

DE NEREIDAS Y SIRENAS: IMAGEN Y PALABRA EN LA SIRENITA DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Mercedes González

*Historiadora del Arte. Máster en Literatura Latinoamericana.
Docente de la Escuela de Artes Plásticas. Universidad de Costa Rica.
mercegonzalez@gmail.com*

Para Gina

... las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio. No sucedió en realidad, pero es probable que alguien se hubiera salvado alguna vez de sus cantos, aunque nunca de su silencio. Ningún sentimiento terreno puede equipararse a la vanidad de haberlas vencido mediante las propias fuerzas.

El silencio de las sirenas, Franz Kafka.

RECIBIDO: 27-08-12 • APROBADO: 10-07-13

RESUMEN

Escrita en 1836, pero publicada hasta un año después, *La Sirenita* fue concebida originalmente para ser un ballet, cuyo desenlace sería su suicidio o inmolación lanzándose a las olas del mar, otrora su espacio vital; hoy, convertida en mortal, su propia tumba.

La articulación entre todas las artes ha sido un deseo ferviente por parte de los creadores a lo largo del tiempo y, muy en particular, durante el Romanticismo, al ser preeminente la libertad representativa e individual del artista, este deseo se visibiliza con mayor fuerza.

Palabras claves: cuentos infantiles, Hans Christian Andersen, romanticismo, ilustración.

ABSTRACT

Written in 1836 but published until a year later, *The Little Mermaid* was originally conceived to be a ballet, in which the final outcome would be his immolation suicide or plunging into the waves; once her living space, today, turned into deadly, its own grave.

The link between all the arts has been a fervent desire on the part of creators over time, and particularly during the romance, being pre-eminent representative and individual freedom of the artist, when this wish is made visible with greater force.

Keywords: fairy tales, Hans Christian Andersen, romanticism, illustration.

Los relatos infantiles pertenecen al subgénero literario del cuento. Tanto su génesis como su evolución, a lo largo del tiempo, se han constituido en una rica y viva fuente poseedora de una veta creativa, capaz de ser una construcción que trasciende, en ocasiones, el propósito inicial con que tanto convencional como tradicionalmente se ha concebido.

Al ser una de las formas literarias más antiguas, el cuento infantil se entronca fácilmente con la oralidad, esta última ha sido la principal responsable de inscribir en este género una fuerte dimensión tanto mítica como popular, que se une a un profundo sentido ejemplarizante y moral, características que consolidarán al género como una entidad literaria formal en el siglo XVII. Curiosamente no será hasta esta época en que empiece a definirse el concepto de infancia, prácticamente desconocido durante la Antigüedad, la Edad Media o el Renacimiento, cuando no existía una diferenciación clara entre los niños y sus particularidades frente al mundo adulto. En el siglo XVII, en la Francia de Luis XIV, varios autores sobresaldrán en este campo, entre ellos el famoso **Charles Perrault** (1628-1703), quien (re)escribe leyendas tradicionales como *El gato con botas* o las celebérrimas *Caperucita Roja* o *Cenicienta*. Así también, se destacan los fabulistas españoles **Félix Samaniego** (1745-1801) y **Tomás de Iriarte** (1750-1791), junto a las menos conocidas **Marie-Catherine le Jumelle de Barneville** (1661-1705) y **Jeanne-Marie Leprince de Beaumont** (1711-1780), ambas autoras relacionadas con la (re)creación del relato infantil *La Bella y la Bestia*. Cabe recalcar que hasta este momento podemos advertir las características que se le otorgarán a la literatura infantil y, en especial, a los relatos cortos; estas pueden resumirse de la siguiente forma: narración breve que allana y conforma universos fantásticos y mundos posibles que trascienden las lógicas racionalistas que enfrentan, por contraste, una directa vocación moralizante y didáctica, que puede ser asumida e interpretada de diversas formas por su interlocutor.



Beauty. Walter Crane.

En términos generales, la mayoría de los cuentos infantiles poseen su referente en la antigüedad griega o en los relatos populares, patrimonio de la rica pluralidad cultural de los pueblos europeos, particularmente en el contexto que nos encontramos analizando.

Será en el siglo XIX y bajo la clara y directa influencia de los ideales del movimiento romántico, que el relato corto infantil adquiera sus contornos y fines característicos. Producto de los cambios coyunturales de la Revolución francesa, el romanticismo será un promotor de la búsqueda de identidad cultural, acto que vendrá a promover tanto profundas investigaciones filológicas de fuerte acento nacionalista, como el reencuentro con las tradiciones, los mitos y las leyendas conformadores de un renovado reconocimiento de pertenencia a un pueblo o una nación. Inglaterra y los pueblos del norte europeo serán, quizás en

este momento, los sitios en que mejor se asienta esta búsqueda que se ve profundamente reflejada en los cuentos infantiles.

