

LA JOVEN DE LA PERLA

EL ESPACIO COMO ELEMENTO GENERADOR DE CONFLICTO DRAMÁTICO

ANDRÉS ALÉS SANCRISTÓBAL
Universidad de Sevilla (España)

RESUMEN

Todo conflicto dramático resulta de naturaleza espacial. En consecuencia, el espacio se muestra como el ingrediente básico que provoca el drama. Para demostrar nuestra hipótesis, nos servimos de la novela *La joven de la perla*, de Tracy Chevalier, mediante un estudio de intertextualidad interdisciplinar que analiza la pintura de Vermeer, el relato literario y su posterior adaptación cinematográfica.

PALABRAS CLAVE

Espacio, conflicto, dramático, narrativa, pintura, Vermeer, Chevalier, Webber, joven, perla, topodrama, perspectiva, femenino, retrato, narración, audiovisual.

ABSTRACT

Any dramatic conflict has a spatial nature. Thus, space is the basic ingredient which prompts drama. We prove our hypothesis using Tracy Chevalier's novel *Girl With a Pearl Earring*, by an intertextual and interdisciplinary study of Vermeer's painting, the literary fiction and its later film version. [JC]

KEY WORDS

Space, conflict, dramatic, fiction, painting, Chevalier, Webber, girl, pearl, topodrama, perspective, feminine, portrait, narration, audiovisual.

RESUME

Tout conflit dramatique est de nature spatiale. Par conséquent, l'espace devient l'ingrédient de base qui provoque le drame. Nous montrons notre hypothèse dans le roman *Girl with a Pearl Earring* de Tracy Chevalier, à partir d'une étude intertextuelle et interdisciplinaire qui analyse la peinture de Vermeer, le récit littéraire et son adaptation cinématographique postérieure. [JME]

MOTS CLES

Espace, conflit, dramatique, narrative, peinture, Vermeer, Chevalier, Webber, jeune, perle, topodrame, perspective, féminin, portrait, narration, audiovisuel.

En *Young Billy, Young*, película dirigida por Burt Kennedy en 1969, se produce este curioso diálogo:

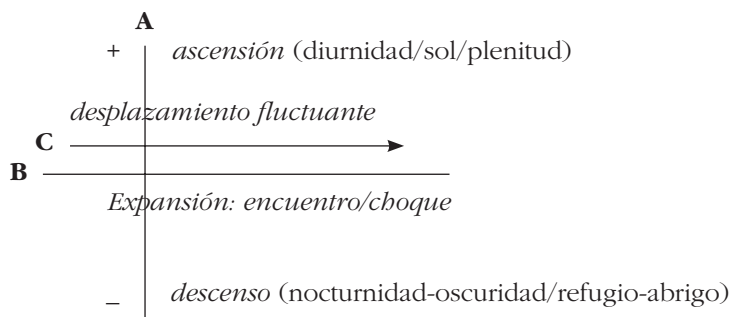
ANCIANO: ¿Qué le trae a usted por estos lugares, forastero?

BEN KANE: El médico de mi lugar me recomendó que me fuera a otro con menos plomo en el aire.

En realidad, el parlamento anterior se da, quizá con distintas palabras pero con igual estructura profunda, en prácticamente todos los paradigmas del *western*. Podría afirmarse que la lucha por el espacio encarna la constante dramática en todo el género. Bien sea que los ganaderos pretendan expulsar a los agricultores, los soldados a los indios, éstos a los colonos, el cacique al honrado propietario o el sheriff al pistolero, todo se reduce a un conflicto espacial, a un combate no solo por delimitar el espacio propio sino, en las más de las ocasiones, por acaparar el ajeno. Ello nos condujo a la presuposición de que el espacio actúa siempre como catalizador, como activador del drama en el caso de las películas del Oeste. Pero, ¿y si no fuese sólo en ese caso?, ¿y si pudiésemos hacer extensible tal presunción a todos los géneros narrativos? El espacio como elemento incitador de todo conflicto dramático, o, dicho de un modo más atrevido, todo conflicto dramático deviene conflicto espacial. Ahí radica la hipótesis de nuestro trabajo.

Para avanzar en el análisis de esa hipótesis se impone, antes que nada, la necesidad de definir el concepto de espacio. La primera acepción del *Diccionario de la Lengua* de la Real Academia Española lo denomina “Continente de todos los objetos sensibles que existen”, y la segunda, “Parte de este continente que ocupa cada objeto sensible”. Por tanto, el espacio como continente, contenedor, receptáculo. Para nosotros es insuficiente, por lo que le añadiremos el atributo de contenido: el espacio como contenido y como continente. Los objetos, en consecuencia, son espacio. Y también lo son las personas, o mejor hablar ya –con vistas al tema que nos ocupa– de la representación artística que hacemos de ellas: los personajes. Por otra parte, conviene tener en cuenta la dualidad física y psíquica de este espacio, un espacio que puede ser visible y tangible, captable por los sentidos –*percepto*– o mental, imaginario –*constructo*–. Si concibiéramos al personaje como objeto, como esfera espacial móvil, tendríamos por un lado que en esa doble cualidad de movimiento y de espacio se halla –ya lo veremos más adelante– la esencia misma de la narración, de la *diégesis*, y por otro lado, basándonos en los “esquemas de espacialización imaginaria” de los que

trata García Berrio (1994:520), podríamos, a modo de bitácora, de doble eje sobre el que gravitaría su actividad, adjudicarle el siguiente esquema:



La coordenada **A** posee connotaciones evidentes, e implica los altibajos del personaje con significación positiva y negativa, aunque también el descenso puede darse con sentido positivo. El personaje se desplaza por la coordenada **B**, lo cual simboliza expansión, avance, que a su vez puede ser considerada en sentido positivo como encuentro y en sentido negativo como choque. La primera coordenada, entonces, se desplaza por la segunda suponiendo un movimiento representado por el vector **C**, en esta misma acción se halla parte fundamental del principio narrativo.

Si la base de nuestro trabajo tuviese forma triangular, la reflexión aludida sobre el *western* sería uno de sus vértices. El segundo de esos vértices se formó a partir del visionado de *La joven de la perla*, dirigida por Peter Webber. La obra de Webber, a pesar –y también por ello mismo– de la obvia distancia con la temática del *western*, nos hizo pensar, considerando sobre todo el tratamiento singular que en ella se hacía del espacio, que podría servirnos de ejemplo para tratar de confirmar nuestra hipótesis. La película nos llevó a la novela de Tracy Chevalier, en la cual se basa su adaptación cinematográfica, y de ésta, por último, a la semilla de la que surge todo: el cuadro de Vermeer, *Retrato de muchacha con perla*. La breve investigación sobre la obra de Vermeer ha supuesto un aporte fundamental para la consideración del espacio entre pintura, literatura y cine. Con el análisis de cada una de estas obras, hemos pretendido, pues, desde una relación de intertextualidad interdisciplinar, demostrar que el espacio funciona en primera instancia como esencia de lo dramático, y, de camino, de qué modo en el paso de la ausencia de movimiento de la obra pictórica al movimiento de la obra literaria y cinematográfica se encuentra precisamente el hecho narrativo.

De esto último se deduce que la narración no existe en pintura más que metafóricamente, a no ser que se recurra a la sucesión de imágenes. Toda narración implica movimiento; la misma palabra *diégesis* lleva implícito el significado conducir. Y para configurarle sentido dramático a lo narrativo, no basta con la mera secuencialidad, se necesita además causalidad. La narración de Chevalier se consigue mediante la elucubración de espacios en movimiento; igualmente sucede con la adaptación cinematográfica. La recreación de dichos espacios se obtiene, sin embargo, a través de una red de intertextualidad de toda la obra de Vermeer, porque *Retrato de muchacha con perla* es, junto con otro retrato, el único cuadro del pintor donde se presenta el objeto sobre fondo oscuro, sin ninguna referencia al resto del espacio circundante. Por tanto, de la creación de espacios, con sus movimientos y fricciones calculadas surge el drama. Algo parecido apunta Anne Ubersfeld: "...espacializar el mundo es no sólo hacerlo comprensible sino hacerlo teatralizable" (1993:112).

