

**EL PALIMPSESTO DE LA NIÑA DE LAS CERILLAS  
DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN Y LA VENDEDORA  
DE ROSAS DE VICTOR GAVIRIA**

Eva Tsuquiashi-Daddesio  
*Slippery Rock University*

Entre *La niña de las cerillas* (*Den Lille pige med svovlstikkerne*), obra original de Hans Christian Andersen<sup>1</sup> en 1846 y su adaptación cinematográfica en *La vendedora de rosas* (1998) del colombiano Victor Gaviria innumerables representaciones y adaptaciones se han sucedido a lo largo del tiempo en todo el mundo, entre las cuales "*La petite marchande d'allumettes*" ("*La pequeña vendedora de cerillas*"), el mediometraje de 29 minutos del célebre cineasta Jean Renoir<sup>2</sup> en 1928 ofrece singulares paralelos con la película de Gaviria. Propongo que el texto filmico de este último puede leerse como un palimpsesto en el sentido metafórico que usa Gerard Genette<sup>3</sup> para hablar de un texto que se construye superponiéndose a otro u otros más antiguos con los cuales se entrelaza de manera más o menos subversiva para establecer relaciones textuales complejas, más o menos lúdicas. Puesto que el texto como palimpsesto supone varios niveles superpuestos, Genette utiliza una nomenclatura especial para distinguirlos: el hipertexto, el nivel ostensiblemente visible, en este caso es el texto filmico de Gaviria y el hipotexto o hipotextos son sus versiones precedentes, suerte de pre-textos ("*avant-textes*"), que se dejan entrelazar en la trama de la producción filmica.

Los dos cineastas presentan sus obras como un nuevo avatar del cuento original de Andersen. Hay sin embargo en Gaviria una deuda artística implícita a la obra de Renoir. Algunos elementos claves de "*La petite marchande d'allumettes*" aparecen en "*La vendedora de rosas*"

añadiéndole una densidad semiótica adaptada a su nuevo contexto espaciotemporal. Es importante notar además el interés mundial que estas dos adaptaciones cinematográficas han atraído hasta el momento y que se podría atribuir simplemente al hecho de que una pertenece al corpus del legendario cineasta francés y la de Gaviria por haber sido premiada numerosas veces entre 1998 y el año 2000. Hay sin embargo otros aspectos que comparten y cuya exploración revela un interés común en el desarrollo de la industrialización y la problemática social que acarrea relacionada a una cierta economía de la muerte que va más allá de las fronteras espaciales y temporales.

De acuerdo al esquema genetiano, cada una de las dos versiones cinematográficas es una transmodalización<sup>4</sup> del cuento de Andersen. Es decir, que la narración original ha sido dramatizada para corresponder a la modalidad cinematográfica. Esta dramatización conlleva estrategias de amplificación y de adaptación que cumplen con objetivos determinados por la creatividad del cineasta. Al explorar el camino andado y vuelto a visitar por *La vendedora de rosas* de Gaviria se puede observar que como hipertexto, éste vuelve sobre las huellas no solo del texto narrativo de *La niña de las cerillas* de Andersen, sino de la transmodalización existente en *La petite marchande d'allumettes* de Renoir entretejiendo así estos elementos significativos en la nueva trama que el cineasta crea y que enriquecen considerablemente los lazos intertextuales que contribuyen a la construcción de una estructura narrativa cuya complejidad significativa proviene no solo de la historia presente sino del eco que encuentra en otras que la han precedido. Antes de continuar el análisis, vale precisar que dentro del contexto teórico genetiano, la obra de Renoir emerge como uno de los hipotextos de la película de Gaviria, es decir, una de las múltiples variaciones del texto original de Andersen que la preceden. Este relato original, generador de las variaciones posteriores, Genette denomina archítexto.