Jacob Grimm (1785-1863) y **Wilhelm Grimm** (1786-1859) popularmente conocidos como “los hermanos Grimm”, se convierten en un ejemplo característico de lo que venimos comentando. Estos filólogos alemanes serán los responsables de la recuperación de todo el imaginario cultural alemán, dentro de sus investigaciones se encontraban antiguas leyendas alemanas, una mitología alemana y por supuesto sus célebres cuentos infantiles, entre los que se encuentran relatos reescritos a partir de sus recopilaciones y cuentos de hadas propios.

Tanto en su estructura como en el trasfondo de su discurso, los cuentos infantiles de este periodo se remiten directamente al discurso ideológico de la burguesía, la real ganadora de la Revolución francesa; tal como Arnold Hauser lo expresa:

... el Romanticismo era, en efecto, un movimiento esencialmente burgués, e incluso era el movimiento burgués por excelencia: era la tendencia que había roto definitivamente con los convencionalismos del clasicismo, de la artificiosidad y la retórica cortesanas aristocráticas, del estilo elevado y el lenguaje refinado (Hauser, 1978, p. 355 Vol. 2).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la burguesía, por oposición al declive de la aristocracia, adquiere una fuerza sin precedentes dentro del contexto social, con lo cual resulta inevitable la inserción de sus propios valores, gustos, moral y, en síntesis, de su visión de mundo. Al ser uno de los filtros didácticos más pertinentes, abocados a la educación de los niños en el seno de esta nueva sociedad, con una perspectiva ideológicamente diversa a la del antiguo régimen, estos aspectos se proyectan en los cuentos infantiles de forma contundente.

De igual forma, el cuento infantil tampoco se sustrae de una ética y una estética que se encuentra permeada de forma indirecta con el sentido de la existencia y del ser romántico, y que, tras un velo sutil y en medio de su sencillez, encierra complejidades mucho más extremas de lo que podríamos

entrever. Esto nos obliga a cuestionarnos si aspectos como la muerte, las crisis religiosas, fundamentalmente de carácter católico, el sentido del pecado, el egoísmo, el rechazo, el perdón o la redención, no serían temas perturbadores y escabrosos, que pese a estar proyectados a la mente infantil, son un expresivo reflejo de la angustia del ser incluido y, a la vez, excluido del paraíso terrenal y obligado a doblegarse ante un universo adulto incómodo e impenitente.

Al respecto, Octavio Paz en su obra *Los Hijos del Limo*, redondea de forma elocuente lo anteriormente expuesto:

El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir (Paz, 1993, p. 91).

En este contexto, aparece enmarcada la obra y la figura del autor danés **Hans Christian Andersen** (1805-1875). Propondremos una relectura de uno de sus cuentos más populares, *La Sirenita*, publicada en el mes de abril del año 1837.

El tema ha sido tratado de una forma profunda desde diversas perspectivas. Por las mismas inquietudes que suscita, al lado de toda la producción de Andersen, estableceremos una nueva vertiente de análisis que pretende ligar dos conceptos consustanciales al cuento infantil: la imagen y la palabra. Sin lugar a dudas, la manera como ha sido representado visualmente este cuento, a lo largo del tiempo, viene a ser complemento y sujeto de discusión, lo cual redondearía una perspectiva más de acercamiento a este singular relato.

De nereidas y sirenas

En primera instancia, el título de este cuento que ha sido universalmente conocido como el de: *La pequeña sirenita* (para el ámbito hispanoparlante). Presenta interesantes problemas en su traducción, ya que el término en inglés, alemán y



Hans Christian Andersen. Digital collection.

en danés, no coincide con lo que se desea designar. Andersen denominó su cuento *Den lille havfrue*, el cual, traducido al español, significa exactamente 'La pequeña sirenita'.

Sin embargo, antes de embarcarnos en un análisis de índole cultural y etimológico de lo que es una sirena, cabe preguntarnos a qué tipo de "sirena" se refiere el autor, particularmente cuando hacemos una traducción literal del título y obtenemos lo siguiente: *lille* es 'pequeña'; *hav* significa 'mar' y *frue*, 'mujer'. Al componer estas palabras obtenemos el siguiente título: *La jovencita del mar*.

Tanto en alemán *Die kleine Meerjungfrau* como en inglés *The Little Mermaid*, se hace clara alusión, no tanto a la generalización del concepto de jovencita, sino más bien al de doncella, aspecto que cambia radicalmente el significado

del personaje, particularmente para el tiempo en que fue escrito el cuento y las connotaciones que tenía el término doncella; ya que para el siglo XIX, y muy en particular dentro del sentimiento y la percepción romántica, este término encarna a una princesa que habita un palacio y es poseedora de un atributo esencial dentro de la moral cristiana del siglo XIX: una virginidad que es objeto de pasiones y tragedias amorosas, derivadas del sentido profundamente historicista del romanticismo que equivalía a su amor y redescubrimiento del ideal medievalista.

