

Las adaptaciones de *La cerillera*, de H. Ch. Andersen: posibilidades expresivas y planteamientos éticos en la representación del trabajo infantil*

DORDE CUVARDIC GARCÍA

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura
Universidad de Costa Rica

Resumen

La cerillera fue un tipo social infantil callejero común en las representaciones culturales del siglo XIX. Aunque encontramos alguna muestra que sanciona positivamente la venta de fósforos realizada por niños, como ocurre en “El cerillero”, de la colección costumbrista *Los niños pintados por ellos [sic] mismos* (1841), la función más importante de las narraciones decimonónicas que mostraron este oficio callejero consistió en despertar la atención de la opinión pública hacia la desprotección social y el problema del trabajo infantil. Hito importante, en este sentido, fue el cuento de *La cerillera* (1845), de Hans Christian Andersen, que en las décadas subsiguientes contó con las adaptaciones en el espectáculo de linterna mágica (*The Little Match Girl*, 1905, 9’), el cine mudo de ficción (*The Little Match Girl*, 1914, 10’) y, hace pocos años, un corto de animación de Disney (*The Littlematch Girl*, 2006, 7’). Este artículo se centra en analizar e interpretar las diferencias estilísticas y narrativas que ofrecen las tres adaptaciones del cuento a partir de las distintas posibilidades expresivas de los medios comunicativos utilizados y la evolución histórica de la construcción ideológica de la niñez.

Palabras claves: cine mudo, linterna mágica, corto animado, representaciones literarias de niños, literatura danesa

Abstract

The little match girl was a common child street social type on XIX century’s cultural representations. Although a couple of cases which positively sanctioning children’s matches sales are found, as in “El cerillero”, from the costumbrist collection *Los niños pintados por ellos [sic] mismos* (1841), the most important function of XIX century’s narrative showing this street trade was to awaken public opinion attention to social vulnerability and child labor issues. In this sense, an important milestone was Hans Christian Andersen’s short story *The Little Match Girl* (1845), which in the following decades was adapted on magic lantern shows (*The Little Match Girl*, 1905, 9’), fictional silent movies (*The Little Match Girl*, 1914, 10’) and, a few years back, on a Disney’s animated short feature (*The Littlematch Girl*, 2006,

* Este artículo es una versión ampliada de una ponencia que se presentó en el II Coloquio de Cine, Literatura y otras relaciones intermediales, 27 y 28 de noviembre de 2013, Escuela de Lenguas Modernas, Facultad de Letras, Universidad de Costa Rica.

7). In this article, we analyze and interpret the stylistic and narrative differences of these three adaptations, from the various expressive possibilities of the media used, as well as the historical development of the ideological construct of childhood.

Key words: silent movie, magic lantern, animated short feature, literary representations of children, Danish literature

Introducción

El problema social del trabajo infantil en el siglo XIX industrializado, ya sea en las fábricas o en la calle, es suficientemente conocido. Uno de sus oficios fue el de deshollinador¹, muchas veces ocupado por muchachos que no habían terminado su etapa de crecimiento, ya que eran las únicas personas que podían desplazarse por los estrechos tabiques de las chimeneas. Recordemos, en el marco de las representaciones literarias, que *Oliver Twist*, en la novela del mismo nombre de Charles Dickens, publicada inicialmente como novela por entregas entre 1837 y 1839, se salva ‘por los pelos’ de trabajar en este oficio gracias a la compasión que despierta en dos magistrados, ante la intención de ser ‘comprado’ como aprendiz por el deshollinador Gamfield².

Imagen 1



Kenny Meadows. “The Factory Child”. En: *Heads of the people; or Portraits of the English Drawn by Kenny Meadows. With Original Essays by Distinguished Writers* (Editado por Douglas Jerrold). London: Tyas, 1840, 185-192.

Asimismo, es muy conocido el caso del niño obrero de la fábrica textil, que trabajaba jornadas extenuantes –alrededor de 10 o 12 horas diarias- sin ningún tipo de derecho laboral. La prensa, la escritura costumbrista y la narrativa realista del siglo XIX se ocuparon regularmente de esta última figura. Es el caso

de “The Factory Child” (Imagen 1), de la colección costumbrista inglesa de tipos sociales *Head of the people* (1840). Se inicia con el diálogo que mantienen el inspector y el médico de una fábrica de algodón, quienes realizan el test de la dentadura para certificar la edad de una niña candidata a trabajar como obrera. En la época que representa este *sketch*, la edad mínima que debía tener un niño para incorporarse en el mercado laboral era de 9 años, y la identificación de ciertos dientes que sólo aparecían en este momento de la vida se consideraba como un certificado suficiente de aptitud para el trabajo.

Asociada también a un sujeto infantil, y más específicamente al femenino, la venta de fósforos es una de las tantas actividades del mercado laboral marginal urbano que acaparó la atención de las organizaciones caritativas de la época³. La cerillera, en particular, se convirtió en un símbolo de los esfuerzos que realizaron estas instituciones por obtener el interés de la opinión pública hacia el problema del trabajo infantil. Asimismo, en su crítica de las relaciones de explotación capitalistas imperantes en el siglo XIX, Karl Marx, aunque no prestó atención a la venta callejera de fósforos realizada por niños, menciona en todo caso el predominio de la mano de obra infantil en su producción, uno de los procesos manufactureros más duros de la época. En el Capítulo VIII del Libro Primero de *El capital*, Marx (1976: 267-268) destaca que en esta manufactura, una de las más insalubres –provoca enfermedad del trismo-, la mitad de los trabajadores son niños menores de 13 años y jóvenes menores de 18⁴.

Estas preocupaciones sociales también fueron asumidas por los escritores en el ámbito de la creatividad literaria. La denuncia de las condiciones sociales de la niñez es una finalidad explícita en Hans Christian Andersen y su cuento “La cerillera” (“Den lille Pige med Svovlstikkerne”) (1845), que dispone de numerosos casos de adaptación y de reescritura en el ámbito de la literatura, el cine de ficción y de animación, el cómic, el videojuego, etc.

