme de l'encre, traces d'une clarté trop violente rayant le paysage ou vapeur qui se dissipe toutes les nuances du noir. (9)

Antes de iniciar nuestro análisis comprobamos cómo el punto de vista de la narradora se sitúa en la poética de lo visual y de lo artístico, donde los

comunicatividad (grado de conciencia de la relación intertextual por parte del autor y del lector), referencialidad (se trata de una categoría cuantitativa porque designa el uso que se hace en el texto verbal de la mención de la obra artística descrita), estructuralidad (integración sintagmática del pre-texto en el texto verbal), selectividad (elementos pictóricos seleccionados), dialogicidad (tensión semántica e ideológica entre el texto origen y el texto meta) y autorreflexividad (relación entre el texto verbal y la imagen visual en lo que concierne a la composición, estructura, forma y materialidad).

tonos de color y las imprecisiones permiten esconder otras tantas sugerencias de historia y de vida por narrar. La propia Gaudy lo expresa con nitidez:

L'image prend toute la place. L'amorce d'un récit semble s'y tenir cachée, quelque chose en déborde, quelque chose d'inachevé, l'ébauche de trajectoires qui vont s'écrire de nouveau, à l'envers, puisqu'elle vient d'en devenir le point de départ. (11)

Este párrafo constituye en sí mismo la marca textual de adscripción de la novela a las fotografías como fuente primera de la creación literaria que se desarrolla a continuación.

La exposición de la realidad de los hechos es una constante a lo largo del texto verbal, su anclaje en los elementos visuales auténticos conforma el capítulo en el que habla de John Hertzberg, el fotógrafo del Instituto Real de Tecnología de Estocolmo. En 1930, Hertzberg pudo revelar y poner a punto las fotografías que, durante treinta y tres años, estuvieron perdidas entre el hielo de la Isla Blanca. Aquí se mencionan ya las 48 fotografías de formato 13 x 18 cm que se han podido salvar de los rollos de negativos cuidadosamente guardados en los tubos de cobre. Se presenta ya el misterio de la desaparición de los tres expedicionarios que en 1897 salieron en dirección del Polo Norte en un globo de hidrógeno. El análisis de los restos de los cuerpos encontrados supone igualmente otra parte de la investigación ofrecida a los científicos para la elaboración de las conclusiones más certeras. De nuevo las pistas visuales bajo la mirada de la ciencia podrán aproximarse más o menos a una realidad que se escapa y de la cual Hélène Gaudy va a ofrecer su versión novelada.

Hasta el momento de la escritura de esta novela, muchas hipótesis se han formulado: «on ne cessera de leur inventer des vies, des échappatoires» (19). Ponemos de relieve esta flexibilidad en la interpretación de los objetos visuales que la autora manifiesta: «les images, elles, ne se refermeront jamais. Chaque jour, chaque année leur donnera une carnation différente aux yeux de ceux, de celles qui vont les regarder» (20). La palabra *carnation* tiene todo el sentido desde la mirada de artista de Gaudy puesto que se refiere a la tonalidad de la carne de los cuerpos y, por lo tanto, anuncia que se va a trabajar en el devenir de las vidas de los tres expedicionarios, fundamentalmente durante los cuatro meses aproximados que duró el vuelo.

A las imágenes se unen los *cuerpos* y los *objetos* encontrados por Olav Salen y Karl Tusvik a su llegada a la Isla Blanca en agosto de 1930; quienes formaban parte de una misión científica que se dirigía hacia la tierra de Francisco José. Las descripciones de estos objetos constituyen otras tantas marcas textuales de adscripción del relato a elementos visuales y, por lo tanto, formarían parte de la categoría de comunicatividad de la función

escalar de Robillard que acabamos de mencionar. Estos vestigios permiten, en un primer momento, a los periodistas imaginar una versión de los hechos que estará muy lejos de la verdad, según Gaudy:

Premier corps sans tête

Poche intérieure droite de la veste qui porte le monogramme «A»: un carnet, un crayon, un médaillon en forme de coeur dans lequel est sertie une photo d'Anna. Près du corps, la crosse d'un fusil dont le canon plonge dans la neige (38)

sous un amoncellement de pierres, il y a un autre corps...même si la tête sera aussi retrouvée sur le sol...les pieds, chaussés de bottes fourrées de foin... Ils trouvent aussi un livre couvert de notes, d'observations météorologiques, de calculs astronomiques. (38)

le troisième corps est enfin découvert, enfoui profond sous la glace. Non loin de lui, on trouve les tubes de cuivre contenant les pellicules et l'appareil photo chargé! (40)

La segunda categoría del modelo escalar de Robillard es la *referencialidad*, el uso que se hace en el texto verbal de la mención de la obra artística (Artigas 2013, 65). En el texto de Gaudy, las alusiones a las imágenes y a los objetos visuales se utilizan como catalizadores de la narración; son capaces de proporcionar argumentos para los contenidos ficcionales que, necesariamente, han de cubrir el itinerario incompleto de la serie fotográfica. Podemos dar algunos ejemplos:

Les images sont des paliers pour plonger en apnée, s'enfoncer, reprendre de l'air, s'arrimer aux détails, au minimum visible, et en passant de l'une à l'autre, jeter un regard aux gouffres qui les séparent, dont on ne perçoit qu'une rumeur, à peine un frémissement. (41)

Los elementos visuales que corresponden a los objetos encontrados: anzuelo, trineo, municiones, barómetro, fragmentos de vela, hornillo de petróleo, cazuela, taza, botes de porcelana, botella, comprimidos, pañuelo bordado con las iniciales de uno de los viajeros, conforman la trama del tejido verbal, sirven de puntos de referencia para trazar los itinerarios que permiten colmar los vacíos de información existentes entre las imágenes. En la novela hay numerosos ejemplos de esta referencialidad en relación con la escritura, pero no siempre en relación con la expedición, sino con otras narraciones que se insertan en el texto verbal a modo de intertextos. Por ejemplo, el relato del viaje de Amundsen en 1911 al Polo Sur permite a Gaudy concluir el capítulo con una nueva indicación del valor de la imagen como motor de la escritura: «L'image est un voile, une longue marche, une énigme, une porte qui ne cesse, sous notre nez, de se refermer [...] Il faut

y plonger la main et creuser pour en saisir un instant, un seul, et le rêver intact» (45). Ensoñación y escritura a partir de la imagen.