Faltaba, no obstante, un tercer vértice para ese triángulo que nos proporcionase el aval teórico, el apoyo en que fundamentar nuestra teoría. Y creemos haberlo encontrado en la lúcida obra de Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*. Lotman distingue el texto con argumento del texto sin argumento basándose en la transgresión espacial que implica el primero, a la que denomina acontecimiento, que sería "la mínima unidad indisoluble de la construcción argumental" (1988:284). Pero veamos algunos extractos de su razonamiento:

El concepto de argumento se halla estrechamente ligado al concepto de espacio artístico [...]

La base del concepto de argumento la constituye la idea del *acontecimiento* [...]

¿Qué representa el acontecimiento como unidad de la composición del argumento? *En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico* [...]

Los textos sin argumento poseen un carácter claramente clasificador, afirman un mundo y su organización. Como ejemplos de textos sin argumentos pueden citarse el calendario, la guía telefónica [...] Otra propiedad importante del texto sin argumento será la afirmación de un determinado *orden* de organización interna de este mundo [...] No se admite el desplazamiento [...] de modo que se infrinja el orden establecido [...]

El límite de clasificación entre los mundos contrapuestos cobra los rasgos de una línea espacial [...] El texto sin argumento afirma la inmutabilidad de estos límites [...]

Destacan dos grupos de personajes: móviles e inmóviles. Los inmóviles están supeditados a la estructura del tipo fundamental, sin argumento. Pertenecen a la clasificación y la confirman. Les está prohibido pasar el límite. Personaje móvil es aquél que tiene derecho a atravesar el límite [...] El movimiento del argumento, el acontecimiento, es ese traspasar el límite prohibido que afirma la estructura sin argumento. El desplazamiento del personaje *en el interior* del espacio que le ha sido asignado no constituye un acontecimiento. De aquí que se comprenda la dependencia del concepto de acontecimiento de la estructura del espacio adoptada en el texto, de su parte clasificadora. Por eso el argumento puede reducirse siempre a un episodio principal: el franqueamiento del límite topológico fundamental de su estructura espacial (1988:283-291).

Salta a la vista la oportuna afinidad entre los postulados de Lotman y nuestra hipótesis. La mayoría de los estudios narratológicos sobre el espacio abundan o bien sobre las cualidades físicas y escenográficas o bien sobre las simbólicas y metafóricas, introduciendo tipologías y características semióticas en la diferenciación *dentro/fuera*, por ejemplo. Y de hecho todas estas perspectivas han sido de gran utilidad para nuestro estudio, sin embargo, poca cosa, salvo los fragmentos arriba citados, hemos encontrado sobre el espacio como promotor de conflicto dramático. Anne Ubersfeld, en el capítulo dedicado al espacio en su *Semiótica teatral*, aunque aborda el tema sobre todo desde el punto de vista de escenario y puesta en escena, sí hace en cierto momento una clarísima referencia: “Toda sintaxis narrativa puede ser entendida como la apropiación o la expropiación de un determinado espacio por el personaje o los personajes principales” (1993:124). Y algo más adelante: “En cierto sentido, la estructura de la casi totalidad de los relatos dramáticos se puede leer como un conflicto de espacios o como la conquista o el abandono de un determinado espacio” (1993:124).

En la temática del espacio, entendido como motivo de conflicto, adquiere importancia determinante –por lo que además tiene de relevancia en el caso de las obras que nos ocupa– tanto la distinción entre los espacios de lo femenino y los espacios de lo masculino como la perspectiva masculina del espacio frente a la femenina. Por ello, intentaremos, aunque sea brevemente, no pasar por alto algunas de sus implicaciones. Como veremos, Griet, el personaje protagonista, se mueve de un espacio femenino asignado a uno masculino impropio, hecho que el resto de su comunidad espacial entiende como transgresión. Ese deambular a uno y otro lado de los límites provocará la conjunción de conflictos y, a la larga, el drama.

Por lo general, los estudios de narrativa le han tributado al tiempo una trascendencia quizá algo desproporcionada y, en cambio, se ha venido considerando el espacio como simple receptáculo, ubicación en la que se desarrollan las acciones. Se ha visto, además, el espacio como elemento subsidiario del tiempo. Muy a menudo se afirma que tanto la narración literaria como la cinematográfica son artes temporales, cualidad que incluso se ha hecho extensible en alguna ocasión, por sorprendente que pueda parecer, a la pintura. Nuestro estudio quiere, a su manera, contribuir a la revisión del espacio como elemento preferente de la organización narrativa. Nuestra concepción del mundo, al fin y al cabo y como decía Kant, pasa por ser topológica. No deseáramos caer, sin embargo, en simplismos reduccionistas que anulen los valores temporales del hecho narrativo, aunque a veces sospechamos que la única prueba de la existencia del tiempo tal vez sea la modificación espacial de los objetos. De ese modo, el tiempo se convertiría en elemento subsidiario y dependiente del espacio. A cuento de esta apreciación, detengámonos un momento en el divertido ejemplo que propone Hawking:

Consideremos un par de gemelos. Supongamos que uno de ellos se va a vivir a la cima de una montaña, mientras que el otro permanece al nivel del mar. El primer gemelo envejecerá más rápidamente que el segundo. Así, si volvieran a encontrarse, uno sería más viejo que el otro. En este caso, la diferencia de edad sería muy pequeña, pero sería mucho mayor si uno de los gemelos se fuera de viaje en una nave espacial a una velocidad cercana a la de la luz. Cuando volviera, sería mucho más joven que el que se quedó en la Tierra. Esto se conoce como la paradoja de los gemelos, pero es sólo una paradoja si uno tiene siempre metida en la cabeza la idea de un tiempo absoluto. En la teoría de la relatividad no existe un tiempo absoluto único, sino que cada individuo posee su propia medida personal del tiempo, medida que depende de dónde está y de cómo se mueve (1988:55-56).

Probablemente será más oportuno considerar una unidad indisoluble e interdependiente de espacio y tiempo, como también sugiere Hawking: “Debemos aceptar que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio, sino que por el contrario se combina con él para formar un objeto llamado espacio-tiempo” (1988:43-44). Esta misma idea de Hawking la concretó, en el terreno de la narrativa, Mijail Bajtin con su afortunado término *cronotopo*: “...la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en literatura” (1989:237).

1. EL PINTOR Y EL ICONO

1.1. *Vermeer y el espacio*

Hasta tal extremo predomina el concepto espacial en la obra de Vermeer que, incluso nos atreveríamos a afirmar, diluye, anula el concepto temporal. No hay un solo cuadro en el que nada temporal se haga ostensible, a no ser la mera congelación del momento, la quietud del instante. A Vermeer no parece interesarle contarnos el tiempo, sino el espacio que lo rodea, su relación con él y su manipulación. Para abordar las relaciones espaciales en su pintura, se precisa tener muy en cuenta tres aspectos: el tratamiento de la luz, el uso de la cámara obscura y la disposición de los objetos.

La cámara obscura¹ implica una visión particular, característica y sometida a esa manera de ver indirecta. Una peculiaridad fotográfica suele ser la diferencia de foco entre según qué partes del encuadre. Y en cuanto a foco se refiere, conviene aclarar, como singularidad vermeeriana, que

...resulta infrecuente en la obra de Vermeer encontrar una gran definición en los rostros de sus personajes, ya que el pintor parece evitar el enfoque máximo sobre la figura representada. Quizás sea por esta razón, que aún en sus retratos más específicos, estos permanezcan en una concreción apenas sugerida que es menos real que aparente [...] cuyas apariencias semejan imágenes vistas a través de lentes difusoras y su realidad, en todo equiparable al fotográfico “efecto de flou” o de foco suave (González García, 1999:7).

