

Bodies Sick with Exploitation, Consciences Unable to Rebel: *Shoes* (1916) and *La petite marchande d'allumettes* (1928)

Although twelve years separate *Shoes* (Lois Weber, 1916) from *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928), the two medium-length films have much in common. Although the North American director's narrative is based on a realist story and the French director's film is inspired by a fairy tale, both show the female body as an object, one used by progenitors in order to satisfy their material needs and to obtain benefits. They both depict working-class women as submissive recipients of misfortune who assume as natural the circumstances that lead them to illness, prostitution, and death. Through the poetics of the image and the materiality of the suffering body, the two directors concentrate the reflexive core of female exploitation of the body.

Date submitted: 01/09/2023

Date accepted: 10/12/2023

Keywords

LOIS WEBER

JEAN RENOIR

WORKING WOMEN

SHOP WINDOW

SILENT CINEMA

FEMALE BODY

MEDIUM-LENGTH FILM

Maria Magdalena Brotons Capó

magdalena.brotons@uib.eu

orcid.org/0000-0001-8660-1277

Professor at the Universitat de les Illes Balears. Doctor in Art History (UIB). Her research has focused on early cinema in relation to visual culture, the arts and cinema and colonialism in the Mediterranean. She is a member of GROC-Grupo de investigación sobre los orígenes del cine and of the scientific committee of the Seminar on the Origins and History of Cinema (Universitat de Girona–Museu del Cinema de Girona).

M^a Soliña Barreiro González

mariasolina.barreiro@usc.gal

orcid.org/0000-0002-8932-6474

Professor at the Universidade de Santiago de Compostela. Doctor in Social Communication from the Universitat Pompeu Fabra, she holds a degree in Journalism (USC) and in History (UB), and is a member of the Grupo de Estudos Audiovisuais. Her research areas are documentary cinema, visual representations of work, and avant-garde cinema.

Introduction

The subject of *Shoes* (Lois Weber, 1916) and *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928) is exploitation as a bodily sickness. Both films deal with the illness of the young, working-woman's body, and both lead the main characters down the most common dead-ends for women in silent cinema, prostitution and death (Barreiro 2023). The authors have made a methodological comparison of the films through a study of their poetics, purpose, authorship, and meaning in the context of their time; this results in the study of the symbolic dyad of shoes and mirror as the incarnation of material culture and subjectivity; and the shop window as a daydream it is impossible to wake from. All of these concepts can be found in cultural critical theories of the 1920s.

Comparing at distance: materials and method

The two films enable a study of the treatment of the working-class female character. Despite having been made twelve years apart and in different countries, the films share certain features. They are both of medium-length; their directors were already well-known; they deal with the treatment of the female body as the object of moral and material submission; one was directed by a man, the other by a woman; and the inability of these women to rebel against their circumstances or save themselves. Both main characters show significant development as the films progress, which allows a comparison to be made that is more productive than if we were to compare other contemporary short silent films that have similar characters and themes, such as *Deux petits Jésus* (Georges Denola, Pathé, 1910), or *The Price of Her Shame* (British Pathé, 1912).¹ The comparison is further aided

by the fact they show an evolution in the plots and film aesthetics of the time. Weber's film is reformist and denouncing; Renoir's is a fantasy born of loving devotion; and both share similar elements in their plots, their poetic exploration and social deciphering. We could then claim that the twelve years between them is no obstacle to a productive comparison. Furthermore, Noël Burch's idea that "in the USA [...] the contrary attitude was shared by ideologists, exhibitors and producers, and helped rapidly promote the embourgeoisement of film content and the installation of the IMR" (Burch 1990, 50), facilitates the comparison between a North-American film from 1916, and a French film of 1928 that moves between the fantastical and avant-garde.

Shoes is a film that denounces the precarious lives of young, single women from poor families who have to accept badly-paid jobs with exploitative working conditions. In conceiving the film, Weber read sociological studies that analysed not only the personal circumstances of these women, but also the desires fomented by the consumer society, particularly in cities. In her study of Weber, Shelley Stamp (2015) mentions a report from 1911 made by Louise De Koven Bowen (*The Department Store Girl*, Chicago, 1911), which criticizes the long working-hours of these young women, with little rest, and low salaries, particularly in department stores, where they were surrounded by products they could not afford. The sociological changes undergone by these women were analysed by Sigfried Kracauer ([1930] 1998) in a series of newspaper articles published between 1920 and 1930.

Weber explained in an interview (Weber in Norden 2019, 66) that the mission work she had previously done in New York's roughest neighbourhoods

gave her first-hand knowledge of situations similar to those of the main character of *Shoes*, and those in many of her other films. *Shoes* was originally intended to be a short film, however, the realization that the subject justified a more complex story resulted in the film becoming longer. The script is based on a short story by Stella Wynne Herron published in the 1st January 1916 issue of *Collier's Magazine*. The film follows Herron's narrative, which had been inspired by social reformer Jane Addams' book *A New Conscience And An Ancient Evil* (1912), an image of which acts as the prologue to the film. It begins by describing the young woman's poverty, and her misfortune in being unable to afford a pair of shoes. These become both a symbol and a key element in her fall from grace, as she sells her body in order to buy a new pair of shoes.

La petite marchande d'allumettes is an adaptation of Hans Christian Andersen's tale, written in 1845. Renoir's cinema career began at the hands of the star of his film, Catherine Hessling. She had been a model for the director's artist father between 1915 and his death at the end of 1919; shortly after, in January 1920, Renoir and Hessling married and began a new, quiet life dedicating themselves to ceramics. However, as Renoir explained in his memoirs, "our passion for the cinema would fatally lead both Dédée and me into the profession"² (Renoir [1974] 1993, 56). He also highlighted the beauty of his wife, comparable to the big stars of contemporary American cinema, and insisted that "the only reason I became involved in film was the wish to make my wife a *vedette*. Once that had been achieved, I intended to return to my ceramics workshop" (56). His wife did not like the stories they were offered, so Renoir wrote the script of the first film they made, which starred Hessling: *Catherine. Une vie sans joie*

(1924). This was followed by *La fille de l'eau* (1924–25), *Nana* (1926), *Sur un air de charleston* (1926–27) and, finally, *La petite marchande d'allumettes* (1928).

Jean Eustache's 1969 documentary *Postface: La petite marchande d'allumettes* is an interview with Renoir in which he expressed his passion for Andersen, mentioning other tales that he would have liked to adapt such as *The Little Mermaid* or *The Tinderbox*. Renoir highlighted Hessling's "à la Chaplin" performance, which mixed pantomime and fantasy; she showed a wide register, possibly the result of having posed nude as an artist's model (Bergstrom 2018, 106). The director was fascinated by her innate sense of fantasy.³

In his memoirs, Renoir defined the film as "a fairy-tale that came off quite well, in which Catherine Hessling was very moving and remarkable" ([1974] 1993, 68). He specifically mentioned the first shots of the actress, and how she interpreted Andersen's heroine as if she were a ballerina. "This had always been her ambition, and I am proud of having made it reality in the film" (68). Following this, Renoir would further explore a new modern realism that he had begun to use in *Nana*, and in which he said he had discovered that "one cannot copy nature, but only reconstruct it" (Renoir [1957] 2003, 26–27).

The 29-minute version available today is far more abstract than the original, which had four episodes and lasted 20 minutes longer. This is now lost, having been impounded by the actress and singer Rosemonde Gérard, who felt that it plagiarized her comic opera adapted from the same tale (Dalm, Lauriac, and Legay 2005).

On a methodologic level, the filmic comparison is based on three dimensions: the poetic, that is the relations between form–content–production context; authorship and purpose, that is the authorial traits of the work and its aims; and

its place within the cultural and ideological universe of the time.⁴

When examining the first of these dimensions, we note that the films share a series of significant symbolic elements. The broken shoes are a symptom of class; the mirror is related to the subjectivity of the female characters; hair is a representation of Eros and Thanatos; the daydream and awakening are an analysis of the characters' surroundings; the shop window is a mirage in face of the transparency of goods and the indistinctness between classes, both of which are false.

While elements such as the stereotypical working-class female characters are very much of their time, the purpose and authorship of the film provide some variance. In the case of Renoir this is the promotion of his wife; in Weber's film it is a certain social reformism. This matches other North-American films of the time, such as *The Inside of the White Slave Traffic* (Frank Beal, 1913), which denounces the networks that trafficked women for prostitution, and links these networks to the frequent fraud that immigrants were subject to. The study of these circumstances (purpose, authorship, contemporary creative and social universes) contributes to the historical importance of a specific aesthetic fixed at a specific time. Thus, the central poetic figures of both films function in dialectic dyads between the material and the cultural: the shoe and the mirror, and the daydream and the shop window, while the use of the women's hair in the film already contains its own dialectic between Eros and Thanatos.

The shoes and the mirror: class and subjectivity

Class takes on a social form through the shared material experience of workers (Todd 2018); in

these films this is symbolized by the broken shoes, and the fact that the women cannot buy new ones which will prevent them from becoming ill. Other elements in the films are related to the individual subjectivity of the characters that both directors construct. These are the mirrors and reflections, both are aesthetic and reflective, and facilitate individual and personal self-recognition within the class system. The films can, therefore, be deemed to form part of the ambit of "lived culture" (Williams 2023) and of the subjective, heterogeneous experience of each character within shared material circumstances.

In *La petite marchande d'allumettes* the girl's ruined shoes are the first aspect of her vulnerability. Andersen's tale begins precisely by describing the barefoot character, she leaves her home wearing her mother's old slippers, but they are too big and come off in the snow.⁵ In Renoir's film, a policeman, along with the main character, Karen, stare at a toy shop window, he remarks on the inadequacy of her shoes: "In those shoes, the best thing you can do is go home," and we see one of the broken shoes, which Karen puts on again, shaking the snow out of it in a Chaplinesque gesture.

Shoes are a common symbol in fairy tales, they are an element of identity, of magic and fantasy, that can change shape, material and colour. Shoes and their powers are a central feature in *Cinderella*⁶ and *Puss in Boots*, published in *Tales of Mother Goose* (Charles Perrault, 1697), as well as in *The Wonderful Wizard of Oz* (L. Frank Baum, 1900). Their importance in popular stories is due to the symbolic value they have held for different social classes over the centuries. In the case of the films we are studying, the two principal characters either have no shoes or they are broken, and this is one of the

causes of their illness. The shoe is the symbolic boundary of the material subsistence of the working-class, of being able to look after oneself; being shoeless implies a descent to the underclass. Weber uses a number of cinematographic devices to emphasize the fears of the young girl, these include the pair of new boots that *jump out* from the shop counter and the expressive image of the enormous huge hand with the word *POVERTY* (Fig. 1) written on the back that wants to trap Eva in her bed during a nightmare that she seems unable to wake from.