Uno de los ejemplos más claros de esta referencialidad en el texto que analizamos es la narración restaurada del momento en el que Anna, la novia de uno de los expedicionarios, le entrega un trozo de papel con una frase escrita en sueco en el que pone «no puedo seguirte» y el dibujo en tinta negra de un globo. Este papel aparece pegado en el cuaderno de Nils Strindberg y sirve de referencia para toda una ensoñación del momento en el que tuvo lugar este hecho. La autora lo inicia con una pregunta a la que va a intentar responder. La elección del verbo *tenter* permite la apertura a una escena virtual, a una invención de un fragmento de la vida de Nils y Anna:

Quand lui a-t-elle donné ce dessin? Tentons la verdure, le jardin: ils sont là, au soleil [...] On est en avril ou en mai, il y a des taches lumineuses sur la table en fer et le bas de la robe d'Anna [...] (49)

Otro posible ejemplo de esta referencialidad son las alusiones a los diarios de viaje de Andrée o de Nils. Los textos incompletos del diario de Andrée encontrados jalonan el texto como capítulos independientes con la cronología exacta que los precede, pero aparecen igualmente fragmentos de los mismos insertos en el propio tejido narrativo del relato. Existen muchos ejemplos y siempre se alude a ellos como un punto de referencia para justificar otras posibilidades en la existencia de los protagonistas imaginada por la autora:

Beau soleil, bonne glace, écrit Andrée (124)

L'ours est, en vérité, le meilleur ami de l'explorateur polaire, écrit Andrée. Toujours ce ton bonhomme, amusé. On dirait qu'ils ont rassemblé ce qui leur reste de raison et de forces pour aboutir à ces phrases maigres et joyeuses, qu'ils ont pressé leurs jours pour en extraire ces quelques gouttes présentables dont on ne peut s'empêcher de chercher l'envers : les mots hurlés sans témoins, les jurons, les insultes, la voix de l'ours qui leur monte à la gorge, leur ouvre grand la bouche, leur fait montrer les dents en miroir de ces bêtes pâles qui d'un coup se dressent sur leurs pattes et leur ressemblent. (209)

Sur le moindre revers de veste, la moindre caisse, le moindre outil, on peut lire cette inscription: *Andrées pol.exp.1896*. Ces écussons estampillant jusqu'à l'objet le plus insignifiant, qui n'ont pas été changés depuis leur première tentative, l'année précédente, ne cessent de leur rappeler qu'ils ont un an de retard, que leur départ héroïque est déjà périmé. (233) Plus tard la glace est neuve et rouge. Andrée écrit: *Le paysage est en feu. La neige semble un brasier. (249)*

Ils ont préparé pendant plusieurs jours un jambon d'ours qu'ils jugent délectable et se montrent experts en conseils culinaires : *Il faut recommander*

de mettre un peu de poil de renne dans la nourriture pour vous empêcher de manger trop ou trop vite, écrit Andrée. (256-257)

Entre le 3 et le 4 octobre, Nils note : *Situation excitante. Puis : bourrasque de neige, voyage de reconnaissance. Et enfin : déménagement. (263)*

La contención de las palabras escritas por Nils desde el inicio de la expedición hasta el final deben ocultar la otra cara de la realidad, el sufrimiento del fracaso, de encontrarse perdidos y la esperanza que va poco a poco disminuyendo. Cuando analicemos los capítulos consagrados al diario de viaje de Nils veremos esta duplicidad narrativa.

La tercera categoría de Robillard se refiere a la *estructuralidad*, a la integración del texto visual en el verbal y a la voluntad del autor de integrar una estructura en la otra. En este sentido, podemos decir que la narración, al estar sustentada en una serie cronológica de imágenes, podría presentar una estructura similar. Sin embargo, Gaudy prefiere utilizar dos ejes espacio-temporales: el de su propio relato que va y viene en el tiempo, como veremos a continuación, y el del cuaderno de viaje de Nils Strindberg, cuyas fechas marcan inexorablemente el itinerario hacia un trágico e insospechado final si tenemos en cuenta lo que se conserva de él. En cualquier caso la novela se divide en tres partes: I *Los desaparecidos* (cuatro capítulos); II *Los aventureros* (treinta y cinco capítulos) y III *Lo que queda* (5 capítulos). Así pues, el relato por antonomasia se desarrolla en la segunda parte mientras que la primera y la última están relacionadas directamente: es la desaparición, el no-regreso el motivo que incita a la narración y en la parte final el descubrimiento de los restos de la expedición conservados en el Museo Gränna de Suecia

Eje espacio-temporal del relato de Gaudy, del diario de Andrée y de otras escrituras encontradas

El punto de partida que supuso el germen de la escritura se sitúa en noviembre de 2014, en Copenhague, en la visita al museo en el que la autora puede contemplar los objetos y las fotografías. Hasta el final de la novela no se volverá a dar una fecha de este siglo XXI, 2016, fecha en la que se encuentra con familiares de los expedicionarios.

La primera parte de la novela, I *Los desaparecidos*, muestra una cronología de la historia real de la expedición y, por lo tanto, las fechas mencionadas son agosto y septiembre de 1930, momento en el que se llevó a cabo el encuentro de los restos, la exhumación de los cuerpos y la recogida de los objetos. Este hecho da pie a un final del capítulo en el que se prepara el momento de la desaparición: «vers l'été 1897».

La segunda parte, II *Los aventureros*, recorre toda la aventura, desde la primavera de 1897, en la que se prepara la expedición; pasando por el

despegue, el 11 de julio de 1897; la caída, el 25 de julio del mismo año, y el resto de fechas, consignadas ya en los restos del diario de Andrée, todas relativas a este periodo de tiempo real que va entre el inicio del viaje y las últimas palabras recogidas en el diario con fecha de octubre de 1897. Lo más característico de este capítulo es el modo de ir estableciendo la historia de ficción sobre la urdimbre cronológica del diario de Andrée, de manera que los diferentes títulos dados a los capítulos conducen al lector de la novela por los entresijos de aquella trágica aventura. Esta selección léxica muestra cómo la autora va dejando las huellas necesarias para la interpretación y la espera del final trágico: esbozo > travesía > rocas > leyenda > noche blanca > vuelo > ingravidez > Ícaro > limbos > cachalote > inventarios > caravana > tez > Lakmé > caída > desaparición > caña > milagro > reliquias > retratos > Münchhausen > sueño > hibernación > salvajes > deriva > nacimiento > amaneceres > instantáneas > réplica > carrera > crepúsculo > isla > comilona > M > noche hacia el invierno. De la primavera de los preparativos al crepúsculo y a la noche que prepara a los viajeros para el invierno definitivo.

En la tercera parte, III *Lo que queda*, se analizan distintos momentos de la historia real subsiguientes al encuentro de los restos, así como de los prolegómenos de la aventura, al mencionar otras expediciones en América.