Para no extendernos sobre el uso que de la luz hace Vermeer, sólo mencionar dos detalles: uno, la sobreexposición luminosa, “efecto de difícil visión natural que es causa de la supresión del perfil o los contornos claramente matizados en manos, nariz, cejas, ojos, etc [...] y que, aun como defecto, el pintor capta y representa fielmente” (González García, 1999:7). El otro detalle consiste en que la iluminación de las figuras siempre tiene su fuente situada a la izquierda, normalmente una ventana emplomada. Ya Van Eyck y otros pintores flamencos utilizaron esta misma ubicación, pero en el caso de Vermeer nos constata además que, salvo exteriores, rara vez no utilizaba el mismo escenario, el mis-

¹ Para una mayor abundancia en los aspectos históricos y técnicos del artulugio, remítase a González García, 1999.

mo rincón de su estudio en el piso alto de la casa de María Thins. Ahí, esos pocos metros bastaban a Vermeer como referente espacial, como teatro donde representar todo un universo de aparentes rutinas e intrascendencias.

Como advertimos al inicio de este trabajo, nuestro sentido del espacio no incluye solo el continente sino también el contenido, entendiendo por tal, objetos y figuras. Los objetos “significan en los cuadros de Vermeer. No son incidentes en la representación, sino accidentes de la acción representativa” (Díaz, 2001:128).

En el caso de las ventanas y puertas, la interpretación más elemental apunta a la existencia de otros espacios contiguos, que funcionan en unos casos como metáforas de la evasión y en otros a la manera del *fuera de campo* cinematográfico y todo lo que ello supone en el espacio sí explicitado. De los cuadros, los espejos y las perlas algo trataremos en epígrafes siguientes. La alusión al placer y la lascivia resulta obvia en las jarras de vino y las frutas. Conviene, también, reparar en la presencia de los instrumentos musicales, que tanto espacio ocupan en su obra. Por último, llamar la atención sobre cómo muchos de esos objetos –la mesa de roble², el tapete, la jarra de vino, la silla, la blusa azul y la amarilla con ribetes de armiño, etc.– se repiten en los cuadros tal si constituyeran el atrezzo teatral del autor.

1.3. *La intertextualidad en Vermeer*

Nos fijaremos fundamentalmente en los grados de intertextualidad que aportan cuadros, espejos y vidrieras. Entre los primeros, el caso más notable nos lo ofrece sin duda *La alcabuela*, de Dirck Van Baburen. María Thins –la suegra de Vermeer y en cuya casa él vivía– era aficionada a la pintura y poseía algunas obras de valor, entre ellas, la mencionada de Van Baburen³. De ésta se sirvió Vermeer en varias ocasiones para la composición de sus lienzos; concretamente, y de una forma deliberadamente explícita, en *El concierto* y *Mujer sentada tocando el virginal*. El óleo aludido aparece colgado al fondo, en dos escenas diferentes, lo que hace suponer la ya referida intención escenificadora por parte de

² Cuya existencia está, incluso, documentada.

³ Vermeer trabajó, además, como marchante de otros artistas, por lo que la casa hacía las veces de almacén de cuadros en tránsito. Detalle que reflejan oportunamente tanto la novela de Chevalier como la adaptación cinematográfica de Webber.

Vermeer, y, por tanto, la consecuente carga de significación (¿un *tour de force*?), que esta vez parece girar en torno al contraste entre la rigidez, aplicación y recato de las escenas representadas y la disipación y placer que confiere el lienzo de Van Baburen.

La vidriera decorada con una alegoría de la templanza aparece –incluso la ventana está abierta (¿a través de ella *fama volat*?) de modo que se observe el motivo con claridad– en *La coqueta* y *La mujer que bebe y el caballero que la contempla*. Escenas de liviandad y placer en que la alegoría muestra su callada advertencia. También, aunque esta vez de forma más velada, se halla presente en *Criada y dama que escribe una carta*.

El espejo conlleva una multiplicación del espacio, en la cual, el nuevo lugar reflejado ya no corresponde con exactitud a su referente, sino que lo distorsiona, disiente de él, aportando, de paso, nuevas significaciones. También en Vermeer asistimos a este protagonismo excepcional del espejo, en concreto en su *Caballero y dama tocando el virginal*. Si observamos atentamente el fragmento del espejo en el que se refleja la cabeza y parte del busto de la mujer, percibiremos dos detalles –muy comentados por los críticos– que invitan a la reflexión. El primero trata de la mirada de la mujer hacia su derecha, hecho que probablemente no hubiésemos advertido en toda su plenitud con la simple vista de espaldas. Sin embargo, no compartimos la opinión de González García (1999:10), de que, al contrario de su reflejo, la cabeza de la mujer, de espaldas, está derecha, pues para nosotros el desplazamiento del tocado en el pelo, ya de por sí, demuestra el giro. González García aprovecha esta creencia para esbozar su tesis –atractiva, por cierto– de la secuencialidad de la acción, mediante la cual el pintor capta dos momentos de un mismo hecho, imprimiendo cierto carácter narrativo a la obra. El otro detalle es la aparición dentro del espejo, por encima de la cabeza de la mujer, de la parte inferior de un caballete de pintura, cuya representación real (en la habitación) no vemos, porque se supone que corresponde a nuestra ubicación y a la del pintor. ¿Acaso, en el espejo, el caballete simbolizaría un nuevo alter ego, en sustitución del instrumento musical? El caballete, además, forma parte del instrumental técnico del pintor, ¿podríamos hablar entonces de *metapintura*?

El otro paradigma, tan singular, de intertextualidad –el de los retratos– lo abordaremos en el último epígrafe dedicado al pintor.

1.4. *La mujer, ¿naturaleza muerta?*

Al margen, por el momento, de tratar de descubrir (¿inventar?) la relación entre el pintor y sus mujeres, reparemos un poco en qué nos dice la representación pictórica, cuál es el espacio ocupado por la mujer, con qué objetos se relaciona y cuáles serían los posibles simbolismos. Por lo pronto, queda claro que el lugar de la mujer es solo uno: la casa, y es en ese ámbito interior y cerrado donde únicamente se nos muestra. Al respecto comenta Díaz: “Gusta de aparecer recatadamente en el escenario cotidiano de las habitaciones de la vivienda burguesa, en el reino-prisión de la mujer” (2001:24), y más adelante: “Durante la época feudal, la mujer había llegado a ser identificada con la casa. El hombre *designa* casa a la mujer. Esposa llega a equivaler terminológicamente a casa” (2001:140). La mujer, entonces, como elemento doméstico, casi por sinécdoque, lo doméstico. Y la mujer siempre joven, congelada en el tiempo de juventud, único momento que parece a Vermeer interesar retratarla. Según Díaz, esta característica es la que distingue su pintura del resto de la pintura holandesa de género, “...Vermeer es un precursor del gusto decimonónico por la representación de la mujer idealmente vista en artífica perfección física como una niña o una joven. Sus mujeres son, en la forma, mujeres juvenilmente angelicales...” (2001:46).

