



Miradas fragmentarias La écfrasis en dos cuentos de Laia Jufresa

An Van Hecke
KU Leuven, Bélgica

Abstract: *This article analyses two stories from the book *El esquinista* (2014) by Mexican author Laia Jufresa, based on their ecphrastic textual frameworks: “Cristina” and “La noche que desapareció Holanda”. The first story focuses on the work *Christina’s World* by the American painter Andrew Wyeth. The second contains several references to the works by Johannes Vermeer: *Woman Holding a Balance* and *Young Woman with a Lute*. In both texts Jufresa creates an inter-artistic space where literature and painting meet and interfere. In these experimental stories the narrator changes the perspective with which she observes a painting as well as the inner perspective, which looks at the most intimate reflections of the characters. Jufresa’s approach to universal themes puts the reader in an uncomfortable space, but at the same time she encourages him or her to participate in the game of the visible and the invisible.*

Keywords: Laia Jufresa, *El esquinista*, Mexico, ecphrasis, short-story, family, visual arts

Resumen: *En este artículo se analizan dos cuentos del libro *El esquinista* (2014) de la autora mexicana Laia Jufresa, a partir de sus marcos textuales ecfrásticos: “Cristina” y “La noche que desapareció Holanda”. El primer cuento se centra en *El mundo de Cristina* del pintor norteamericano Andrew Wyeth. El segundo contiene varias referencias a dos obras de Johannes Vermeer: *Mujer con balanza* y *Mujer con laúd*. En ambos textos Jufresa crea un espacio interartístico donde la literatura y la pintura se encuentran y se cuestionan mutuamente. Son cuentos experimentales en los que la narradora subvierte la mirada, tanto la mirada con la que observa una pintura, como la mirada interior, que contempla las reflexiones más íntimas de los personajes. La manera como Jufresa aborda los temas universales pone al lector en un espacio incómodo, pero al mismo tiempo la autora lo incita a participar en el juego de lo visible y lo invisible.*

Palabras clave: Laia Jufresa, *El esquinista*, México, écfrasis, cuento, familia, arte visual

Introducción. *El esquinista*: una escritura fragmentaria

En el panorama de la literatura mexicana actual la obra de Laia Jufresa destaca por la innovación de la forma, el tono irónico y la profundidad de los temas. Su escritura refleja también su personalidad cosmopolita: Jufresa nació en 1984 en la Ciudad de México, pero creció en París y vivió también en Argentina, España y Alemania. Hoy en día vive y trabaja en Edimburgo, Escocia. En 2017 fue seleccionada como uno de los veinte autores mexicanos menores de 40 años más destacados (México20) y también de Latinoamérica (Bogotá39). Es autora de tres libros: un libro de cuentos,



El esquinista de 2014, una novela titulada *Umami* que fue publicada en 2015 y traducida a muchos idiomas, y el audiolibro *Veinte, veintuno* (2022). Actualmente está terminando su segunda novela, *Réplica* (Jufresa s.f.). *El esquinista* reúne doce cuentos que se caracterizan por lo absurdo, lo inesperado y los constantes cambios de perspectiva. Las líneas narrativas sutiles que conectan los diferentes cuentos dan al lector la impresión de estar ante una obra unitaria y cerrada, aunque al mismo tiempo se trata de piezas fragmentarias y dispersas. En su reseña del libro, Daniel Herrera formula la siguiente evaluación acertada:

Los cuentos de El esquinista tienen una característica común que los enmarca a todos: sus personajes no terminan de entender que son hijos de su circunstancia. Como no están conscientes de eso, se mueven por el mundo creyendo que pueden decidir cada situación. Al final, el lector es quien vislumbra que esos personajes van dando tumbos, nada tienen controlado, por eso, tal vez, buscan un destino preciso, aunque se pierdan en el camino. (Herrera, 2016)

Para el siguiente análisis seleccionamos dos cuentos que estudiaremos a partir de sus marcos textuales efrásticos: “Cristina” (47-49)¹ y “La noche que desapareció Holanda” (99-104).