La narración del viaje de los expedicionarios está balizada por las palabras rescatadas de los escritos, no sólo del diario de viaje, sino también del texto transportado por una paloma mensajera, de algunos fragmentos de las cartas de Nils Strindberg a su novia Anna y de noticias de periódicos estadounidenses. Es un modo de estructurar el relato teniendo en cuenta las fechas del diario de viaje. La primera parte se sitúa en el momento del hallazgo de los restos de la expedición y la última parte recupera tiempos anteriores y posteriores al viaje. Si tenemos en cuenta la narración del viaje, la estructura temporal sigue la estela de la serie de fotografías y se apoya en las palabras de los viajeros, utilizando las fechas casi exactas en los capítulos del diario en los capítulos redactados por Hélène Gaudy. La característica de este tejido, elaborado a partir de documentos auténticos y escritura de ficción, consigue un efecto de diario de viajes en el que el rol de expedicionarios y hombres de ciencia se mantiene hasta el final en las palabras de Nils Strindberg, sin denotar ninguna situación de peligro o de temor ante un final trágico que, con toda seguridad, conocían.

La cuarta categoría del modelo de Robillard, mencionada por Artigas Albarelli (2013, 65) es *la selectividad*, y se refiere a la selección de los elementos visuales mencionados. En la novela de Gaudy, las imágenes y las palabras como documentos auténticos son los más frecuentes, sin embargo, hay otros elementos que pueden formar parte de esta selección, como

es la serie de personajes reales, expediciones y aventuras relacionadas con el Polo Norte o Sur o incluso con la fotografía y la filmación. Se trata de intertextos que van engrosando la narración y que sitúan al lector en una recepción de comparación entre unos aconteceres y otros. Podemos mencionar, por orden de aparición, los siguientes datos y relatos auténticos «mis en abyme» en el texto global de la obra:

- Presentación del fotógrafo, John Hertzberg, en su papel de estudio de las imágenes encontradas, y al médico forense Gunnar Hedrén, que se encargó de las autopsias de los viajeros (15-20).
- Narración del hallazgo de los restos de la expedición Andrée por dos jóvenes noruegos de diecisiete años, Olav Salen y Karl Tusvik, que formaban parte de la expedición Bratvaag, cuya misión era la inspección de los glaciares y la caza de focas en la región ártica de Svalbard (30-40).
- Historia de Léonie d'Aunet, una joven viajera francesa de 19 años que formó parte de una expedición científica al archipiélago de Svalbard en 1839, es decir, cincuenta años antes de la expedición de Andrée. Allí pudo contemplar la dureza de esas islas próximas al Polo Norte donde la muerte y el frío eran la materia adecuada para aderezar las leyendas de la época (72-77).
- Narración de la muerte del modisto Franz Reichelt en 1912, quien supuestamente pretendía volar desde una de las plataformas de la torre Eiffel en París, con ayuda de un traje especial provisto de alas. Un Ícaro del siglo XX cuya trágica muerte previene al lector de la caída del globo, aunque el suceso tendría lugar en una fecha en la que el final de la expedición Andrée se desconocía (89-92).
- Mención al fotógrafo francés Nadar, quien, cuarenta años antes de la expedición, después de algunas situaciones de peligro, consiguió fotografiar París desde un globo aerostático (105-107).
- Relato de las expediciones de Shackleton a partir de 1914 a la Antártida, fundamentalmente la de los navíos *Endurance* y *Aurora*, cuyo éxito contrasta debido al sabio manejo del británico de las relaciones humanas en su equipo de expedicionarios en condiciones extremas (117-124).
- Historia del viaje de los noruegos Nansen y Johansen en 1884 hacia el Polo Norte del cual retornan con vida. Se puede considerar esta expedición como la anterior a la de Andrée y, de hecho, las fotografías de Nansen sirven de material de estudio a Andrée (162-166).
- Mención a la expedición del noruego Amundsen que llegó al Polo Sur en 1911 (171-173).

- La falsa vuelta al mundo en velero del navegante inglés Donald Crowhurst en 1968 (213-219).
- La comparación de la hazaña de Andrée con otras famosas como las mencionadas de Franz Reichelt, de Donald Crowhurst o incluso como el fallido viaje por aire, para atravesar el Canal de la Mancha, del aeronauta francés del siglo XVIII Pilâtre de Rozier (235).
- La mención a la expedición del explorador polar estadounidense Adolphus Washington Greely que, en 1881, comandó la expedición en barco a la bahía Lady Franklin. El objetivo era recuperar datos astronómicos y magnéticos. Finalmente fueron salvados en 1884 después de haber llegado a la isla de Ellesmere, situada en las proximidades de Groenlandia (248).
- La reciente película *Gerry* (2002), de Gus Van Sant, que relata la agónica marcha a través del desierto estadounidense de dos jóvenes hasta la extenuación y la muerte de uno de ellos (271-272).
- La mención a la pintura de Edvard Munch en la que se refleja un mar apacible que oculta una falsa calma (282).

La fotografía como punto de partida de la narración se da en varias ocasiones a través del texto. Los procedimientos de la descripción de la misma son diversos. Desde una perspectiva lingüística y textual (Jean-Michel Adam 1992), la forma de llevar a cabo la descripción sería otra aproximación a la écfrasis. Enumeramos a continuación la presencia de algunas de las 48 fotografías en el texto:

1/ la fotografía que sirve de portada al libro en la que se presenta una imagen muy próxima a la caída del globo. La descripción de la misma utiliza los procedimientos siguientes:

- Descripción del fondo de la fotografía. La autora utiliza no sólo el procedimiento de la asociación, en concreto la comparación, sino también la reformulación léxica que le permite interpretar la imagen referida a las «manchas» expuestas como una constelación y cuya caracterización se hace fundamentalmente a partir del color, del sonido y de la luz:

Une multitude de points sombres la criblent comme des insectes. Sa surface est d'un gris velouté, moirée de reflets vagues laissés par la lumière, lisse comme un tissu, profonde comme l'eau d'une mer, semée de constellations abstraites, taches, crépitements charbonneux, bords qui bavent comme de l'encre, traces d'une clarté trop violente rayant le paysage ou vapeur qui se dissipe toutes les nuances du noir.