According to Cirlot's *A Dictionary of Symbols*, the shoe can also be associated with death, as the shoe, foot, and its print have a funerary meaning. To some extent, the dying person "goes away" leaving their footprint or shoes behind (Cirlot 2004, 367). In Renoir's film, Karen ends up freezing in the snowy street; the sickness that started in her bare feet extends throughout her whole body until it kills her. In the case of Eva (Mary MacLaren), the main character of *Shoes*, the shoes become the central dramatic and symbolic heart of the film, signifying not only the renunciation of the material, but also of the family and the personal.

Eva cannot pass a certain shop window on her way to work without stopping to look inside; it is as if there was a magnetic attraction to the shiny boots displayed there, which she compares with old ones on her feet. It is at this moment that a young man appears, looking lustfully at Eva. Charlie (William V. Mong) gazes at her with the same desire that Eva gazes at the shoes. She becomes an object of desire that he wishes to devour. Both the spectator and Eva sense the danger in this look that stands out in a close-up.

The scene that awaits Eva on arriving home fills her with impotence.

Her father is lying on his bed, reading novels, drinking and smoking. Her look is one of sadness, weariness, and powerlessness in the face of an unfair situation. She has to hand over all her earnings to her mother, who will not even give her three dollars to save towards buying new shoes. We then see her ruined boots and witness a scene in which her father, absent from the life of the family, reads while being given his dinner and complains about the noise the younger sisters are making.

In order to return to work, Eva tries to repair her shoes with cardboard soles. Placed at the centre of the image, sitting in a chair, in the same way that towards the end of the film we will see her determination to sell her body for the boots, she puts her make-up on. The repair is so ramshackle that the shoes will not withstand a nail lost behind the counter, nor the following day's rain, which destroys the cardboard and leaves her feet soaked through the whole long working day. Despite being sick, Eva cannot change her routine; she is ever more tired, disheartened, and always accompanied by the boots she sees in the window she cannot help looking into on her way to and from work. We see them in a detail shot behind the gleaming glass wet with rain.

The paradox is that while Eva cannot afford a new pair of boots, she needs them for her job. The spectator connects with her tragedy—despite working hard, she is forced into a situation that shames her—, and their criticism is directed towards the laziness of her parents, who fail to protect her from prostitution.

Shoes are an element that determines social status, and an object of desire that continually tempts the young shop assistant, whether in the shop window or on

No. 21 MARIA MAGDALENA BROTONS CAPÓ AND M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ

2023 Bodies Sick with Exploitation, Consciences Unable to Rebel: *Shoes* (1916)

and *La petite marchande d'allumettes* (1928)

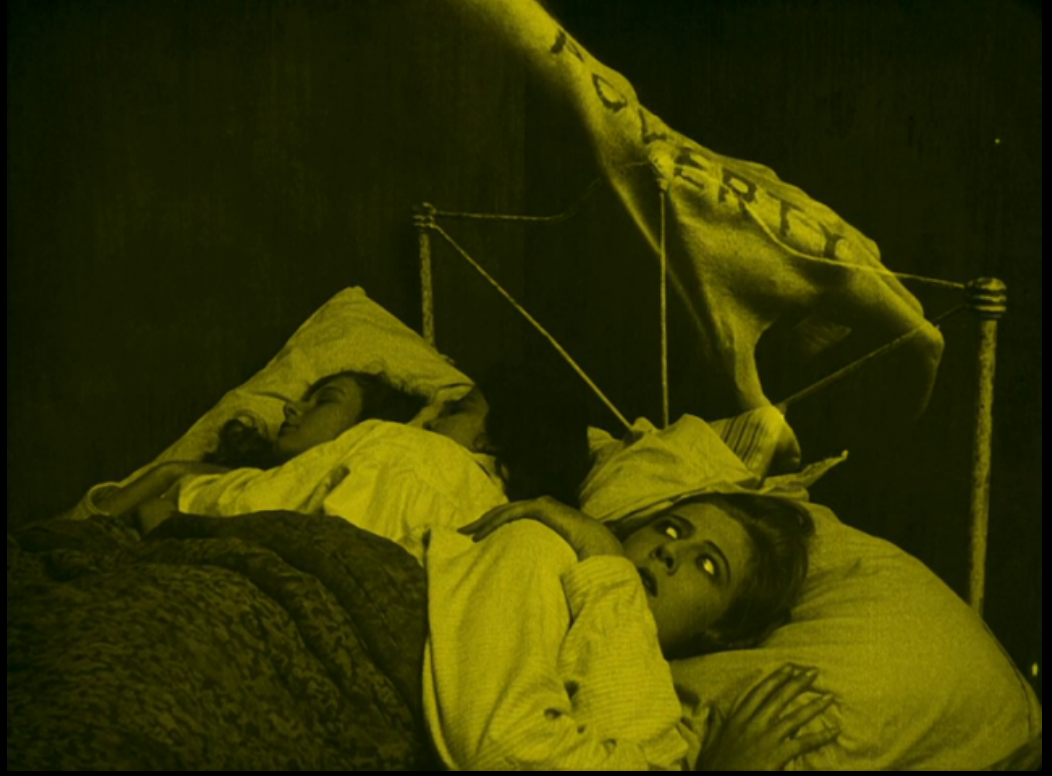


Fig. 1: *Shoes* (Lois Weber, 1916).

the feet of the young women in light coloured boots in the park where she has her breakfast. She looks at their feet, hides her shoes under her skirt, her eyes follow the young women, she looks at her shoes again and, through the use of a substitution splice, imagines for a moment that she is wearing the new, shiny boots. She comes down to earth quickly when the church clock chimes and she has to return to work without having eaten.

On the intersection of their sick bodies and at their limit, neither Eva nor Karen plan to rebel. Karen accepts that she cannot go home until she has sold enough matches, and dares not enter the bright, welcoming restaurant to warm herself up. Eva compromises by handing over her wages and not opposing the apathy of her father, accepting a *naturalized* masculine authority, a father who uses the women of his home as “natural resources” (Federici 2010, 20), both inside and outside the house. Despite the critical tone of *Shoes*, it does not question the economic or family structure, but the specific behaviour of a father. His indifference, and the submission of her mother and Eva, lead her to slowly give up hope for the future, until her resistance breaks and she accepts Charlie's proposition. It is only then, to increase the drama, that her father finds work. The tale of the match-girl moves between fantasy and the sadistic eroticization of the suffering, selfless *Madonna*. In both cases, the women's sacrifices increase their moral and social worth.

The first ten years of the history of cinema saw plots become more complex and an increasing number of films that used the body of the working woman as a moralizing agent (Enstad 1995, 67). Nan Enstad studies how, on the contrary, action serials had working heroines who saved themselves and others in breath-

taking adventures. Enstad sustains that, despite having a supposedly diverse audience, they were viewed as low-brow culture and disdained both by the critics and the middle-class. Reformers and journalists emphasized the moral vulnerability of the woman at work, tending to situate their worth in the moral sphere, thus “keeping women defined as secondary wage earners: women were seen as needful of special protection,” and trying to “regulate and restrain working-women's sexuality” (Enstad 1995, 77).

Regarding the shop window in *Shoes*, Weber provides the viewer with a shot that symbolically summarizes the whole film, with Eva's beautiful and sad face reflected in the broken mirror when she puts her long plait up into a bun (Fig. 2). This represents shattered dreams, the bun becoming a symbol of the passage from adolescence to maturity. On seeing herself, Eva reflects on the person she could have been, as in an unfolding of conscience, facing up to the new Eva who she is about to become and who can already be seen in the mirror.

Daydreaming without awakening and the false transparency of the welcoming shop windows

The dialectic of the daydream and the awakening is at the heart of *The Book of Passages*, by Walter Benjamin ([1935] 2005). In it, the study of those commercial spaces that have fallen out of fashion and have decayed would show the possibility of the historical overthrow of capitalism. The interior passages were like continuous shop windows onto a world of fascinating, fetishized goods that provoke daydreams. The realization that they had decayed would cause an awakening, by which we mean the economic deciphering of the world, the de-fetishization of the goods, and a rising awareness. The main characters

No. 21 MARIA MAGDALENA BROTONS CAPÓ AND M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ

2023 Bodies Sick with Exploitation, Consciences Unable to Rebel: *Shoes* (1916)

and *La petite marchande d'allumettes* (1928)



Fig. 2: *Shoes* (Lois Weber, 1916).

of both films are bewitched by shop windows, inducing their submission, or the sleep that precedes death that is another form of submission.

Shoes begins by introducing us to the main character, Eva, a shop assistant in a department store. The set, with shelves and counters replete with objects, culminates in the shop windows, true showcases of modern consumer society. The short distance that divides the shopper from the goods seems to offer a sense of immediacy. However, this is false, as all they really offer is a simulation. They transport us from reality to fantasy, just as cinema does. “The shop windows mediated between the internal sphere of conscience and the external object, and between the sphere of production and that of consumption, separating the producer from what they produce through the mystification of the product” (Barreiro 2022, 35). They contribute to the fetishism of merchandise, and are a place where the objects on show seem “to have come to life” (Marx [1867] 2000, 101–03).

The department store appeared in mid-19th-century France, and then spread to other large European cities, and caused a sea change in commerce. In 1855, French businessman Aristide Boucicaut went into partnership with the owner of Au Bon Marché in Paris, a small haberdashery and dress-making business; following a radical remodelling, it became the world’s first department store.⁷ Au Bon Marché inspired Émile Zola’s *Au Bonheur des dames* (1883), which includes a passage that explains that the shoe department enjoyed a special position:

Then as Madame Desforges began looking for Madame Guibal, she set up an exclamation of surprise on seeing her with Madame Marty. The latter, followed by her daughter Valentine, had for the last two hours

been carried through the place by one of those spending fits whence she always emerged weary and bewildered. [...] Then she had gone down to the boot department, at the further end of a gallery on the ground-floor, behind the cravats, a counter which had been opened that day, and which she had turned topsy turvy, seized with sickly desire in presence of the white silk slippers trimmed with swansdown and the white satin boots and shoes with high Louis XV heels.

“Oh! my dear,” she stammered, “you’ve no idea! They have a wonderful assortment of bonnets. I’ve chosen one for myself and one for my daughter. And the boots, eh? Valentine.”