Por tanto, mujeres jóvenes y encerradas. De esas mujeres habría que distinguir entre amas, o damas, y criadas, aunque la proporción de las primeras resulta muy superior. Tan sólo tres cuadros en los que la mujer se aplica a una labor doméstica –*La lechera*, *Mujer con aguamanil* y *La encajera*–, y que, según Schneider (2000:61), constituirían *exempla* de cara a la educación virtuosa de las féminas. Los objetos preferentes con los que relaciona a las protagonistas de sus lienzos son instrumentos musicales –de la importancia de la música en su obra comenta Claudio Díaz: “La nota femenina abre paso a la nota musical en Vermeer. Está asociada la música a las mujeres y a la sexualidad –al deseo sexual masculino– en un tercio de su obra” (2001:28)–, vasos y jarras de vino, perlas y cartas; todos ellos, de alguna manera, objetos de placer, y ella misma también objeto de placer. Todos esos elementos cumplen una función transgresora, la de borrar los estrechos límites del espacio (“reino-prisión”) que la rodea; a través de ellos se encuentra la ensoñación capaz de transportarla a otros espacios sin salir de la aparente domesticidad. Parece casi constantemente brindar en secreto a sus mujeres la posibilidad de escapar, de burlar las fronteras del encierro. Sin embargo, también podría entenderse la visión de Vermeer como un juego, un

juego cruel, en el que la mujer resulta un simple objeto, disfrazado con otros objetos para puro divertimento de la mirada masculina, al servicio del espectador deseante, que la quiere esclava, proyección de su ensueño sexual, y siempre ahí, a buen recaudo en esa cajita que es la casa, para contemplarla a su antojo mientras la hace posar en diferentes escenas enervadoras de la libido, como un recortable de muñeca con un kit de accesorios de lascivia intercambiables. Curioso, además, el que no haya un solo desnudo en toda su pintura más allá de rostros, cuellos y antebrazos, y, sin embargo, cuánto erotismo rezuman las miradas, los gestos, las actitudes.

Nos hace también detenernos en la cuestión femenina el hecho de que precisamente sea una mujer, Tracy Chevalier, la que articule, como iremos viendo, todo un universo diegético entre dos visiones masculinas, por una parte la del pintor y por otra la de Peter Webber, el director de la adaptación cinematográfica. Por tanto, cabría cuestionarse –y somos conscientes del riesgo que corremos al formular preguntas como ésta– si en el mundo narrativo resultante predomina la visión, el carácter femenino, cómo es esa mirada y cuáles son sus preferencias. Volveremos sobre el tema.

1.5. *Retrato de muchacha con perla*

Sólo dos cuadros hay, de entre toda la obra conservada de Vermeer, en los que el pintor eligió prescindir del fondo, en los que da la sensación de que los únicos motivos representados hubiesen sido catapultados hacia el frente con una lente de zoom, y todo lo demás, el resto del espacio continente y contenido, se hubiera disuelto en la nada de la no importancia. Esos cuadros son dos retratos, tan extrañamente similares y a la vez tan absolutamente distintos: *Retrato de muchacha con velo* y *Retrato de muchacha con perla*. Este último, de fecha anterior.

Entre ambos cuadros se establece una clarísima relación de intertextualidad (¿autointertextualidad?): el artista toma de su misma obra idéntica estructura y figuración, y acaba creando una parodia al invertir el sentido que da la plenitud y la fuerza a la primera obra.

Wolf se pregunta por la identidad de la muchacha, y aunque por supuesto tampoco consigue respuestas definitivas, sugiere una posibilidad interesante para la procedencia social: “Vermeer’s turbaned figure combines the role of maid and model to startling effect. She gazes out at the viewer not only as a fantasy of femininity, but as a condensation

of those attitudes, both admiring and skeptical, that characterize Dutch middle-class relations to working and immigrant women” (2001:138). A la protagonista de la novela de Chevalier de alguna manera podemos considerarla una inmigrante, al fin y al cabo se trata de una protestante que emigra al espacio-mundo católico.

Para nosotros, late en esta pintura una encubierta ansia de libertad, no sólo sexual, también de espacio, de evocación de espacios remotos que supongan aventura, romper, en definitiva, con la rutina, con el mundo puritano y burgués que aprisiona hasta embotar los sentidos. El rostro de la joven transmite ensueño, y su boca entreabierta sugiere una invitación provocativa a transgredir esos límites de lo pacato, de lo moral, calvinista o católicamente correcto. El turbante y la perla son los atributos que le ha querido conferir el pintor a esa reina entre dulce y descarada, que es el objeto de su deseo y, también, la única capaz de arrastrar su fantasía fuera de la mediocridad que lo circunda. Un auténtico soplo de libertad –un “tú, que no eres mi amor” de Pedro Salinas– al margen de las convenciones. Toda una huida sin mover un pie del estudio. Y es en este modo donde pensamos, como ya comentaremos más adelante, que Tracy Chevalier ha basado la relación de sus personajes. Sin embargo, también estamos de acuerdo con la opinión de Claudio Díaz sobre la sexualidad del pintor satisfecha en la posesión del “objeto”, no, como podría erróneamente pensarse, en la mujer que fue de carne y hueso. El artista, como ser deseante, posee al objeto y lo hace deseado a través de la pintura; una acción mediante la cual el lienzo funciona como tela de araña que aprisiona y embauca al objeto del deseo. Un deseo que tiene su objetivo y finalidad en la propia pintura, no fuera de ella.

Cuando hablábamos de los objetos en la pintura de Vermeer, llamábamos la atención sobre las perlas. Ahora la perla se convierte en el *leitmotiv* simbólico tanto del lienzo como de las narraciones literaria y cinematográfica.

Bryan Jay Wolf, en su *Vermeer and the Invention of Seeing*, sostiene unos puntos de vista merecedores de consideración en tanto en cuanto atañen a nuestras preocupaciones interpretativas y espacio-narrativas. Dejando de lado la destilería erótica, Wolf prefiere hacer girar su tesis en torno a lo que podríamos denominar simbología geométrica, es decir, al eje posicional del cuerpo y la cabeza en relación con el espectador y el plano del cuadro y, claro está, toda la significación que de ello emana. Y nos advierte: “The key to the painting lies in the turn of the

woman's head. Nowhere else in Vermeer's oeuvre is a painting so forcefully organized around a single axis" (2001:138). Para Wolf, ese doble posicionamiento del retratado implica claramente un sentido narrativo. Según él:

Vermeer has reduced seeing to a story with two moments: a tactile-erotic narrative embodied in the painting's lateral plane, and a spectatorial component, a narrative of perception set perpendicular to the canvas [...] The two are related not only spatially, through the axis of rotation that links each to the other, but temporally –by sucesión [...] Vision is not simply the complement to bodily activity [...] but its successor.

We know this from the turn of the girl's head. Like a moment of peripeteia in a Greek text, a reversal that alters the shape of the plot, the rotation of the young woman's head in *The Girl with the Pearl Earring* creates a before and an after that drives the painting's visual narrative [...] Her turn to the viewer *interrupts* whatever bodily narrative she might otherwise tell. (2001:139)

Para nosotros, todo este sentido narrativo y temporal sencillamente no existe más que en la imaginación del espectador –la de Wolf, en este caso–. Esa “trama” y esa “peripecia” son obra suya, no del cuadro. Un cuadro proporciona sugerencias narrativas, sugerencias que cada espectador podrá desarrollar a su manera. De una de ellas surgió, sin ir más lejos, la novela completa de Chevalier, en la que la autora se encargó de rellenar toda una sucesión de huecos espaciales que no existían en el cuadro, confiriéndoles no sólo continuidad, también consecuencia, ambos ingredientes necesarios en toda obra narrativa.

2. LA VUELTA A UNA IMAGEN EN OCHENTA MIL PALABRAS

2.1. *La estructura espacial: objetos y recintos*

El primer acercamiento a la novela de Chevalier debe detenerse en la estructura espacial del mundo representado. Inevitable entonces recordar el concepto de *semiosfera* de Yuri Lotman; semiosfera en su doble acepción: como totalidad integradora y como componente a su vez de esa totalidad, de modo que la ciudad podría significar el primero de estos sentidos y la casa el segundo. Así, Delft constituiría el primer nivel estructurador, el universo mundo tanto de los espacios conocidos como desconocidos, de los excluyentes y los incluyentes, de los fijos y los móviles, e incluso de los imaginarios cuyos referentes le pertenezcan.