- La descripción del objeto principal, el globo, es somera, se limita a reformularlo con el sustantivo «masa», que deshace la forma esperada de un globo:

Si l'on omet ces scories, si l'on tente de les soulever comme un voile, il reste, noir sur blanc, près de la masse du ballon, deux silhouettes, comme tenues dans le vide par une main invisible. On ne sait où est le sol, où est le ciel, que parce que leurs pieds sont posés quelque part. Sans elles, on pourrait aussi bien croire à une falaise de glace qu'à un morceau de sucre tenu entre deux doigts.

- Enumeración de los individuos que en ella aparecen. En esta enumeración, la caracterización es muy simple, se limita a las partes del cuerpo que son visibles y a ofrecer sus propiedades: cuerpo recio y cabeza pequeña; sólo un elemento puede considerarse diferente «el arma» que se sospecha bajo un trazo negro en la cintura y que, por lo tanto, forma parte de la indumentaria que se describe. Utiliza igualmente el procedimiento asociativo de la comparación al aproximar sus siluetas a las figuras que dibujan los niños.

Rien ne dit leur sexe, leur âge, juste ce qui permet, dès l'enfance, de représenter une forme humaine : deux bras, deux jambes, un corps massif, une petite tête. Pourtant, on pressent vite que ce sont deux hommes – l'arme, peut-être, trait noir à leur ceinture, ou bien le peu de femmes photographiées, à l'orée du xxe siècle, ailleurs que devant un décor peint ou les tentures d'un salon. S'ils sont deux sur cette image, c'est qu'un troisième devait tenir l'appareil, un autre homme, invisible, à qui nous la devons. (9-10)

- Mención del tercer individuo, el fotógrafo, a quien se le debe la mirada y la acción de tomar la fotografía pero que no aparece en escena.

2/ La fotografía de Anna, encontrada en pedazos en el campamento de la Isla Blanca. En la minuciosa descripción de la misma, Gaudy utiliza los procedimientos descriptivos siguientes:

Voilà. Elle est allongée. C'est une photographie encore, retrouvée en lambeaux dans les vestiges du campement, au centre de laquelle Anna repose, souriante, dans l'herbe, bras croisés derrière la tête, manches bouffantes, regard espiègle, jupe sombre, – est-ce qu'elle est noire? (50)

- Concisa enumeración de los elementos que aparecen en la fotografía: la hierba y Anna. La caracterización de Anna gracias al predicado atributivo «allongée», al adjetivo «souriante», a la enumeración de algunas

partes del cuerpo y a los vestidos, a su vez caracterizados por otros adjetivos, unos de carácter objetivo como la forma de las mangas de la camisa o el color de la falda, en este caso, debido al paso del tiempo, la autora emite su duda entre un color oscuro y negro. Un adjetivo subjetivo como es «espègle» caracteriza la mirada de la joven.

- Comparación de la fotografía con el cuadro de Edvard Munch, *Le jour d'après* (1895). Este ejercicio de asociación comparativa permite ensoñar elementos y gestos que no aparecen en la fotografía fragmentada de Anna, pero que pueden dotarla de contenido y de memoria. Este hecho permite a Hélène Gaudy detenerse en una de las imágenes de Nils Strindberg, antes de la partida: «Lui aussi a de la peau à empoigner sous sa chemise amidonnée, serrée par le noeud papillon des images d'avant le départ, lui qui toujours regarde droit vers l'objectif alors que ses compagnons, fixant un point de fuite invisible, jouent déjà les conquérants» (51). En esta enumeración descriptiva la autora pone de relieve la calidad de la piel de Nils, así como los detalles de su ropa y su mirada al objetivo como fotógrafo que era.

El hecho de haber encontrado los restos de esta fotografía sirve, en la narración de Gaudy, para ensoñar e imaginar el encuentro amoroso de ambos enamorados antes de la partida. La apertura de la escritura de ficción está marcada en el texto por diversos elementos lingüísticos (conectores, organizadores del discurso, modos verbales...). En este caso es el adverbio «peut-être» o la utilización del condicional. Siguiendo con la comparación de la fotografía y el cuadro de Munch *Le jour d'après*, Gaudy inicia así su creación, previamente justificada en el texto: «Peut-être qu'il faut ça : la matière de la peinture, le souvenir d'une vie qui échappe encore à la photographie pour redonner de la chair à Anna, à Nils, qui soudain se penche» (51).

3/ Las fotografías de antes de la partida:

Sur l'une des photographies, ils sont debout dans le hangar. Au-dessus de leurs têtes, le ballon leur fait un toit léger, clair, comme le chapiteau d'un cirque. Par une ouverture s'infiltré une manière de nuage, brume, vapeur ou faiblesse de l'appareil qui n'aura pas su saisir correctement la lumière et l'aura transformée en ce halo laiteux qui voile certains visages. On croirait le début d'un spectacle. Ils sont là, prêts à saluer. Toujours, ils sont fiers, rigolards, actifs et désœuvrés.

Sur d'autres images, certains sont juchés sur la toile du ballon, assis sur la large coupole souple, brouillant toute notion d'espace – on pourrait croire au sommet d'une soucoupe en vol stationnaire ou bien à une station spatiale destinée à capter un message de l'espace (79-80).

Los procedimientos descriptivos predominantes son los siguientes: caracterización de los elementos que componen la escena, en este caso el globo que, en este momento previo a la partida, no es la masa oscura de la foto de portada, sino un techo ligero y claro relacionado por asociación comparativa con el de un circo. El fondo de la foto, velado por algún error en la cuantificación de la luz necesaria, enmascara en cierto modo el contorno de los ojos; sin embargo, los adjetivos seleccionados para calificar a los expedicionarios no forman parte de un campo semántico del miedo o de la tragedia, sino de una actitud relajada y divertida en todos ellos: «fiers», «rigolards», «actifs», «désœuvrés». Las operaciones asociativas presentes en la descripción de estas fotografías relacionan las imágenes con el espectáculo salvo en el caso de la comparación con el platillo volante o la estación espacial. La utilización del condicional inicia siempre la interpretación de la autora en clave virtual.