“Cristina” gira completamente entorno a la obra *El mundo de Cristina* del pintor norteamericano Andrew Wyeth. Es una pintura de 1948 cuyo título original en inglés es *Christina's World* y que hoy en día se encuentra en el MoMA de Nueva York. En esta pintura vemos a una mujer joven con vestido rosa tirada en la hierba, de espaldas al espectador, y que está mirando una granja en lo alto de la colina. Es una obra realista, que pertenece al género de la pintura regionalista y paisajística. Wyeth pintó la escena con mucho ojo por el detalle, como se observa en las hierbas y el pelo de la mujer. “Cristina” no es el único cuento de esta colección con referencias a pinturas reales. En “La noche que desapareció Holanda” la narradora se refiere a dos cuadros del pintor neerlandés Johannes Vermeer, del siglo XVII. No aparecen los títulos, pero por las descripciones podemos deducir que se trata de *Mujer con balanza*, también conocida como *La tasadora de perlas*, y *Mujer con laúd*. Se percibe, pues, un interés recurrente por las artes visuales, por lo que ambos cuentos entran en una red textual y contextual más amplia². Es un tema que une los cuentos del libro *El esquinista* cuyos personajes reflexionan sobre la tensión entre realidad e irrealidad en este mundo. De hecho, también la novela *Umami* abre con un dibujo hecho por la autora, representando un mapa con las cinco casas en las que se desarrollan las historias de la novela. Uno de los personajes principales de *Umami* es una pintora que se dedica a inventar colores nuevos (Jufresa, 2017). Este interés de Jufresa por el arte en su obra narrativa no debe de sorprendernos. La autora obtuvo la licenciatura en Artes en la Universidad de La Sorbona y el máster en álbum infantil ilustrado. Su formación académica en el mundo de las artes se refleja en su obra narrativa de una manera muy sutil y otorga a sus textos una dimensión original y creativa (Van Hecke, 2020).

¹ Para el análisis de los dos cuentos solo se añaden las páginas. Citamos por esta edición: Jufresa, Laia. 2014. *El esquinista*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.

² Otros cuentos con referencias explícitas al arte son “Moud” (63-74), que trata sobre la pintura rupestre, y el último cuento, “El esquinista” (105-119), que podríamos llamar de ciencia ficción. En este relato la narradora inventa una nueva forma de arte, el esquinismo, que le permite reflexionar sobre la arquitectura actual y futura de nuestras ciudades.



La écfrasis: la literatura y el arte plástico

Cuando un texto literario establece una relación referencial a una obra de arte, se revela un modo narrativo conocido como écfrasis (también ecfrasis). Etimológicamente el término proviene de los vocablos griegos *ek* ‘afuera’ y *phrasein* ‘decir, declamar, pronunciar’. El poeta o el narrador de un texto literario formula lo que no fue dicho por el pintor. La Real Academia define la écfrasis como la ‘descripción precisa y detallada de un objeto artístico’. En la crítica literaria han surgido varias definiciones más, como la de James Heffernan, para quien la écfrasis es ‘la representación verbal de una representación visual’ (Heffernan citado en Pimentel, 2003: 206). En todas las definiciones se trata siempre de una relación entre un texto verbal y un objeto plástico, lo que nos permite hablar de una ‘relación intersemiótica’ y al mismo tiempo también de ‘una relación intermedial’ (Pimentel, 2003: 206), conceptos que se han estudiado en el campo de la intertextualidad en sentido amplio. Se realiza un encuentro de una pintura en dos medios: el medio visual y el medio verbal. La écfrasis consiste, pues, en describir, representar o ‘pintar’ una pintura con palabras.

Cabe hacer aquí una distinción importante: en tanto que representación, el objeto plástico descrito en el texto literario puede ser real o ficticio. En la literatura clásica es bien conocida la larga descripción de Homero del Escudo de Aquiles en la *Ilíada*, una obra ficticia que no existe fuera de la descripción hecha por el poeta griego. Se trata de la llamada ‘écfrasis nocional’ cuando el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje. En cambio, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, se habla de ‘écfrasis referencial’ (Pimentel, 2003: 207), como es el caso de ambos cuentos de Jufresa, que refieren a obras existentes, *El mundo de Cristina* de Andrew Wyeth, y *Mujer con balanza* y *Mujer con laúd* de Johannes Vermeer. En el cuento “Cristina”, la descripción e interpretación de la obra de Wyeth ocupa todo el discurso narrativo. En cambio, en “La noche que desapareció Holanda”, la écfrasis aparece solo en algunos fragmentos, aunque se trata de un hilo conductor importante en todo el cuento. También cabe aclarar que se trata de referencias a tres cuadros figurativos y no abstractos, lo que facilitará probablemente una interpretación de las pinturas como representaciones. Además, son tres retratos, entendiendo ‘retrato’ en sentido amplio como representación de una persona, lo que incluye también a Cristina quien está de espaldas.