No son pocas las obras literarias (por no hablar de las cinematográficas) que se inician con la semiosfera, con el cosmos ciudad, sin embargo, en el caso de *La joven de la perla* se hace de un modo muy singular y muy significativo para nuestra perspectiva de estudio. No se trata de una mera descripción que nos presente el decorado de unas acciones, o la reflexión sobre la magnitud del hervidero humano que nos induzca a pensar en la infinitud de historias latentes. La claridad deíctica y ubicadora resulta patente. Hay mucho de simbólico y mágico en esa plaza del centro de Delft, de donde precisamente parte el viaje de la protagonista. “Me dirigí al centro de la plaza. Allí las piedras del empedrado formaban una estrella de ocho puntas en el interior de un círculo. Cada punta señalaba hacia un barrio de Delft. Me parecía que era el centro mismo de la ciudad y el centro de mi propia vida” (Chevalier, 2003:24). Ese pavimento actúa como estrella, como rosa de los vientos o brújula, pero también como rueda de la fortuna; una simbología que vuelve a repetirse a lo largo del relato en momentos en los que la balanza ubicación/desubicación entra en juego, con los disfraces de cuchillo o espátula de mezclar los colores: “Estaba sacando de mi pensamiento la imagen del cuchillo girando en el suelo de la cocina de la casa de mi madre” (2003:164); y en el momento del clímax dramático: “la espátula se deslizó por las baldosas hacia mis pies y luego giró y giró, cada vez más despacio, todos los ojos fijos en ella. Por fin se detuvo con la hoja apuntando hacia mí” (2003:293). El dibujo en el suelo de la plaza no sólo abre la historia, también la cierra, y lo hace por partida doble; una primera vez, inmediata a la huida de la casa de Vermeer: “Llegué al centro de la plaza y me detuve en el círculo de azulejos con la estrella de ocho puntas en el medio. Cada punta indicaba una dirección que podía tomar” (2003:294), y una segunda, al final de la novela: “Cuando regresé a la plaza del mercado, me paré en la estrella que ocupaba su centro a contemplar las perlas que llevaba en la mano” (2003:315). La ciudad incluye todos los caminos posibles.

Dentro de esa semiosfera, la primera oposición espacial a la que se nos hace referencia será de carácter religioso, por tanto, ideal, y sin embargo, con representación física: fronteras entre el espacio protestante y el católico, materializado en el barrio Papista. “Nunca había ido al Barrio Papista, donde vivían los católicos [...] No conocía a ningún católico” (2003:25). Se afronta lo desconocido, la otredad: “Mi padre había trabajado con católicos y me había contado que no eran diferentes de nosotros. En todo caso, eran menos solemnes. Les gustaba comer y beber y cantar y apostar. Lo decía casi con envidia” (2003:25).

La siguiente semiosfera en orden de importancia y que a la vez se muestra parte integrante y nutricia de la anterior, la compone, sin duda, la casa. La casa configura al individuo, y a partir de ahí se decide su espacio-dominio (de *domus*). Para Friedrich Bollnow, la casa se hace indispensable al ser humano fundamentalmente por la capacidad de proporcionarle paz y tranquilidad, por ello: “El hombre necesita un centro de tal índole, mediante el cual queda enraizado en el espacio y al que están referidas todas sus circunstancias espaciales” (1969:117). La lucha por el hogar se halla de forma implícita en la actividad de Griet, la protagonista, aunque ni ella misma lo sepa. En toda historia dramática se producen las tres consabidas fases de ORDEN/DESORDEN/ORDEN. Griet –personaje móvil de un espacio a otro, y por tanto portador de argumento, según la teoría de Lotman– deja la casa familiar (orden) para entrar a servir a la casa del amo (desorden). Podemos afinar más en cuestión de términos: ORDEN, ARRAIGO, EMPLAZAMIENTO/DESORDEN, DESARRAIGO, DESPLAZAMIENTO. Pero la vuelta nunca es al mismo orden. La casa familiar, que en un principio simboliza el abrigo –“la paz y la tranquilidad” de Bollnow–, poco a poco pierde su poder frente a la casa del amo, hasta un primer rechazo en: “La habitación también era distinta: no había baldosas de mármol ni espesas cortinas ni sillas de cuero repujado. Aquí primaban la sencillez y la limpieza; nada de adornos. Me gustaba porque la conocía, pero ahora era consciente de su tristeza” (2003:72); unas treinta páginas después, el sentimiento es demoledor: “No era fácil ir a casa. Descubrí que después de haber estado sin ir los domingos que duró la cuarentena, mi casa se había convertido en un lugar extraño” (2003:108). Griet encontrará finalmente su vuelta al orden, su propio emplazamiento, en el hogar con Pieter, el carnicero. Resulta fundamental el espacio de la *domus* del amo, porque en ella se desata el conflicto base de la historia.

La calle y el mercado parecen tener la consideración de espacios neutrales, de tregua, aunque limitados por separaciones tanto fijas: los canales, como variables: la peste. La atribución espacial de la epidemia no puede ser más explícita: “no se sabía de nadie que hubiera salido con vida de la peste” (2003:100).

Determinados objetos adquieren un indudable valor metafórico: el cuchillo, la espátula, las perlas, y el azulejo. El último de ellos asume el papel de amuleto que protegerá a su portadora durante el viaje iniciático, ya que, por sinécdoque, significa el espacio casa familiar, el abrigo de lo conocido, al mismo tiempo que la relación con Frans. Por ello, su rotura no es sólo física: “Se había roto de tal forma que el niño y la

niña habían quedado separados, el niño miraba ahora al vacío detrás de él; y la niña aparecía completamente sola, su cara oculta por la cofia” (2003:137-138).

Ya advertimos del carácter objetual de los personajes, considerados como esferas espaciales móviles. De su gradación *proxémica* podrían concluirse las relaciones que elaboran el conflicto. Los personajes pasan a ser objetos echados a rodar en un ámbito hostil: “Frans me dijo poco después de empezar su aprendizaje que había estado a punto de escaparse, no por la dureza del trabajo, sino porque no soportaba enfrentarse cada día a lo desconocido”(2003:43).

2.2. Actantes del espacio

A la obra de Chevalier podría corresponderle la etiqueta de novela lírica porque: “Se trata de que por doquier asoma la presencia y el pensamiento del protagonista” (Villanueva, 1983:9). Pero también se trataría, sin duda y sobre todo, de una *Bildungsroman*; y, como toda novela de aprendizaje, además, una novela de viajes. Por ese lado, *La joven de la perla* se halla inserta en la más sólida tradición novelística. Toma, asimismo, como plantilla narrativa, la gráfica de composición dramática de los tres actos, cuya división queda espacialmente manifiesta en el texto, correspondiendo a cada una de las partes un título de fecha:

- 1664: Exposición-presentación-ubicación de los espacios, actantes y relaciones de dominancia. Vermeer se interesa por Griet: *Primer punto de giro*. (Págs. 11-123)
- 1665: Ayudante del pintor, ascenso de la heroína. Ruptura del azulejo, advertencia del oráculo. Las alturas y la inteligencia; el aprendizaje: acceso al espacio masculino. Recelo en el espacio matriarcal. Proposición de retrato: *Segundo punto de giro*. (Págs. 127-233)
- 1666: Sufrimiento. Tensión dramática. Escena obligatoria. Descubrimiento: *Clímax*. (Págs. 239-294)
- 1676: Epílogo. Reubicación espacial y solución del conflicto. (Págs. 297-316)

Ya hemos apuntado cómo desde la pintura, Chevalier produce literatura narrativa aplicando el principio de movimiento, elemento primordial de toda narración. Dos condiciones se dan en el cuadro que propor-

cionan a la autora una enorme libertad creativa, mucho más constreñida en el caso de tratarse de otro cuadro: La carencia de fondo y la falta de filiación del sujeto retratado. Ambos hechos permiten a Chevalier una organización espacial y dramática a su antojo.