En su obra *El Libro de los Seres Imaginarios*, Jorge Luis Borges destaca el carácter heterogéneo y mudable del concepto de *sirena*, el cual aparece ya desde tiempos remotos en culturas como las del Medio Oriente, pasando por la griega, de la cual se deriva su significación plural.

Mientras que originalmente las encontramos vinculadas al aire, sorpresivamente se desenvuelven en las aguas, y su signo distintivo es el de ser mujeres:

A lo largo del tiempo, las Sirenas cambian de forma. Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la Odisea, no nos dice cómo eran; para Ovidio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, abajo, aves marinas; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), "la mitad mujeres, peces la mitad". No menos discutible es su género; el diccionario clásico de Lemprière entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios. Moran en una isla del poniente, cerca de la isla de Circe, pero el cadáver de una de ellas, Parténope, fue encontrado en Campania, y dio su nombre a la famosa ciudad que ahora lleva el de Nápoles... (Borges, 1998, p. 207).

En la definición de este ser extraordinario, Borges no precisa la diferencia, crucial, entre la sirena alada y la sirena con cola de pez.

Durante el desarrollo de todo ese acopio visual en la Edad Media, se denominaron *bestias* a esos seres fantásticos, de aquí el término *bestiario* para titular esta especie de manuales reproductores de todo ser y fenómeno bizarro, extraño e inexplicable, producto de los caprichos de la naturaleza en la tierra creada por Dios. Fueron instrumentos para

perder a los seres humanos y, en consecuencia, se tornaron en una vía para moralizar y educar al buen cristiano. Algunas definiciones y distinciones precisas del personaje que analizamos se encuentran ya en el Bestiario Medieval *El Fisiólogo* (Alejandría, siglo II); se vinculan con un ser de doble naturaleza, tanto marina como “volátil” (Fisiólogo). En la *Teratología Renacentista* se desarrollan similares argumentos, mezclando a las sirenas con una rica diversidad de monstruos marinos que asolan a los marineros. Luego de una minuciosa lectura de todos estos textos, fuentes sin lugar a dudas invaluable, podemos concluir que el concepto de sirena a lo largo del tiempo ha sido desarrollado y contemplado de forma diferente, no dudamos que Andersen, al desarrollar el carácter final de su personaje, tuviera innumerables fuentes y referencias a los cuales acudir.

Sin lugar a dudas, en todas estas elaboraciones persisten tradiciones provenientes de diferentes fuentes y visiones culturales. Los contornos y personificaciones desplegadas por el autor danés, se encuentran influidos por dos tradiciones principales: la primera se remite a la griega y la segunda, a la germánica. Si resumimos ambas obtenemos lo siguiente:

Las Sirenas son un grupo particular de ninfas, inicialmente con cuerpo de ave y rostro humano, terminaron con el paso de los siglos en ser hermosas mujeres con la parte inferior de pez (asemejándose a las nereidas). En Inglaterra se las conoce como Mermaids y en Escandinavia como Merminnes; estas sirenas nórdicas, en vez de una cola poseen dos. Por lo general, las sirenas atraen con sus bellos cantos hipnóticos a marinos en sus barcos, hasta que las naves chocan contra las rocas; luego las sirenas arrastran bajo las aguas a los marinos y pasajeros para devorarlos [...] Hay tres sirenas famosas en el norte europeo; la primera, Loreley, habita en una roca en el poderoso río Rin y con sus cantos atrae a los marineros y los ahoga en aguas del poderoso río. Las otras dos sirenas eran hermanas y un día salieron del profundo mar Báltico. La primera, muy niña todavía, se quedó en Dinamarca; la sirenita, como se le conoce, aún se le puede ver sentada frente a las costas de Copenhague; lugar donde enamoró al joven Hans para que contara una historia de amor (Bestiario mitológico y medieval).