Los autores literarios a menudo hacen descripciones de obras de arte reales³ y a veces integran las imágenes en los textos. Jufresa no incluye las obras de Wyeth ni de Vermeer en los cuentos; es decir que no son cuentos ilustrados. Sin embargo, la autora nos invita a ‘una lectura iconotextual’ definida por Pimentel como sigue: ‘aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora, incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico’ (Pimentel, 2003: 207). Efectivamente, nuestra lectura del cuento se convierte en una lectura interactiva y dinámica al buscar e interpretar la pintura desde nuestra propia perspectiva, también subjetiva por supuesto. Artigas Albarelli, en la introducción a su libro *Galería de palabras: La variedad de la écfrasis* (2013), esboza el marco general en el que sitúa su estudio, un panorama más amplio que nos parece importante tomar en cuenta al hablar de la écfrasis:

³ Para la literatura hispanoamericana podemos mencionar a Alejo Carpentier cuya obra contiene muchas referencias pictóricas (Quintero, 2019), Octavio Paz quien ha hecho muchas descripciones del arte surrealista (Meyer-Minnemann, 2016) y Mario Vargas Llosa, quien se dedicó a la obra de Gauguin en su novela *El Paraíso en la otra esquina* (Sager, 2008: 48).



El trabajo se inserta en los estudios comparativos y en la creencia de que el pensamiento crítico funciona en gran parte gracias a la noción de semejanza; a la formación de metáforas, analogías y modelos; y a su capacidad de revelar 'verdades inesperadas'. (Artigas, 2013: 12-13)

En el espacio de la écfrasis se hace una 'comparación interartística' en la que la relación entre ambas artes es 'tangible', es decir que no se basa en meras impresiones (Artigas, 2013: 14). Para nuestro estudio también resulta útil el modelo de Sager Eidt quien distingue entre cuatro categorías de écfrasis: *Attributive Ekphrasis* (en la que se alude a una obra de arte sin descripción ni discusión), *Depictive Ekphrasis* (en la que hay descripción y/o discusión de la obra de arte), *Interpretive Ekphrasis* (en la que se interpreta la imagen o se reflexiona sobre ella), y *Dramatic Ekphrasis* (en la que hay una dramatización o teatralización a tal grado que la obra de arte empieza a tener una vida propia) (Sager Eidt, 2008: 44-63). En Jufresa veremos que se trata sobre todo del segundo y tercer tipo: la écfrasis descriptiva e interpretativa.

“Cristina”: una lectura ecfástica de Wyeth

La trama del cuento de Jufresa es relativamente sencilla. Hay dos personajes, una narradora intradiegetica y su padre. La narradora, ya adulta, recuerda un suceso de su infancia, de cuando tenía once años, en relación con el cuadro *El mundo de Cristina*. El título del cuento, “Cristina”, es una referencia directa a la obra de arte y en el cuento se encuentran desde el inicio muchos detalles del cuadro. Para empezar, la narradora recuerda la pintura cuando estaba en el estudio de su padre:

Yo supe muy poco de ella: que usaba siempre el mismo vestido rosáceo, el viento la despeinaba invariablemente hacia el mismo lado, que a sus zapatos verde-grises no se les antojaba sostenerla; que algo miraba en aquella casa del rincón, algo ansiaba. (47)

Después de esta descripción del cuadro sigue una interpretación, más bien, se tratará de dos interpretaciones opuestas, lo que será precisamente el tema central del cuento. La imagen que la narradora, de niña, siempre había tenido de la pintura en el estudio de su padre era la de una Cristina tranquila, feliz, relajada, en el césped. Pero esta interpretación cambia totalmente cuando, a la edad de once años, la narradora viaja con su padre a Nueva York y se encuentra de repente frente a la pintura original:

Me quedé mirándola y, entonces, un descubrimiento. Algo no estaba bien. Algo andaba mal con Cristina. No era la misma que había habitado felizmente mi casa, reposando plácida sobre el césped. No, esta Cristina tenía un problema, se le notaba a leguas. Los brazos deformes, la angustia en el gesto, quizás una mueca de dolor si alguien la viese de frente. Pasé muchos minutos frente al cuadro, aterrada, para luego sucumbir ante un dilema moral: decidir si gritarle a mi padre -extraviado salas atrás-, y exigirle una explicación, o si era mejor no contárselo porque sería una decepción demasiado grande entender que la chica que durante años se sentó en un pastizal sobre su escritorio estaba en realidad enferma y lo más seguro era que no estuviera ahí echada por el gusto, sino que la pobre no podía levantarse. (47)