El presente artículo no se ocupará de las reescrituras de este cuento (actualizaciones, por ejemplo), que pueden servir de objeto de análisis de otro artículo, sino de sus adaptaciones, es decir, de aquellos discursos que, con más o menos precisión, tienen como punto de referencia el cuento original, a la hora de ofrecer su estructura narrativa ‘nuclear’ en otro medio semiótico⁵. En primer lugar, hemos elegido *La cerillera, The Little Match Girl* (U.S.A., 1905), un espectáculo de linterna mágica de 9 minutos de duración procedente de Estados Unidos. Sus imágenes fueron confeccionadas por el artista más representativo de la época en la preparación de esta técnica, Joseph Boggs Beale (1841-1926), dibujante y pintor que realizó, entre 1881 y 1915, más de 2.000 dibujos reproducidos como placas de linterna mágica. En segundo lugar, *La cerillera, The Little Match Girl* (GB, 1914), del director Percy Nash (1869-1958), cuya producción cinematográfica se extendió de 1913 hasta 1921. En tercer lugar, hemos elegido un corto de Disney, titulado *La cerillera, The Little Matchgirl* (U.S.A., 2006, de Roger Allers), que no se exhibió en salas cinematográficas, sino que se comercializó en la edición platino en DVD de *La sirenita*. Su condición de adaptaciones, y no de reescrituras, se aprecia desde los mismos títulos, que utilizan el original del escritor danés, *La cerillera*.

El objetivo del presente artículo se centra en analizar los procedimientos de adaptación de *La cerillera*, de H. Ch. Andersen, en los tres textos audiovisuales presentados en el párrafo anterior. Además, buscamos responder a las siguientes preguntas: ¿En qué medida la estructura narrativa de los tres relatos se origina de las condiciones semióticas específicas de cada uno de los formatos utilizados?; ¿Qué ideología de la infancia se ofrece en cada caso?

Breve historia sobre la figura de la *cerillera* en la literatura y la ilustración del siglo XIX

Más allá del cuento de Andersen, otros textos literarios del siglo XIX se ocuparon de la cerillera, que en algún caso llega a ser un chico, un cerillero. Una colección de tipos sociales infantiles de orientación didáctica, muy conocida a mediados del siglo XIX, pero hoy casi en el olvido, excepto para los investigadores del costumbrismo, ofrece el artículo titulado “El fosforero”. Se trata *Los niños pintados por ellos [sic] mismos* (1841), colección adaptada por Manuel Benito Aguirre a partir de la francesa original *Les enfants peints par elle-memes* (1841), de Alexandre de Saillet, y anterior en cuatro años al cuento de Andersen.

Este artículo costumbrista, que adopta la modalidad del cuento ejemplarizante, no se encuentra orientado a denunciar la explotación laboral o a fomentar la prohibición del trabajo infantil, sino a ensalzar su ejercicio ‘honesto’. En otras palabras, se da por sentada su legalidad e importancia para la formación del futuro adulto. Dos muchachos, uno vendedor de fósforos (Andrés) y el otro de quincalla, pelean por obtener un lugar para comerciar su mercancía en la céntrica plaza madrileña de la Puerta del Sol. Al pelear, se le caen al primero los fósforos, se inflaman y quedan reducidos a ceniza. Desconsolado por la expectativa de recibir a corto plazo un castigo de su ‘amo’, logra recuperar parte del valor de la mercancía perdida gracias a la compasión despertada en el público que había presenciado la pelea. Las dos terceras partes restantes del valor de las mercancías son proporcionadas por un niño de procedencia burguesa que convence a su padre para que trate de solucionar la tragedia del niño vendedor de fósforos, por el que siente compasión. El fosforero, finalmente, habla con su ‘amo’, quien le perdona cuando le confiesa lo sucedido. Con el tiempo progresa en su oficio y termina por vender también cartones de luz, aromáticos y bolas de jabón. Un día festivo salva a un niño de morir ahogado en el río Manzanares, el mismo que había convencido a su padre para que donara dinero al desconsolado vendedor de fósforos. A raíz de este suceso, fue adoptado por la familia del niño salvado de perecer ahogado. La dedicación en el trabajo, el temperamento pacífico (frente al pendenciero), el agradecimiento, la generosidad y la defensa de la verdad (‘los niños no mienten’) se convierten en los principales valores pregonados en este cuento. Interesa destacar que la lámina de página completa de la colección francesa, dedicada al pequeño vendedor callejero, perteneciente al artículo “Le savoyard et le petit marchand des rues” (Imagen 2), queda convertida en la versión española en la lámina del fosforero (Imagen 3).

Imagen 2



LE PETIT MARCHAND DES RUES

Lámina de “Le petit marchand des rues”. En: “Le savoyard et le petit marchand des rues Alexandre de Saillet”. *Les enfants peints par eux-mêmes*. Paris: Desesserts éditeur, 1841.

Imagen 3



Lámina de “El fosforero”. En Manuel Benito Aguirre. En: *Los niños pintados por ellos mismos. Obra arreglada al español por don Manuel Benito Aguirre*. Madrid: Ignacio Boix, 1841.

En dos ocasiones hemos identificado la presencia de la venta de fósforos entre la niñez marginal en la producción narrativa de Benito Pérez Galdós. El primer caso se ofrece en la joven vendedora de la novela *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). El narrador describe el fanatismo de Juan Pablo Rubín por los cafés madrileños, y en el marco de esta descripción se realiza una rápida mención de una cerillera: “Hasta con la jorobadita que vendía en la puerta fósforos y periódicos tenía cierto parentesco espiritual.” (Pérez Galdós, 1994: 582). La ‘deformidad’ física condena socialmente a ciertos sujetos, entre ellos, a los menores de edad, a oficios ‘ínfimos’. Por otra parte, se dice de Pacorrillo Migajas, chico de la calle protagonista del cuento “La princesa y el granuja”, también de Pérez Galdós (2008: 159), que “[v]endía fósforos, periódicos y algún billete de Lotería, tres ramos mercantiles que explotados con inteligencia podía asegurarle honradas ganancias”. La venta de fósforos se acompañaba muchas veces de otros productos, como ya vimos en el artículo de *Los niños pintados por ellos mismos* dedicado al fosforero: los relatos de Galdós se hacen eco de esta última práctica.

En todo caso, el hito más importante en las representaciones de la niña cerillera ha sido el cuento “La cerillera”, de Hans Christian Andersen, publicado en diciembre de 1845, es decir, en época navideña, que además incorpora a esta época del año en la historia relatada. A través del cuento del autor danés, la figura de la cerillera se convertirá en una de las imágenes canónicas -junto con el trapero, el mendigo, el recolector de colillas, entre otros tipos sociales- de las representaciones urbanas de la marginalidad en el siglo XIX.