“They’re marvellous!” added the latter, with the boldness of one who is at last married. “There are some boots at twenty francs and a half the pair which are delicious!” (Zola [1883] 1895, 401)

As we have said above, Eva cannot stop thinking about the shoes that assault her from the window on her way to work; these shoes that are so near, just a window-width away. However, she cannot afford them on her wages alone. If someone else in her family worked, it would be a different matter. The shoes become the siren’s lure (Fig. 3).

The relation between the shop window and prostitution, which is made clear in Weber’s film, was studied by Janet Ward (2001) in relation to *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927). In this film, a woman dressed in black wanders behind shop windows looking out at the passers-by until she seems to choose a man to follow. On a corner, they look at each other through the window which commercializes her body and makes the man approach her, they meet and walk away together. The film heightens the sexual reading of this sequence by following it with the image of

No. 21 MARIA MAGDALENA BROTONS CAPÓ AND M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ
2023 Bodies Sick with Exploitation, Consciences Unable to Rebel: *Shoes* (1916)
and *La petite marchande d'allumettes* (1928)



Fig. 3: *Shoes* (Lois Weber, 1916).

another window where, in an allusion to inflamed sexual desire, a robot turns a light on by moving a wheel.

Prostitution as the only escape from poverty, but also the cause of the downfall of the working woman, was a regular plot device in the cinema of the 1910s. One example is *The Price of Her Shame* (British Pathé, 1912), in which a female worker goes “from work to pleasure” after she is waylaid on leaving work by a man who she then lives and attends parties with, only for him to abandon her, leaving her destitute. She makes an attempt at prostitution as a way to survive but is incapable of it, and throws herself from a bridge in “terrible expiation,” as the caption says. Thus, we have the woman who can neither rebel nor provide for herself (despite having previously worked) and who, in the face of her misfortune, is left with just two options: prostitution or suicide. Something similar, although more complex, happens in the reformist film *The Inside of the White Slave Traffic* (Frank Beal, produced by Samuel H. London, 1913), which, despite having been created with the aim of denouncing the networks that trafficked working women, and in particular immigrants, for prostitution, ends by punishing the deceived, prostituted woman. An exemplary female worker has her drink spiked by a procurer of women and spends the night away from her home. In order to “help her” cleanse her sin, he proposes, but in fact kidnaps her so he can prostitute her. Unable to flee without being captured by the gang of pimps, she is arrested and rehabilitated as a saleswoman, but her wage is so low that she is forced back into prostitution, which leads to her death. The death of moral virtue as physical death is a much-repeated trope, giving weight to the Victorian idea that virtue was an

integral part of a woman’s worth.

The fetishizing window is again present in *La petite marchande d'allumettes*. Through it, the spectator observes the warmth of a restaurant, with its offer of food, company and laughter. However, the match-seller, numb with cold, cannot enter. The fascinating, deceptive power of the shop window has been common in film since the 1920s, demonstrating its mediating (and falsifying) function between production, consumption, and culture. Shop windows at night add electricity, with its aura of bright modernity, as in *Die Straße* (Karl Grune, 1923); the above-mentioned *Berlin; Sunrise* (Friedrich W. Murnau, 1927), which shows how the main characters leave their homes in the country and penetrate the urban night-time leisure world of shop windows for the first time; and *M* (Fritz Lang, 1931), in which desire, shop windows, and crime go hand in hand. This last film is studied by Janet Ward Lungstrum (1999), who focuses on how the shop window in the Weimar Republic functions as a daydream as well as the structure which hides the republic’s collapse. Shop windows project what is desired and who desires it in the same screen-shop window. Furthermore, this false transparency causes frustration as it lets the individual see and covet something, but acts as a barrier between them and the object of their desire. This process of generating desire and frustration can be related to instrumental reason, which is useless in capitalist societies, and to the submission of match-seller Karen and shop assistant Eva; although their salvation is on the other side of the window they decide to sacrifice themselves instead of figuratively smashing it.

La petite marchande d'allumettes was entirely filmed in a studio, which heightens the sensation of fable,

interiority, and the impossibility of escape. Renoir treated it as exception to his films of the time: “a tiny studio we had fitted out in the attic of the Vieux Colombier” (Renoir 1974, 42–43). Made in collaboration with Jean Tedesco, Renoir stressed the technical novelties of the work, which included the use of panchromatic film, and low-wattage lightbulbs placed singly or in groups in brightly-veneered boxes in front of white-painted surfaces or projector mirrors. This lighting allows shadows to be drawn on the actors’ faces and the sets. Along with the models, sets, and costume, the result is an aesthetic close to the German and French avant-gardes. Renoir mixes innovative work on materiality and movement (slow-motion, *flous*, superimposition, and others) with a degree of anticipation of French poetic realism in the popular poetry of some images.

This fairy-tale atmosphere is established from the start of the film, which begins by placing us in “a faraway city in the North on New Year’s Eve.” The first shot is of a model of a snowbound city, with a miserable shack all but buried under snow and hidden away in a neighbourhood on the outskirts of the city, a dim light coming from its only window. The main character, Karen, emerges from a simple wooden door, a box hanging from her neck. On seeing how cold it is, she tries to go back inside, only for a threatening arm to push her out again. The few people in the snowy streets rush past, wrapped in coats and scarves, ignoring the young woman who is desperately trying to sell a box of matches. The only person who pays her any attention is a handsome young man, but he is finally ushered into a bar by a group of people. Karen puts her face to the glass, a window into leisure, light, warmth, trays of sweets, and people

enjoying themselves (Fig. 4). The false transparency seems to place well-being within her reach, but she cannot enter. Some louts begin to throw snowballs at her, and the matchboxes fall to the ground. Although a policeman comes along, and a waiter appears, irritated by the snowballs that strike his windows, nobody pays any attention to the young woman who is picking up the boxes from the snow.

This is not the only window in the film. A second one, that of a toy shop, will lead to the final dream. The policeman and Karen look at the shop window, inside they can see mechanical toys; there is a bear that balances a ball on its snout, a ballerina, and little soldiers, and it is then that the policeman points to Karen’s worn-out shoes and tells her she would be better off at home. She walks away from him and into another space. Renoir shows Karen in front of a white backdrop; her face is sad, she is lost in a void, seeking shelter. Too scared to return to the shack as she has not sold a single box of matches, and with no coat or gloves, she shelters behind a plank of wood although it offers little protection from the snow. The respite is brief as an anonymous hand takes her protection away, and she is exposed to the elements (Fig. 5). Desperate, snow-covered and shivering, she lights a match to warm herself up. A caption comes on screen saying “cold and hungry, she begins to have hallucinations,” which leads us into a fantasy. She thinks she sees, in a pinprick of bright light, a pine tree, decorated with tinsel and shiny Christmas baubles; the tree turns into a toy tree just as the flame goes out.

In an attempt to stop this comforting image from disappearing, she tries, unsuccessfully, in the middle of a radical blur, to light another match. On stretching and standing up, Hessling’s movements imitate Chaplin as she

Article

No. 21 MARIA MAGDALENA BROTONS CAPÓ AND M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ

2023 Bodies Sick with Exploitation, Consciences Unable to Rebel: *Shoes* (1916)

and *La petite marchande d'allumettes* (1928)



Fig. 4: *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928).



Fig. 5: *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928).

shakes the snow off her dress. Defeated by tiredness and fatigue, and only half-awake, she imagines she is dancing in the snow. The flakes get bigger and bigger, and become flower petals that she gathers in her hat. Suddenly the petals change to juggling balls. Karen enters a fantasy world through hazy tulle curtains, from which she falls into the imaginary display window of the toys. In her daydream world, the dolls, roundabout, teddy bear, tin soldiers who march in formation to the beat of the fife and drum all come alive, in an allusion by Renoir to another of Andersen's stories, *The Tin Soldier* (1838). The officer (Jean Storm, who had played the young man she tried to sell matches to at the start of the film) conjures up a table of food for the starving young woman. Just as she is about to cut into the food, a Hussar, who will shortly be identified as Death, appears, and makes an appointment at night-fall with the couple (Fig. 6). Terrified, they decide to flee on horseback through the clouds. This is a mistake as Death chases and captures them.

In neither of the films is there an awakening from the daydream, nor a process of becoming aware of and rebelling against the situation which could alter the tragic fate that the system and the women's circumstances is leading them towards. Awakening is a key concept in Benjamin's work, and can also be found in early Marx, who, in one of his letters to his friend Arnold Ruge, said: "The reform of consciousness consists only in *making the world aware of its own consciousness, in awakening it out of its dream about itself*, in explaining to it the meaning of its own actions" ([1844] 1970, 69).

Hair: Eros and Thanatos

Hair has long been related to eroticism and death. The transformations of the hair of the

main characters of *Shoes* and *La petite marchande d'allumettes* thus unites Eros and Thanatos. In Renoir's film, Karen's long blonde wavy hair is tucked up under her hat but comes loose at significant moments, firstly when she moves from the real world to that of dreams, and then after her dance in the snow, when she takes off her hat to pick up some snowflakes. She moves to a room full of white gauzes in a beautiful slow-motion shot where her body and hair tangle together until she tumbles into the dream-world of the toys that begin to move. This loose mane of hair also appears in the two key moments that announce the fatal outcome: when she becomes delirious just before dying, and when she gallops between life and death. This flight is given great intensity through the use of speed, superimpositions, the over-exposure of some parts, and symbolic references. Death captures the match girl and places her body on his horse with her long hair hanging down, he lays her on the ground under a cross that turns into a rosebush which then blooms. She lies dead like Daphne, and the transformation from daydream to reality takes place as we see her corpse in the snow-covered street. Gilbert Durand (2005) has linked long, wavy hair with temporality and death. From the time of Theda Bara, the first vamp, forerunner of the femme fatale, with her long hair, to recent studies of female myths of Hollywood (Bou 2006), the long loose wavy mane of hair has been the presage of death and destiny.

An earlier film by Jean Renoir, which also starred Hessling, *La fille de l'eau* (1925), has a very similar delirium, when fever and rain make Gudule become delusional in slow-motion between veils, as she climbs a tree in reverse motion, and flees through the clouds on horseback.

The symbolic death of Eva in *Shoes*



Fig. 6: *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928).

is shown by her long hair gathered into a serious top bun and the reflection of her sad face in a broken mirror. Having lost her innocence and youth, the young virgin dies, and gives way to the sexual woman. The childish plait disappears once she has to sell her body for some shoes.