La pintura en el museo produce en la niña un efecto de extrañamiento porque en lugar del bucólico y pacífico campo en el que se encontraba una Cristina feliz, se revela ahora una realidad otra. Finalmente, la niña decide buscar a su padre, quien vio el cuadro con mucha alegría: ‘¡Qué maravilla!’, fijándose en la técnica usada por el pintor, la ténpera y la luz, porque él siempre había visto a Cristina como era: ‘Enferma, deforme’. La niña se siente indignada, y también ‘ingenua, pero sobre



todo traicionada' (49). La desilusión es aún más grande cuando su padre le cuenta lo que todos ya saben, y es una explicación que se encuentra efectivamente en muchas descripciones de la obra: 'que Cristina era vecina de Wyeth, que era parálitica, que le daba por pasarse las tardes arrastrándose, recogiendo flores en el enorme prado que rodeaba su casa' (49). Esta nueva perspectiva le causa a la narradora cierta inseguridad, una 'incertidumbre' (49). Jufresa cuestiona aquí la validez de la mirada, sea de una pintura o de un texto, que puede cambiar totalmente: lo que en un momento parece sosiego, en otro momento puede parecer una escena inquietante.

El cuento de Jufresa representa la obra de arte de Wyeth como autónoma, 'como otro respecto al discurso que intenta representarlo' (Pimentel, 2003: 205). Aquí entra en juego una compleja relación de identidad y otredad entre la narradora y la mujer representada en la pintura. El lector a su vez empieza a hacer un cotejo entre la vida de Cristina y de la narradora. Es decir, la misma incertidumbre al ver a Cristina en el museo en Nueva York, surge cada vez que la narradora, ya adulta, va a visitar a su padre o le habla por teléfono y se pregunta si estará enfermo o si estará bien. El cuento sigue oscilando entre las dos interpretaciones del cuadro sobre el mundo de Cristina, y por extensión sobre el mundo: dos visiones opuestas que no logran reconciliarse. Curiosamente, la última frase del microrrelato sugiere que la narradora opta por volver a su mirada original del cuadro, que luego aplica a su propia vida: 'Lo mismo cada telefonazo con mi padre: nos aplasta la distancia, pero nos reconforta la certeza de que elegimos cada uno, cada día, las flores que levantamos, el prado en el que vamos a postrarnos' (49). Se observa aquí un paralelismo a nivel emocional. Como bien se sabe, ver una obra de arte puede evocar una serie de emociones en el espectador y estas emociones, que en este caso son paradójicas, se trasladan a la vida de la narradora y a su relación con su padre, hasta muchos años después, cuando ella ya es adulta. Se trata además de una tensión entre el lugar del pasado, de la memoria, y el presente. La narradora vuelve en su imaginación al lugar de la infancia, el estudio del padre, con una Cristina feliz, desde el presente, y por más que los críticos de arte insisten en ver a Cristina como una 'figura inquietante' y en interpretar el enorme espacio entre Cristina y la casa como un lugar que causa angustia y hasta se imaginan ver cuervos en el cielo, la narradora sostiene que 'Cristina es puro sosiego y contentura invisible, en su día de campo privado' (49).

Un aspecto que no se toca explícitamente en el cuento, pero que en parte puede explicar el cambio en la mirada de la joven narradora es el desplazamiento lingüístico y espacial que se realiza en el relato. La narradora refiere al cuadro en español, *El mundo de Cristina*. El título original del cuadro es *Christina's World* y esta versión en inglés no aparece en el texto. Esta traducción implícita coincide con el traslado de un entorno hispanohablante de la casa de la infancia (el texto está escrito en español) a la Ciudad de Nueva York y el MoMA, un entorno anglófono. Además del cambio de la lengua y del espacio geográfico, hay un cambio de un espacio íntimo y protegido, del estudio del padre en la casa, a un espacio abierto y público, de un museo. Fabio Morábito, en su análisis del cuento, da aún otra interpretación muy interesante para explicar el cambio en la perspectiva de la narradora. Según Morábito, en el cuento "Cristina":

Se plantea una nostalgia por la materia pura y original. La niña descubre la verdad de la pintura de Wyeth mirando el cuadro que Wyeth pintó de su puño y no una de sus innumerables reproducciones; sólo la cercanía con el cuadro 'verdadero' le permite descubrir su sentido. (Morábito, 2015)