“La cerillera” es un relato que comienza *in media res*. Una niña vende cerillas el día de Nochevieja. Desde el inicio, el narrador pretende despertar en el

lector el sentimiento de la compasión: la pequeña, en medio de la nevada y del frío, tiene la cabeza descubierta y se encuentra descalza. Al cruzar la calle perdió sus zapatillas, demasiado grandes, que habían pertenecido a su madre: los niños de la calle siempre visten ropa que los adultos ya no usan. Encontrarse descalza es una condición que también caracteriza a la cerillera del cuento de Oscar Wilde “El príncipe feliz”. Es un cuento casi totalmente relatado por el narrador, pero gracias a dos intervenciones en estilo directo de la niña y al recurrente uso del estilo indirecto libre, el lector tiene acceso al discurso – es decir, al habla- del personaje infantil. Muerta de frío, no ha vendido ningún fósforo y, además, su mercancía se estropeó por la humedad del arroyo en el que cayó y teme que, al regresar a casa, su padre la golpee: “no había conseguido ni una sola moneda de cobre. Su padre la pegaría” (Andersen, 2005: 360). El miedo al castigo paterno también se tematiza en “El príncipe feliz”, de Wilde.

En el cuento de Andersen se opera una antítesis, miseria frente a opulencia: la niña está muerta de frío, mientras que en la calle se atisba un olor a ganso que surge del interior de las viviendas, cuyas ventanas se encuentran iluminadas. En estas desfavorables circunstancias, la niña decide abrigarse en un rincón formado por dos paredes. Aquí encontramos una situación recurrente de la pobreza, y que se ha materializado como motivo artístico en la representación visual de la marginalidad: nos referimos al esquema compositivo del personaje sentado en el suelo de la calle, en un rincón, con los brazos cruzados. Es una táctica para combatir el frío que vemos asimismo en la ilustración de página completa del artículo dedicado al mendigo (Imagen 4), de la colección *Los niños pintados por sí mismos* (1841).

Imagen 4



Lámina del artículo “El mendigo”. En *Los niños pintados por ellos mismos. Obra arreglada al español por don Manuel Benito Aguirre*. Madrid: Ignacio Boix, 1841.

La cerillera, en cierto momento, decide calentarse con los fósforos. La estructura narrativa de la segunda parte del cuento, focalizado en el momento en el que la niña los enciende consecutivamente, se fundamenta en un procedimiento común del relato corto: el procedimiento de la repetición con variación de una

misma situación, en el marco de un clímax ascendente. La acción repetida radica en encender un fósforo, que permite en la imaginación de la niña materializar por breves momentos sus sucesivos deseos. En el cuento original de Andersen, enciende fósforos hasta cuatro veces. En cada ocasión, cambia la escena imaginada por la niña. Cada una constituye un contraste o una antítesis frente a su estado presente de postración y miseria. Primero, imagina una estufa. Por breves momentos, parece cumplirse su deseo: calentar su cuerpo, aterido de frío. Segundo, visualiza un banquete, en cuya escena salta un ganso de la mesa. Este último se acerca a la niña, incorporada en la situación fantaseada. Sólo por breves momentos parece cumplirse su segundo deseo: comer, alejar el hambre. Las dos primeras ensoñaciones o fantasías están orientadas a saciar necesidades fisiológicas, pero la tercera y la cuarta cumplen, en cambio, la función de colmar las inmensas necesidades afectivas de esta niña, que vive en la indigencia y sufre el maltrato paterno. De esta manera, en tercer lugar, imagina un árbol de navidad, lleno de adornos y velas; parece cumplirse el deseo de acceder al mundo de la diversión, de los juguetes, pero también al deseo de ser objeto de la solidaridad humana. En cuarto lugar, imagina a su abuela, con lo que parece cumplirse la ilusión del amor familiar. Antes de que se apague este último fósforo, y con el propósito de conservar, de mantener ‘vivas’, las ilusiones o fantasías que ha tenido, enciende los restantes. Antes de que se desvanezca la luz del último fósforo, la abuela toma a la niña en sus brazos y viajan juntas al cielo, al lado de Dios. Esta última acción también se convierte en una perífrasis eufemística del propio deceso de la niña. Momentos antes de encender el fósforo que le permitió visualizar a su abuela ya fallecida, vio caer una estrecha fugaz, que la niña relaciona con la ascensión de un alma al cielo. Sin saberlo, es una anticipación de su propia muerte.

El narrador y el lector han seguido de cerca los acontecimientos desde la focalización visual interna de la niña, sin compartir completamente su punto de vista, con lo que son conscientes del carácter ilusorio de los deseos que la cerillera ha creído cumplir. El narrador, en todo caso, entre todas las ensoñaciones que ha tenido la niña, asume que una de ellas se convirtió en realidad: que la cerillera, al morir, subió con su abuela al cielo. En lo que se puede considerar como un caso de metalepsis o salto de niveles narrativos, considero el narrador, es decir, el agente enunciador del cuento, se apropia de la fantasía última de la niña para ofrecer eufemísticamente su deceso a los lectores.

Frente al motivo lírico de la cuna vacía, muy común en la segunda mitad del siglo XIX, en el que los ángeles se llevan al cielo al alma inocente de un niño de corta edad (este último se convierte en un angelito más), en el caso de “La cerillera” la abuela es el agente eufemístico que se encarga de guiar el alma infantil. Interesa destacar, en todo caso, que Andersen, aunque idealice el deceso de la niña, también muestra seguidamente la realidad ‘prosaica’ de su muerte corporal, la presencia de su cadáver en la mañana de Año Nuevo: “en el rincón de las casas apareció por la mañana la niña, con las mejillas rojas y una sonrisa en los labios... Estaba muerta. La última noche del año la había hecho helarse. El primer día del año amaneció sobre el pequeño cadáver que estaba sentado allí con las cerillas en la mano” (Andersen, 2005: 362).

Como ya hemos anticipado, la figura de la cerillera también aparece en un conocido cuento infantil, “El príncipe feliz” (1888), de Oscar Wilde. La estatua de un príncipe, desde la mirada panorámica que disfruta en su pedestal, observa la miseria urbana. Compadecido, decide aliviar el sufrimiento humano con la ayuda de una golondrina. Con su pico, desprende las riquezas –oro y piedras preciosas- que cubren la superficie de la estatua. A instancias del príncipe, una golondrina arranca el segundo zafiro (el segundo ojo) del príncipe – quien queda definitivamente ciego- y se lo lleva a la cerillera: “Allá abajo, en aquella plaza – dijo el Príncipe Feliz-, ha instalado su puesto una niña que vende cerillas; pero se le han caído al arroyo, estropeándose todas. Su padre le pegará mucho si no lleva unos cuartos a su casa, y por eso está llorando. No lleva medias ni zapatos y tiene la cabeza al aire. Anda, arráncame este otro ojo, llévaselo y así su padre no le pegará.” (Wilde, 1965: 22). Como ya dijimos, la posibilidad de que la figura paterna castigue a la cerillera si regresa sin ganancias también se menciona en el cuento de Andersen.