Las huellas del film de Renoir aparecen en el de Gaviria como una serie de referencias intertextuales que se establecen entre el cuerpo del texto, en este caso la película misma, y lo que Genette nombra su paratexto<sup>5</sup>, es decir, las múltiples formas textuales o gráficas que lo

nombran, ilustran o categorizan. Estas alusiones se hacen generalmente presentes en los títulos, los créditos iniciales y los créditos finales cuya función referencial amplía la dimensión narrativa. El título de Gaviria por ejemplo, se constituye como una especie de aleación de elementos significativos que a la vez lo acerca a sus fuentes de inspiración y establece la distancia que lo separa de ellas. El título original del cuento en danés (*Den Lille pige med svovlstikkerne*) traducido literalmente al francés es "La petite fille aux allumettes" que corresponde al español "la niña de las cerillas." Renoir, al nombrar su versión filmica "La petite marchande d'allumettes," es decir "La pequeña vendedora de cerillas," alude directamente a la dimensión económica de la historia, atrayendo la atención del espectador hacia la actividad laboral de la heroína. Con el guiño al título de Renoir en el suyo, Gaviria instaura la doble relación semiológica a la representación cinematográfica que la precede y a la obra de Andersen.

Los elementos textuales explícitos del título de Andersen combinados con la transposición de elementos que pasa por la referencia a la obra cinematográfica de Renoir, muestra que éstos persisten en el film de Gaviria bajo una modalidad que alude a ambos. La dimensión económica por ejemplo, en la denominación de la actividad laboral a la que se dedica el personaje principal se manifiesta en los tres títulos, implícita en Anderson, pero explícita en Renoir y en Gaviria. La protagonista en los tres casos es un personaje femenino, muy joven, que se ve obligada a vender en las calles de una gran urbe, un producto de importancia vital para el auge de la industria de su país en la época que le toca vivir. Este hecho se confirma fácilmente al repasar la situación histórica de los países a los que se hace alusión en cada una de estas obras. En 1845, año de la aparición del cuento de Andersen en Dinamarca, la primera fábrica de fósforos en el mundo se inaugura en la vecina Suecia<sup>6</sup>. En Francia, la producción se vuelve monopolio del estado a partir de 1890, y en el período entre 1918 y 1935, esta manufactura se vuelve tan exitosa que el estado francés tuvo que aprovisionarse de la fábrica sueca Krcuger para compensar la insuficiencia de la producción gálica<sup>7</sup>. La Colombia contemporánea de Victor Gaviria

se jacta de ser el segundo país productor mundial de flores después de Holanda<sup>8</sup>. Estos datos, en el contexto del relato original de Andersen y sus adaptaciones posteriores, reflejan la parte siniestra del proceso de industrialización y enriquecimiento que empezó hace casi dos siglos y que se reproduce indefinidamente. La protagonista en cada una de estas representaciones constituye el eslabón iterativo de la cadena industrial que une ese progreso a la más extrema miseria. Es decir, que el proceso continúa enriqueciendo a unos pocos a costa de una parte de la población que contribuye con su trabajo a esa riqueza pero que es excluida del usufructo de la misma. Gaviria al referenciar estas obras que se suceden en el tiempo y que coinciden en la representación de la consecuencia nefasta de ciertos eventos económicos logra condensar en la suya su naturaleza iterativa.

La protagonista de Gaviria como la de los subtextos sigue siendo una vendedora ambulante, pero la alusión a su edad en la palabra "pequeña" desaparece. Este hecho podría interpretarse a partir del análisis de la representación visual del personaje en el contexto del sistema patriarcal en el cual aparece. Así, los grabados de época para publicaciones del cuento de Andersen la representan como pre adolescente<sup>9</sup>. La "petite" de Renoir es una mujer muy joven<sup>10</sup>. Dado que el uso literal de la palabra "pequeña" en ambos idiomas se refiere a un individuo de género femenino al que se le adjudica una corta edad, normalmente antes de la adolescencia, su uso más allá de este período de la vida adquiere connotaciones diferentes. Marca por ejemplo un llamado a los sentimientos de simpatía del lector por un personaje al que se le atribuye características propias de la niñez tales como la inocencia y la pureza. Renoir nombra a su protagonista, Karen, que en danés significa "pura." Es importante notar también la fuerza simbólica de la blancura de la nieve asociada a la pureza que parece llevar a su destrucción a los personajes de Andersen y Renoir. La desaparición de la apelación "pequeña" para la protagonista de Gaviria, que es una adolescente de trece años, elimina con ella el elemento de buena conciencia paternalista en sus lectores al que se puede decir acendian implícitamente tanto Andersen como Renoir. La ausencia de esta referencia, permite al cineasta