Probablemente el que atribuyamos a los personajes la cualidad de esferas espaciales móviles, especie de fuerzas contenidas y en todo momento dispuestas a la acción/reacción, facilita su análisis desde el punto de vista actancial. De ese modo, tenemos a Griet, la protagonista, como sujeto desplazado: una fuerza cuya expansión, en el sentido de choque, producirá los conflictos al invadir el círculo *proxémico* de las demás esferas móviles. La madre de Griet actuaría como principio *destinador*, cuyo *objeto* sería el sustento familiar. Como ayudantes más claros, aunque cada uno con su singularidad, tendríamos a Pieter –“Le miré a los ojos y vi bondad en ellos” (2003:98)–, al padre y a la pareja especular Agnes/Maertge. *El destinatario*: Vermeer, ídolo y maestro: “No quería desobedecerle ni llevarle la contraria: era mi amo” (2003:146). Y en el mismo párrafo: “Pero temía la furia de las mujeres en el piso de abajo” (2003:146); lo que nos conecta con el último extremo actancial y, desde luego, el de mayor enjundia de cara al conflicto dramático: Los *oponentes*. La oposición femenina está fuertemente simbolizada en Cornelia –“Yo me acerqué y le di una bofetada. Se le puso la cara roja, pero no lloró” (2003:36)–, Tanneke –“...dijo algo, pero tan bajo que no podía estar segura de haberla oído bien: ¡Putá!” (2003:283)– y Catharina –“No le hacía mucha gracia que yo durmiera en el desván, pues significaba que estaba más cerca de él y del lugar al que a ella no le estaba permitido entrar, pero por el que yo podía moverme libremente” (2003:156)–. Mención aparte merecen por un lado, el oponente masculino, Van Ruijven, a las claras el *villano* de Propp, y por otro, la suegra, María Thins, a quien le podríamos adjudicar el rol de *examinador*, porque ella es quien se encarga de poner a prueba la competencia de Griet: “Tú ocúpate de tus tareas, no te pongas en su camino y ayúdalo a él en el taller, pero no presumas de ello delante de toda la casa. Tu sitio aquí no está seguro” (2003:206).

2.3. *Conflicto = Fricción de esferas espaciales: Invasión y desubicación: ¿Teoría del desplazamiento?*

Llegados a este punto, nos encontramos en el meollo de la cuestión: el cómo en la base de todo conflicto dramático subyace el roce

de esferas espaciales, la invasión o apropiación del espacio ajeno y la desubicación en el propio. Un breve recorrido a través de las más destacadas confrontaciones espaciales en *La joven de la perla* nos ayudará a comprender, y esperamos que también a demostrar, nuestra hipótesis de trabajo.

La primera de esas confrontaciones generadora de conflicto a la que se enfrentará Griet será la ya mencionada oposición *espacio católico/espacio protestante*. El mundo espiritual se manifiesta físicamente dividido, cualquier aproximación de un lado al otro se vuelve susceptible de problemas. Dos ejemplos: “Al menos, pensé, es protestante. Antes no estaba segura de que lo fuera. Desde que había entrado a trabajar en la casa del Barrio Papista ya no estaba segura de muchas cosas” (2003:165). Y: “Has olvidado quién eres y de dónde vienes. Nosotros somos una honesta familia protestante...” (2003:191). La segunda confrontación se traduce en la escala social: *Espacio humilde/espacio burgués*; el primero, representado por el ámbito originario de Griet, venido a menos por el accidente del padre, y el segundo, por el entorno social de Vermeer y, en un peldaño más arriba, el de Van Ruijven. La única relación admisible es la de sometimiento, cualquier otra provoca conflicto. Igual sucede en el siguiente par antitético, basado en el orden social, o el estatus familiar (en el sentido latino de este último término): *Espacio de la servidumbre/espacio del amo*. No se nos ocurre mejor ejemplo en la novela que: “—Es muy poderoso —repitió—, y tú no eres más que una criada. ¿Quién crees que ganará esta partida?” (2003:219). La siguiente es la confrontación de sexos, la cual, cómo no, ocupa su lugar y colabora —dado lo insalvable de la transición entre un espacio y otro, o, mejor dicho, entre las atribuciones propias de cada uno— en el conflicto del relato. El hecho de que Griet pase a ser ayudante del pintor supone un salirse de las ocupaciones femeninas que le son obligadamente propias. Curiosamente, María Thins se convierte en el único personaje capaz de caminar indemne a un límite y al otro de estos espacios. El fumar, el opinar sobre arte y el gobernar sobre los demás, todas ellas “atribuciones masculinas”, acaban por conferirle un carácter asexuado, casi una fuerza oracular más que un personaje. En muy estrecha relación con esta antítesis, y sobre todo en lo que atañe a espacio casa del amo, atenderemos a la oposición *espacio de la sabiduría/espacio del trabajo bruto*. En la parte baja de la casa se dispone el trabajo doméstico, las faenas más duras, espacio al que ha sido asignada Griet; su ascenso al estudio, el espacio de la sabiduría (espacio por antonomasia masculino), vedado al resto de los habitantes de la casa, excepto a María Thins, derivará en

claro conflicto con éstos, quienes la sienten como una intrusa traidora a su propia naturaleza. Griet pasará de la estancia sótano (el infierno) a la estancia desván (el cielo): “Me gustaba dormir en el desván [...] Me sentía sola allí arriba, posada por encima del ruido doméstico, en situación de verlo todo desde cierta distancia. Casi como él” (2003:155). Tal oposición resulta, entonces, fácilmente transmutable en esta otra, que en cierto modo la resume: *Espacio del deseo/espacio del deber*. Por supuesto, junto a esta contraposición de espacios distanciados, se produce también la fricción entre existentes de un mismo espacio, provocada más que por la envidia, por el temor a la suplantación, a la invasión y neutralización del espacio propio. Tanneke significa esta fricción de modo ejemplar: “Fueron las palabras, dichas en un tono intimidatorio, las que más dañaron mi relación con Tanneke. No era mi intención que sonaran como sonaron [...] Pero ella nunca me perdonaría por tratarla como si estuviera por debajo de mí” (2003:159). Ahora bien, si hemos de elegir la oposición que desencadena y hace explotar el conflicto principal del relato, sin duda optaremos por *espacio de la esposa/espacio de la intrusa*. Todo un clásico del conflicto dramático, tanto desde la perspectiva femenina como masculina.

Conviene, no obstante, y de cara a nuestros propósitos, insistir en la figura de la protagonista, de Griet, como la encarnación literaria del espacio móvil de la discordia. Y esa discordia, ese conflicto móvil, no se produce sólo en el orden externo, también en el interno. El primer punto de vista queda bien resumido en las palabras de María Thins: “...pero te las has apañado para hacerte algunos enemigos. ¿Por qué? Nunca nos había pasado nada igual con las otras chicas” (2003:204). La desubicación que implica el desplazamiento es tanto física como psíquica, y no hay palabras que narren más bellamente ese conflicto interior que las de Chevalier:

Había dudado porque no quería mentir, pero tampoco quería que él lo supiera. Tenía el pelo largo e indómito. Cuando me lo dejaba sin cubrir parecía que pertenecía a otra Griet, una Griet que iría a un callejón sola con un hombre, y que no era ni tan tranquila ni tan callada ni tan limpia. Una Griet semejante a las mujeres que no se cubrían la cabeza. Por eso mantenía mis cabellos completamente cubiertos, para que no hubiera rastro de esa Griet” (2003:172).