El análisis de Morábito abre la discusión sobre la originalidad y la autenticidad que se oponen a los conceptos de la reproducción y la copia, que tal vez no nos dan



una mirada menos válida que la del original, sino simplemente otra. Esto nos lleva a observar la pintura desde aún otro enfoque, partiendo de la conocida frase latina de Horacio, *ut pictura poesis*, cuya traducción es ‘como la pintura así es la poesía’, en la que se propone una analogía entre ambas artes. Existen efectivamente muchas similitudes entre la pintura y la poesía, y por extensión también entre la pintura y los textos narrativos. Hasta cierto punto podemos recurrir al arte de la pintura como metáfora para analizar el cuento “Cristina”. El cuento es como un cuadro, es una historia enmarcada, con un principio y un fin. Al mismo tiempo es como una figura fractal que parece recrear una realidad total, pero siempre de manera fragmentaria. El cuentista, al igual que el pintor, traza líneas para que el lector/espectador pueda ver algo nuevo, para hacer visible lo que no se había visto antes. La pintura es un arte visual, la literatura invita a imaginarnos visualmente lo que sugieren las palabras. Jufresa precisamente juega mucho con la metáfora de lo visible y lo invisible. Al descubrir que se había equivocado, la niña de once años está preocupada por su ‘ceguera puntual’: ‘Cómo era siquiera posible que yo nunca antes hubiera notado el codo demasiado ancho, la mano aferrada a la hierba, la otra dolorosamente encrespada?’ (49). Para la niña el problema es existencial y le entra una angustia por ya no saber cómo interpretar el cuadro, y una duda al darse cuenta de que siempre había estado equivocada, de que no había visto lo que para todos los demás era tan obvio. Y como Cristina está de espaldas, se entiende que la narradora, tanto de niña como de adulta, fácilmente puede imaginarse la “contentura invisible” de Cristina, porque no vemos su cara. El texto “Cristina”, de apenas tres páginas, es un microrrelato que invita al lector a rellenar las elipsis y los silencios con su imaginación. Jufresa cuestiona la mirada desde el interior subjetivo por lo que se abren múltiples interpretaciones posibles. De hecho, nuestra mirada, de cualquier objeto, pero de una obra de arte en particular, siempre será parcial y fragmentaria. No hay una sola interpretación fija y estable. Hay una constante deconstrucción y reinterpretación de los significados.

Cabe señalar que en este vaivén entre las diferentes interpretaciones del cuadro, la narradora adopta a menudo un tono de humor y de ironía. Así, por ejemplo, cuando recuerda que tuvo que ir a buscar a su padre en el museo, quien se había quedado en otra sala, escribe: ‘Lo encontré donde era más lógico: babeando frente a un Bacon’ (48). Y vuelve esta imagen del padre, después de haber admirado a Wyeth: ‘Me pareció monstruosa su alegría. [...] Solté al experto y lo dejé ahí babeando ahora por Wyeth’ (48-49). Estas aparentes críticas hacia el padre no impiden que en el fondo la niña siente un gran cariño y una admiración hacia su padre: ‘Algo que siempre amé de mi padre: celoso como era de su espacio y su silencio, no le ponía candado para mí’ (48). Y esta admiración también se revela en una cita del padre, que suena como un consejo de vida: ‘Y luego, cuando yo estaba al borde del berrinche (que mi padre llamaba “colapso intelectual”), él citaba a Wittgenstein: Hay problemas que no se pueden resolver, se tienen que disolver’ (48).

Se distingue en el cuento una especie de *mise en abyme*, puesto que la historia de Cristina y de la narradora comparten la misma temática, pero no es tan evidente decir cómo se relacionan ambas narraciones. Por un lado, podemos considerar la historia de la pintura como la historia principal. Dentro de este marco se inserta la historia personal de la narradora y su padre como historia secundaria. Esta interpretación se justifica de hecho por el título del cuento, “Cristina”, que sería el cuento principal. Por otro lado, puede ser también que la pintura *El mundo de Cristina* sea solo un cuento secundario que se sitúe dentro del relato de la vida de la narradora y que entonces el verdadero tema principal del cuento sea la relación particular entre un padre y una hija, que se entienden muy bien, que comparten el amor por el arte, por la filosofía y hasta por el básquet. Cristina sería solo el motivo para hablar sobre



el padre. No es un cuento sobre Cristina, que solo es una figura irreal en un cuadro, sino sobre el padre, por quien la narradora siente un gran cariño y preocupación.

De todos modos, ambas historias se entrelazan porque si cambia la identidad del otro, cambia también la propia identidad. En el cuento “Cristina” se observa cómo la literatura entra en diálogo con el arte plástico. Ese diálogo se concretiza en las palabras del propio artista Andrew Wyeth quien explicó en una entrevista cuál era para él el verdadero desafío al hacer esta pintura de Cristina:

The challenge to me was to do justice to her extraordinary conquest of a life which most people would consider hopeless. If in some small way I have been able in paint to make the viewer sense that her world may be limited physically but by no means spiritually, then I have achieved what I set out to do. (Wyeth en MoMA, s.f.)