enfocar la atención del espectador en una representación realista y sin concesiones de un personaje que no es ni santo ni puro en el sentido tradicional pero cuya humanidad es realzada por el contraste entre la degradación moral y física en la que vive y la capacidad de elevarse espiritualmente a los mismos ideales a los que aspiramos todos y cada uno. Desde esta perspectiva el niño es tratado enteramente como un ser humano, con todos sus derechos y no como un ser subalterno o subordinado que no tiene más derechos que los que la sociedad que lo oprime le quiera dar.

En cuanto a las cerillas en Andersen y en Renoir que se vuelven rosas en el título de Gaviria, es posible que la justificación se encuentre en el contenido narrativo del film de Renoir donde los copos de nieve que caen sobre la niña muerta al final de la película se convierten precisamente en pétalos de rosas. Aunque esta no fuese la intención precisa de Gaviria es una curiosa coincidencia que de todas las flores que podría haber escogido su elección cayese precisamente en la rosa. Es indudable que el simbolismo milenario de la rosa en el imaginario occidental no puede ser ignorado y la comparación en su uso en ambas películas ofrece pistas de lectura que muestran una manipulación visual muy eficaz de su significado. Los pétalos de rosa en la película de Renoir caen sobre Karen, la joven muerta de frío y colocada encima de una cruz de madera de la cual nace un rosal. Aparte de la referencia al renacimiento y salvación personal relacionados directamente a la aparición ex nihilo del rosal, el rojo de los pétalos de rosa en el contexto de la película en blanco y negro ayuda a visualizar también por metonimia la sangre de Cristo que redime a la humanidad cristiana. En cambio, en la película de Gaviria las rosas aparecen solamente en las primeras escenas, exentas de su valor simbólico tradicional, como un producto comercial mas en un mercado tan saturado que no atrae la atención de nadie. Luego desaparecen completamente y la única referencia que subsiste es en el color rojo de la falda y el suéter que tiene puestos Mónica, la protagonista, al final de la película cuando se viste con los colores tradicionales de la Navidad para pasar la Nochebuena con su familia. El color de la vestimenta asociado a la fiesta navideña

hace coincidir así los elementos clave del fin de la película de Renoir con los de la de Gaviria en los que se superponen literal y metafóricamente los dos extremos de la vida. La muerte de la solitaria Mónica en Nochebuena en *La vendedora de rosas* se superpone así a la muerte del personaje de Renoir, que a su vez, se superpone a la muerte de Cristo ilustrada por el rojo de los pétalos de rosa que simbolizan su sangre en la cruz, precisamente el 24 de diciembre, día en que se celebra su nacimiento.