En Andersen y Wilde, la cerillera trabaja en época navideña. En ambos casos, huérfana de madre, depende de un padre brutal. Al denunciarse en los dos cuentos la paradoja de las fiestas navideñas, época donde se pregona una generosidad hipócrita, la niña cerillera se ha convertido en uno de los más conocidos símbolos del abandono que sufrieron numerosos sectores infantiles en las sociedades decimonónicas.

La adaptación de “La cerillera” al espectáculo de la linterna mágica (Joseph Boggs Beale, 1904)

Hasta ahora no se han publicado artículos sobre adaptaciones o trasvases de la ficción escrita al espectáculo de la linterna mágica. A pesar de los esfuerzos realizados en las últimas décadas para preparar inventarios temáticos de las placas conservadas en museos y colecciones privadas, sigue existiendo -con la excepción de Frutos Esteban (2008a; 2008b; 2009; 2011)- un relativo desinterés entre los historiadores de la cultura visual sobre este medio de comunicación – popular desde finales del siglo XVII hasta inicios del XX- como un formato que permite construir, adaptar o reescribir ficciones narrativas. Explorar las posibilidades estéticas y narrativas de la linterna mágica en el contexto de la naciente cultura de masas se convierte en una productiva tarea que deben asumir los investigadores de los Estudios Visuales en las próximas décadas. En el caso que nos ocupa, nos interesa interpretar la linterna mágica como una tecnología que adaptaba a comienzos del XX textos narrativos y que permitía a las personas iletradas conocer estos últimos. Recordemos que, en el invierno de 1895, cuando los hermanos Lumière presentaban los primeros espectáculos del cinematógrafo, sólo en Francia se ofrecieron alrededor de 14.000 sesiones de linterna mágica (Mannoni, en Frutos Esteban, 2010: 13). Y ya entrado el siglo XX, todavía se produjeron narraciones en placas de este medio comunicativo para consumo masivo⁶. El cine es causa directa de la desaparición de los usos no científicos de la

linterna mágica, pero esta sustitución, como sucede con todo cambio tecnológico, fue paulatina. Un ejemplo de la pervivencia de la linterna mágica en la época de eclosión del cinematógrafo es *La cerillera*, de 1904, de Joseph Boggs Beale.

En el marco de las adaptaciones de Andersen, este corto de ficción sigue la modalidad de la ilustración: la voz de la narradora relata, sin cambios, el cuento del autor danés. Ya que la intención es ilustrar el cuento, las placas siguen el mismo sistema de construcción de los personajes, de los espacios y de las acciones del cuento original. En la representación física (prosopográfica) del personaje de la cerillera, este espectáculo sigue fiel al autor danés. En el marco de los estereotipos visuales, la belleza física y la pulcritud higiénica de la cerillera en las placas de esta narración en linterna mágica se convierten en expresión de su belleza, bondad y candidez moral. Además, cuenta, señala el narrador del cuento de Andersen, con “largos cabellos rubios con preciosos rizos en el cuello” (360), atributo que se conserva en la adaptación que nos ocupa. Este es también el momento histórico en el que se codifica la imagen germánica del Jesucristo de cabellos dorados, asociados a la pureza, como se puede observar en multitud de cromolitografías de la cultura de masas de fin de siglo.

La primera placa (Imagen 5) la muestra descalza, con la cabeza descubierta. Sostiene con ambas manos un delantal, en cuyo fondo se encuentran depositados los fósforos. El delantal también se utiliza en el corto de ficción del cine mudo de 1914, que se analiza en el siguiente apartado. La cerillera viste ropas modestas pero limpias, en las antípodas morales del chico de la calle y del pilluelo o golfo. A su lado derecho, un grupo de niños, con sus respectivas madres, observan el escaparate de una tienda, aderezado con adornos navideños. Se destaca en la primera placa el contraste entre la opulencia de la festividad y la pobreza de la cerillera.

Imagen 5

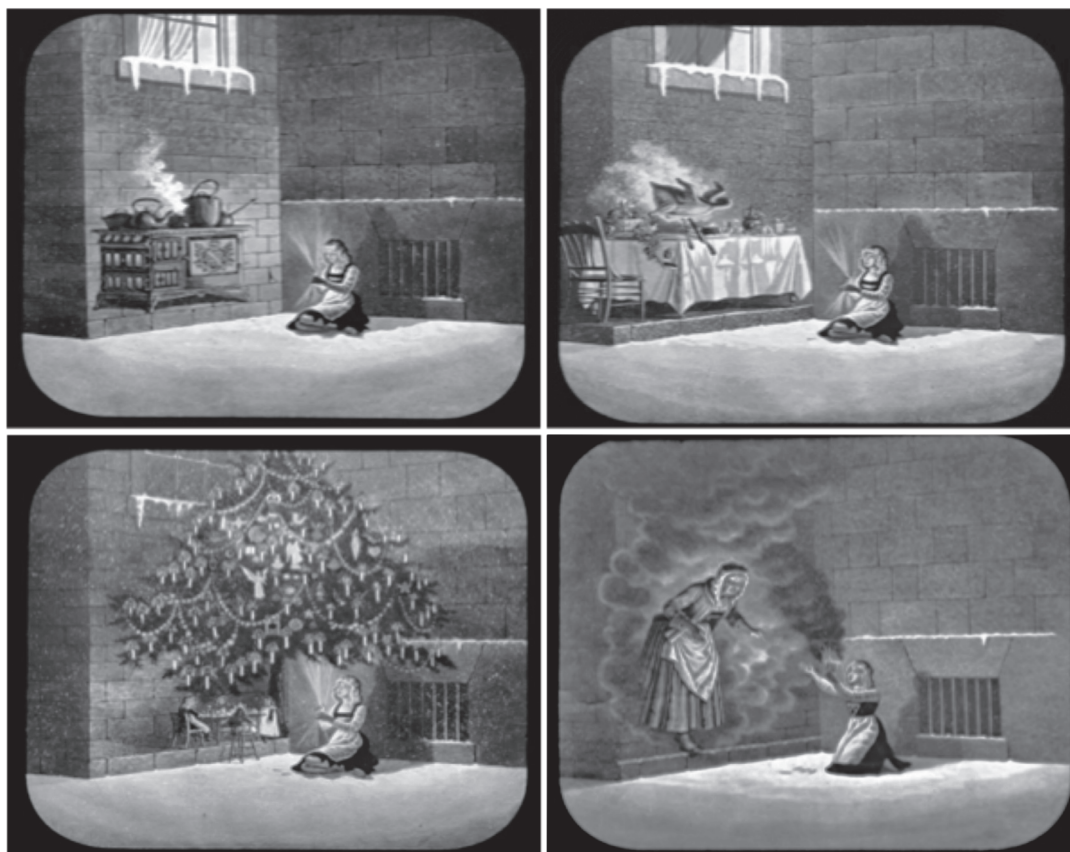


Placa inicial del relato de “La cerillera” en linterna mágica.