Este nivel espiritual, donde no hay límites, es donde también se sitúa el cuento de Jufresa. El arte de narrar ofrece a la mente una libertad de interpretar el mundo a la manera que uno quiera y de imaginarse el mundo desde sus propios deseos. *El mundo de Cristina* representa a una mujer que al quedarse inválida por el polio, estaba al margen de la sociedad. El pintor Wyeth la observó y trató de pintarla como una mujer con una inmensa fuerza de voluntad, que no quería usar la silla de ruedas, pero que usaba sus propias fuerzas para seguir adelante.

“La noche que desapareció Holanda”: una lectura ecrástica de Vermeer

Con seis páginas, el cuento “La noche que desapareció Holanda” es algo más largo que “Cristina”, pero sigue siendo un cuento corto. Es un relato imaginativo e irónico, en el que la narradora mexicana recuerda un encuentro fortuito con una mujer francesa, Sylvie, en un restaurante griego en Delft, donde ambas estaban cenando solas. Las dos jóvenes empiezan a conversar y terminan celebrando juntas el veinte cumpleaños de Sylvie, que justo cae aquel día. Mientras están cenando, en la ciudad de Delft empieza a subir el agua imperceptiblemente. De regreso a la casa de la narradora las calles empiezan a inundarse cada vez más, pero esto no les impide pararse de repente y sentarse en una banca frente a la antigua casa de Vermeer, fascinadas por la ventanita de la casa del pintor. Bien se sabe que en muchas obras de Vermeer las ventanas desempeñan un papel central puesto que permiten la entrada de la luz en los cuartos oscuros del siglo XVII, escenario predilecto de Vermeer. Entonces la narradora le revela a la nueva amiga francesa cuál es su cuadro favorito del pintor:

Mi Vermeer favorito, le dije después de un largo rato, es en el que una mujer sostiene una balanza y en ella pesa nada. Tiene los ojos cerrados: busca a tientas equilibrar del vacío; yo tuve por años una reproducción, tamaño postal pero enmarcada. Verlo me tranquilizaba. No sé si porque así me sentía yo, o si porque a eso me gustaría dedicarme. Sylvie dijo que ella prefería el cuadro del laúd. Y que lo que le gustaba era el mapa en la pared. Pero ese cuadro yo no lo conocía. (100)

Cabe examinar ambas pinturas de más cerca. *Mujer con balanza*, también llamada *La tasadora de perlas*, es un óleo de Vermeer realizado entre 1662 y 1663, que actualmente se encuentra en la Galería Nacional de Arte de Washington, DC. Durante mucho tiempo, el cuadro se conocía como *Mujer pesando oro*, pero una evaluación más detallada ha revelado que la balanza que tiene en la mano está vacía. Las opiniones sobre el tema y el simbolismo del cuadro difieren, ya que la mujer, que está embarazada, se ve alternativamente como un símbolo de santidad o de materialidad. La balanza vacía sugiere que no está pesando algo material, sino



espiritual. Detrás de la mujer hay un cuadro que representa el *Juicio Final*, una indicación de que la mujer tendría que estar pensando más en el cielo que en la tierra. Al lado de la ventana, hay un espejo, símbolo de vanidad, pero también de autorreflexión. La mujer irradia tranquilidad y equilibrio (Wheelock, s.f.).

El cuadro favorito de la francesa Sylvie es *Mujer con laúd*, del mismo período (1662-1663), que se puede admirar en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. El cuadro muestra a una mujer joven sentada, que mira ansiosamente por la ventana. Tal vez espera a alguien. Lleva un abrigo de armiño y luce grandes perlas como pendientes. La afinación de un laúd se considera un símbolo de templanza. También en este cuadro hay una representación colgada en la pared, un mapa, que puede evocar la relación con el mundo exterior o el orgullo holandés por los conocimientos avanzados de cartografía en el siglo XVII. También aquí se encuentra un personaje entre motivos rectangulares (Eaker, 2018).

Las descripciones hechas por los críticos de arte en los catálogos de ambos museos revelan que se trata de dos cuadros con una inmensa riqueza simbólica, demasiado amplia para poder analizar aquí en profundidad. El cuento breve de Jufresa no explicita todos estos posibles significados, sino que solo los sugiere. Se crea, pues, una tensión entre la extraordinaria variedad de símbolos presentes en las dos imágenes y la brevedad del texto. Lo que sí se percibe en la éfrasis arriba citada es una clara identificación entre la narradora y la mujer con la balanza que tiene los ojos cerrados: 'Verlo me tranquilizaba. No sé si porque así me sentía yo, o si porque a eso me gustaría dedicarme' (100) La imagen de la mujer le da tranquilidad a la narradora, quien siente una conexión con ella. Sin duda habrá lectores que conocen bien ambos cuadros, pero igualmente puede haber lectores que nunca los hayan visto, así como la propia narradora que confiesa no conocer el cuadro de *Mujer con laúd* (100).