Esta evolución en el título de las tres obras da cuenta de la referencia a la crisis social contemporánea alrededor de la fecha de publicación de cada una. Vemos que la anónima protagonista del cuento de Andersen representa el arquetipo de la inocencia femenina por excelencia, cuya pasividad frente a la adversidad la hace caer como impotente víctima de circunstancias que no puede y no sabe controlar. En las tres historias existe una alusión a un escape más allá de la muerte, pero este elemento sufre una alteración significativa en su evolución de un relato al otro. En el relato de Andersen, la niña sueña o alucina que el espíritu de su abuela viene a recogerla para llevarla a la vida celestial. En la película de Renoir, una suerte de recompensa en el "más allá" institucionalizada por la religión católica que preconiza aceptar pasivamente los designios del destino se vislumbra en las escenas finales, en las que la imagen de la rosa, símbolo de la belleza de la vida así como de la sangre del Cristo redentor en la cruz aluden a la salvación espiritual del personaje después de la muerte. En Gaviria en cambio, el frío glacial de los inviernos europeos y sus urbes indiferentes a la miseria de los desvalidos, se convierte en el frío y el hambre de las calles latinoamericanas aunados a la violencia callejera. El paliativo fútil de la luz y el calor de los fósforos encendidos de las versiones europeas se convierte en los letales vapores del sacol<sup>11</sup>. Su efecto sin embargo es el mismo que en las otras dos versiones. La protagonista alucina la visión de su abuela que al final se superpone a una imagen de la virgen María que ella ha visto esa misma noche bajo los efectos del sacol al atravesar un puente en cuya mitad se encuentra una estatua de dicha deidad cristiana y en cuyos brazos cree verse y sentirse al dar su último suspiro luego

que una bala perdida la alcanza. Es indudable que la temática religiosa persiste en la película de Gaviria, pero a diferencia de las versiones que la preceden, la protagonista no pide y ruega a pasantes insensibles a la miseria como lo hacen las vendedoras de cerillas. La vendedora de rosas en cambio invade ilegalmente el espacio del posible cliente *utilizando burdos y agresivos métodos de seducción aprendidos de la omnipresente publicidad comercial para convencerlos de que adquieran un producto cuya función es también seducir con el mensaje simbólico de amor y belleza que son sus atributos principales en la sociedad occidental.* De otro lado la inocencia y la pureza desaparecen del nuevo avatar del personaje que *no duda en recurrir a astucias delictivas para sustraer el dinero que le hace falta.* Esta película nos enfrenta entonces a una distinción entre las nociones del bien y del mal que se manifiesta en un mundo en el cual adquieren significados que no encajan necesariamente en la estructura de la moral tradicional. Sus límites han sido desplazados de tal manera que *es necesario reevaluar lo que significa en ese mundo.* El tema de la inocencia en Andersen y en Renoir está asociado al entorno físico constituido por la blancura de la nieve en ambos y al nombre "Karen" de la protagonista en Renoir. Mónica, en cambio, el nombre de la heroína de Gaviria, significa "solitaria." Y en este sentido es importante notar que los personajes en su vida van desapareciendo uno a uno hasta que queda ella sola al final de la historia. Al empezar la película, como todos los otros niños de la calle, no tiene una familia que la acoja y entre ellos se hacen compañía y se solidarizan en empresas diversas para poder enfrentar el mundo hostil en el que viven y lograr sobrevivir. El final de la película coincide con la nochebuena que lleva, paulatinamente, a cada uno de los niños que la rodean a tomar diferentes caminos, unos regresando a sus familias y otros como ella a quienes solo les queda la realidad del infierno de la soledad urbana o perderse en los paraísos artificiales y solitarios de la droga. Mónica, termina en compañía de sus solas alucinaciones producidas por el sacol que inhala para olvidar su cruel realidad y es en este estado que la encuentra el joven delincuente que la busca para vengarse en ella de su mala suerte, pero que está huyendo él mismo de

sus antiguos asociados. Durante su huida de las balas de sus perseguidores encuentra a Mónica, pero en vez de continuar su escape, toma el tiempo de atacarla, atrayendo hacia ella también el peligro mortal que lo acecha. Es en ese momento que una bala perdida la alcanza y acaba con su vida permitiéndole reunirse con la abuela que tanto añora en una última alucinación agónica. Cabe afirmar así que Mónica queda tan sola que ni la bala que la mata le estaba destinada.