De tal forma podemos apreciar que es probable que las fuentes de Andersen se tornan en una mezcla de sirenas, *mermines* y, desde la óptica

griega, se acerca más a la definición de la *nereida* griega que al concepto tradicional de sirena en esta última cultura. Las nereidas, al contrario de las sirenas, fueron las cincuenta hijas de Nereo, el hijo mayor de Ponto y Gea, el rey de las olas del mar o el “viejo del mar”, quien las engendró con Dóride, una oceánide hija de Océano y Tetis. Pese a que han sido descritas como seres con similares características a las sirenas, en las fuentes originales aparecen como seres que vivían en las profundidades del océano, que de vez en cuando emergían a la superficie para ayudar a marineros:

THE NEREIDES (or Nereids) were fifty Haliad Nymphs or goddesses of the sea. They were the patrons of sailors and fishermen, who came to the aid of men in distress, and goddesses who had in their care the sea's rich bounty. Individually they also represented various facets of the sea, from salty brine, to foam, sand, rocky shores, waves and currents, in addition to the various skills possessed by seamen. The Nereides dwelt with their elderly father Nereus in a silvery cavern at the bottom of the Aegean Sea. The Nereid Thetis was their unofficial leader, and Amphitrite was the queen of the sea. Together with the Tritones they formed the retinue of Poseidon. The Nereides were depicted in ancient art as beautiful young maidens, sometimes running with small dolphins or fish in their hands, or else riding on the back of dolphins, hippokampoi (fish-tailed horses) and other sea creatures (Nereides).

El carácter benéfico de las nereidas y el vínculo etimológico de la palabra con las lenguas germánicas (el inglés, el alemán y el danés) hace que no dudemos en sospechar que la “sirenita” de Andersen era en realidad una nereida.

Imagen y Palabra

Escrita en 1836, pero publicada hasta un año después, *La Sirenita* fue concebida originalmente para ser un *ballet*, cuyo final sería su suicidio o inmolación, al lanzarse a las olas del mar, otrora su espacio vital; hoy, convertida en mortal, su propia tumba. Es interesante destacar el paralelismo en el propósito, tanto literario como melodramático; el ballet, durante el periodo romántico, alcanza su máximo desarrollo entre 1815 a 1850, no se

sustrae del tono nacionalista de esta época y, por el contrario, como sucedió en el siglo XVIII cuando el tema imperante era el greco-romano, en este se desarrollarán temáticas autóctonas como las de las hadas, los gnomos o los cisnes encantados y, por qué no, las sirenas desdichadas. Si unimos al *ballet* la ópera como género, encontramos que estas dos manifestaciones son dos vetas muy explotadas durante el siglo XIX para expresar particularmente esa visión trágica del sentido de la existencia, desarrollada ampliamente por el precursor del existencialismo, el compatriota de Hans Christian Andersen: *Soren Kierkegaard*. De igual forma, ambos géneros se avocaban a una búsqueda trascendente que intentaba unificar todas las artes en un solo producto, con el fin de lograr la consumación del poder creativo del arte, objeto cultural exclusivo del patrimonio de la humanidad.

La articulación entre todas las artes ha sido un deseo ferviente por parte de los creadores a lo largo del tiempo y, muy en particular, durante el romanticismo, cuando este deseo se visibiliza con mayor fuerza al ser preeminente la libertad representativa e individual del artista.

En el *Arte Poética* de **Quinto Horacio Flaco** (65 a.C.-8 a.C.) encontramos un primer referente de la unidad de todas las artes, específicamente la que se refiere a la palabra y la imagen. Su famosa frase “*ut pictura poesis*” nos presenta una analogía entre una pintura y un poema, que influyera durante tanto tiempo y fundara los conceptos de la creación influida por los ideales clásicos. Específicamente, Horacio plantea una teoría que expone una analogía entre ambos campos, en la que considera la idea de la unidad y la simplicidad que toda obra de arte debe poseer.

Por otra parte, luego de un largo proceso que involucró la típica “iluminación” de los textos medievales y el desarrollo de los distintos tipos de grabado e impresión, la ilustración de libros tiene su edad de oro en el siglo XIX. Los libros para adultos profusamente ilustrados y, paralelamente, la ilustración de libros infantiles será objeto de gran

cuidado; se llegan a destacar importantes ilustradores, muchos de ellos pintores de renombre, cuyo principal objetivo era convertir sus ilustraciones en un paralelo visual de la narración escrita dirigida al público infantil. Todos estos aspectos fueron propiciados por el importante desarrollo de las técnicas litográficas de impresión.

El filósofo y crítico literario **Walter Benjamin** (1892-1940) siempre tuvo una fuerte inclinación por coleccionar libros sobre lo que él denominaba literatura marginal —como la de los viejos libros para la infancia—, un género muy difundido entre la clase burguesa adinerada de los siglos XVIII y XIX. Este conjunto de viejos libros y manuscritos eran atesorados por Benjamin como un testimonio de un pasado no oficializado, artísticamente denominados como: “restos de un mundo de sueño”.