La división del episodio del cuento original en escenas que emplean el procedimiento narrativo de la repetición con variación (el encendido consecutivo de los distintos fósforos) favorece o, más bien, facilita su adaptación al espectáculo de la linterna mágica, medio tecnológico que visualiza escenas independientes

en placas de vidrio pintado. En las placas de la linterna mágica este episodio, y sus correspondientes escenas, tiene lugar en un rincón formado por las paredes de dos edificios, desproporcionadamente grandes para el tamaño de la niña. Las escenas que imagina al encender cada fósforo son, consecutivamente, la cocina del hogar, que proporciona calor y donde se prepara una comida (Imagen 6), el banquete servido a la mesa (Imagen 7), el árbol de navidad (Imagen 8) y la aparición de la abuela (Imagen 9)⁷. Son las mismas escenas del cuento de Andersen. Imágenes 6, 7, 8 y 9. En las escenas de placas consecutivas, la cerillera ve ‘materializarse’ sus deseos al encender los fósforos: la estufa que proporciona calor y donde se prepara la comida; el banquete; el árbol de Navidad y la aparición de la abuela.

Imágenes 6, 7, 8 y 9



En las escenas de placas consecutivas, la cerillera ve ‘materializarse’ sus deseos al encender los fósforos: la estufa que proporciona calor y donde se prepara la comida; el banquete; el árbol de Navidad y la aparición de la abuela.

En el caso que nos ocupa, las condiciones tecnológicas de exhibición de la lámpara mágica se ponen al servicio de la narración. Antes del encendido de

cada fósforo, la placa que se va a proyectar se encuentra a oscuras. Con la obturación del orificio de salida, que se interpone entre la lámpara del proyector y la pantalla, la placa -y la escena que reproduce- se encuentra en penumbra (Imagen 10). En el momento de encender cada fósforo, el proyccionista aparta el obturador, con lo que la escena queda repentinamente iluminada⁸. Este es un caso de aprovechamiento de la tecnología del medio comunicativo al servicio de la narración. De alguna manera, presenciamos una apertura en negro, procedimiento típicamente cinematográfico, aunque en el presente caso no llega a ser un ejemplo literal, ya que las placas se encuentran en penumbra, no completamente a oscuras⁹.

Imagen 10

Apertura del obturador del proyector de la linterna mágica para expresar la acción de encender los fósforos y la materialización del deseo de la niña: un *determinante tecnológico* al servicio de la narración.



El cuarto deseo se vincula directamente con el momento exacto del fallecimiento de la niña, sugerido mediante una situación eufemística: en la penúltima placa de esta sesión de linterna mágica, la abuela acoge a la niña y asciende progresivamente con ella por los aires. Con esta imagen, se quiere aludir al alma de la cerillera, que sube al cielo. De nuevo, como en el cuento original, el narrador asume esta última fantasía como ‘suceso real’ –aunque todos los fósforos ya se encuentran apagados- que sustituye eufemísticamente el momento preciso del deceso.

En cambio, en la placa final desaparece esta visión eufemística del deceso y se ve su cadáver ante un grupo de espectadores, algunos de ellos curiosos, otros llorosos, en la realidad prosaica de la fría mañana de Año Nuevo. Es decir, se muestra la visión terrenal –el cadáver, consecuencia del deceso- de la muerte infantil, en lugar de su visión espiritualizada, en la ascensión al cielo del alma. Las sórdidas condiciones sociales de grandes sectores de la niñez sigue siendo una realidad a inicios del siglo XX y su denuncia un objetivo de diversas prácticas de la cultura popular de la época.

La adaptación del cuento al cine mudo: el corto de ficción de Percy Nash (1914)

El segundo film que analizamos en el presente artículo pertenece al cine ‘primitivo’, es decir, a los primeros años del cinematógrafo. *La cerillera* es un cortometraje de ficción británico rodado en 1914 en el que todavía domina una estética teatral: el encuadre de cada una de las escenas es fijo y tanto el interior del hogar de la cerillera como el exterior de la calle se muestran, sin ningún tipo de simulación, como decorados teatrales. Domina el encuadre entero, es decir, aquel en el que se observa al personaje y a su medio ambiente más cercano. El mundo posible construido en la ficción, en concordancia con el origen inglés de esta película, es dickensiano: el contexto histórico es decimonónico y los malos tratos que recibe la niña de manos de su padre al inicio del cortometraje es una situación que no sólo remite a los relatos del autor de *Oliver Twist* o a los cuentos de Andersen y de Wilde, sino también al maltrato sufrido por muchos niños en la sociedad victoriana.

Este filme expande la realidad representada en el cuento del escritor danés, cuya temporalidad es ‘respetada’, en cambio, en el espectáculo de linterna mágica y el corto de Disney. De hecho, la mitad exacta del metraje expone acontecimientos previos a la escena inicial del cuento de Andersen, donde se muestra a la niña en medio de la calle, mientras intenta vender fósforos.

Imágenes 11-16



El padre de la cerillera se representa como ‘mujeriego’, pendenciero y borrachín. Al regresar a casa, maltrata a su hija y la obliga a vender fósforos en la calle.

En el marco del mundo ficcional expandido en el filme de Percy Nash, la niña, después de una primera salida, regresa al hogar sin haber vendido ningún manojo de fósforos. Hambrienta, come un mendrugo de pan. El espectador infiere que teme el regreso de su padre. En montaje alternado, se ofrece una escena, ubicada en un bar, que perfila a este último como ‘mujeriego’, pendenciero y borracho (Imágenes 11-13). Regresa a su vivienda y obliga a su hija a realizar una segunda salida (Imágenes 14-16). El motivo del padre que maltrata a su hija aparece sólo como acción prospectiva hipotética en el cuento de Andersen, donde el narrador declara que si la niña no lograra vender ningún fósforo durante la noche y no pudiera conseguir, en consecuencia, una moneda de cobre, sería castigada al regresar a casa. En cambio, mediante la extensión del mundo diegético del cuento, en el filme de Nash se añade un episodio realista de significado iterativo: el maltrato –cotidiano, podemos inferir- sufrido por la niña.