Conclusions

The elements that form the comparison between *Shoes* and *La petite marchande d'allumettes* (shoes, mirror, shop window, and hair) are neither accidental nor unhistorical, but are commonly referred to in writings on cinema as dialectic images that can be read as a way to understand the films, their times, and their acting. These images show female submission to the economic system and paternal authority, as well as the inability to rebel that causes both women to fall ill and die. Eva's death is symbolic: having sold her body, she feels that she has also sold her soul. Karen's frozen death in the snow is real. Both bodies are objects of production dominated by their parents to satisfy their material needs, and by capital to satisfy its pursuit of profit. The critical and poetic potentiality of the images helps explain the limits to

the representation of working-class women in most early 20th-century films; they are shown as submissive receptacles of misfortune that they assume are natural and not historical, and their circumstances lead them to illness, prostitution, and death. The twelve years that separate the two films mean that they fall into different camps regarding style. *Shoes* was made at the time of the transition from the primitive to institutional modes of representation (Burch 1990), while *La petite marchande d'allumettes* was made on the blurred boundaries of avant-garde French narrative of the 1920s. However, both films imprison their female characters in their inability to solve the problems they face. Their wages are insufficient to give them control over their lives and, despite the partial development of their subjectivities, their fate does not change, marked as it is by parameters of commiseration but not of surrender. The role of working-class women is underscored by moralization regarding the limits of women's autonomy and ability.

(See original text at the end of this issue)

1/ Working women abandoned by men, who let themselves die, fall into social disgrace, or try to kill themselves, as if once abandoned they lose productive ability to maintain themselves, or the capacity to rebel (questioning the order, union organization, etc.).

2/ All the quotes from sources which are not in English have been translated.

3/ "I have mentioned the stylization of her performance and make-up. In reality, neither her puppet-like gestures, nor her appearance, that highlighted pantomime, added anything to her irreality. Even dressed in an ordinary suit and with no make-up, she made the fantastic stand out" (Bergstrom 2018, 109–10).

4/ We can adapt the model proposed for analysis of *Precarity in European Film: Depictions and Discourses* (2022), where Guido Kirsten establishes three elements for the study of "the cinema of precarity": the poetic or relation between the work and the production contexts; intention; and discourse. We have, however, adapted them to the specifics of the works analysed in this article.

5/ “It was so terribly cold. Snow was falling, and it was almost dark. Evening came on, the last evening of the year. In the cold and gloom a poor little girl, bareheaded and barefoot, was walking through the streets. Of course when she had left her house she’d had slippers on, but what good had they been? They were very big slippers, way too big for her, for they belonged to her mother. The little girl had lost them running across the road, where two carriages had rattled by terribly fast. One slipper she’d not been able to find again, and a boy had run off with the other, saying he could use it very well as a cradle some day when he had children of his own” (Andersen 1975, 1).

6/ The tale, in its different versions, seems to originate from the ancient Greek story of Rhodopis, recorded by Strabo, among other authors. In this version, Rhodopis was abducted by pirates and sold into slavery in Egypt. One day, as she bathed in the Nile, a hawk (the god Horus) flew off with one of her sandals and dropped it on the pharaoh in Memphis. Without even having seen Rhodopis, the pharaoh fell in love with her and travelled the length of the Nile in order to meet the owner of the sandal. When he found her in Naucratis, she was taken back to Memphis where she became his wife. Sappho and Herodotus wrote versions of the story, the latter treating it as a historical fact (García Carcedo 2002, 118).

7/ The example of Aristide Boucicaut and Au Bon Marché was quickly copied, and within a few years a large number of department stores had opened in Paris: the Louvre in 1855; the Bazar de l’Hôtel de Ville (BHV) and À la Belle Jardinière in 1856; Le Printemps (1864); la Samaritaine (1869); and Galeries Lafayette (1894). The idea spread to the most important European and North-American cities: in London, Harrods and John Lewis opened in 1890; in Chicago, Marshall Field’s opened in 1868; and in New York, Abraham & Strauss (1865) and Saks (1867), among others.

References

- Andersen, Hans Christian. (1845) 1979. *La vendedora de cerillas*. Translated by Ana María Matute. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones
- Barreiro, M^a Soliña. 2022. *La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- _____. 2023. “Unha aproximación ás mulleres no cinema das orixes: da explotación á acción política.” In *Cuadernos de Comunicación e Xénero 2*, coordinated by Margarita Ledo, Marta Pérez Pereiro, Silvia Roca and M^a Soliña Barreiro, 37–68. Santiago de Compostela: Vía Láctea.
- Benjamin, Walter. (1935) 2005. *Libro de los pasajes*. Translated by Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda and Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- Bergstrom, Janet. 2018. “Un modèle en commun?” In *Renoir père et fils. Peinture et cinema*, edited by Sylvie Patry, 100–23. Paris: Flammarion.
- Burch, Noël. 1990. *Life to Those Shadows*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Bou, Núria. 2006. *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.
- Cirlot, Juan Eduardo, and Victoria Cirlot. 2004. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.
- Dalm, Jean Yves, Joëlle Lauriac, and Yves Legay. 2005. *La petite marchande d'allumettes*. Nathan. <https://www.yumpu.com/fr/document/read/14998031/la-petite-marchande-dallumettes> [access: December 01, 2023]
- Durand, Gilbert. (1960) 2005. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Translated by Víctor Goldstein. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Enstad, Nan. 1995. "Dressed for Adventure: Working Women and Silent Movie Serials in the 1910." *Feminist Studies* 1(1): 67–90. <https://doi.org/10.2307/3178317>
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- García Carcedo, Pilar. 2002. *Cenicienta cumple cuatro mil años. Princesas activas en las versiones comparadas de los cuentos*. Madrid: Verbum.
- Kirsten, Guido, Elisa Cuter, and Hanna Prenzel. eds. 2022. *Precarity in European Film: Depictions and Discourses*. Berlin: De Gruyter.
- Kracauer, Sigfried. (1930) 1998. *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*. Translated by Quintin Hoare. London: Verso.
- Marx, Karl. (1867) 2000. *El Capital. Libro I*. Translated by Vicente Romano García. Tomo I. Madrid: Akal.
- Marx, Karl, and Arnold Ruge. (1844) 1970. *Los Anales Franco-Alemanes*. Translated by J.M. Bravo. Barcelona: Martínez Roca.
- Norden, Martin F. 2019. *Lois Weber. Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press. <https://doi.org/10.2307/jj.399528>
- Renoir, Jean. (1957) 2003. "Entrevista con Jean Renoir." Interview by Jacques Rivette and François Truffaut. In *La política de los autores. Entrevistas*, 19–78. Translated by Miguel Rubio. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós.
- _____. 1974. *Écrits 1926-1971*. Paris: Pierre Belfond.
- _____. (1974) 1993. *Mi vida y mi cine*. Translated by Rafael del Moral. Madrid: Akal.
- Stamp, Shelley. 2015. *Lois Weber in Early Hollywood*. Oakland, California: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520960084>
- Todd, Selina. 2018. *El Pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910-2010)*. Translated by Antonio José Antón Fernández. Madrid: Akal.
- Ward, Janet. 2001. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520222984.001.0001>
- Ward Lungstrum, Janet. 1999. "The Display Window: Designs and Desires of Weimar Consumerism." *New German Critique* 76 (Special Issue on Weimar Visual Culture): 115–60. <https://doi.org/10.2307/488660>
- Williams, Raymond. 2023. *La larga revolución*. Translated by Horacio Pons. Madrid: Verso.
- Zola, Émile. (1883) 1895. *The Ladies' Paradise*. London: Hutchinson & Co. [Project Gutenberg Literary Archive]

How to reference Brotons Capó, Maria Magdalena and M^a Soliña Barreiro González. 2023. "Bodies Sick with Exploitation, Consciences Unable to Rebel: *Shoes* (1916) and *La petite marchande d'allumettes* (1928)." *Comparative Cinema*, Vol. XI, No. 21, pp. 67-84. DOI : 10.31009/cc.2023.v11.i21.06

Cuerpos enfermos de explotación, conciencias incapaces de rebelarse: *Shoes* (1916) y *La petite marchande d'allumettes* (1928)

Aunque doce años separan *Shoes* (Lois Weber, 1916) y *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928) muchos son los puntos en común de estos dos medimetrojes. Pese a que la narración de la directora norteamericana está basada en un relato realista y el film del director francés se inspira en un cuento de fantasía, ambas historias muestran el cuerpo de la mujer como objeto, utilizado por sus progenitores para satisfacer sus necesidades materiales y por el capital para obtener beneficios. Ambos representan a las mujeres de clase trabajadora como recipientes sumisos de desgracias que asumen como naturales las circunstancias que las llevan a la enfermedad, la prostitución y la muerte. A través de la poética de la imagen y de la materialidad del cuerpo que sufre, ambos directores concentran el núcleo reflexivo de la explotación femenina sobre el cuerpo.

Fecha de recepción: 26/05/2023
Fecha de aceptación: 25/11/2023

Palabras Clave

LOIS WEBER
JEAN RENOIR
MUJERES OBRERAS
ESCAPARATE
CINE MUDO
CUERPO FEMENINO
MEDIOMETRAJE

Maria Magdalena Brotons Capó

magdalena.brotons@uib.eu

orcid.org/0000-0001-8660-1277

Profesora titular en la Universitat de les Illes Balears. Doctora en Historia del Arte (UIB). Su investigación se centra en el cine de los orígenes en relación a la cultura visual, las artes y el colonialismo en el Mediterráneo. Es miembro de GROC-Grupo de investigación sobre los orígenes del cine y del comité científico del Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine (UdG-Museu del Cinema).

M^a Soliña Barreiro González

mariasolina.barreiro@usc.gal

orcid.org/0000-0002-8932-6474

Profesora titular en la Universidade de Santiago de Compostela. Doctora en Comunicación Social (UPF), licenciada en Periodismo (USC) y en Historia (UB), es miembro del grupo GEA (Grupo de Estudios Audiovisuais). Sus líneas de investigación son el cine documental, las representaciones visuales del trabajo y el cine de vanguardia.

Introducción

La explotación como enfermedad en el cuerpo es el tema de *Shoes* (Lois Weber, 1916) y de *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928). Ambos filmes encarnan la enfermedad en el cuerpo femenino y trabajador joven, y ambos abocan a las protagonistas a los callejones sin salida más habituales del cine silente para las mujeres pobres: prostituirse o dejarse morir (Barreiro 2023). La comparativa se trabaja metodológicamente a través de un estudio de la poética, de la finalidad y la autoría, y de su significado en el contexto de su época, desembocando así en el estudio de la diada simbólica de los zapatos y el espejo, como encarnación de la cultura material y de la subjetividad, y del ensueño sin despertar del escaparate, conectado con las teorías críticas culturales de los años veinte.