2.4. *La mujer mira: Focalización femenina*

Aunque de manera superficial, por razones obvias, queremos, sin embargo, no pasar por alto el hecho de que sea una mujer la autora del relato, con lo cual estaríamos, por describirlo de un modo un tanto simbólico, ante la transmisión de una historia a través del cristal mujer. Una historia, no lo olvidemos, que tiene su punto de partida en una mirada masculina, la de Vermeer. Pero no es nuestra intención pergeñar aquí un compendio de características del relato femenino en contraposición al relato masculino –engendro que en última instancia sería sospechoso y seguramente poco creíble-, ni tampoco elucubrar sobre cómo habría sido el resultado tratándose de un autor hombre. Simplemente, nos arriesgamos con algunas apreciaciones que inviten a una reflexión que abra nuevos caminos al estudio de esta perspectiva. Al fin y al cabo, también los autores son el resultado de una educación, independiente de que esa educación no haya sido, por desgracia, todo lo conveniente que debiera en cuestión de igualdades y respetos. Sea como sea, pensamos que en lo femenino hay una mayor tendencia al intimismo, a detenerse en disquisiciones psicológicas que traten de dar respuesta al porqué de determinadas acciones, y ello suele resolverse, por paradójico que parezca, de forma intuitiva, en estrecha dependencia de sensaciones más que de argumentos racionales. Griet comprende a Vermeer, pero lo hace del modo siguiente: “Pensé en lo que me había dicho, en aquello de que la caja le ayudaba a ver más. Aunque no entendía por qué, sabía que no me engañaba porque lo percibía en su cuadro de la mujer y también en lo que recordaba del de Delft. Veía las cosas de una manera que los otros no veían, y por eso parecía un lugar diferente la ciudad en la que había vivido toda mi vida; por eso la luz en la cara de una mujer la hacía hermosa” (2003:88). Griet no necesita de una explicación matemática para comprender, como probablemente hubiese precisado un hombre; le basta la intuición. Pero, no nos engañemos, también funciona la praxis menos dada al sentimiento en los momentos, sin embargo, más irracionales o pasionales: “Yo me apoyé en el muro y dejé que Pieter me besara. Estaba tan deseoso que me mordió los labios. Yo no grité, me lamí la sangre salada y miré por encima de su hombro a la tapia de ladrillo que había enfrente mientras él se apretaba contra mí. Me cayó una gota de lluvia en el ojo. No le dejé hacer todo lo que quería. Pasado un rato, Pieter se apartó” (2003:171). Desde luego, resulta muy difícil imaginar a Pieter, o a cualquier otro hombre, haciendo semejantes cálculos en mitad de un encuentro sexual. Y resulta

muy difícil también asistir a la narración de un autor hombre reparando en esa perspectiva.

Tal intimismo, y tal deseo de transmitir lo psicológico como algo palpable, promueven sin duda la modalización en primera persona. Estaríamos, por un lado, ante un paradigma de narrador *autodiegético* y por otro, y según Gerard Genette, ante una focalización interna fija. Ambos ingredientes son los más aptos para procurar la mayor cercanía en una narración: “Entré sin llamar la atención, sintiéndome como una rata que se esconde en la casona de un rico. Dentro había una fresca penumbra, unas columnas lisas que se elevaban hasta muy arriba y un techo tan alto que casi podría ser el cielo” (2003:94).

A la hora de fijarnos en lo femenino, se nos antoja muy reveladora la contraposición entre Griet y su hermano Frans, la cual podría definirse, en uno de sus aspectos, como la oposición *fantasía consciente/fantasía inconsciente*. Desde un principio, Griet se nos muestra como un personaje apegado a la realidad, incapaz de eludir sus responsabilidades, aunque en algunas ocasiones, raras, le asalten arrebatos: “Cuando recorría el pasillo hacia las escaleras, me asaltó el deseo de huir llevándome aquellas riquezas. Podía ir a la estrella en medio de la Plaza del Mercado, elegir una dirección y no volver más” (2003:179). Pero ella misma sabe que algo así sería muy improbable. En cambio, cuando Frans desaparece y ella inquiere por él a la mujer de la fábrica, ésta le responde: “Hacia Rotterdam, dicen. Y luego, ¿quién sabe? Tal vez haga fortuna en ultramar, si no se muere antes entre las piernas de una puta de Rotterdam” (20003:271).

Uno de los riesgos de la narración autodiegética a la que aludíamos anteriormente, conlleva que el narrador autor aparezca bajo el disfraz de protagonista, manifestándose una simbiosis autora-narradora-protagonista. Asistimos a este fenómeno, por ejemplo, cuando se pone en labios de la protagonista un juicio profesional inadecuado a su caracterización: “Retoqué las líneas de los pliegues y me alejé unos pasos. El paño era ahora un eco del brazo de la modelo con la pluma en la mano” (2003:186). Sin duda, no es la voz de Griet, sino de Chevalier.

3. DE LA CÁMARA OSCURA A LA CÁMARA PANAVISIÓN

3.1. *El relato de Olivia Hetreed*

Son excepcionales los casos en que una adaptación cinematográfica parte de un texto más breve, como sucede, por citar un ejemplo afortunado, en *El nadador*, basada en un relato de unas quince páginas de John Cheever. Lo normal es la situación inversa, con la consecuente poda de parte de ramas del árbol de la historia original. Pero esa poda va más allá del simple corte o mutilación de extremidades supuestamente prescindibles. Implica –en la adaptación que nos ocupa– la reducción del espacio textual a un tercio. Dicha reducción supone, cuando menos, supresión de subtramas, transposiciones actanciales, compresión de situaciones y modificaciones verbales. Tal intervención, en consecuencia, conlleva la inevitable alteración de intenciones. Con todo, *La joven de la perla*, película, no se aleja de nuestros propósitos, en tanto en cuanto su conflicto continúa siendo espacial. Tan sólo se ha alterado en lo fundamental, como pronto veremos, el punto de vista.

José Sanchis Sinisterra, en su obra pedagógica *Dramaturgia de textos narrativos*, ofrece una serie de “condiciones que pueden aligerar el paso de un lenguaje narrativo a uno escénico” (2003:92 y ss): narración en tercera persona, estabilidad espacial, continuidad temporal, concentración de personajes, abundancia de diálogos y monólogos y figura del narrador en escena. Sin duda, y aunque apuntan más a una puesta en escena teatral, son buenos consejos. Olivia Hetreed, la guionista, ha optado por esa mal llamada narración en tercera persona, y ello ha provocado un relato muy distinto del novelesco. Esto prueba una vez más hasta qué punto resulta esencial la perspectiva desde la que se narra. En cuanto a la estabilidad espacial, apenas si ha hecho falta adaptación, puesto que no se trata de una novela que se explaye en exteriores: la acción fundamental se reduce al espacio interior de la casa de Vermeer. En el aspecto del diálogo, Olivia Hetreed se ha decidido, sin embargo, por todo lo contrario que recomienda Sinisterra. Los diálogos en la película son, o al menos lo parecen, menos abundantes que en la narración literaria. Pensamos –aunque sólo se trata de una suposición, y en cualquier caso, nos conduce al mismo resultado– que con la pretensión de equilibrar de algún modo la falta de intimismo de la focalización externa: Siendo el personaje más silencioso se consigue una mayor impresión de vida interior. Sea como sea, el hecho de anular prácticamente la focalización interna, proporciona un gran protagonismo, como

trataremos en el epígrafe siguiente, a la instancia narradora, llámese de momento cámara o director.

Una de las pérdidas en el paso de la novela al guión la constituye el espléndidamente representado, sobre todo al principio de la novela, mundo de los olores, los cuales, según Ricardo Gullón, “dan consistencia al espacio” (1980:34). Y en la poda de subtramas, quizá la supresión más importante sea la de Frans, el hermano de Griet. En la novela, la historia de Frans actúa como contrapunto especular de la de Griet; ambos emprenden un viaje iniciático muy similar, tan sólo diferente en el resultado, como ya apuntamos al hablar de la oposición femenino/masculino. En ocasiones se ha servido Olivia Hetreed de la compresión de varias escenas en una sola, como en el caso de la carnicería. También la Tanneke torpe y hostil de la novela se ha transmutado en una criada eficaz y experimentada, y en, además, una compañera comprensiva y casi cómplice.