La niña lleva las cerillas en un delantal, como en el cuento de Andersen y en el relato de linterna mágica. Una vez que se refugia del frío y ha desistido de vender los fósforos, la pared ubicada a la derecha funciona como una especie de pantalla donde se visualizan, para el espectador, las ilusiones o fantasías de la niña (Imágenes 17-19). Esta última enciende cada fósforo en la pared y aparecen –mediante la técnica de la sobreimpresión, muy utilizada años antes por Georges Méliés- las sucesivas escenas imaginarias que permiten, temporal e ilusoriamente, el cumplimiento de sus deseos. En la primera fantasía aparece una estufa y, en el momento de prender fuego a esta última, con el fósforo encendido, se desvanece esta ilusión. En la segunda, surge un banquete sobre una mesa de comedor. Un pavo asado comienza a tomar vida y, cuando la cerillera casi le atrapa, desaparece la ilusión. En tercer lugar, se materializa un árbol de navidad, que rápidamente se desvanece para dar paso –sin que medie el encendido de un nuevo fósforo- a la madre de la cerillera, convertida en un ángel, que toma en brazos a la niña. La última escena muestra su cadáver, en el frío amanecer de Navidad, sin transeúntes que observen la escena.

Imágenes 17-19



Al encender los fósforos, se materializan momentáneamente las ilusiones de la cerillera en fotogramas coloreados en sepia: la estufa que proporciona calor (izquierda); el banquete que sacia el hambre (centro) y el árbol de navidad, símbolo de solidaridad (derecha).

La *fotografía primitiva*, en la corriente del pictorialismo, coloreaba las imágenes a finales del siglo XIX. El mismo procedimiento siguió, muchas veces, el cine ‘primitivo’, como ocurre en el presente caso. El corto de Nash no sólo utiliza un procedimiento de moda en la época en la que fue filmado. Se aprecia, además, su uso simbólico (en particular, emotivo) y narrativo. Los planos que registran la realidad prosaica se colorean en azul, en referencia a las bajas temperaturas exteriores, mientras que los planos que muestran la realidad imaginada por la niña, es decir, la realidad ilusoria (‘creada’ por los fósforos encendidos), se encuentran en tonalidad sepia, que expresa calidez. Este uso del color también es narrativo porque marca la evolución o progreso de la acción (con la alternancia, puntuada por el color de los fotogramas, entre el apagado y el encendido de los fósforos). En las imágenes 20-21 se muestra uno de los momentos exactos en los que un fotograma azulado queda sustituido por uno sepia.

Imágenes 20-21



Paso del fotograma coloreado en azul (la esfera de la realidad, izquierda) al fotograma en sepia (esfera de la fantasía, derecha).

A diferencia del cuento de Andersen y del espectáculo de linterna mágica, relatos en los que aparece la abuela, quien acompaña a la niña en su viaje al cielo, en este corto de ficción es la madre (convertida en ángel) quien se le aparece, como último deseo ‘cumplido’. Debemos recordar, en este sentido, el ya mencionado tema postromántico de la *cuna vacía*, que también podemos llamar *Angelitos al cielo*. Presente sobre todo en la poesía lírica, un ángel invita al niño que ha muerto después de una dolorosa enfermedad a irse con él al cielo –su alma abandona la cuna o el lecho vacío. Como también ocurre en el cuento de la cerillera, los textos literarios que ofrecen el motivo de la *cuna vacía* representan a un niño difunto que queda convertido -de nuevo metafóricamente hablando- en un ‘angelito’ más, integrante de las huestes de Dios.

La adaptación de “La cerillera” al corto animado de Disney (Roger Allers, 2006)

El corto de animación de Disney, a diferencia de los dos casos anteriormente analizados, opta por eliminar cualquier intertítulo o narración de una voz en *off*. Pretende que el espectador construya un relato causalmente coherente a partir de las imágenes y de la música extradiegética, es decir, que sea el discurso visual –junto con la banda sonora– el que relate la historia, sin que ningún tipo de lenguaje verbal –oral o escrito– cumpla con la función de anclaje semántico. La banda sonora es guía en la interpretación afectiva de las imágenes. Se trata del conocido tercer movimiento (*Nocturno*) del *Segundo cuarteto para cuerdas* (1881), de Alexander Borodin (1833-1887). Se sitúa en el Romanticismo: es una pieza particularmente pertinente para que sea utilizada como refuerzo sentimental de un relato emotivo.

La acción, en lugar de ocurrir en Dinamarca, tiene lugar en Rusia, en algún lugar indeterminado del imperio zarista, aunque se puede ubicar sin dificultad en la segunda mitad del siglo XIX. En el imaginario de la cultura de masas de finales del siglo XX y de inicios del siglo XXI se encuentra bastante consolidada la creencia de que los países escandinavos siempre han sido ricos, cuando la verdad es que, a finales del XIX, representaba una de las regiones más pobres de Occidente: el hambre era un tópico recurrente en la literatura de esta región, como indica la novela *Hambre* (1890), del noruego Knut Hamsun. Trasladar la acción de Dinamarca a Rusia le permite a Disney apoyarse en un estereotipo compartido por los espectadores actuales. La pobreza queda racializada, es eslava o latina. En ningún caso es anglosajona, germana o escandinava. Los niños pobres, siguiendo este estereotipo, no pueden ser rubios y de ojos azules, sino que deben tener la marca étnica o racial del cabello y de la piel oscura. Contrástese la cerillera de Disney con la figura ofrecida en las placas de la linterna mágica, de largos cabellos dorados.

El corto de Disney inicia con los intentos de la cerillera, infructuosos, de vender su mercancía. Desaparece cualquier mención sobre la muerte de la madre y el maltrato del padre. Muerte y violencia física paterna quedan, por lo general, eliminadas, por autocensura, de las producciones de Disney. En todo caso, al igual que el relato ofrecido en las placas de la linterna mágica, se busca exponer la antítesis entre la opulencia navideña y la miseria infantil. Y al igual que el corto del cine mudo, se muestra el rechazo y la indiferencia de los transeúntes ante el ruego de la niña para que le compren fósforos. La intención radica en mostrar la aparente paradoja –en realidad, hipocresía– de una sociedad que pregonaba el espíritu navideño.

Sólo las dos primeras fantasías imaginadas por la niña son las mismas que las ofrecidas en el cuento de Andersen: la estufa y el banquete, en este orden (Imágenes 22-23). La tercera, por su parte, es la única que tiene carácter narrativo, con lo que se supera, parcialmente, la estructura episódica o por escenas que hemos visto en el relato de la linterna mágica y en el corto del cine mudo a la hora de mostrar las ilusiones de la niña. Se trata de un relato dentro del relato que se prolonga mientras persiste la luz de dos fósforos: un trineo lleva

a la cerillera a la casa de su abuela, quien muestra a su nieta, como expresión máxima del espíritu de la época, el esplendor del árbol navideño (Imagen 24). Es decir, las dos últimas fantasías del cuento de Andersen, que se visualizan como escenas independientes en la linterna mágica y en el corto del cine mudo, quedan integradas en una sola en el filme de Disney, de mayor secuencialidad narrativa.