Comparar en la distancia: materiales y método

La elección de los filmes objeto de comparación permite un estudio del tratamiento del personaje femenino de clase trabajadora con elementos muy semejantes pese a haberse producido con doce años de diferencia y en distintos países. Ambas películas son medimétrajes fruto de adaptaciones y están dirigidas por autores consolidados. El tratamiento del cuerpo femenino como objeto de sumisión material y moral persiste, tanto en el filme dirigido por un hombre como en el dirigido por una mujer, lo mismo que la incapacidad de rebelarse o salvarse por una misma. El desarrollo significativo de las protagonistas de *Shoes* y *La petite marchande d'allumettes* permite una comparación más productiva que de haberlo hecho con otros breves filmes silentes de tema y personaje semejante, como *Deux petits Jésus* (Georges Denola, Pathé, 1910) o *The Price of Her Shame*

(British Pathé, 1912).¹ Weber y Renoir ofrecen un desarrollo estético y argumental significativo para obtener una comparativa equilibrada desde la perspectiva de que tanto un filme reformista y de denuncia como el de Weber, como un cuento fabuloso y que nace de la devoción amorosa como el de Renoir, comparten elementos de carácter argumental, de exploración poética y de desciframiento social. Podríamos, entonces, aducir que esta diferencia temporal no es obstáculo para una comparación productiva. Y quizás, más aún, si tenemos en cuenta la idea de Noël Burch de que “en Estados Unidos [...] por parte de los ideólogos, los exhibidores, de los productores, se acelerará singularmente el aburguesamiento de contenidos, así como la edificación del MRI” (Burch [1990] 2008, 67), facilitando la comparativa entre un filme americano de 1916 y un filme francés que en 1928 se mueve entre lo fabuloso y la vanguardia.

Shoes es una película que denuncia la situación de precariedad en la que se encontraban las jóvenes solteras de familias pobres, que debían aceptar trabajos mal pagados y en condiciones de explotación laboral. Para la concepción de la película Weber se documentó en estudios sociológicos que analizaban no solo las circunstancias personales de estas mujeres, sino también los deseos derivados de la economía de consumo, particularmente en las ciudades. En su estudio sobre la directora norteamericana, Shelley Stamp (2015) recoge un informe de 1911, realizado por Louise De Koven Bowen (*The Department Store Girl*, Chicago, 1911), en el que se critica las largas horas de trabajo de estas chicas, con pocos descansos y bajos salarios, especialmente en grandes almacenes, donde las jóvenes están rodeadas de productos a los que no pueden acceder.

Los cambios sociológicos de esta figura los analiza también Sigfried Kracauer ([1930] 1998) en una serie de ensayos periodísticos publicados entre 1920 y 1930.

Weber conoció situaciones semejantes a las de la protagonista de *Shoes* durante su época como misionera en los barrios bajos de Nueva York; explicaba en una entrevista que muchas de sus historias, como *Shoes*, habían surgido de esas experiencias (Weber en Norden 2019, 66). La película, que nació como un cortometraje, fue alargándose al darse cuenta de que el tema justificaba una historia más compleja. El guion está basado en una narración corta de Stella Wynne Herron publicada el 1 de enero de 1916 en la revista *Collier*. La película sigue la narrativa de Herron, mientras que esta escritora se inspiró en el libro de la reformadora social Jane Addams *Una nueva conciencia y un mal antiguo* (1912), cuya imagen actúa como prólogo del filme, que empieza describiendo la pobreza de la joven, su desgracia al no poder comprarse un par de zapatos. Estos se erigen en símbolo, elemento clave de la caída en desgracia de la joven protagonista, que se vende por un nuevo par de zapatos.

La petite marchande d'allumettes, filme de Jean Renoir de 1928, es una adaptación del cuento de Hans Christian Andersen escrito en 1845. Los inicios de Jean Renoir en el cine llegaron de la mano de la protagonista de la película que nos ocupa, Catherine Hessling, modelo del padre del cineasta desde 1915 hasta la muerte del pintor a finales de 1919. Poco después, en enero de 1920, Renoir y Hessling se casan y empiezan una nueva vida tranquila dedicándose a la cerámica. “Nuestro amor por el cine había de llevarnos fatalmente, tanto a Dédée como a mí, a introducirnos en la profesión” (Renoir [1974] 1993, 56). El director destaca la belleza de

su mujer, que la hacía parecerse a las grandes estrellas del cine americano de la época e insiste que “solo puse los pies en el cine con la esperanza de hacer de mi mujer una *vedette*. Una vez conseguido el objetivo tenía intención de volver a mi taller de cerámica” (56). Las historias que se les proponían no eran del agrado de su mujer, así que Renoir escribió él mismo el guion del primer filme que realizaron, con Catherine Hessling como protagonista: *Catherine. Une vie sans joie* (1924) al que siguieron *La fille de l'eau* (1924–25), *Nana* (1926), *Sur un air de charleston* (1926–27) y, finalmente, *La petite marchande d'allumettes* (1928), el último de sus trabajos juntos.

En 1969 Jean Eustache realizó el documental *Postface: La petite marchande d'allumettes*, una entrevista a Renoir en la que el director declara su pasión por Andersen, destacando otros cuentos del escritor que le hubiera gustado adaptar como *La Sirenita* o *El mechero maravilloso*. Renoir destaca la interpretación “a lo Chaplin” de Catherine Hessling, mezclando pantomima y fantasía, mostrando un amplio registro tras haber trabajado como modelo pictórica de poses al natural (Bergstrom 2018, 106). El director se muestra fascinado por su sentido innato de la fantasía.²

En sus memorias Renoir define el filme como “un cuento de hadas bastante bien conseguido, en el que Catherine Hessling aparece conmovedora y extraordinaria” ([1974] 1993, 68). Destaca los primeros planos de la actriz y su interpretación de la heroína de Andersen como si se tratara de una bailarina. “Era su sueño, y me siento orgulloso de haberlo materializado en la película” (68). Tras ella, Renoir iría profundizando en un nuevo realismo moderno que había comenzado a vislumbrar en *Nana* y en el que aseguraba que descubrió que “no se copia la naturaleza, sino que hay

que reconstruirla” (Renoir [1957] 2003, 26–27).

La versión que hoy podemos ver de la película, de apenas 29 minutos, es mucho más abstracta que la propuesta inicial, hoy desaparecida, que constaba de cuatro episodios y de 20 minutos más de duración. Esa versión fue incautada después de unos días de exhibición a petición de la actriz y cantante Rosemonde Gérard, pues consideró que se había plagiado su ópera cómica adaptada del mismo cuento (Dalm, Lauriac y Legay 2005).

A nivel metodológico la comparativa fílmica se articula a partir de tres elementos: la poética, esto es, sus relaciones forma–contenido–circunstancias de producción; la autoría y la finalidad, es decir, los trazos autorales de la obra y los objetivos que persigue; y su lugar en el universo cultural e ideológico de la época.³

En cuanto a la poética, estos filmes comparten una serie de elementos simbólicos significativos: los zapatos rotos como síntoma de clase; el espejo en relación a la subjetividad de los personajes femeninos; el cabello como trasunto del Eros y el Thánatos; la ensoñación y el despertar como análisis de su entorno; el escaparate como espejismo ante la falsa transparencia de la mercancía y la falsa indistinción entre clases.

Estos elementos guardan relación con la época, con el modo estereotipado de trazar los personajes femeninos de clase trabajadora, pero se modulan por la finalidad y autoría del filme; en el caso de Renoir, la promoción de su mujer, en el de Weber un cierto reformismo social, que entronca con otros filmes americanos de la época como *The Inside of the White Slave Traffic* (Frank Beal, 1913), donde se denuncian las redes de tráfico de mujeres para la prostitución y se relacionan con el

engaño a emigrantes. El estudio de estas circunstancias (finalidad, autoría, universos creativos y sociales de la época) contribuye a la comprensión de la significación histórica de una determinada estética enclavada en una época concreta. Siendo así, las figuras poéticas centrales de ambos filmes funcionan en diadas dialécticas entre lo material y lo cultural: el zapato y el espejo, por una parte, la ensoñación y el escaparate por otra; mientras que el uso del cabello de las mujeres en la película ya contiene su propia dialéctica entre el Eros y el Thánatos.

Los zapatos y el espejo: clase y subjetividad

La clase toma configuración social a partir de la experiencia material compartida de los trabajadores (Todd 2018); en estas películas, dicha experiencia se encarna simbólicamente en los zapatos rotos, deshechos, y en la imposibilidad de conseguir unos nuevos que protejan a las protagonistas de la enfermedad. Junto con la importancia de los zapatos en cuanto a símbolo de clase, tenemos elementos relacionados con la subjetividad individual de cada protagonista, que tanto Weber como Renoir tratan de construir. Estos son los espejos y los reflejos, ambos son de carácter estético y reflexivo y facilitan el autorreconocimiento singular, personal dentro de la clase. De este modo pueden entrar los filmes en el ámbito de la “cultura vivida” (Williams 2023) y de la experiencia subjetiva y heterogénea de cada personaje dentro de unas circunstancias materiales compartidas.

La petite marchande d'allumettes presenta los zapatos destrozados de la protagonista como primer elemento de vulnerabilidad de la niña. El cuento de Andersen empieza precisamente describiendo a la protagonista descalza que, pese a haber salido de casa con unas viejas zapatillas de su madre, las

pierde bajo la nieve por no ser de su talla.⁴ En el filme de Renoir, un policía mira junto a la protagonista, Karen, un escaparate de juguetes y señala la inadecuación del calzado: “Con esos zapatos, lo mejor que podría hacer es volver a su casa”, y vemos una de las zapatillas rotas de Karen, que se calza en un gesto chapliniano sacudiéndose la nieve que se le cuela dentro.

Los zapatos son un símbolo que aparece en muchos cuentos, elemento de identidad, de magia y fantasía, adaptando su forma, material y color a modas o interpretaciones de una misma historia. *La Cenicienta*⁵ o *El gato con botas*, publicados en la colección *Los cuentos de mamá ganso* (Charles Perrault, 1697), así como *El maravilloso Mago de Oz* (L. Frank Baum, 1900), tienen el calzado y sus poderes como elemento central. Su importancia en las narraciones populares responde al simbolismo de este complemento de vestir distintivo de las clases sociales a lo largo de los siglos. En el caso de las películas que nos ocupan, las dos protagonistas carecen de zapatos o los tienen rotos, siendo la ausencia de ellos una de las causas de su enfermedad. El zapato es el límite simbólico de la subsistencia material de la clase obrera, de la posibilidad del autocuidado; y su carencia indica la llegada al umbral del lumpen. De ahí que Weber utilice varios recursos cinematográficos para incidir en los temores de la joven, el par de botines nuevos que salen del mostrador o la expresiva imagen de la enorme mano con la palabra *POVERTY* (Fig. 1) escrita en el dorso que quiere atrapar a Eva en su cama durante una pesadilla de la que parece no poder salir.