Pero, tal vez, la alteración que nos parece más notable, debido a las consecuencias que acarrea, provenga de la acción de horadar el lóbulo de la oreja. Tal hecho se produce en la novela de forma escalonada –durante un cierto tiempo– y solitaria. El ritual debe afrontarlo ella misma, sin ayuda de nadie.

Cogí la aguja que había puesto a quemar y dejé que la punta pasara del rojo incandescente a un naranja pálido y finalmente al negro. Cuando me incliné hacia el espejo, me miré un instante. A la luz de la vela se me veían los ojos empañados, brillantes de miedo.

Hazlo rápido, pensé. Retrasarlo no sirve de nada. En un único movimiento estiré el lóbulo y atravesé la carne con la aguja.

Justo antes de desvanecerme pensé: siempre había deseado llevar perlas en las orejas [...]

Cada noche me limpiaba la oreja y pasaba una aguja ligeramente más gruesa por el agujero, para que éste no se cerrara (Chevalier, 2003:275).

Hetreed, al transformar este suceso, cambia en gran parte el sentido de la obra. En la narración cinematográfica, el pintor, a petición de Griet, se encarga de atravesar con la aguja el lóbulo. A estas alturas, y a poco que se reflexione sobre ello, a nadie pasa inadvertido que en esta escena late una clara metáfora de consumación amorosa y desvirgamiento. Hemos pasado, entonces, de una historia de aprendizaje y admiración amorosa hacia el maestro por parte de una adolescente

deslumbrada, a una historia de amor correspondido pero imposible. De ello seguiremos tratando en el epígrafe siguiente.

3.2. *La mirada de Peter Webber*

Tracy Chevalier ha articulado, a modo de bisagra, dos miradas masculinas. Entre la plástica de la pintura y la plástica del cine, el texto novelístico ha servido de puente, prestando a la nueva dimensión visual cinematográfica el ingrediente base narrativo: el movimiento. Vienen al caso las palabras de Jacques Aumont: “el relato es el punto crucial en que pintura y cine se separan” (1997:103). En el caso de *La joven de la perla*, resulta especialmente llamativo el baile de miradas que se ha producido desde el icono originario hasta el discurso audiovisual: Un pintor que mira y retrata a la modelo que a la vez lo mira a él, y por ende al espectador; una mujer que quiere mirar toda una narración a través de una mirada que la mira; y un cineasta que vuelve a mirar la mirada pero esta vez apartándose. La mirada de Peter Webber es una mirada ajena, a distancia. Pareciera como si no hubiese intención de involucrarse, más allá de lo necesario para el objetivo perseguido, en el mundo de Griet. Según referimos arriba, Hetreed brinda a Webber la posibilidad de contemplar la historia desde fuera, a la manera de un *voyeur* que asiste a escenas que en condiciones normales le estarían vetadas. Y esa es la sensación que transmite al público, la de prestarle el ojo de la cámara para curiosear en las intimidades del otro. Para saciar ese morbo, Webber ha decidido contarnos la clásica historia de amor desgraciado, cargando las tintas en el drama pasional. Nadie duda de lo efectivo, y sobre todo lo comercial, que ello hace al relato. Sin embargo, aunque el juego de miradas entre los protagonistas alcance momentos verdaderamente brillantes, se ve incapaz de comunicar todo el mundo verbal de intimidad que destila la novela. El hecho del deseo forzado como drama, por encima de la pintura y el aprendizaje vital, caracteriza el punto de vista de la película. Muy poco queda, entonces, del matriarcado y la mirada femenina.

Una última apreciación. Si en ocasiones hemos dudado de que en cine la autoría corresponda al director, ésta es una de ellas, y de las más claras. Aquí, Peter Webber ha de compartir esa autoría, al menos, con el director de fotografía, Eduardo Serra, y el diseñador de la producción, Ben Van Os, a la vista del excelente trabajo de ambos. Uno, por poner la pintura en movimiento y el otro, por el espacio rescatado.

BREVE EPÍLOGO: HACIA UNA NOCIÓN DEL CONCEPTO *TOPODRAMA*

Somos conscientes –y en parte nos congratula– de que las páginas de análisis y trabajo interdisciplinar que anteceden, en absoluto agotan el objeto de estudio propuesto desde el título. Ello nos anima a seguir en el camino de investigación abierto, y a probar, dentro del paradigma dramático, todas las variables posibles, de suerte que en función de los resultados podamos acercar cada vez más nuestra hipótesis a una teoría consistente. Haber demostrado, a nuestro juicio, que, al menos, en *La joven de la perla*, el conflicto dramático tiene una esencia espacial, nos motiva a seguir ahondando en la definición y características de dicha esencia, a la que por el momento se nos ha ocurrido denominar, de una manera un tanto bajtiniana, *topodrama*. De ese modo, estableceríamos que el *topodrama* de *La joven de la perla* sería la aspiración de la protagonista a ocupar un lugar, un espacio –social, amoroso y cultural–, que le está vedado.

REFERENCIAS

- ALONSO FERNÁNDEZ-CHECA, José Felipe (1993). *Diccionario de Alquimia, Cábalas y Simbología*. Madrid, Ediciones Trigo, S. L.
- AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós, Cine y pintura.
- BACHELARD, Gaston (1957-1986). *La poética del espacio*. México, FCE, Breviarios.
- BAJTIN, Mijail (1982-2003). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores.
- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BOLLNOW, O. Friedrich (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona, Labor.
- BOZAL, Valeriano (1993). *Johannes Vermeer*. Madrid, Historia 16, El arte y sus creadores.
- CARMONA, Ramón (2002). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- CHEVALIER, Tracy (2003). *La joven de la perla*. Madrid, Suma de letras S.L., Punto de lectura.
- COLLINGWOOD, R. G. (1993). *Los principios del arte*. México, FCE.
- DÍAZ, Claudio (2001). *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*. Málaga, Universidad de Málaga. Atenea, Estudios sobre la mujer.
- DURAND, Gilbert (1980). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- EGRI, Lajos (1946). *The art of dramatic writing*. New York, Simon and Schuster.

- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- GAUDREAU, André/JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- GENETTE, Gerard (1966). *Figures I*. Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gerard (1969). *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil.
- GONZALEZ GARCÍA, Antonio (1999). *La cámara oscura. Vermeer y Velázquez*, Sevilla, Universidad de Sevilla (CDRom).
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch.
- HAWKING, Stephen W. (1988). *Historia del Tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*. Barcelona, Editorial Crítica.
- JACQUES, Richard / O'NEILL, Mike (2004). *Girl with a pearl earring*. Barcelona, RBA Editores (Suplemento SpeakUp).
- La joven de la perla*, Dir. Peter WEBBER, Guión de Olivia HETREED (Basado en la obra de Tracy Chevalier), Color 105', Año 2003, DeAPlaneta Home Entertainment.
- LOTMAN, Yuri M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios.
- NEIRA PIÑEIRO, M^a del Rosario (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco/Libros.
- PANOFSKY, Erwin (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco (1990). *La liturgia del espacio*. Madrid, Nerea.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, Ñaque Editorial.
- SCHNEIDER, Norbert (2000). *Vermeer, 1632-1675. Sentimientos furtivos*. Colonia, Taschen.
- TORÁN, Enrique (1985). *El espacio en la imagen. De las perspectivas prácticas al espacio en la imagen*. Barcelona, Editorial Mitre.
- UBERSFELD, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- VILLANUEVA, Darío (1983). *La novela lírica I*. Madrid, Taurus.
- VILLANUEVA, Darío (1989-1992). *El comentario de textos narrativos: La novela*. Gijón, Ediciones Júcar.
- WOLF, Brian Jay (2001). *Vermeer and the Invention of Seeing*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1998). *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.