Para Benjamin, autor y coleccionista, se constituían en aspectos que armonizaban a la perfección con su personalidad. Amante de los cuentos de hadas, reunió una colección única de libros dedicados a la infancia a partir del siglo XVIII; estas eran obras encuadernadas finamente, con dorados diseños y brillantes, simples e ingenuas ilustraciones. A raíz de esta afición, el autor nos legó una serie de ensayos intitolados *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, en los cuales hace importantes contribuciones al tema que nos encontramos tratando:

El libro infantil alemán —con estas palabras introduce el autor su historia— nació en la época de la Ilustración. Los filántropos pusieron a prueba, con su pedagogía, un vasto programa de formación humanitaria. Si el hombre era piadoso, bueno y sociable por naturaleza, debía ser posible convertir al niño, el ser natural por excelencia, en el hombre más piadoso, mejor y más sociable por medio de la educación... (Benjamin, 1981, pp. 66-67)

Jan Amos Komenský, mejor conocido como **Amos Comenius** (1592-1670), catalogado como el padre de la pedagogía, es quien valora por primera vez el potencial que existe en acompañar los textos didácticos para niños con imágenes. La obra clave de este pedagogo checo es *Orbis Pictus* (1658), la cual se complementa con un sinnúmero de láminas

grabadas que refuerzan, sin lugar a dudas, la imaginación y el aprendizaje del niño, en este caso con la enseñanza del latín.

En el siglo XIX, como hemos venido comentando, se obtiene a su vez un importante desarrollo de la ilustración. Al respecto, y en el caso concreto de la obra ilustrada de Hans Christian Andersen, Walter Benjamin expresa lo siguiente:

En un cuento de Anderson se menciona un libro de estampas cuyo precio de compra había sido "la mitad del reino". En él todo estaba vivo. "Los pájaros cantaban, las personas salían del libro y hablaban". Pero cuando la princesa daba vuelta a la hoja "volvían a entrar de un salto para que no hubiera desorden". Delicado e impreciso, como tantas cosas que escribiera Anderson, también esta pequeña fantasía yerra exactamente en el quid de la cuestión. No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que éste mismo entre en ellas, como celaje que se nutre del policromo esplendor de ese mundo pictórico (Benjamin, 1981, p. 73)

La Pequeña Sirenita: Imagen y Palabra

La ilustración infantil, durante la primera parte del siglo XIX, se desarrolla de forma paralela al espíritu de la estética del romanticismo. Las diversas corrientes estilísticas del siglo XIX se insertarán en el ámbito de un proto-desarrollo de lo que ya, durante la segunda mitad del siglo, conoceremos como el diseño gráfico, el cual va de la mano con el perfeccionamiento de las técnicas de grabado.

Dentro de este contexto nos encontramos con el primer ilustrador de *La Pequeña Sirenita*, el pintor y marinero danés **Thomas Vilhelm Pedersen** (1820-1859). La primera edición de los cuentos de Andersen no contenía ilustraciones. No va a ser hasta 1849, cuando Pedersen entra en contacto con el escritor. El encargo de la ilustración de los cuentos infantiles le va a valer pasar a la posteridad por ser el primer traductor visual de las obras de Hans Christian Andersen.

Pedersen utiliza, en su momento, el grabado en madera como medio. Cuando observamos sus

trabajos del cuento *La Pequeña Sirenita*, en particular, nos enfrentamos ante la obra de un artista que hace un buen uso de los medios elegidos, concentrando su diseño y estética en un discurso artístico dirigido más al ojo adulto que al infantil.

Sus ilustraciones monocromas muestran un paralelismo con la estética del cartel y los programas de mano concebidos para publicitar el mundo del espectáculo cultural de la época de esta primera mitad del siglo XIX. El desarrollo de la línea y las formas, se encuentra incluso dotado de un sentido más cercano a la gráfica periodística del periodo, cuando el fotograbado aún no se encontraba lo suficientemente desarrollado.

Concretamente, al observarlas, nos percatamos de que la propuesta visual del autor no logra dimensionar el trasfondo dramático de este relato.



Little Mermaid. Thomas Vilhelm Pedersen.



Pulgarcita. William Morris.

Pedersen parece dedicarse a ilustrar propiamente algunos pasajes del cuento, sin ahondar en un diseño más personal y dramático de los acontecimientos que tienen lugar en este cuento.

No sucede lo mismo con sus ilustraciones para otros cuentos de Andersen, las cuales, igualmente monocromas, sí logran plasmar el espacio de la fantasía y creatividad que se encuentran presentes en los cuentos y que revelan de igual manera el mundo de ensueño e imaginación que subyace tras las palabras.

Un sinnúmero de ilustradores que se abocaron a la tarea de armonizar y desarrollar un sinfín de imágenes complementarias al texto se sucederán en el contexto decimonónico y del siglo XX y alcanzarán una maestría perceptiva sin igual, que llega a dotar al relato de una fuerza dramática ilimitada.