La evolución onomástica en las tres obras de “pura” a “solitaria” marca la diferencia entre la inocencia y la pureza como cualidades que se asocian a la niñez y una cierta idea de la feminidad infantilizada bajo el sistema familiar patriarcal institucionalizado en Francia desde la imposición del código civil de Napoleón I y la desintegración del mismo en sociedades en las que algunos miembros de toda progenie se ven excluidos debido a fenómenos sociales y económicos que hacen que sean percibidos como desechos y tratados como tales. La Karen de Renoir y la pequeña niña anónima de Andersen representan personajes femeninos que el sistema patriarcal considera puros a pesar de haber caído en la miseria y cuyo terror a la paliza del paterfamilias las lleva a preferir arriesgar la muerte que enfrentar el horror que les espera en sus propias casas. El personaje de Mónica en Gaviria por su parte, ha tenido que escapar al acoso sexual al que es sometida por un miembro de la familia después de la muerte de la abuela, para caer en las garras de la droga y la soledad más grande. En ambos casos es evidente que los personajes no son solamente desplazados y excluidos del entorno familiar, sino de todo el mundo, puesto que no tienen literalmente a dónde ir. El único lugar que les queda es el espacio enorme, indiferente y monstruoso de la ciudad que al no estar preparada para integrarlos tampoco, termina devorándolos y expulsándolos como desecho. En los hipotextos de Andersen y Renoir el frío extremo y el mísero calor de los fósforos lleva a las protagonistas a alucinar sus deseos hechos realidad. En el caso de la Mónica de Gaviria son los productos tóxicos e ilegales que asociados al personaje reflejan más bien la inocencia perdida puesto que ella busca conscientemente el mismo tipo de alucinaciones.

El segundo paratexto pertinente es el que usan las dos versiones ci-

nematográficas para establecer de manera explícita el texto de Andersen como architexto. Ambos utilizan los créditos de la película para referirse al cuento de Andersen como texto de inspiración. Sin embargo hay una diferencia crucial que alimenta el proceso referencial. Renoir presenta este texto de reconocimiento como parte de los créditos iniciales inmediatamente después del título. Gaviria lo presenta como parte de los créditos finales. El espectador de Renoir sabe así desde un principio que lo que está viendo es el cuento de Andersen llevado al cine y puede leer simultáneamente en la continuidad de las imágenes el hipotexto de Andersen adaptado a la realidad francesa contemporánea. El espectador de Gaviria por el contrario es informado de esta inspiración solo al final de la película y por lo tanto el trabajo de lectura se dobla solo en ese momento, al obligarlo a recordar lo que acaba de ver, para discernir los elementos que evocan el texto del escritor danés.

En Renoir, la referencia en los créditos iniciales determina un paralelismo bastante lineal al cuento de origen. Su gran innovación artística consiste sobre todo en haber ilustrado con un medio tecnológico diferente la temática de Andersen al adaptarla al incipiente lenguaje cinematográfico utilizando técnicas narrativas nuevas que acababan de establecerse en Francia con el desarrollo del movimiento surrealista en las diferentes artes cuyo objetivo era representar el inconsciente personal o colectivo.

El texto escrito en los créditos al final de la obra de Gaviria marcan el contraste con la obra de Renoir en la cual el texto de Andersen acompaña al espectador durante toda su experiencia visual, mientras que en la de Gaviria el espectador se ve forzado a volver atrás para completar su trabajo de lectura. Sin embargo, existe en ambos una innovación en cuestión de lenguaje. Mientras que Renoir innova al transponer el lenguaje de los sueños, de la imaginación no verbalizada, al lenguaje cinematográfico utilizando la técnica surrealista en el cine mudo, Gaviria lo hace al integrar una realidad lingüística no ya inconsciente, sino ignorada y por lo tanto oculta por la sociedad. El nivel de dificultad de comprensión del "parlache" o "parche"<sup>12</sup>, el lenguaje de los jóvenes de grupos que se organizan y sobreviven al margen de