Ambos cuadros son oscuros y el ambiente de tonos apagados crea una atmósfera de intimidad típica de los cuartos holandeses a mediados del siglo XVII. A través de la ventana entra un poco de luz, lo que subraya la conexión con el mundo exterior. Es justamente aquella ventana la que le fascina a la narradora:

A mí me impresionó mucho el asunto de la ventana de Vermeer. Verla desde afuera y entender el porqué de la luz idéntica, lateral, de sus cuadros. A ella lo mismo, así que acordamos visitar el estudio al día siguiente. (101)

Finalmente, no logran visitar la casa de Vermeer, por lo que la ventana sigue envuelta en el misterio. Al final del cuento el lector se queda con solo unas hipótesis sobre los posibles significados de la ventana. La narradora formula dos preguntas que quedan sin respuesta:

Mientras caminábamos por Delft, Sylvie me contó que la ausencia de cortinas era regla en las casas protestantes. Que denotaba transparencia. Ella creía recordar que Vermeer se había convertido al catolicismo y dudamos sobre si la luz cambió entonces. ¿Vermeer se habría convertido a las cortinas? Y si sí, ¿cómo estaría más en paz: mostrándose o dejándose ocultar? (101)

La oposición entre la oscuridad y la transparencia corre paralela con la diferencia entre las dos religiones, el catolicismo y el protestantismo. La narradora se pregunta entonces cuál de los dos modos de vivir le traía más tranquilidad al pintor. Este juego entre mostrarse y ocultarse se aplica nuevamente a la narradora que en su relato esconde más de lo que revela. Así como percibimos paralelismos entre la pintura de Wyeth y el cuento "Cristina", basándonos en la expresión *ut pictura poesis*, también en este cuento se revela una semejanza entre ambas artes. Fabio Morábito incluso llega a interpretar todos los cuentos de *El esquinista* como cuadros, y su



análisis se aplica, de hecho, perfectamente al cuento “La noche que desapareció Holanda”:

No es gratuita la frecuente aparición en ellos de las artes plásticas, porque en cierto modo son historias concebidas como cuadros. Un cuadro no tiene vuelta de tuerca y el suspenso que nos produce no depende de un acertijo cuya solución se nos oculta. En este sentido, todo cuadro es inconcluso o, mejor dicho, abandonado ante la imposibilidad de concluirlo. Los cuentos de Jufresa comparten este rasgo de la imposibilidad de un final concluyente, que delata, de paso, su secreta vocación novelesca. Son trunco o, si se quiere, escritos desde su final, en un recorrido hacia atrás que les otorga su talante irónico y corrosivo. (Morábito, 2015)

En “La noche que desapareció Holanda”, en los fragmentos sobre las dos obras de Vermeer, queda algo que apenas se intuye y se queda borroso, indeterminado, hasta escondido, pero al mismo tiempo, al tratarse de cuadros históricos del siglo XVII, que además nos dan mucha información detallada sobre la vida privada de la gente, se percibe en Jufresa un interés particular por la historia. La écfrosis se revela entonces como una forma de recuperación de la memoria. La narradora trata de entender cómo Vermeer y su familia vivían detrás de aquella pequeña ventana de la casa de Delft, y también reconoce que le gustaría hacer lo mismo que lo que está haciendo la mujer con la balanza, una imagen que le da tranquilidad.

Conclusiones

El cuento hispanoamericano tiene una larga tradición y existen ya innumerables estudios sobre el género (Prado, 2017). A menudo se ha analizado el cuento en comparación con la novela, y, de hecho, algunos críticos han planteado que ‘no existe una teoría del cuento’ (Giardinelli en Mora, 1995: 183). De ahí que Carmen de Mora, ya en 1995, hiciera una propuesta que sigue siendo muy válida:

Una primera proposición a la hora de teorizar sobre el género sería que el cuento es indefinible. Dentro de la sencillez de su formulación esta idea resulta la más sensata e innovadora por sus implicaciones: reconocer como fallidas todas las tentativas de identificar en el cuento una estructura fija y permanente y reconocer que es un género cambiante, inapresable, que subvierte las reglas de fijeza a las que se le quiere someter. (Mora 1995, 183)