Cabe destacar la influencia que tuvo en Inglaterra **William Morris** (1834-1896) y su Movimiento de Artes y Oficios, con respecto al oficio de ilustrador durante el siglo XIX y siglos después.

Imbuido de un sentimiento romántico profundo, unido a una visión estilística sincrético-cultural del sentido del diseño, Morris y, en particular, sus seguidores serán los encargados de desarrollar un discurso plástico y una estética. Cabe mencionar a **Walter Crane** (1845-1915), quien desarrolló todo un acopio de ilustraciones de cuentos infantiles, creando escuela e innumerables seguidores.

Durante esta segunda mitad del siglo XIX, e inscrito en las corrientes romántico-simbolistas, a las cuales seguirán el *modern style* o, como popularmente se le conoce, *art nouveau* (modernismo en España y *Jugendstil* en los países de lengua alemana), vamos a encontrar las ilustraciones de *La pequeña Sirenita* más acertadas, pues existe en ellas un nexo más claro, estética y conceptualmente hablando, con la trama del relato de Andersen.



Walter Crane.

Más adelante, la sirenita ha sido interpretada y adaptada, tanto visualmente como desde el punto de vista literario, de una forma libre, convertida en un cuento infantil de contornos más sencillos, donde se enfatiza un manejo del relato que se aviene más a una visión positiva y optimista. El caso más ilustrativo y reciente es el de la interpretación animada de Walt Disney en la década del noventa, en la cual se interpreta y adapta el argumento con un inevitable final feliz, adecuado para la audiencia infantil. Por contraste, en 2005, a raíz de la conmemoración del 200 aniversario del nacimiento de Hans Christian Andersen, se concreta el proyecto inicial para *La Pequeña Sirenita*, con la creación de un ballet por parte del coreógrafo alemán **John**

Neumeier, quien dirige el **Hamburg Ballett**, con música compuesta por la compositora contemporánea **Lera Auerbach**.

Para este proyecto Neumeier va a explorar con acierto y respeto el argumento original del cuento, el drama y la dimensión sublime y trágica del destino de la pequeña sirenita:

John Neumeier ha creado un moderno pero atemporal ballet inspirado en la leyenda de *The Little Mermaid*, una dramática historia entre dos mundos contrastantes: la vida submarina de los océanos y el estilo de vida de los seres humanos. La figura central de la obra es una sirena decidida a viajar a través de los dos mundos, le apasiona el mundo de los humanos, pero hay una norma en el mundo bajo el mar: está totalmente prohibido el contacto con seres tan extraños. Ella conoce el amor cuando lo que fuera una quimera se convierte en una obsesión al enamorarse de un príncipe humano.

Al no poder concretar su amor con príncipe prefiere morir, pero en lugar de convertirse en espuma del mar, como lo hacían las sirenas al morir, se transforma en un hada del viento, y consigue la felicidad de una manera muy distinta a la que hubiera deseado (*Ballet La Sirenita de John Neumeier*).

Resumiendo

Para muchos de sus lectores, y me encuentro entre ellos, los cuentos de Hans Christian Andersen trascienden la trama convencional de los cuentos de hadas e infantiles. Este autor promueve lo que probablemente un público adulto interpretaría como un culto al sufrimiento, el sacrificio, la muerte y la trascendencia, lo cual —una vez contextualizado en el periodo en que se inserta el autor—, tendría una significación moralizante y puritana que buscaría crear una moral edificante para el niño o la niña —futuros adultos— mediante la celebración de las virtudes del sufrimiento y la angustia existencial, vías para alcanzar una trascendencia metafísica y unas leyes naturales ineludibles según la ética católica.

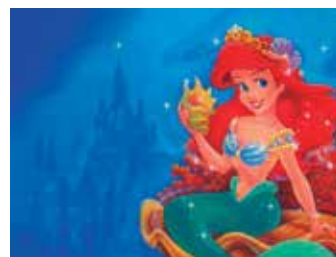
Como lo expresáramos a inicios de este trabajo, en la obra de Andersen, y para ello el mejor ejemplo el de *La pequeña Sirenita*, predomina claramente el discurso ético y estético del roman-

ticismo; esta es la voz que resuena con mayor fuerza en el contenido de sus cuentos.

La estética de lo sublime impregna su obra con la fuerza de un corazón desgarrado que se pone en evidencia con el desarrollo que hace de su personaje “la sirenita”. Como afirmara el filósofo alemán **Inmanuel Kant** (1724-1804), si la belleza puede traducirse con palabras como “una gentil, tranquila y clara contemplación”, su contraparte, *lo sublime*, será el concepto

ideal para explicar todo aquello a lo cual tememos pero que, al mismo tiempo, nos atrae y maravilla. Estos dos opuestos se complementan ampliamente en el cuento que analizamos; sublime es el dolor y la angustia que se genera en la pequeña sirena al no poder ser quien desea ser, lo sublime subyace en el dolor que debe padecer y al que se somete para transformar su cuerpo en el de un ser que no es. Esta insatisfacción, el dolor, tanto físico como espiritual, su metamorfosis y transgresión a los designios de la naturaleza, nos conducen a plantear aspectos mucho más profundos y dramáticos que los propuestos dentro de un sencillo cuento infantil.