El zapato puede relacionarse también con la muerte según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, quien recoge que tanto el zapato, como el pie y su huella tienen un significado funerario. En cierto sentido,

el moribundo “se marcha” dejando su huella o sus zapatos atrás (Cirlot 2004, 367). En el filme de Renoir, Karen termina muerta de frío en la calle nevada. La enfermedad que comenzó por los pies descalzos se extendió por todo su cuerpo hasta acabar con ella. En el caso de Eva (Mary MacLaren), la protagonista de *Shoes*, los zapatos se convierten en el núcleo dramático y simbólico central de la película, no solo de una renuncia material sino también familiar e íntima.

Como si de un imán se tratara, Eva no puede dejar de fijarse en el escaparate de camino al trabajo en el que hay expuestos un par de brillantes botines y compararlos con sus viejos zapatos. Y es justo en ese momento cuando un joven aparece en escena, mirando a Eva con ojos de deseo. Charlie (William V. Mong) mira a la joven con el mismo deseo que ella mira los zapatos del escaparate. Eva se convierte en el objeto de deseo que él quiere consumir. Al igual que Eva, el espectador intuye el peligro en esa mirada remarcada por un primer plano.

Al llegar a casa, Eva se siente impotente ante el escenario que se le presenta: su padre recostado sobre la cama, leyendo novelas, bebiendo y fumando. La tristeza y el hastío se reflejan en su mirada, y la impotencia ante una situación injusta: debe entregar todo su salario a su madre, sin que esta le pueda dar tres dólares para ahorrar y comprarse unos zapatos nuevos. En ese momento vemos los botines destrozados de Eva, y asistimos a una escena en la que el padre, ausente de la vida familiar, lee mientras le sirven la comida y se lamenta del alboroto de las hermanas pequeñas.

Para poder regresar al trabajo, Eva intenta arreglar sus zapatos con unas suelas hechas de cartón. Situada en medio de la escena, sentada en un silla, del mismo modo que hacia el final del

filme veremos su determinación de venderse por los botines, arreglándose ella, en lugar de sus zapatos. Con ese arreglo, los zapatos no resistirán un clavo perdido detrás del mostrador, ni la lluvia del día siguiente, que destroza el cartón y le deja los pies mojados durante toda la larga jornada. Pese a que está enferma, Eva debe continuar con su rutina, cada vez más cansada, desesperanzada y con la presencia constante de los botines en el escaparate que ve, irremediamente, en su camino de ida y de vuelta al trabajo. Se nos muestran en un plano detalle detrás del reluciente cristal mojado por la lluvia.

La paradoja es que Eva no puede permitirse un par de botines nuevos pero los necesita para poder ejercer su trabajo remunerado fuera del hogar. El espectador conecta con la tragedia de la protagonista –que, a pesar de trabajar duro, se ve abocada a unas circunstancias que la avergüenzan–, y ve dirigida su crítica hacia la indolencia de los padres, que no la protegen de la prostitución.

Los zapatos son un elemento determinante de estatus social y objeto de deseo que tienta continuamente a la joven dependiente, en el escaparate o en los pies de las jóvenes ociosas que pasean con botines de colores claros por el parque donde Eva se sienta a almorzar. Mira los pies de ellas, esconde sus zapatos bajo la falda, los sigue con la mirada, vuelve a mirar los suyos e imagina por un instante, a través de un truco por sustitución, los nuevos y relucientes botines del escaparate en sus pies. Pronto regresa a la realidad, cuando el reloj de la torre marca la hora de volver al trabajo y ella no ha comido.

En la encrucijada de sus cuerpos enfermos y en el límite, ni Eva ni Karen se plantean la revuelta. Karen asume que no puede volver a casa hasta que venda cerillas suficientes y no osa

entrar a calentarse en el luminoso y acogedor restaurante. Eva transige en dar su salario y no se opone a la desidia paterna, aceptando una autoridad masculina *naturalizada*, un padre que emplea a las mujeres de casa como “recurso natural” (Federici 2010, 20), tanto dentro como fuera del hogar. Pese al matiz crítico de *Shoes*, no hay un cuestionamiento estructural, sino personal sobre el comportamiento específico de un padre, no de un sistema económico ni familiar. La indiferencia del padre y la sumisión de la madre y de Eva van haciéndola renunciar poco a poco al futuro, hasta que su resistencia se quiebra y accede a las propuestas de Charlie. Solo entonces, para aumentar el dramatismo, el padre había encontrado trabajo. En el caso de la cerillera se trata más de un cuento que transita entre lo fantástico y la sádica erotización de la *madonna* sufriente y abnegada. En ambos casos, el valor moral y social de la mujer aumenta con su sacrificio.

En los primeros diez años desde su invención, el cine complejiza las narrativas a la vez que instala en las pantallas tramas que moralizan a través del cuerpo de la mujer trabajadora (Enstad 1995, 67). Nan Enstad estudia cómo los seriales de acción tienen, al contrario, heroínas trabajadoras que se salvan a sí mismas y a los demás en emocionantes aventuras y sostiene que, pese a gozar supuestamente de un público diverso, eran considerados baja cultura y despreciados por los críticos y la denominada clase media. Los reformadores y periodistas incidían en la vulnerabilidad moral de la mujer en el ámbito laboral, tendiendo a situar su valor en lo moral para así posicionarla como trabajadora secundaria; se planteaban entre sus preocupaciones regular y restringir su sexualidad (Enstad 1995, 77).

En lo que concierne al espejo en el caso de *Shoes*, Lois Weber ofrece un plano que resume de manera simbólica todo el filme con el hermoso y triste rostro de Eva reflejado en el espejo roto cuando se recoge la larga trenza en un moño (Fig. 2): una representación de las ilusiones quebradas donde el moño se convierte en símbolo del paso de la adolescencia a la madurez. Cuando Eva se observa medita sobre la persona que hubiera podido ser, como en un desdoblamiento de la conciencia, enfrentándose a la nueva Eva, la que está a punto de ser y que ya aparece en el espejo.

Ensueño sin despertar y la falsa transparencia de los cálidos escaparates

La dialéctica del ensueño y el despertar constituye el núcleo del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin ([1935] 2005); en él, el estudio de esos lugares comerciales pasados de moda y periclitados mostraría la posibilidad de superación histórica del capitalismo. Los pasajes eran como escaparates continuos y totalmente interiores de un mundo de mercancías fascinadoras, fetichizadas que inducían al ensueño. La constatación de su decadencia provocaría el despertar, esto es, el desciframiento económico del mundo, la desfetichización de las mercancías y la toma de conciencia. Tanto en *Shoes* como en *La petite marchande d'allumettes* los escaparates hechizan a las protagonistas induciéndolas a la sumisión o al sueño previo a la muerte, como otra forma de sumisión.

Shoes empieza presentándonos a Eva, la protagonista, vendedora en unos grandes almacenes. El decorado, con los estantes y mostradores repletos de objetos, culmina con los escaparates, verdaderos expositores de la sociedad de consumo moderna. Generadores de una sensación de falsa inmediatez cuando solamente ofrecen

un simulacro de esta, los escaparates funcionan como el cine, que nos transporta de la realidad al imaginario de fantasía. “Los escaparates mediaban entre la esfera interna de la conciencia y el objeto externo, y entre la esfera de producción y la del consumo, separando al productor de aquello que producía por medio de la mistificación del producto” (Barreiro 2022, 35). Son un elemento que contribuye al fetichismo de la mercancía, en ellos los objetos expuestos parecen “dotados de vida propia” (Marx [1867] 2000, 101–03).

La aparición de los grandes almacenes en Francia a mediados del siglo XIX y después en otras grandes ciudades europeas cambió el comercio. En 1855 el empresario francés Aristide Boucicaut se asoció con el propietario de Au Bon Marché en París, un pequeño negocio de mercería y confección que, tras una radical remodelación, se convirtió en el primer gran almacén del mundo.⁶ Au Bon Marché inspiró a Émile Zola *Au Bonheur des dames* (1883), en la que precisamente hay un pasaje donde se explica que el departamento de zapatos detenta una posición privilegiada:

Comenzó la señora Desforges a buscar a la señora Guibal y lanzó una exclamación al ver a la señora Marty. Ésta, con su hija Valentine a la zaga, llevaba dos horas recorriendo los almacenes, presa de uno de esos ataques de despilfarro de los que salía rendida y desorientada. [...] Luego, había ido a la zapatería, que estaba al fondo de una galería de la planta baja, detrás de las corbatas, una sección que abría aquel día por primera vez, y había revuelto las vitrinas, presa de enfermizo deseo por las chinelas de seda blanca con vueltas de cisne, por los zapatos y las botinas de raso blanco encaramadas en altísimos tacones Luis XV.

– ¡Ay, amiga mía! –exclamaba, balbuceando–. ¡No se puede usted hacer idea! Tienen un surtido de

capotas extraordinario. Me he comprado una, y otra para mi hija. Y los zapatos... ¿verdad, Valentine? –Algo inaudito –añadía la jovencita, con un descaro de mujer–. Hay unas botas por veinte francos con cincuenta... ¡Ay, qué botas! (Zola [1883] 2016)

Como dijimos previamente, Eva no puede dejar de pensar en los zapatos que la asaltan en el escaparate de camino al trabajo; esos zapatos que están tan cerca, solo mediados por la transparencia del vidrio, y para los que su salario sería suficiente si alguien más de su familia trabajara, pero a los que no puede acceder. El calzado se convertirá en el cebo del cantante para conseguirla (Fig. 3).

La relación entre el escaparate y la prostitución, evidente en la película de Lois Weber, fue estudiada en relación a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) por Janet Ward (2001). En el filme de Ruttmann, una mujer vestida de negro deambula entre los escaparates mirando a los viandantes hasta que parece elegir a un hombre al que sigue. En una esquina, se miran a través del escaparate, y es la mercantilización de su cuerpo mediado por la vitrina la que lleva al hombre a dirigirse hacia ella; cuando se encuentran, se marchan juntos. El montaje incide en la lectura sexual de esa secuencia pues, a continuación, aparece en otro escaparate un autómatas que hace que se ilumine una bombilla con el movimiento de una rueda aludiendo al deseo sexual inflamado.