la sociedad colombiana, se puede suponer similar a aquella que han de haber experimentado los primeros espectadores del lenguaje surrealista en el cine. El espectador hispanohablante que no pertenece al entorno socioeconómico de los personajes o que no está familiarizado con ellos no puede tampoco comprender este tipo de lenguaje sin grandes dificultades. No obstante, al igual que el espectador de Renoir se veía forzado a enfrentar las imágenes rechazadas por su inconsciente, el de Gaviria es llamado a descifrar esta película, sin subtítulos, lo cual de una parte lo acerca a la experiencia del espectador de cine mudo en el cual el único sonido provenía del acompañamiento musical del piano en las salas de proyección pero que de otra parte lo obliga también a enfrentar una suerte de inconsciente colectivo que no admite la heterogeneidad del español, particularmente en una creación, una de cuyas funciones es precisamente de excluirlo para poder explotarlo mejor. La relectura a la que apela la referencia intertextual en los créditos finales hace que el espectador descubra no sólo los paralelos con el cuento sino con una de sus primeras versiones cinematográficas pese a que la referencia a Renoir se mantenga implícita y cuya solidez dependa únicamente de la acumulación de elementos circunstanciales que apuntan claramente a su existencia como hipotexto.

El trabajo referencial que Gaviria ha realizado presenta otros paralelos que van más allá de aspectos técnicos o de tratamiento. Las dos obras que hemos distinguido como hipotextos presentan además una temática de base, asociada a eventos sociales traumáticos cuyos efectos se materializan de manera dramática en el personaje elegido que les permite tratar de una relación afirmativa a la muerte en situaciones límite en las que el pasaje de la una a la otra no resulta claro. En *La vendedora de rosas* Gaviria acumula estos estratos que se superponen y afirman así la continuidad en el tiempo y en el espacio de maneras de enfrentar la muerte que al afirmarla no rechazan necesariamente la vida pero la evacúan del sentido exclusivamente negativo que han adquirido. Para vislumbrar una posible explicación de estas vivencias límite y el contexto en el cual se manifiestan es útil notar un cierto paralelismo en la situación socio-histórica contemporánea a cada una

de estas narraciones.

La narración de Andersen se sitúa en un período particularmente trágico de la historia danesa durante la primera mitad del siglo XIX cuando perdió Noruega y la bancarrota nacional tuvo que ser declarada. Renoir por su parte sitúa a su heroína en la Europa de los años de la gran depresión económica mundial de los años 30. La protagonista de Gaviria es representada en la Colombia de fines del siglo XX, que sufre las consecuencias de graves problemas económicos y sociales en el contexto de lo que se llaman hoy en día países en vías de desarrollo.

Mónica, al terminar en la soledad más completa, no solo hace honor a su nombre sino que su representación, ilustra además el fracaso rotundo y repetido de nuestras sociedades patriarcales, en tiempos y espacios diferentes. Su estructura se resquebraja precisamente en su unidad de base: la familia<sup>13</sup>. Sin el lazo a una familia mediante la cual se pueda integrar a la continuidad temporal del mundo, el único camino que se abre y se afirma para el individuo es el de la muerte. En este sentido, se podría concluir que Gaviria al igual que Renoir y Andersen antes que él, representan con esta historia sobre la vendedora de fósforos o de rosas, la existencia humana en su relación íntima y afirmativa a la muerte y que el filósofo rumano E.M. Cioran describe como "la tentación de existir" cuando nos dice: "el gran sí, es el sí a la muerte. Se puede proferir de varias maneras ... Hay fantasmas diurnos que, en búsqueda de su ausencia, viven al margen, caminan con pasos silenciosos a lo largo de las calles, sin mirar a nadie. Ninguna inquietud en sus ojos ni en sus gestos. El mundo exterior habiendo cesado de existir para ellos, se pliegan a todas las soledades. Atentos a su distracción, a su despego, pertenecen a un universo no declarado, situado entre el recuerdo de lo inaudito y la inminencia de una certeza. ... Ningún fracaso, ninguna victoria los estremece. Independientes del sol, se bastan solos. Son iluminados por la Muerte"<sup>14</sup> (mi traducción). Este énfasis en la "buena" muerte constituye la única y la mejor esperanza de estos personajes para los que la vida significa una constante evasión de operaciones de "limpieza social" y de la lógica capitalista que los considera "desechables"<sup>15</sup>. El fuego y la luz de las cerillas o de