4/ Fotografía después de la caída. En este caso, las acciones narradas por Gaudy se fusionan con la descripción de la imagen:

Andrée grimpe sur la nacelle. Elle n'est pas bien haute, il s'en rend compte maintenant qu'elle est tombée du ciel, mais le relief est si faible qu'elle lui donne quand même un peu de hauteur. Strindberg le photographie: dans le champ, il y a aussi Fraenkel, qui regarde Andrée. Tous les deux sont de dos, l'un derrière l'autre. Andrée, juché sur son perchoir, se tient droit, conquérant, jambes écartées, une main en l'air comme s'il faisait avec le ciel un bras de fer imaginaire. Juste derrière lui, la croix du drapeau serait un fond parfait si le photographe avait pris son visage en gros plan mais, de là où il se trouve quand il appuie sur le déclencheur, on ne voit qu'un tout petit homme et un tout petit drapeau. Fraenkel, mains dans les poches, on dirait, semble observer cette mise en scène avec un flegme amusé. (110-111)

La acción de Andrée encaramado en la cesta del globo, una vez aterrizado en el hielo, se completa con la descripción del otro personaje que aparece en la foto y de su localización espacial en la misma; se muestran sus actitudes utilizando la asociación comparativa «juché sur son perchoir», «comme s'il faisait avec le ciel un bras de fer imaginaire» y o bien llevando a cabo una interpretación de los gestos, lejanos por el tamaño, de los expedicionarios sospechando su sentir más íntimo: «conquérant». En realidad se está reformulando la imagen, se traslada la figura de Andrée como conquistador del Polo, cuando la aventura trágica no ha hecho más que empezar. La actitud de Fraenkel se explica gracias al predicado funcional «mains dans les poches» y al verbo «sembler», cuyo significado se sitúa en el mundo de

la posibilidad. El carácter divertido y flemático de Fraenkel coincidirá con el tono general de las palabras recuperadas del diario de viaje de Andrée.

5/ Primera y segunda fotografías después de la caída del globo. Así la denomina Gaudy (116):

Sur la première image, Fraenkel et Andrée sont debout près du ballon. L'un d'eux regarde l'objectif. On ne devine, sous son couvre-chef, que les trous noirs des yeux et les ombres qui concassent le visage. Il pose, sans prendre la peine de mimer l'empressement, l'inquiétude. S'il est difficile de le reconnaître, le contraste entre sa posture et celle de l'autre silhouette – en action, dérochant à l'appareil son visage – pourrait laisser penser qu'il s'agit d'Andrée, qui ne de départira jamais de sa position de chef, qui en toutes circonstances posera pour la postérité, mais peut-être que je me trompe, qu'Andrée a des volontés qui m'échappent, que c'est lui qui court vers la toile alors que Fraenkel, déjà, s'est découragé.

Sur le cliché qui semble suivre, ils sont tous les deux immobiles. À l'arrêt. Dans l'intervalle entre ces deux photographies s'est sans doute déjà logée la prescience brutale qu'ils ne rentreraient jamais chez eux. Plus qu'une faille : un gouffre, avec lequel ils vont s'habituer à vivre, s'évertuant à le remplir avec leurs mots, leurs images, bientôt, leurs fourrures d'ours, leur bière et leur potage – on ne voit plus le trou quand on le comble avec tout ce qu'on possède, quand on y enfouit sa joie et son courage.

En estas fotografías no se alude al fondo, se da por supuesto, están de nuevo las dos siluetas y el globo caído. La narradora se detiene únicamente en el gorro y en el rostro de uno de ellos. Sin embargo, a pesar de que quiere adivinar de cuál de ellos se trata, es bien difícil de asegurarlo. Destacamos los adjetivos de color que acompañan la descripción de los ojos y del rostro del personaje puesto que la negrura y la sombra de los mismos frente al blanco del paisaje hacen pensar en el destino difícil que les aguarda. En la primera fotografía uno de ellos se afana en torno a las telas del globo y el otro posa mirando a la cámara, son predicados funcionales los que determinan la descripción. En la segunda fotografía, el adjetivo «inmóviles» marca el cambio definitivo en el pensamiento intuido de los viajeros. En esos breves instantes transcurridos entre una y otra imagen, las mentes de los tres expedicionarios han admitido su posición y, a partir de ese momento, todo su discurso y su modo de actuar tendrá como objetivo rellenar de contenido positivo y vital toda expresión hacia el exterior.

Esta idea de que el relato surge de los espacios vacíos entre las fotografías encontradas y que está apoyado por las palabras, muy bien seleccionadas por el autor del diario de viaje, lo expresa Gaudy magistralmente en este pasaje: «les images ne disent rien du temps massé entre elles, rien des longues plages de vide entre les rares instants où ils se mettent en scène (134).

6/ Fotografía de la familia de Nils Strindberg en 1897 en la que se destaca su ausencia:

C'est une photo de famille en noir et blanc [...] Au centre, il y a Occa, le père, imposant et replet, sourire malicieux, veston qui serre son tors épais. Il tient une canne dans une main et on dirait que l'autre manipule un cigare.

À sa droite, il y a Anna, son bras blanc passé sous le sien noir. Elle sourit à peine, porte un curieux chapeau clair, posé oblique sur ses cheveux, un corset serre sa poitrine, masquée par des rangs de dentelle.

Je ne sais pas qui sont les autres. Cinq femmes d'âge divers dont l'une, visage sévère, pourrait bien être un homme, personnage androgyne aux épaules larges, à la tête dépourvue de cheveux. Le regard d'une adolescente crée un lointain point de fuite dans le double fond de l'image. [...] Elle se tient droite, son bras glissé sous celui de son beau-père. [...] Peut-être cette photographie est-elle aussi menteuse que celles des explorateurs – un mensonge gentil, attentionné, de ceux que l'on fait aux enfants pour ne pas les peiner –, cachant par politesse, par pitié, ce qui traverse les yeux d'Anna, ces grands yeux de cheval d'une douceur un peu trouble. (146-149)

Procedimientos de descripción por actualización y por enumeración de las partes. Los adjetivos que atribuyen las distintas propiedades a los sujetos o a las partes de su cuerpo o a su indumentaria tienen lecturas de interés social y cultural. La reflexión sobre la mentira de las fotografías planea en toda la novela ya que los elementos visuales contrastan radicalmente con la terrible realidad de la pérdida y de la muerte.

7/ Fotografía de Anna del medallón que lleva Nils en el viaje:

Mais chaque soir, elle aura davantage de mal à apparaître, elle perdra quelque chose, un détail, plusieurs, qui s'accumulent, faisant de son visage un assemblage bancal, sans tenue ni vitalité, réduit à ce qu'il en sait – elle a des yeux marron, des sourcils droits, quelque chose dans l'arc de ses paupières tombe et se redresse tout aussi subitement quand elle rit, quand elle fait la moue, et sa bouche lui échappe, ses lèvres fines aux commissures profondes se réduisent à un trait qui ne peut plus s'ouvrir sur la chaleur du souffle, et son petit nez, rond, blanc, rien qu'une zone imprécise, un vide de l'image, plus rien n'articule entre eux ces éléments, ce qu'il sait ne se change plus en ce qu'il sent, [...] (159-160)

El procedimiento canónico de descripción a través de la actualización de los temas funciona en esta descripción fotográfica como desencadenante de los gestos casi olvidados de Anna; el desgaste de la fotografía es paralelo al desgaste del recuerdo en la memoria de Nils.