La prostitución como única vía de escape a la pobreza y, a la vez, como perdición de la mujer trabajadora era una trama habitual en el cine de los diez como muestra *The Price of Her Shame* (British Pathé, 1912), en el que una trabajadora pasa “del trabajo al placer” al ser captada a la salida

del trabajo por un hombre con el que acude a fiestas y convive hasta que la abandona y cae en la miseria; ella trata de prostituirse para sobrevivir pero sintiéndose incapaz se tira por un puente en una “terrible expiación”, como indican las cartelas de la película. Tenemos pues a la mujer incapaz de rebelarse, de mantenerse por sí misma (pese a que previamente trabajaba) y que, ante la desgracia, solo es capaz de prostituirse o matarse. Algo semejante, aunque de modo más complejo, sucede en el filme reformista *The Inside of the White Slave Traffic* (Frank Beal, producción de Samuel H. London, 1913), que, pese a haber sido creado con la finalidad de denunciar las redes de tráfico de mujeres trabajadoras, en especial inmigrantes, para la prostitución, termina por volcar el castigo en la mujer engañada y prostituida. Una trabajadora ejemplar es embriagada por un captador de mujeres y pasa la noche fuera de casa; para “ayudarla” a lavar su pecado le ofrece matrimonio, pero en realidad la secuestra para prostituirla. Incapaz de huir sin que la vuelva a encontrar la mafia de proxenetas, acaba detenida y se rehabilita como vendedora pero, dado el insuficiente salario, vuelve a caer en la prostitución, que la lleva a la muerte. La muerte de la virtud moral como muerte física es un patrón que también vemos repetirse, apoyando la idea de esa virtud victoriana como valía integral en las mujeres.

La petite marchande d'allumettes observa a través del cristal fetichizador el cálido interior de un restaurante, la comida, la compañía, la risa. Pero ella, aterida, no puede entrar. El poder fascinador y engañoso de los escaparates es habitual desde los años veinte en el cine, evidenciando la función mediadora (y mixtificadora) entre la esfera de la producción y la del consumo y la cultura. Los escaparates nocturnos añaden,

además, la electricidad, su aura de modernidad deslumbrante como en *La calle* (*Die Straße*, Karl Grune, 1923), la ya mentada *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, *Amanecer* (*Sunrise*, Friedrich W. Murnau, 1927), en la que los protagonistas rurales penetran por vez primera en los escaparates del ocio urbano nocturno, o *M* (Fritz Lang, 1931), en el que deseo, escaparate y crimen van de la mano. De nuevo, Janet Ward Lungstrum (1999) estudia para este último filme el escaparate en Weimar como ensueño a la par que estructura de ocultación de la debacle. Los escaparates proyectan lo deseado y a quien desea en la misma pantalla-escaparate; y, a su vez, provocan frustración a través de esa falsa transparencia que permite desear y ver pero que incomunica al espectador con su objeto de deseo. Este proceso de generación de deseo y frustración se relaciona con la razón instrumental, inútil en las sociedades capitalistas, y con la sumisión de la cerillera Karen y de la dependienta Eva, que pese a tener su salvación al otro lado del vidrio, deciden sacrificarse ellas mismas antes que romperlo figuradamente.

Además, el modo de filmación de *La petite marchande d'allumettes* refuerza la sensación de fábula, interioridad e imposibilidad de escape, dado que fue rodada íntegramente en estudio y, por este motivo, Renoir la destaca como una excepción en sus producciones de esa época: “un estudio minúsculo que habíamos equipado en la buhardilla del Vieux Colombier” (Renoir 1974, 42–43). Realizada en colaboración con Jean Tedesco, el director destaca las novedades técnicas de la película, como la utilización de película pancromática y el uso de bombillas eléctricas ligeramente potenciadas, colocadas en cajas de chapa brillante frente a superficies pintadas de blanco o frente a espejos proyectores, aislados o en grupos. Esta iluminación

permitía dibujar sombras en los rostros de los actores y en los decorados y, junto con las maquetas, decorados y vestuario, da como resultado una estética cercana a las vanguardias alemana y francesa. Renoir mezcla el trabajo vanguardista sobre la materialidad y el movimiento (ralentís, *floos*, sobreimpresiones...) con una cierta anticipación del realismo poético francés en la poética popular de algunas imágenes.

Esa atmósfera de cuento se establece desde el inicio de la película. Comienza situándonos en una “lejana villa del norte” la última noche del año y se abre un plano con una maqueta de una ciudad bajo la nieve. En el paisaje se esconde una miserable cabaña de un barrio en las afueras de la ciudad casi enterrada bajo la nieve de cuya única ventana emerge una tenue luz. De la sencilla puerta de madera sale la protagonista, Karen, una joven con una caja colgada al cuello. Al darse cuenta del intenso frío, intenta en vano refugiarse de nuevo en su casa: un brazo amenazante la obliga a salir a la calle. Los escasos viandantes que recorren las calles nevadas lo hacen a toda prisa, recogidos en sus abrigos y bufandas, sin prestar atención a la joven que intenta desesperadamente vender una caja de cerillas. Solo un hermoso joven parece prestarle atención, pero finalmente es atraído por un grupo que lo introduce en un local. Karen mira al interior, ese escaparate del ocio, luminoso, cálido, con gente divirtiéndose, bandejas de dulces... (Fig. 4) La falsa transparencia parece situar el bienestar a su alcance pero ella no puede entrar. Unos gamberros empiezan a tirarle bolas de nieve, lo que provoca que se le caigan las cajitas de cerillas y, aunque un policía acude a la escena, en la que también aparece una camarera contrariada por las bolas de nieve que caen sobre los cristales del local,

ninguno presta atención a la joven que recoge las cajetillas de entre la nieve.

Además de este escaparate del ocio, hay otro más, que dará lugar al sueño final. El policía y Karen miran el escaparate de una tienda de juguetes mecánicos: un oso que sostiene una bola en su hocico, una bailarina, soldaditos... y es entonces cuando este le advierte de que mejor le sería volver a casa tras señalar sus zapatos deshechos. Karen se aleja del policía y entra en un espacio diferente. Renoir nos muestra a la joven sobre un fondo blanco, con el rostro triste, perdida en la nada, caminando en busca de un refugio. Sin haber vendido una sola cajetilla de cerillas no osa volver a la cabaña. Sin abrigo, ni guantes, encuentra un tablero de madera en el que intenta acurrucarse, aunque apenas la protege de la nieve. Breve ilusión, ya que una mano anónima se lleva también esta protección, y Karen se queda a la intemperie, bajo la nieve (Fig. 5). Desesperada, cubierta de nieve y temblando por el frío, decide encender una cerilla para calentarse un poco. Entonces el intertítulo “el frío y el hambre la llevan a tener alucinaciones” nos introduce en la parte de fantasía. La joven cree ver, en un destello de luz brillante, un abeto decorado con guirnaldas y brillantes bolas navideñas, que se transforma en un árbol de juguete justo cuando la llama de la cerilla se apaga.

En un intento de que la acogedora imagen no desaparezca, intenta, sin conseguirlo, en medio de un *blur* radical, encender otra cerilla. El cansancio y la fatiga vencen a la joven que, sumida en un estado de duermevela, imagina que baila bajo la nieve. Al desperezarse y levantarse Hessling imita al vagabundo Charlot en sus movimientos para limpiarse la nieve de su vestido. Los copos se van haciendo más y más grandes, convirtiéndose en pétalos de flores que Karen recoge en su sombrero.

De pronto, los pétalos se han convertido en bolas con las que hace juegos malabares. Karen entra en un mundo de fantasía a través de unas cortinas de tul vaporosas. De ahí penetra en el “escaparate” de los juguetes, y en su mundo de ensueño, los juguetes toman vida: las muñecas, el ti vivo, el osito de peluche, y los soldaditos de plomo, que desfilan en formación al ritmo del tambor y el pífano, en una alusión de Renoir a otro cuento de Andersen, *El soldadito de plomo* (1838). El oficial del grupo de soldados (interpretado por Jean Storm, el mismo joven al que había intentado vender las cerillas al principio del filme) hace aparecer una mesa con comida para la hambrienta Karen. Justo en el momento en que la joven se dispone a cortar la comida, un Húsar, la Muerte, como así se identificará luego, aparece en escena, citando a la pareja al anochecer (Fig. 6). Atemorizados, Karen y el joven oficial deciden huir a caballo a través de las nubes. Será un error, pues la Muerte les perseguirá hasta conseguir atraparlos.

En ninguna de las dos películas se produce un despertar del ensueño, una toma de conciencia y rebelión que pueda desviarlas del destino aciago al que las dirigen el sistema y sus circunstancias. La figura del despertar es clave en la obra de Benjamin y esta se puede rastrear en aquel primer Marx que, en sus cartas a su amigo Arnold Ruge, decía: “La reforma de la conciencia consiste solamente en hacer que *el mundo sea consciente de su propia conciencia, en despertarlo de la ensoñación que tiene de sí mismo*, de explicarle el significado de sus propias acciones” ([1844] 1970, 69).⁷

El cabello: Eros y Thánatos

El erotismo y la muerte están relacionados con el cabello y así el Eros y el Thánatos se unen en las transformaciones de la cabellera de las protagonistas de *Shoes* y *La*

petite marchande d'allumettes. En esta última, la melena de Karen está recogida bajo el sombrero y se suelta al pasar del mundo real al de los sueños. Tras una danza bajo la nieve, se quita el sombrero para recoger unos copos y la larga melena ondulada y rubia cae. Transita luego una estancia llena de gasas blancas en un hermoso ralenti donde su cuerpo y su cabellera se entremezclan hasta caer al mundo de ensueño de los juguetes que adquieren movimiento. Esa melena suelta aparece en los dos momentos clave que anuncian el fatal desenlace: cuando entra en un delirio previo a morir y después cuando galopa entre la vida y la muerte. La velocidad, los juegos de superposiciones, la sobreexposición de algunas partes y las referencias simbólicas hacen muy intensa la huida. La muerte captura a la cerillera, la coloca ya muerta en su caballo con la melena colgando y por último la deja en la tierra bajo una cruz que deviene rosal y florece. Allí yace muerta como Dafne y se produce el paso de la ensoñación a la realidad, y la vemos muerta en la calle nevada. La cabellera larga y ondulada la ha relacionado Gilbert Durand (2005) con la temporalidad y la muerte, de ahí que desde la larga melena de la primera *vamp*, prefigurada *femme fatale*, Theda Bara, hasta estudios fílmicos sobre los mitos femeninos en Hollywood (Bou 2006), incluyan la larga melena suelta y ondulada como presagio de muerte y fatalidad.