las luces de bengala representan la vida cuando el mundo exterior cesa de existir porque no tiene nada más que ofrecerles. En ese “universo no declarado” el personaje afirma su humanidad iluminado por la proximidad de la muerte como única certeza humana absoluta. Gaviria al igual que sus predecesores mantiene la referencia cristiana con la crítica inherente de la indiferencia consuetudinaria de la sociedad al sufrimiento de los más desvalidos.

El palimpsesto de esta obra de Gaviria se superpone al de la vida misma para mostrarnos que en la sociedad industrial y post-industrial nada ha cambiado, ni cambiará, salvo que posiblemente los débiles y vulnerables están cada vez menos solos, se constituyen en bandas y se organizan en grupos que a su vez aterrorizan a la sociedad que los ha ignorado hasta ahora de tal manera que su miseria no es tan aislada como lo fuera en otras épocas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sitio web sobre Hans Christian Andersen en el cual se encuentra un facsímil del cuento original : <[http://www.adl.dk/adl\\_pub/pg/cv/ShowPglmg.xsql?p\\_udg\\_id=95&p\\_sident=153&bist=fmD&nnoe=adl\\_pub](http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPglmg.xsql?p_udg_id=95&p_sident=153&bist=fmD&nnoe=adl_pub)>

<sup>2</sup> El sitio web de la universidad de Nancy ofrece una descripción de esta adaptación de Jean Renoir que éste intituló *La petite marchande d'allumettes* y en la cual se puede observar una clara referencia a la obra de Andersen.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

<sup>4</sup> « Par transmodalisation, j'entends donc plus modestement une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique*. » p. 323. id. (Mi traducción : “por transmodalización, entiendo entonces más modestamente, una transformación que se refiere a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: narrativo o dramático.”)

<sup>5</sup> En referencia a relaciones transtextuales Gérard Genette reconoce están aquellas que se establecen entre el texto y lo que él llama “su pa-

ratexto: título, sub-título, entretítulos, prefacios, apostilla, advertencias, introducciones, etc.” (9 id.)

<sup>6</sup> *Enciclopedia Universal! Micronet* en DVD, 2004.

<sup>7</sup> En el sitio web personal *Philuménie*, el autor ofrece una pequeña historia de la producción de fósforos en el mundo y en Francia en particular. <http://fredfilu.free.fr/HISTOIRE.htm>

<sup>8</sup> El libro electrónico *Solapa* editado por Villegas Editores afirma que “Actualmente, Colombia es el segundo país productor de flores en el mundo, después de Holanda, y el primer exportador a los Estados Unidos”

<sup>9</sup> Los grabados de Vilhem Pedersen para una de las primeras ediciones del cuento se pueden ver en este sitio web: <http://www.hcandersen-homepage.dk/il-svovlstikkerne.htm>

<sup>10</sup> La actriz, Catherine Hessling tenía entre 27 y 28 años durante el rodaje, aunque aparenta menor edad en la historia.

<sup>11</sup> El sacol es un pegante industrial muy tóxico que utilizan los niños de la calle en Medellín y otras urbes para controlar temporalmente el hambre y el frío. Del glosario del sitio web colombiano *Nuevos Rumbos*.

<sup>12</sup> El “parche” o “parlache” es el lenguaje de los jóvenes marginales y marginados. El *Proyecto El Parche* creado por *Fundefilms* ha generado un diccionario digital en construcción.

<sup>13</sup> La excelente edición de Luis Dunno-Gottberg del número especial de la revista *Objeto Visual* sobre el cine de Gaviria explora lo que él llama “la huella de lo real,” y al hacerlo, los diferentes artículos allí incluidos desarrollan un análisis más preciso de la relación entre las películas del cineasta y la realidad socioeconómica latinoamericana. Juana Suárez en particular, en “Los estragos de la euforia: Dinámicas urbanas en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y Sumas y restas*” trata justamente de la representación de la descomposición familiar en estas obras filmicas.