El dolor que significa vivir, la angustia existencial que genera un claro sentimiento de orfandad en los seres humanos, se convierte en un rito de



La Sirenita. Walt Disney Studios.

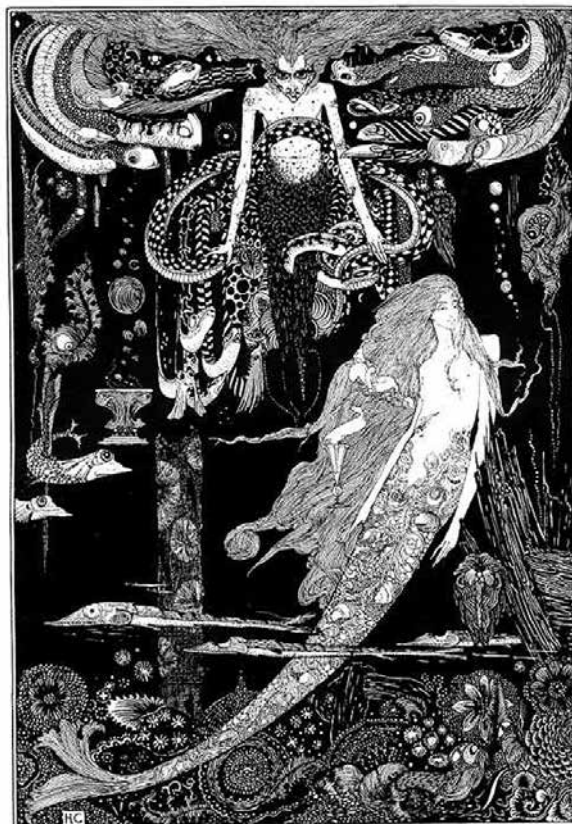


paso con el fin de obtener la belleza trascendental perdida, cuando los humanos fueron capaces de transgredir la Palabra de Dios y la consecuente expulsión del “hogar”, con la frente marcada por el pecado original.

Es así como en *La Pequeña Sirenita* podemos entrever todo un entramado de problemáticas y preocupaciones que su creador traslada al personaje. La atracción hacia el “otro”, hacia lo que no se es, la insatisfacción, el desamor, se tornan en una pulsión constante en el relato. Andersen era un fiel creyente de que el destino y los designios de Dios eran un impedimento para la realización de los seres humanos. Producto de una sociedad moralista en extremo y en un contexto en el cual el catolicismo como institución se encontraba en proceso de crisis, este autor plantea con sutileza lo fantástico, alegórico, sublime y dramático. Su mismo malestar, traducido en su “fea” apariencia al lado de su ambigua orientación sexual, son las pulsiones de un instinto sometido socialmente.

Al mirar a lo largo del tiempo, nos percatamos de que difícilmente estos aspectos han podido ser traducidos de una forma clara a través de la imagen, razón por la cual podemos concluir que el desarrollo de este imaginario obtiene sus formas conceptuales más puras por parte de los ilustradores de finales del siglo XIX, al lado de los ejemplos más recientes y no comerciales de finales del siglo XX.

Destacamos en particular el trabajo del irlandés **Harry Clarke** (1889-1931), quien realiza sus ilustraciones en 1916. Allí sobresale su línea ondulada y el preciosismo en el diseño, tanto de formas como de espacios, los cuales traducen con acierto la ambigüedad y la androginia del personaje, y subrayan con atino el escenario descrito por Hans Christian Andersen. Clarke logra resumir —con la opción de utilizar tanto el color como el blanco y negro— el concepto de belleza y horror sublime propuesto en el cuento originalmente. De igual forma, la representación de lo femenino —que se inscribe estilísticamente en el *art nouveau* y al simbolismo—, traduce a la perfección el misterio y el temor que la naturaleza femenina generaba en los hombres.



The Little Mermaid. 1914. Harry Clarke.

Afín, estilísticamente hablando, es el francés **Edmund Dulac** (1882-1953), quien es uno de los ilustradores de *La Pequeña Sirenita* más populares, de exquisito diseño y creatividad. Tras sus representaciones del tema, percibimos una suave e infantil ingenuidad, que, con el relato, genera una visión agradable y mucho más amable para el ojo tanto infantil como adulto.