Un delirio muy semejante aparecía ya en una película anterior de Jean Renoir, también protagonizada por Catherine Hessling, *La fille de l'eau* (1925), en la que la fiebre y la lluvia hacían a Gudule delirar en tiempo ralentizado entre velos, subirse a un árbol en tiempo reversible y huir a caballo entre las nubes.

La melena recogida en un serio moño alto y el rostro triste reflejado

en un espejo roto son símbolo de la muerte simbólica de la joven Eva en *Shoes*: muere la joven virgen, con la pérdida de la inocencia y la juventud, para dar paso a la mujer sexual. La trenza juvenil desaparece una vez ha tenido que prostituirse por unos zapatos.

Conclusiones

Los elementos que engarzan la comparación entre *Shoes* y *La petite marchande d'allumettes* (zapatos, espejo, escaparate y cabello) no son motivos aleatorios ni ahistóricos, sino que se articulan significativamente en los textos fílmicos como imágenes dialécticas que nos permiten leerlas como fuente de comprensión de los filmes y de su época a la vez que como su interpretación. Esas imágenes muestran el sometimiento al sistema económico y a la autoridad paterna, a la vez que la incapacidad de rebelión que conduce a ambas protagonistas a la enfermedad del cuerpo que desemboca en la muerte, simbólica en el caso de Eva, que siente que al ceder a la prostitución de su cuerpo ha vendido también su alma, o real en el caso de Karen, que muere de frío bajo la nieve. En ambas su cuerpo es un objeto productivo dominado por sus progenitores para satisfacer sus necesidades materiales, y por el capital para sus beneficios. La potencialidad crítica y poética de las imágenes ayuda a explicar las limitaciones de la representación de las mujeres de clase trabajadora en la mayoría de las cinematografías de inicios del siglo XX, presentadas como recipientes sumisos de desgracias que asumen como naturales y no como históricas, las circunstancias las llevan a la enfermedad, la prostitución y la muerte. Pese a que *Shoes* precede en doce años a *La petite marchande d'allumettes*, ubicada esta en los borrosos límites de la vanguardia narrativa francesa

de los años veinte y aquella en la transición del Modo de Representación Primitivo al Institucional, ambos filmes aprisionan a sus protagonistas femeninas en la incapacidad de dar respuesta a sus problemas. Su actividad económica propia no les da agencia y, pese al parcial desarrollo

de sus subjetividades, su destino no varía, marcado por unos parámetros de conmiseración pero nunca redención. El papel de las mujeres de clase trabajadora mantiene la función de moralización sobre los límites de la autonomía y capacidad de las mujeres.

1/ Mujeres trabajadoras abandonadas por hombres que se dejan morir, caen en el oprobio sexual o intentan suicidarse, como si una vez que los hombres se alejan de ellas dejaran de tener capacidad productiva para mantenerse o capacidad de revuelta (cuestionamiento del orden, organización sindical, etc.).

2/ “Le he hablado de la estilización de su actuación y de su maquillaje. En realidad, ni sus gestos de marioneta ni su apariencia que resaltaba la pantomina, añadían nada a su irrealidad. Incluso vestida con un traje banal a la moda y sin nada de maquillaje, ella resaltaba lo fantástico” (Bergstrom 2018, 109–10). Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son de las autoras.

3/ Podemos usar como modelo adaptado la propuesta de análisis de *Precarity in European Film: Depictions and Discourses* (2022), donde Guido Kirsten establece tres elementos para el estudio del “cine de la precariedad”: la poética o relación entre la obra y las circunstancias de producción, la intención y el discurso. Ahora bien, los adaptamos a la especificidad de las obras analizadas en este artículo.

4/ “Hacía un frío espantoso. Nevaba y empezaba a oscurecer. Era la última noche del Año, víspera del Año Nuevo. Entre el frío y la oscuridad de la calle, avanzaba una niña, la cabeza descubierta y descalza. Cuando salió de su casa llevaba zapatillas, pero ¿de qué le sirvieron? Su madre, que fue la última en calzarlas, las ensanchó tanto, que al apresurarse en una travesía la pequeña las había perdido. Una, ya no pudo encontrarla, y con la otra corría un chico, diciendo que la usaría de cuna cuando tuviera hijos.” (Andersen 1979, 1)

5/ El cuento, en sus distintas versiones, parece proceder de la antigua historia griega de Ródope, registrada por Estrabón, entre otros autores. En esa versión Ródope (o Rhodopis) fue raptada por piratas y vendida como esclava en Egipto. Un día, mientras se bañaba en el Nilo, un halcón (el dios Horus) le arrebató una de sus sandalias y la dejó caer sobre el faraón en Menfis. Aun sin ver a Ródope, el faraón se enamoró y viajó a lo largo del Nilo para conocer a la propietaria de la sandalia. Cuando la encontró en Naucratis, fue llevada a Menfis, donde se convirtió en la esposa del rey. Hay versiones de la historia escritas por Safo y por Heródoto, quien trata la narración como un hecho histórico. (García Carcedo 2002, 118)

6/ El ejemplo de Aristide Boucicaut fue copiado rápidamente y al cabo de pocos años se inauguraron en París una gran cantidad de grandes almacenes que siguieron la tendencia de Au Bon Marché: el Louvre en 1855, el Bazar de l'Hôtel de Ville (BHV) en 1856, À la Belle Jardinière en 1856, Le Printemps en 1864, la Samaritaine en 1869 y las Galeries Lafayette en 1894. Paralelamente surgieron grandes almacenes en las principales ciudades europeas y norteamericanas: en Londres se abrieron los almacenes Harrods y John Lewis en 1890 y en Estados Unidos los establecimientos Marshall Field's (1868) en Chicago y Abraham & Strauss (1865) y Saks (1867) en Nueva York, entre otros.

7/ Las autoras varían la traducción de la edición citada atendiendo a que en la edición original alemana se alude al término “despertar”, mientras que en la edición en castellano se traduce como “reactivarle de su aturdido replegamiento sobre sí”. El original alemán: “Die Reform des Bewusstseins besteht nur darin, dass man die Welt ihr Bewusstsein inne werden lässt, dass man sie aus dem Traum über sich selbst aufweckt, dass man ihre eignen Actionen ihr erklärt” (Marx y Ruge 1844, 39). *Cursivas nuestras.*

Referencias bibliográficas

Andersen, Hans Christian. (1845) 1979. *La vendedora de cerillas*. Traducción de Ana María Matute. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones

Barreiro, M^a Soliña. 2022. *La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

_____. 2023. “Unha aproximación ás mulleres no cinema das orixes: da explotación á acción política.” En *Cuadernos de Comunicación e Xénero 2*, coordinado por Margarita Ledo, Marta Pérez Pereiro, Silvia Roca y M^a Soliña Barreiro, 37–68. Santiago de Compostela: Vía Láctea.

Benjamin, Walter. (1935) 2005. *Libro de los pasajes*. Traducción de Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.

Bergstrom, Janet. 2018. “Un modèle en commun?” En *Renoir père et fils. Peinture et cinéma*, editado por Sylvie Patry, 100–23. París: Flammarion.

Burch, Noël. (1990) 2008. *El tragaluz del infinito*. Traducción de Francisco Llinás. Madrid: Cátedra.

Bou, Núria. 2006. *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

Cirlot, Juan Eduardo, y Victoria Cirlot. 2004. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.

Dalm, Jean Yves, Joëlle Lauriac, y Yves Legay. 2005. *La petite marchande d'allumettes*. Nathan. <https://www.yumpu.com/fr/document/read/14998031/la-petite-marchande-dallumettes> [acceso: 1 de diciembre de 2023]

Durand, Gilbert. (1960) 2005. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Traducción de Víctor Goldstein. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Enstad, Nan. 1995. “Dressed for Adventure: Working Women and Silent Movie Serials in the 1910.” *Feminist Studies* 1(1): 67–90. <https://doi.org/10.2307/3178317>

Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.

García Carcedo, Pilar. 2002. *Cenicienta cumple cuatro mil años. Princesas activas en las versiones comparadas de los cuentos*. Madrid: Verbum.

Kirsten, Guido, Elisa Cuter, y Hanna Prenzel. eds. 2022. *Precarity in European Film: Depictions and Discourses*. Berlín: De Gruyter.

Kracauer, Sigfried. (1930) 1998. *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*. Traducción de Quintin Hoare. Londres: Verso.

Marx, Karl. (1867) 2000. *El Capital. Libro I*. Traducción de Vicente Romano García. Tomo I. Madrid: Akal.

Marx, Karl, y Arnold Ruge. 1844. *Deutsch-französische Jahrbücher*. Ausgaben 1–2. París: Worms.

_____. (1844) 1970. *Los Anales Franco-Alemanes*. Traducción de J.M. Bravo. Barcelona: Martínez Roca.

Norden, Martin F. 2019. *Lois Weber. Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press. <https://doi.org/10.2307/jj.399528>

Renoir, Jean. (1957) 2003. “Entrevista con Jean Renoir.” Entrevista de Jacques Rivette y François Truffaut. En *La política de los autores. Entrevistas*, 19–78. Traducción de Miguel Rubio. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

- _____. 1974. *Écrits 1926-1971*. París: Pierre Belfond.
- _____. (1974) 1993. *Mi vida y mi cine*. Traducción de Rafael del Moral. Madrid: Akal.
- Stamp, Shelley. 2015. *Lois Weber in Early Hollywood*. Oakland, California: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520960084>
- Todd, Selina. 2018. *El Pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910-2010)*. Traducción de Antonio José Antón Fernández. Madrid: Akal.
- Ward, Janet. 2001. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520222984.001.0001>
- Ward Lungstrum, Janet. 1999. "The Display Window: Designs and Desires of Weimar Consumerism." *New German Critique* 76 (Special Issue on Weimar Visual Culture): 115–60. <https://doi.org/10.2307/488660>
- Williams, Raymond. 2023. *La larga revolución*. Traducción de Horacio Pons. Madrid: Verso.
- Zola, Émile. (1883) 2016. *El paraíso de las damas*. Traducción de María Teresa Gallego y Amaya García Gallego. Barcelona: Alba.

Cómo citar Brotons Capó, María Magdalena y M^a Soliña Barreiro González. 2023. "Cuerpos enfermos de explotación, conciencias incapaces de rebelarse: *Shoes* (1916) y *La petite marchande d'allumettes* (1928)." *Comparative Cinema*, Vol. XI, No. 21, pp. 155-168. DOI : 10.31009/cc.2023.v11.i21.06