<sup>14</sup> El texto original de Cioran en francés dice: « Le grand oui c'est le oui à la mort. On peut le préférer de plusieurs manières...

Il est des fantômes diurnes qui, en proie à leur absence, vivent à l'écart, marchent à pas feutrés le long des rues, sans regarder personne. Nulle inquiétude dans leurs yeux ni dans leurs gestes. Le monde extérieur ayant cessé d'exister pour eux, ils se plient à toutes les solitudes. Attentifs à leur distraction, à leur détachement, ils appartiennent à un univers non déclaré, situé entre le souvenir de l'inouï et l'imminence d'une certitude. ... Aucune défaite, aucune victoire ne les ébranle. Indépendants du soleil, ils se suffisent à eux-mêmes. Ils sont illuminés par la Mort » (228-229).

<sup>15</sup> Un análisis del concepto de la humanidad desechable en relación a la obra de Gaviria aparece en el artículo de Carlos Jáuregui y Juana Suárez titulado "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad "desechable" en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*" en el cual los autores tratan de determinar la voluntad e intención ética del cineasta.

### OBRAS CITADAS

- Andersen, Hans Christian. "La niña de los fósforos" (revisión de la traducción: Víctor Montoya)  
*Biblioteca Digital Ciudad Seva* 19 abril 2005 <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/andersen/ninya.htm>>.
- Arkiv for Dansk Litteratur. *H. C. Andersen*. Referenced by the Royal Library: The National Library and Copenhagen University Library in Digital Facsimiles of Copenhagen Manuscripts. 2006.  
 <[http://www.adl.dk/adl\\_pub/forfatter/e\\_forfatter/e\\_forfatter.xsql?nnoc=adl\\_pub&lf\\_id=22](http://www.adl.dk/adl_pub/forfatter/e_forfatter/e_forfatter.xsql?nnoc=adl_pub&lf_id=22)>
- Blin, Fabrice. *Je m'appelle Jean Renoir* (based on the work by Roger Viry-Babel). Sitio web de la Universidad de Nancy, Francia. 1997.  
 <<http://www.univ-nancy2.fr/renoir/>>
- Cioran, E. M. *La tentation d'exister*. Paris: Collection Tel, Éditions Gallimard, 1956.
- Dunno-Gottberg, Luis. "Imagen y subalternidad: El cine de Victor Gaviria." *Objeto Visual* 11.9 (2003): s.p.

- Duque López, Alberto et al. *Solapa* (edición digitalizada). Bogotá D.C.: Villegas Editores, 2004. <<http://www.villegaseditores.com/loslibros/958913852703/index.htm>>
- Enciclopedia Universal Micronet en DVD, 2004.
- Gaviria, Victor. *La vendedora de rosas*, largometraje. 116 min. 1998.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- H. C. Andersen Information. Sitio web. [hcandersen-homepage.dk](http://www.hcandersen-homepage.dk) 2002-2003. <<http://www.hcandersen-homepage.dk/index.htm>>
- Jáuregui, Carlos y Suárez, Juana. "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad 'desechable' en *Rodrigo D. No futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*." in *Revista Iberoamericana* 68.199 (2002): 367-92.
- Nuevos Rumbos, Investigación y asesoría para prevenir el consumo de drogas. *Glosario*. Colombia <<http://w3.nuevosrumbos.org/Glosario.php>>.
- Osorio, N. F., Fernández, M. S. *Proyecto El Parche*. Fundefilms. Sitio Web Popayán, Colombia. 1996-2002. <<http://www.caucanct.net.co/nf/mc/meweb/diccion1.htm>>
- Philuménie. Sitio web personal. <<http://fredfilu.free.fr/index.htm>>
- Renoir, Jean. *La petite marchande d'allumettes*, mediometraje, 29 min. 1928.