Sus ilustraciones de los cuentos de Hans Christian Andersen, que datan de 1911, están catalogadas como pertenecientes a la Edad de Oro de la ilustración.

Se encuentra al lado de destacados ilustradores como el inglés **William Heath Robinson** (1872-1944) con sus ilustraciones de 1913, donde juega



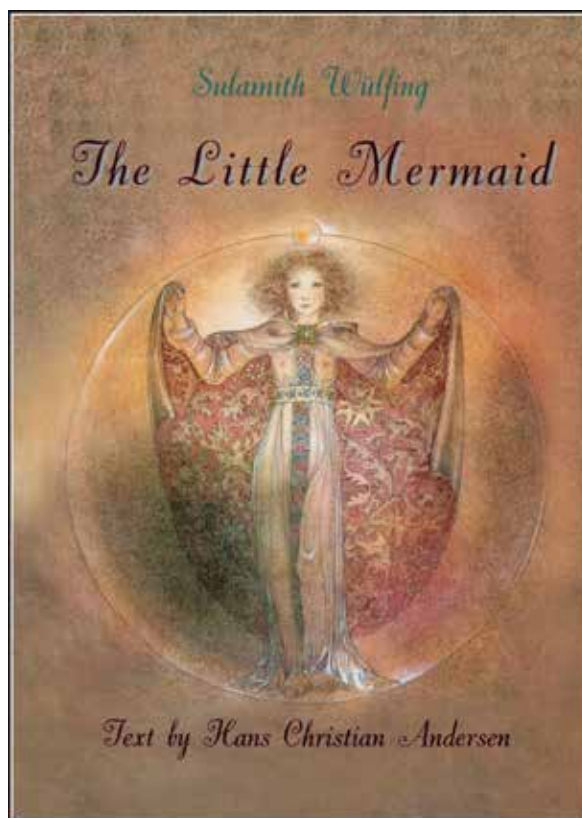
William Heath Robinson. 1909.

tanto con el color como con el más dramático blanco y negro, dotando a estas últimas ilustraciones de una dimensión dramática notable, en armonía con sus propuestas en color.

Le sigue —estilísticamente hablando, pero con una mayor libertad en el desarrollo de figuras alegóricas (más que ilustrativas, simbólicas)— el alemán **Sulamith Wülfing** (1901-1989), quien en 1953 recibe la comisión de ilustrar este cuento. Una de las características es la melancolía y las misteriosas veladuras con que cubre sus obras en color. Como él mismo lo afirmó, sus dibujos son una representación visual de sus sentimientos más profundos; el placer, el miedo, el pesar, la felicidad y el humor.

Muchas son las técnicas de las que el ilustrador se sirve y se expresa: tantas como se han utilizado a lo largo de la historia del arte y los estilos que han marcado esta y las diversas épocas. Cada técnica dota a la ilustración de un estilo y diseño propios.

Podemos considerar —al igual que lo mencionaríamos con respecto a la intención didáctica del escritor de cuentos de hadas—, que el ilustrador (y a la vez intérprete visual) comparte con el autor de cuentos infantiles una responsabilidad similar, ya que su trabajo será una influencia (tal vez más duradera) gracias al singular poder de las imágenes, en la educación, el gusto estético y el desarrollo de la imaginación de los niños.



Portada. Sulamith Wülfing.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. (1989). *Escritos: La Literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Borges, Jorge Luis. (1998). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Emecé Editores.
- El Fisiólogo: *Bestiario Medieval*. (1973). Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Hauser, Arnold. (1978). *Historia Social de la Literatura y el Arte: Tomos 2-3*. Barcelona: Editorial Labor.
- Lotman, Yuri. (1988). *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Malaxecheverría, Ignacio. (1999). *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Paz, Octavio. (1981). *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Tatar, María. (1999). *The Classic Fairy Tales*. New York: Norton & Company.

Fuentes en línea

- Bestiario mitológico y medieval: Un bestiario sobre las criaturas mitológicas*. Recuperado de <http://www.taringa.net/posts/info/8405609/Bestiario-mitologico-y-medieval.html>

Ballet La Sirenita de John Neumeier. Recuperado de <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-clasica/argumentos-1/la-sirenita-john-neumeyer>

Nereides. Recuperado de <http://www.theoi.com/Pontios/Nereides.html>

Créditos de ilustraciones

<http://www.surlalunefairytales.com/index.html>

http://blocs.gracianet.cat/lelefant_trompeta/2010/02/22/els-origens-de-la-ditona/

<http://www.odisea2008.com/2008/08/edmund-dulac-ilustrador-de-libros.html>

<https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-clasica/argumentos-1/la-sirenita-john-neumeyer>

<http://www.theoi.com>