8/ Fotografía con el oso polar abatido:

L'une des photographies montre Fraenkel et Strindberg tout près d'une forme pâle. Ils regardent à terre, tiennent chacun un fusil. Dans la brume de l'image, un ours gît à leurs pieds – là où le grain est plus doux, la matière plus duveteuse, on discerne ses pattes repliées sur sa poitrine comme celles d'un chat au soleil, sa gueule entrouverte, le clou misnuscule de son oeil. (205)

Los temas a describir en esta fotografía son tres: los dos expedicionarios y el oso. En el primer caso, ambos viajeros son descritos a través de predicados funcionales, no con aspectualizaciones que puedan hablar de sus cualidades y características físicas, tal es la calidad de la foto. La descripción del oso se muestra en relación con el fondo, parece que el color blanco grisáceo de la foto envejecida toma un aspecto más suave allí donde se representa el oso. La aspectualización del animal sigue el procedimiento de enumeración de partes y nueva tematización que permite añadir adjetivos a las partes del oso. Se utiliza igualmente la operación de asimilación por comparación, que permite reformular el tema oso por el tema gato y el tema hielo/frío por el tema sol.

A partir de la página 268 las imágenes enmudecen. Esta afirmación está en consonancia con todo el desarrollo del tema del legado de los expedicionarios que querían mostrar que habían cumplido algunos de sus objetivos: mostrar, a través de las imágenes, los confines de la tierra; aportar a la ciencia el resultado de sus observaciones sobre la flora y la fauna. Sin embargo, los años de permanencia a la intemperie de las películas (a pesar del cuidadoso envoltorio que prepararon para protegerlas) hicieron que el mensaje no fuera del todo exacto. Tal como lo expresa Hélène Gaudy al final de la novela: «il ne restera plus que la matière même de l'aventure, l'empreinte de ce qui est passé sur elles en même temps que sur eux, dans la même nuit qui vient. [...] Elles deviendront le récit de l'aventure puis de la perte, celui d'un lieu encore capable d'avalir les hommes acharnés à l'atteindre, le plus secret des pôles, le dernier «Paysage – tombeau et chambre noire.» (285)

Siguiendo el modelo escalar de Robillard, las dos categorías de análisis de la écfrasis restantes son la *dialogicidad* y la *autorreflexividad*. La primera de ellas, que se refiere a la tensión semántica e ideológica que existe entre el texto origen y el texto meta, puede ser abordada aquí a través de lo que, en nuestras notas, hemos denominado «la mirada y la voz de la narradora», esa mirada que observa, estudia, compara situaciones similares y finalmente decide cubrir el espacio inacabado de las películas en un tono que no es del todo asertivo, porque no lo puede ser, sino que fluctúa entre la duda y la posibilidad gracias a los elementos textuales que así se lo permiten.

Del mismo modo que Nils Strindberg se ocupaba de escoger los planos más adecuados para dar fe de la misión en la que se habían embarcado, la autora de la novela escoge los itinerarios más adecuados a la lectura realizada sobre las imágenes, las palabras y las historias extraordinarias de aventura y de temeridad que han servido de soporte y de urdimbre a la parte de ficción de su relato. La aventura de Héléne Gaudy ha sido la de cubrir los vacíos insondables no sólo entre las fotografías y las notas del diario, sino fundamentalmente entre la apariencia de la realidad de los viajeros y la auténtica cotidianidad de unos seres encaminándose a la desaparición.

En primer lugar el «yo» de la autora utiliza el pronombre impersonal *on*, o el *nous*, con mucha frecuencia, sin duda para descargar el peso de sus afirmaciones. Otras *expresiones impersonales* sirven de apoyo en la escritura de los hechos, como *il faut*: «il faut imaginer la musique qui résonne entre les montagnes [...] il faut imaginer le luxe déployé sous la lumière blanche» (67) o *il semble*: «(le ballon) il semble immense» (87). La expresión de la duda, de la posibilidad, por medio de adverbios como *peut-être* o verbos modalizadores como *pouvoir* que dotan al texto de un aura de posibilidad, nunca de certeza: «le froid corrode autant qu'il conserve, nourrit les fantômes de cryogénéisation et de vie éternelle et c'est peut-être le genre de choses dont ils rêvent, dans leurs tristesses fugaces et leurs découragements» (195); «à force de dériver sur leur plaque de glace, il se pourrait bien qu'ils finissent par arriver quelque part, [...] Oui, ils pourraient s'installer dans l'attente» (113).

La utilización de la hipótesis gracias a la conjunción *si* o a la utilización del modo *condicional*: «Si Nils avait été là, où l'aurait-on placé sur la photographie?» (149); «Là, sur son bout de rocher, au fond de sa nuit noire, il ouvrirait la charnière délicate de ses doigts gourds et il regarderait cette photographie d'une presque inconnue» (274). Las expresiones *prospectivas*: «il arrive qu'ils se levent, marchent, et oublient ce qu'ils ont déjà subi comme ce qui va advenir» (224). Las formas verbales en futuro que indican *anticipación*: «C'est le jour du départ. Le dernier jour sur terre. Celui dont ils pourront épuiser chaque minute, rejouer chaque instant, revoir sans cesse chaque image» (87). Las *suposiciones ciertas* en futuro de indicativo: «Mais ils paieront cher ce répit, cette attente. Quand ils s'estimeront prêts, quand ils quitteront, neuf jours après l'atterrissage, la plaque de glace où ils s'étaient installés, elle aura tant dérivé qu'ils se seront déjà éloignés de leur but de plus de 30 kilomètres» (113). Las *certezas*, generalmente apoyadas por la locución adverbial *sans doute*: «Sans doute se demandera-t-il maintes fois, quand ils se seront envolés, à quoi ressembleront ses photographies une fois développées [...] Sans doute anticipera-t-il, en bon technicien, la qualité des noirs et le velouté des zones grises, se désespérera-t-il de tout

ce blanc qui risque de rogner les formes vives.» (81). El *discurso narrado directo y directo libre* como procedimiento para aproximar al lector a la escena enunciativa y para hacerse presente la propia autora en el relato: «Restons couchés si nous n'avons plus peur. Restons couchés à boire, à manger, à fouiller dans notre passé, à en recycler les pelures, c'est peut-être ça, l'ultime courage, l'expédition jamais tentée» (113); el ejemplo siguiente es una de las escasas veces que la autora cede la palabra a sus personajes de modo directo: «Trois ours ! Crie soudain Strindbert» (201). Las preguntas *retóricas* que la propia autora se plantea cuando está creando el relato, como un modo de subrayar que forma parte de su hipótesis de escritura: «est-ce qu'ils s'endorment, est-ce qu'on peut s'endormir?» (264).

