

## LA JOVEN DE LA PERLA

Una película de Peter Webber

Es esta una película fascinante, que analiza el fenómeno de la creación artística yendo mucho más allá del tópico del genio creador o del esteticismo, a pesar de ser una película esencialmente esteticista, con una fotografía muy bella, que sorprende al reproducir con esmero los interiores y las luces de Vermeer de Delft. Pero probablemente interesan más otros aspectos.



Ante todo su reflexión sobre la naturaleza de la mirada. Cuando la mujer de Vermeer contempla el retrato que su marido ha hecho de *Griet*, y exclama desconsolada que “es obsceno”, tal vez nos sintamos extrañados ante esta rara exclamación, ya que lo único que sale en el cuadro es la cabeza de la joven, y además tocada con el conocido turbante azul y limón. Conviene entonces hacernos conscientes de hasta qué punto nuestra mirada contemporánea tiende a menudo a una visión muy superficial, hiperestimulada por la avalancha de imágenes de la sociedad de consumo. Nuestra mirada puede resbalar sobre el cuadro de Vermeer y contentarse con una lectura hedonista de colores y dibujo, contentarse con la innegable belleza de la modelo o con su dulce expresividad. Acostumbrados a fotos innumerables sobre nosotros mismos, el retrato se nos aparece como algo natural, casi convencional.

Sobre los retratos proyectamos además nuestras nociones contemporáneas. Y consideramos lógico, por ejemplo, que la gente retratada pose con *naturalidad*. La fotografía es un arte muy realista, como señala Mirzoeff, pero que precisamente por su apariencia realista puede generar las mayores mentiras. Nosotros desconfiamos instintivamente de ello, y la naturalidad de las poses parece ofrecernos un argumento tranquilizador, una razón para creer y aceptar mejor lo que estamos contemplando.

La naturalidad no solo de la “pose”, también del vestido, del escenario puede corresponderse también con el deseo contemporáneo de democratizar el retrato despojándolo de los atributos aristocratizantes que siempre le han acompañado. Tal vez por eso consideramos normal una imagen tan despojada de objetos y elementos como la Joven de Vermeer. Parece manifestar una gran frescura en la ausencia de detalles, tan sólo adornada con una perla. Y sin embargo es una mirada casi minimalista, en la que hay una voluntad muy clara de despojar de todo lo accesorio. Nos basta con acudir a otros retratos de Vermeer para ver que precisamente el artista suele detenerse en cuanto hay en torno de las figuras, llena de detalles minuciosos de abundante simbología. Pero aquí una oscuridad nada caravaggiesca rodea la cabeza de *Griet*. Un entorno fuertemente abstracto, que recuerda los escenarios desnudos de algunos santos pintados por Alonso Cano. Hay una elección de la mirada, por la que la modelo es separada de lo contingente, de lo que pudiera aludir a circunstancias externas, (salvo su mismo tocado), y es presentada como un en-si. Ella es lo que se ha decidido que se vea.

El siglo XVII no necesitaba la espontaneidad (nada espontánea) de nuestras poses fotográficas. Al revés, el retrato está encantado de subrayar lo aristocrático del

personaje, de llenarlo de atributos, incluso de colocar complejos fondos detrás. ¿Qué ocurre con esta chica de la perla? Es una visión en primer plano, muy íntima y cercana a la modelo (*Ha mirado en mi interior*, exclama ella al ver el cuadro). Por esa cercanía, por ese despojarse de la parafernalia que rodea al retratado en obras oficiales, es sentida como obscena. La narración es muy hábil al relacionar esa cualidad del mirar con toda una historia de deseo del encargante. Por eso al final, cuando el encargante aparece sentado y triste, anonadado, ante el retrato, se cierra un argumento de posesión a través de la mirada, que nos ayuda a comprender los abismos que hay entre nuestra mirada superficial y la mirada del espectador del XVII.

También el momento en que Vermeer taladra los lóbulos de la muchacha, paso necesario para poder pintarla con el atributo exquisito de la joya, es una hábil referencia a la violación sensual que supone la mirada. Haciendo sangrar el lóbulo para que lleve aquello que antes el pintor dio a otra mujer. En esta dinámica de posesión inmaterial, en un ambiente asfixiante de sospechas de los demás, la chica se siente impelida a *realmente* mantener relaciones sexuales con su novio, y decide entregarse a él. Entonces el escenario cambia, y abandona las sutiles luces y los objetos cultos para situarse en la más física de las realidades, en un establo. *Griet* ha sentido, y no sabemos si de modo totalmente consciente, la posesión de quien la mira y la pinta, y esta infidelidad voluntaria-involuntaria ante la mirada, la empuja hacia su auténtica pareja. Por eso al final de la película, cuando las perlas van a parar a sus manos, ella ya está embarazada, pues ambos son modos de ser poseída.