En el cuento de Jufresa reconocemos elementos de la tradición – el juego entre lo real y lo irreal, el humorismo, la oralidad, la estructura narrativa, el tiempo y el espacio... –, pero lo que hace la autora parece algo diferente, y tal como sugiere De Mora para el género del cuento en general, se observa en la autora mexicana una subversión de las reglas, como por ejemplo la falta de una estructura fija. Son cuentos experimentales en los que la narradora subvierte la mirada, tanto la mirada con la que observa una pintura, como la mirada interior, que observa las reflexiones más íntimas de los personajes. Es una mirada cambiante, lo que se explica tal vez por el hecho de que el cuento es “un género cambiante, inapresable” (Mora 1995, 183). La manera como Jufresa aborda un tema universal como la relación entre padres e hijos, es de una frescura y una originalidad tal que ponen al lector en un espacio incómodo, pero que al mismo tiempo lo incitan a participar en el juego de lo visible y lo invisible. Casualidad o no, las tres pinturas son retratos de mujeres. La mirada de una narradora femenina reveló una identificación entre la narradora y las mujeres pintadas, en particular con Cristina y con la mujer con balanza. En estos retratos son igualmente importantes el paisaje en el caso de Wyeth, y el escenario de la casa de Vermeer. Es muy significativo el inmenso espacio que rodea a Cristina,



al igual que el interior doméstico, la mesa y los objetos que rodean a las mujeres retratadas por Vermeer.

Finalmente, el carácter comparativo de este análisis ha llevado a un enriquecimiento de nuestra interpretación de ambas artes: se ha enriquecido nuestra manera de ver estas tres obras, que desde nuestra lectura de Jufresa veremos inevitablemente con otros ojos; y también se ha enriquecido nuestra manera de ver los cuentos de Jufresa, porque el enfoque en la écfrasis nos hizo ver cosas que no habíamos visto antes y hasta descubrimos algunos de los secretos de este campo fascinante de la écfrasis, como el hecho de que en el vaivén entre diferentes interpretaciones sobre una pintura, la narradora se inclina hacia una mirada que le da paz y tranquilidad. En este espacio interartístico donde la literatura y la pintura se encuentran y se cuestionan mutuamente, Jufresa logra hacernos partícipe de un momento mágico de sosiego y de felicidad.

Referencias

- Artigas Albarelli, Irene. 2013. *Galería de palabras: La variedad de la écfrasis*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Eaker, Adam. 2018. "Johannes Vermeer. Young Woman with a Lute." *MET Museum*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437880>>.
- Herrera, Daniel. 2016. "Destinos y azoteas. Una reseña sobre *El esquimista*, de Laia Jufresa." *Astillero*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://astilleroediciones.wordpress.com/2016/09/12/destinos-y-azoteas/>>.
- Jufresa, Laia. 2014. *El esquimista*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Jufresa, Laia. 2017. *Umami*. Barcelona: Literatura Random House.
- Jufresa, Laia. s.f. *Laia Jufresa*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<http://www.laiajufresa.com/>>.
- Meyer-Minnermann, Klaus. 2016. "Octavio Paz y el Surrealismo." *Literatura Mexicana* 27 (2): 73-95.
- MoMA. "Andrew Wyeth. Christina's World. 1948." *MoMA*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://www.moma.org/collection/works/78455>>.
- Morábito, Fabio. 2015. "El esquimista, de Laia Jufresa." *Tierra Adentro*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-esquimista-de-laia-jufresa/>>.
- Mora Valcárcel, Carmen de. 1995. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pimentel, Luz Aurora. 2003. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligráficas: Revista de literatura comparada* 4: 205-215.
- Prado, Agustín (ed.). 2017. *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Universidad de Alicante: América Sin Nombre 22.
- Quintero Tobón, Carlos Andrés. 2019. "La pintura y la explosión de los ideales en El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier." *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades* 8 (17): 230-243.
- Sager Eidt, Laura M. 2008. *Writing and filming the painting: ekphrasis in literature and film*. Nueva York: Rodopi, 2008.
- Van Hecke, An. 2020. "La búsqueda del quinto sabor: espacio y comida en *Umami* de Laia Jufresa." R. Lefere, F. Díaz Ruiz, L. Morales Benito (Eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, (267-287). (Cuadernos de América sin Nombre, 45). Universidad de Alicante.
- Wheelock, Arthur K. Jr. s.f. "Johannes Vermeer/Woman Holding a Balance/c. 1664." *Dutch Paintings of the Seventeenth Century - National Gallery of Art*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://purl.org/nga/collection/artobject/1236>>.