El doble discurso del relato formaría parte de esta categoría de la dialogicidad. El discurso construido y mimado por los viajeros hasta el final de sus días y destinado a su historia y a su hazaña para la posteridad, una historia siempre positiva, que les permite mostrarse por encima de los acontecimientos y disfrutar de lo que cada día les permite vivir. Por otra parte, el discurso oculto, aquel imposible de ver ni en las imágenes ni en los escritos de Andrée, el que elabora la autora en su narración, el que rellena los vacíos de las imágenes y las interpreta, pero no deja de poner en cuestión las desavenencias entre ambos relatos:

Il aurait fallu cela, un photographe clandestin, paparazzi avant l'heure, petite souris glissée dans leurs pas pour enfin : les voir. Saisir l'éclat de leurs yeux pleins de fièvre, leurs dents qui se gâtent et se montrent quand même quand ils s'esclaffent, quand ils ont mal. La métamorphose de leur peau, l'évolution de leur barbe. Ce qui penche dans leur regard. Nous n'en verrons rien, jamais. Jusqu'au bout, ils réussiront à construire ça : cette autre vision d'eux mêmes, jamais tout à fait atteints, jamais tout à fait par terre, et à la dresser, droite et reluisante, entre eux et notre imaginaire. (231)

La última categoría del modelo es, como acabamos de mencionar, *la autorreflexividad*, la reflexión sobre la posible problematización en la expresión de la relación entre el texto visual o pictórico y el verbal. Hélène Gaudy integra estas reflexiones a lo largo de todo el texto, insiste en la dificultad de unir, como materia literaria de ficción, los eslabones que constituyen cada una de las fotografías del texto, así como en el trabajo detenido que supone entretener los dos discursos que acabamos de mencionar: las pruebas patentes dejadas para la posteridad y los sentimientos latentes de pérdida y de desaparición en cada uno de los expedicionarios. En uno de los capítulos, el que lleva por título «Rêve», la autora declara abiertamente que lo que sigue es fruto de su invención: «Je prête ce rêve à Andrée» (191);

esta deriva en la relación intrínseca entre ambos textos se da igualmente en otros momentos de la novela.

En este sentido, analizamos brevemente los contenidos del diario de viaje de Andrée, del mensaje de la paloma, de los fragmentos de las cartas de Nils Strindberg a Anna, de las notas del cuaderno de Nils, así como de las breves noticias periodísticas de dos diarios estadounidenses de la época. La estructura de estos breves textos suele ser siempre la misma: las impresiones desde el cielo en relación con el paisaje, con el clima o con las aves con las que se cruzan y la alusión a los detalles de la vida cotidiana: preparación del café o de la comida y bebida. El clima de agrado y diversión enmarca las tareas de recolección de datos y muestras para la investigación científica. En ningún momento se reseña que el globo ha tenido una fuga de gas y que han debido dejarlo descender sobre el hielo. Andrée menciona las aves y los animales que pueden observar, pero no menciona su posición, no dice que están sobre bloques de hielo en los que el globo ha debido aterrizar de emergencia. Sólo reseña la ausencia de tierra a la vista. Con motivo del cumpleaños de Anna, Andrée habla de la nostalgia de no compartir ese día con ella, de la seguridad que tienen de volver a casa, de las comidas que prepara; menciona igualmente el paisaje real en el que están, con el hielo rodeándoles por todas partes. Termina diciendo que sus compañeros han ido con los trineos a reconocer los alrededores y que espera que su velada sea tan agradable y alegre como la de ellos. Más adelante se relata la visión incierta de un animal desconocido, de entre 10 y 12 metros de largo y de color amarillo con rayas negras, que puede ser una ballena o una serpiente de mar. Se añade el detalle cotidiano de que los calcetines se secan mejor puestos en los pies. Cuanto más nos acercamos al final, las frases de Andrée quieren ser más alentadoras: en este caso se describe un día extraordinario, con animales alrededor, fundamentalmente focas y araos. Están construyendo una cabaña cuyo exterior pensaban acabar ese día, sin embargo, adelanta que algo ocurrió que lo impidió.

Las últimas notas son interpretadas por Gaudy de la forma siguiente:

ils sont dans un ventre noir, sonore, blottis dans la fourrure mêlée des rennes et des ours, sous la tente qu'arriment au sol les os des baleines, et au-dessus d'eux, hors de portée de leur regard, le dôme de l'Île Blanche, plus clair et mat que le ciel, plus translucide que la neige, irradiant de tout l'été absorbé par la glace, immense veilleuse dernière éclairant la nuit bleue. (264)

Magnífico texto efrástico en el que lo visual y las sensaciones auditivas y táctiles permiten al lector imaginar lo que transmite el pre-texto visual, en este caso la imagen de las frases entrecortadas y discontinuas.

Dentro de la categoría de la autorreflexividad, podemos plantear otro aspecto problemático que surge al representar una imagen en un texto verbal: la temporalidad y la espacialidad, que suelen presentarse en una situación de fusión en la fotografía y en el diario de viajes, han de transformarse en una narración verbal donde tiempo y espacio puedan desarrollarse siguiendo una cierta cronografía.

Las imágenes no tienen fecha, por ese motivo la palabra de la escritora duda en la exactitud del tiempo transcurrido:

les images du ballon à terre [...] sans doute prises les premiers jours, dans les premières heures [...] le 15 juillet peut-être. (115)

Combien de semaines pour que la toile du ballon soit à son tour entièrement couverte par la neige ?
Combien de jours pour qu'un engin gonflé à bloc se brise sur la banquise ?
Combien de temps pour réaliser que ce qu'on a préparé, rêvé pendant des années, est en train de perdre également consistance ? (124)

En otras ocasiones el cálculo del tiempo puede determinarse a partir de las fechas del diario de viaje de Andrée: «Pendant trois mois ils vont marcher» (134). Sin embargo, la alusión a la pérdida de referencias espacio-temporales es una constante en el texto verbal: «ils marchent aujourd'hui comme hier, à n'importe quelle heure, la nuit, le jour, pareil [...]» (134). Esta idea de la marcha interminable y sin referencias se repite a lo largo del texto y se agudizará cuando llegue la noche ártica y con ella el final de la aventura. El final del tiempo de vida está sincronizado con el final del tiempo de escritura y con la detención del reloj: «le 8 octobre ils cessent d'écrire [...] il n'y a plus de mots pour ce qui va suivre. Aucun récit ne témoigne de la façon dont ils ont rejoint l'île» (266); «sa montre s'est arrêtée à 12h10, on ne sait pas quel jour» (268).