La mirada como argumento; una preocupación fundamental para quienes se acercan a la naturaleza misma del Arte, de lo visual y del propio fenómeno del mirar. Mirzoeff ha descrito cómo las miradas distintas generan contenidos distintos, aunque lo mirado sea lo mismo; cómo la imagen está mediada por quien la observa y por quien interviene en su producción, y la película sabe traducir esto a un hermoso argumento de amor. La mirada como poder y como cualificador; la mirada como otorgadora de sentido. También por esto el carnicero (la realidad), el novio, no siente temor ante el comitente. Y aunque vemos en la película que este encargante intenta violar a la muchacha, violarla físicamente, con la brutalidad de la superioridad de clase y de fortaleza, entendemos que aún así la posesión que se apodera del *ser* es la otra. Este joven novio teme al pintor, el que posee sin necesitar consumarlo físicamente, el que entra dentro. El que *conoce*. Esto recuerda los argumentos de González-Fauss, quien refiere lo congruente de la identificación bíblica del coito y el conocimiento, la profundidad de la expresión *conocer* que da el texto sagrado al *acto amoroso*. La película está en lo mismo, pero desde la noción misma del conocimiento; es ese conocimiento que da la vista el que de alguna manera “penetra” dentro; como un cuerpo intangible traspasa la corteza social y entra en *Griet*. Y la posee.

La pintura materializa y testimonia el deseo...y el conocimiento. Antes de ser pintada, cuando ella le cambia la silla en uno de sus escenarios pictóricos, de alguna manera manifiesta que es capaz de participar del conocimiento. Con este gesto, ella asume una autoridad, un rol, que no se espera de una simple “fregona”. Es el momento en que él realmente *la ve*. Nada es accesorio en esta película. Parece también muy importante la referencia a la cámara oscura. Aunque al parecer no fue este el tipo de cámara utilizada por Vermeer, en cualquier caso está citada con acierto. La mirada de la cámara oscura, la naturaleza física de la imagen, es un misterio que sólo está al alcance de algunos conocedores, y al que la chica es introducida precisamente por su cercanía emocional con el pintor. Ocultos ambos por un paño, al margen del mirar cotidiano, los dos pasan a poseer lo de fuera. La tecnología de la mirada, el conocer desde que tecnología se construye el ver (que tanto reivindica Fernando Hernández), siempre está

ligada a nuestra noción de conocimiento. Es una sutileza para asumir la unión de ambos, la misma que hace que ella mueva los colores y prepare las pinturas. Están los dos en el ser de la imagen, en su razón ontológica.

Por otra parte, este cuadro puede ser leído desde posicionamientos de género. Y entonces se torna maravilloso. El propio Vermeer pintó otros retratos de primer plano, como su celebre *joven dormida*. Pero en el que nos ocupa, y en menor grado en otros como la *joven del sombrero rojo*, no domina a la retratada con su mirada, sino que es ésta la que –en un plano de igualdad absoluta– consiente en volverse y descubre su propia mirada. El pintor obtiene un *sí quiero*, más allá de la relación social de género que uno esperaría en el siglo XVII. Por eso es un cuadro de amor. Le sucede como a algunos grabados de la Suite Volland de Picasso. Porque si bien Picasso se muestra irritablemente machista y egocéntrico en la mayoría de los grabados, en alguno de ellos, iluminado más por el amor que por su ego, abandona su lugar de privilegio, y se sitúa a la altura de la mujer. Y ambos adquieren una dignidad similar. El cómo miro, cómo sitúo a quien miro, cómo mira ella, (como me mira); toda una reflexión en la línea de los modernos estudios visuales para encontrar en el Arte, en concreto en este cuadro, un camino de conocimiento mucho más rico que el que los estilos, los colores y las formas o los contextos históricos pueden proporcionar.

Si la imagen de esta mujer ha servido a una historia ficticia, imaginada, de posesión y pasión sin cuerpos es también porque ella posee la dignidad de, a su vez, poder poseernos a nosotros. Muestra la dignidad de poseer su propia mirada. Desde la otredad absoluta, separada de atributos superfluos. En una consciencia total del poder de la mirada, Vermeer ha decidido compartir con nosotros algo que sólo cupo entre dos seres muertos hace varios siglos. Y ella también lo ha querido. Por algo esta imagen fascinó a Proust. Por eso, cuando la película acaba y aparece el cuadro a una escala gigantesca, y posee con su mirada castaña la sala entera, tu pecho se siente encogido. Una película extraordinaria.

José Pedro Aznárez López  
Lola Martínez Guardia