Imágenes 22-24



Imágenes 22-24. Las tres fantasías de la cerillera en el corto de Disney: la estufa (izquierda), el banquete (centro) y la abuela y el árbol navideño (derecha).

Al final del relato, la abuela llega al rincón callejero donde duerme la niña y la despierta y, seguidamente, ambas se alejan, iluminadas por un halo de santidad, a nuestras espaldas. Se acercan, correlativamente, a un horizonte de promisión, en un final típico del cine clásico de Hollywood. De nuevo se recurre al eufemismo: el corto de Allers sustituye el momento preciso del deceso de la niña por el inicio del viaje del alma de la niña al cielo, en compañía de su abuela. Asimismo, como en el cuento de Andersen y en las adaptaciones anteriormente analizadas, el narrador se apropia del mundo ilusorio de la niña y lo traslada al mundo prosaico callejero: llega la abuela a la esquina donde se encuentra su nieta y ambas emprenden un viaje a un hogar donde serán eternamente felices.

Comparaciones generales entre las tres adaptaciones y conclusiones: el medio tecnológico y la ideología sobre la niñez como determinantes narrativos

Manteniéndose siempre en el ámbito de la adaptación, los creadores y los equipos de producción de los relatos analizados procedieron a establecer cambios y transformaciones en razón de las posibilidades y limitaciones de los distintos medios expresivos utilizados (linterna mágica, cine mudo, cine de animación) y de la ideología de la niñez imperante en cada época.

El propósito del cuento original de Andersen, publicado en época navideña, y de las adaptaciones es crear conciencia sobre el desamparo que sufre el niño trabajador en la sociedad de mediados del siglo XIX a partir de la piedad – una

modalidad de identificación- provocada en el espectador. Pretenden, mediante la exposición de las antítesis pobreza-opulencia, realidad-deseo y vida-muerte y de la exhibición de un tono emotivo, que el lector o el espectador extraiga una lección moral: la protección de la infancia.

En los tres casos de adaptación analizados se encuentra una mayor dependencia de la fuente original, el cuento de Andersen, en las escenas imaginarias que construye la mente de la niña. En el espectáculo de linterna mágica son las siguientes: una estufa donde se cocina comida, un banquete sobre una mesa, un árbol navideño y el espíritu de la abuela. En el corto del cine mudo, una estufa apagada, un banquete sobre una mesa, un árbol navideño y el ángel materno. En el corto de Disney: la estufa prendida, el banquete y la abuela, quien tiene en su hogar un árbol navideño.

Tanto en el cuento de Andersen como en las tres adaptaciones analizadas, la instancia enunciativa o narrativa procede a prolongar las fantasías surgidas de la mente de la niña a partir del encendido de los fósforos, ya que narra el deceso infantil como si fuera una última fantasía más: el viaje al cielo en compañía de la abuela o el ángel materno (Imágenes 25-27). Se idealiza o espiritualiza el momento del deceso de la cerillera: el alma de la niña es acogida por el espíritu de la madre (corto de ficción de 1914) o de la abuela (linterna mágica, corto de Disney). En todos estos casos, la niña es recibida en los brazos del sujeto adulto, como símbolo de la protección final que obtendrá y que la sociedad no proporcionó previamente. En la literatura del siglo XIX, el Romanticismo y el Postromanticismo ya habían emprendido la misma táctica de idealización de este acontecimiento, mediante el motivo lírico de la cuna vacía (en los países anglosajones, *deadbed child motif*), donde el sufrimiento de la enfermedad del niño y su deceso quedaban sublimados desde la perífrasis eufemística. Lerner (1977: 129) explica que el cristianismo favorece –a grandes rasgos- la ficcionalización de la muerte infantil: es una experiencia bendita que, al permitirle al niño escapar de las tentaciones de la vida adulta, le asegura su sitio en el cielo.

Imágenes 25-27



La cerillera asciende al cielo en brazos de la abuela (izquierda, placa linterna mágica), es recibida en brazos de su madre (centro, fotograma del corto de cine mudo), y se aleja en brazos de la abuela al hogar celestial (derecha, fotograma del corto de animación de Disney).

En todos los ejemplos del corpus se idealiza el deceso de la niña, pero a diferencia de los relatos de Andersen, de la linterna mágica y del corto del cine mudo, que muestran como situación final el cadáver de la cerillera (Imágenes 28-29), el corto de Disney, en cambio, no lo muestra ni hace referencia al cuerpo sin vida de la niña. Recordemos que esta productora siempre se ha caracterizado por asumir la muerte (y, más que todo, la infantil), como un tabú visual. La mostración de un cadáver –más que de la muerte, experiencia que en sí misma, en términos literales, irrepresentable-, es una de las más conocidas autocensuras que ejerce Disney sobre la producción audiovisual dirigida al público infantil, autocensura que queda reforzada cuando el propio sujeto protagonista del deceso es un niño.

Imágenes 28 y 29



El cadáver de la cerillera (izquierda, linterna mágica; derecha, corto de cine mudo).

Los tres textos audiovisuales son adaptaciones: sus respectivos productores buscaron intencionalmente ilustrar un discurso literario previo mediante la incorporación de modificaciones narrativas incentivadas por el medio expresivo utilizado en cada caso y por las condiciones ideológicas y estéticas de la cultura en la que fueron producidos estos textos. Y por el hecho de ser adaptaciones, y no reescrituras, pueden ser analizadas según el mayor o menor grado de fidelidad que expresan frente al relato literario original. En este sentido, el espectáculo de linterna mágica es el más fiel al cuento de Andersen: de hecho, se trata de una ilustración visual del este último, a partir de la recitación, en voz alta, de su texto. Por su parte, el corto de cine mudo opera su mayor cambio frente al texto original al expandir el relato (la vida licenciosa del padre, el temor de la niña en la vivienda familiar). En cambio, en términos de estructura narrativa, el corto de Disney es el texto que opera las transformaciones más visibles, con la reubicación espacial del relato (situado en Rusia), la integración de dos ensañaciones en una sola (la abuela y el árbol navideño) y la ocultación del cadáver –indicador del deceso- de la niña.