Los adverbios espacio-temporales *ici* y *maintenant* de las cartas de Nils à Anna (156) permiten sincronizar dos momentos bien distintos: el cumpleaños de Anna vivido en el mismo momento, pero en dos espacios alejados y diferentes. En otros pasajes, el «maintenant» es relativo, lo utiliza la escritora para indicar el ajuste de la acción con la fecha marcada al inicio del capítulo: «Tous trois, maintenant, ils sont les mêmes» (224)

El espacio, generalmente dividido entre *ici* y *là*, es igualmente móvil. El adverbio propio de la situación de enunciación se utiliza para mencionar la realidad de las imágenes o de las notas del diario de viaje de Andrée, mientras que *là* tiene generalmente como referente el espacio alejado de la desaparición y del hielo. La confusión espacial sigue de cerca a la temporal: no se conoce la ruta exacta que siguieron en el hielo polar, sólo se conoce el destino último, la Isla Blanca.

La desinformación espacio-temporal planea en el texto verbal más que en los pre-textos (el diario de viaje, las cartas y los recortes de periódico están fechados): «Ils ne savent plus quelle heure, quel jour, n'ont plus aucune idée du lieu où ils se trouvent» (134). La autora resuelve estas lagunas con alusiones a dicha desinformación, sin embargo, las fechas con que inicia la mayor parte de los capítulos tienen como anclaje las fechas del diario de viaje.

Para completar el análisis del texto estudiado bajo el marco propuesto por Valérie Robillard, podemos intentar aproximar los resultados del modelo escalar, cuyo objetivo es comprobar la interacción de ambos textos, el visual y el verbal, a los presupuestos del modelo diferencial⁵, cuya finalidad es presentar una tipología de textos efrásticos, desde los más fuertemente marcados y explícitos a aquellos otros en los que la relación es tenue e implícita. Así pues, la novela estudiada formaría parte de la *écfrais* representativa porque ya desde la fotografía de la portada y el resumen que aparece en la cubierta se presenta la obra como un trabajo de imaginación y de escritura cuyo soporte principal son las imágenes fotográficas encontradas entre los restos de la expedición. Por otra parte, tenemos que indicar que Gaudy utiliza los dos procedimientos: la estructuración análoga y la descripción.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo era mostrar nuevos modos de abordar la lectura de textos desde los planteamientos propios de la *écfrais*. Una novela como la de Hélène Gaudy, aunque no constituya un texto canónico para el análisis de la *écfrais* como son la pintura y la poesía, se presta de manera excepcional a un estudio desde la remedialidad y la hibridación, la presencia de un medio visual, en nuestro caso la fotografía, en un medio verbal, en este caso la narración.

El modelo de lectura que hemos seguido se basa en las teorías sobre la *écfrais* expuestas por Valérie Robillard en 2011. Hemos ejemplificado cada una de las categorías que propone en su modelo escalar con los modos de representación de lo visual en el texto y hemos conseguido una lectura detenida y detallada que muestra los engranajes de la restauración de un relato disperso e incompleto.

5. El modelo diferencial es muy útil para identificar los procedimientos efrásticos ya que ayuda a decidir si las relaciones entre ambos textos (visual y verbal) provienen de ciertas características del texto verbal o si se deben, por el contrario, a la operación de interpretación del lector.

No hemos abandonado, sin embargo, el análisis lingüístico propuesto por Jean Michel Adam (1992) para la secuencia descriptiva, en el que diversas operaciones dan cuenta del trabajo de reconstrucción de una imagen. Consideramos que la écfrasis va más allá, intenta conseguir transponer la imagen muy vívida y, por consiguiente, con todo el aparato sensorial que conlleva. No sólo se detalla lo visual, sino otros parámetros como el oído, el gusto o el tacto.

Las imágenes de la expedición de Andrée de 1897, deterioradas, en blancos desgastados, grises y tonalidades sombrías, son capaces de gestar toda una narración en la que el discurso aparente y esperado por la sociedad de la época de unos expedicionarios arriesgados y abnegados se opone a una realidad trágica y desesperada por no haber conseguido los objetivos. El contraste entre los restos de escritura de los expedicionarios y la realidad narrada en la ficción es muy notable: en el diario apenas se percibe la tragedia, las notas son alentadoras y positivas casi hasta el final de la aventura. El texto que dejaban para la posteridad se enmarca en un aura de éxito y de ánimo esperanzado tal como se espera de unos héroes que, sin embargo, están al borde de la pérdida definitiva de horizonte. Nada hemos concluido en relación con la historia de amor entre Nils y Anna, pero esa es la única parte en la que los viajeros dejan libre curso a los sentimientos. Hay un componente de ironía y humor en el modo en el que se presentan ante la sociedad a través de sus notas de viaje que contrasta con una realidad de abandono y pérdida a la que no aluden. Y allí está la escritora, cubriendo las carencias de la historia, los vacíos en la cadena de imágenes y de palabras.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J. M. *Les textes: Types et prototypes. Récit, description, argumentation explication et dialogue*. Paris: Nathan Université, 1992, pp. 75-102.
- ALBERDI SOTO, Begoña. «Escribir la imagen. La literatura a través de la écfrasis». *Literatura y Lingüística*, 2016, 33, pp. 17-38.
- ARTIGAS ALBARELLI, I. *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*. Ciudad de México: Bonilla Editores, 2013.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- GAUDY, Hélène. *Un monde sans rivage*. Arles: Actes Sud, 2019.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIL GONZÁLEZ, A. J. y P. J. PARDO. *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Saint Apollinaire (France): Éditions Orbis Tertius, 2018.
- MONEGAL, A. (ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros S. L., 2000.

- PAZ, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979.
- RAJEWSKI, Irina. «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, 2005, 6, pp. 43-64. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewski_text.pdf [15 febrero 2021].
- ROBILLARD, V. «In pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)». En ROBILLARD, Valérie y Els JONGENEEL (eds.). *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 1998.
- WAGNER, Peter. «Introduction: Ekphrases, Iconotexts and Intermediality-the State(s) of the Art(s)». En WAGNER, Peter (ed.). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York : Walter de Gruyter, 1996.
- YACOBI, Tamar. «The Ekphrasitic Model: Forms and Functions». En ROBILLARD, Valérie y Els JONGENEEL (eds.). *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