Notas

- 1 El deshollinador aparece en representaciones culturales como *Mary Poppins*, procedente de la novela del mismo nombre, de Pamela Lyndon Travers.
- 2 Este último sujeto, sobre el que pesaba la sospecha de haber provocado la muerte de tres o cuatro jóvenes subordinados, explica en una escena previa a los miembros del hospicio donde pretende adquirir a *Oliver Twist*, que muchos niños morían en las chimeneas por asfixia, al encender sus 'jefes' paja húmeda, cuyo humo terminaba por adormecerles poco a poco (Dickens, 2004: 40-41).
- 3 Es importante destacar que mientras la cerillera, dedicada a la venta de fósforos en la calle, se convirtió en símbolo de inocencia y de denuncia de las condiciones de explotación de la niñez en el mercado laboral del siglo XIX, la cigarrera, ya sea que designe a la obrera que fabrica cigarrillos y cigarros en las fábricas de tabacos o a la vendedora de estos bienes de consumo en casinos y night-clubs, es un estereotipo, más bien, asociado al mundo de la corrupción moral.
- 4 Como precisa el filósofo alemán en estas páginas, la industria del fósforo surgió cuando se inventó en 1833 el procedimiento de aplicación de este elemento químico a la tea, es decir, a la madera.
- 5 Por ejemplo, una adaptación que no veremos en la presente ocasión es la realizada en 1928 por Jean Renoir en la película *La Petite Marchande d'Allumettes*.
- 6 Pocas veces se ha resaltado el carácter narrativo de la linterna mágica, que utilizó distintos procedimientos para imprimir una ilusión de temporalidad: en ocasiones se presentaba en las sesiones públicas de este medio una serie de diapositivas vinculadas en términos de causalidad narrativa, intencionalidad reforzada por el llamado 'relator' o narrador. En ocasiones, asimismo, se conseguía expresar el inicio, desarrollo y final de una acción en una misma placa mediante la activación de una pequeña palanca (como en la conocida historia del dormilón barbado que ronca y se traga un ratón).
- 7 La abuela se le aparece a la niña en una nube. Es un recurso tradicional de la pintura occidental que las apariciones o ensoñaciones queden rodeadas de una nube, para que queden diferenciadas, en su significado, de la 'realidad'. En este sentido, la nube cumple, como todo marco o encuadre, la función de *index*, la de indicar el carácter imaginario o espiritual de la imagen que circunda, frente a la realidad que se encuentra fuera de la nube.
- 8 Asimismo, el efecto del fósforo que se apaga, una vez que la luz se consume, se podría obtener al cerrar de nuevo la salida de la luz del proyector, con lo que la diapositiva o placa pasa a encontrarse a oscuras. Este efecto, sin embargo, no es aprovechado por la presente sesión de linterna mágica.
- 9 En todo caso, el fundido encadenado, el fundido en negro, la apertura en negro o el cierre en negro son procedimientos tecnológicos que forman parte de las posibilidades narrativas de las placas de la linterna mágica y que, posteriormente, quedaron incorporados en los códigos de edición del lenguaje cinematográfico.

Bibliografía

- Andersen, Hans Chistian. 2005. *Cuentos completos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Benito Aguirre, Manuel. 1841. *Los niños pintados por ellos mismos. Obra arreglada al español por don Manuel Benito Aguirre*. Madrid: Ignacio Boix.
- Jerrold, Douglas. 1840. "The Factory Child". En: *Heads of the people; or Portraits of the English Drawn by Kenny Meadows. With Original Essays by Distinguished Writers* (Editado por Douglas Jerrold). London: Tyas, 185-192.
- Frutos Esteban, Francisco Javier. 2008a. "Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica como objeto de estudio", *Trípodos*, 23, 161-176.
- Frutos Esteban, Francisco Javier. 2008b. "El análisis de contenido y la organización de repertorios culturales: el caso de las placas de linterna mágica", *Revista latina de comunicación social*, n. 63, 265-276. La Laguna, Tenerife. http://www.revista/latinacs.org/_2008/21_30_Salamanca/Francisco_Javier_Frutos.html (Recuperado el 30 de mayo del 2011).
- Frutos Esteban, Francisco Javier. 2009. "Historietas mágicas: Orígenes del relato gráfico y proyección de imágenes.", *Diálogos de la comunicación*, 78, 1-11.
- Frutos Esteban, Francisco Javier. 2011. *Los ecos de una lámpara maravillosa. Linterna Mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca Dpto. Filología.
- Joseph Boggs Beale. En: The Richard Balzer Collection. <http://dickbalzer.blogspot.com/2012/06/joseph-boggs-beale.html> (descargado el 6 de octubre del 2013).
- Lerner, Laurence. 1997. *Angels and Absences –Child Deaths in the Nineteenth Century*. Nashville and London: Vanderbilt University Press.
- Marx, Karl. 1976. *El capital. Crítica de la economía política. Libro I. El proceso de producción del capital*. Barcelona: Grijalbo.
- Pérez Galdós, Benito. 1993. *Novelas, VI. Fortunata y Jacinta*. Madrid: Turner Libros.
- Pérez Galdós, Benito. 2008. "La princesa y el granuja". En: *Cuentos fantásticos* (Edición de Alan E. Smith) (Cuarta Edición). Madrid: Editorial Cátedra, 157-187.
- Saillet, Alexandre de. 1841. *Les enfants peints par eux-mêmes*. Paris: Desesserts éditeur.
- Wilde, Oscar. "El príncipe feliz". 1965. En: *El príncipe feliz y otros cuentos* (Traducción Julio Gómez de la Serna, ilustraciones José Correas). Barcelona: Editorial Cervantes.

Filmografía

- The Little Match Girl*. Text: Hans C. Andersen. Images: Joseph Boggs Beale. Glass Slides: 3 ¼ X 4 inch. Mc Allister (1905). Jack Hudson Collection, Magic Lantern Castle Museum, San Antonio, Texas. Reconstruction: Ludwig Vogl-Bienek. Speaker: Karin Bienek. En: *Lichtspiele und Soziale Frage. Screening the Poor, 1888-1914*. Deutsches Filminstitut-DIF. Medienwissenschaft Universität Trier, Filmmuseum München, n. 64.

The Little Match Girl (1914). Film: 35 mm. Neptune Films (GB, 1914). Director: Percy Nash. Eye Film Institute Netherlands. Piano and Violin: Günter A. Buchwald. En: *Lichtspiele und Soziale Frage. Screening the Poor, 1888-1914*. Deutsches Filminstitut-DIF. Medienwissenschaft Universität Trier, Film-museum München, n. 64.

The Little Matchgirl (2006). Director: Roger Allers. Producers: Don Hahn and Baker Bloodworth. Screenplay: Roger Allers, Kevin L. Harkey and Ed Gombert. Walt Disney Feature Animation.

