

Josefina y Eduardo

Carmen Boullosa

La competencia, el desamor, la complicidad se dan cita en este relato de Carmen Boullosa —autora de libros como La virgen y el violín y El complot de los románticos, para sólo mencionar un par de títulos— donde la narradora va en busca de la presencia evasiva de la pareja de pintores conformada por Edward Hopper y su esposa, Josephine Nivison.

A Adelaida

Ocurrió en Nueva York, en diciembre de 1941, después de que Hitler expresara su intención de destruir esa ciudad. Un submarino alemán vigila el puerto a tiro de piedra y los apagones nocturnos cooperan en crear un ambiente de paranoia generalizada. No se engañen, no será otra más de espías y marinos, sino un pasaje en la vida de una pareja, los dos pintores, Josefina y Eduardo. De Josefina hay que quitar la resonancia de emperatriz, su nombre preciso es Josephine, de hecho la llaman con el apócope, Jo, pronunciado Yó, por ser anglosajones, y a él, Edward, Ed.

Los dos rondan los sesenta años. Cuando se conocieron, en los veinte, Eduardo no tenía galerista ni reconocimiento, Josefina, en cambio (Josephine Nivison), exponía al lado de Modigliani y Picasso, y los críticos la consideraban tanto o más que a Georgia O'Keefe o a John Singer Sargent. Las cosas han cambiado. Él se ha convertido en un figurón, aunque su pintura vaya a contrapelo de la moda porque es realista, mientras que los bonos de Josefina, ahora Josephine Nivison Hopper, han perdido todo valor. Dicen los que conocen sus respectivos trabajos que Eduardo enriqueció su obra adoptando la paleta de Josefina, mientras que la influencia de él en la de ella no fue benigna o fructífera, y argumentan que lo que tomó de él la abarató. Repito esta opinión de oídas y sin tomar partido, porque no he visto

una sola pieza de ella, no está su obra en los museos, no hay reproducciones en libros de arte o en la red. No he podido dar con sus pinturas. En cambio sabemos lo fácil que es ver un Edward Hopper.

El hecho concreto es que el contacto con Eduardo volvió invisible a Josefina, como lo sigue siendo. La desaparición de su arte fue un golpe maestro. De qué manera se dio, no lo sé con certeza, no sé si creer lo de los colores tomados a la paleta de Hopper, o si la supuesta disminución del poder de sus pinturas tuvo más que ver con un asunto psicológico. Tampoco sé si es verdad que la obra de Josefina cambió, pero me permito dudarlo; cabe la posibilidad de que ella continuara pintando y dibujando igual, como si no hubiera habido ningún Eduardo en su vida y que, al agregar el Hopper a su nombre, su obra fuera vista como facturada por “la esposa de...”, ponderada con otra balanza, medida con otra vara, y de ahí el sombrero del prestidigitador que nos la volvió invisible.

Mi hipótesis favorita para explicar la evaporación de la pintura de Josefina es que ella se quedó sin credibilidad porque Eduardo la despreciaba como artista. Esto la despelucó de peso. Él, pintor consideradísimo, al ponderarla tan bajo, la deprecia. Repito que ella, en su momento, había luchado por abrirle a Eduardo espacio cuando él no lo tenía, y que siempre continuó ma-

nifestando a diestra y siniestra admiración por su obra, así le correspondió él, en cuanto tuvo poder para opinar, la decapitó.

Pero podría ser que fuese sólo el capricho del gusto, que ella dejara de estar de moda. Claro que ahí también, si se me permite, cabe mi conjetura predilecta.

Sea como fuere, Josefina se esfumó como pintora, borrada y punto final.

Podría pensarse que no todo iba mal en la vida de Josefina, porque con Eduardo encontró a la pareja de su vida. Su nido de amor queda en el último piso de un edificio que mira a Washington Square, un departamento pequeño y con goteras, si llueve, que no dejan prácticamente nunca; sus salidas consisten sólo en bajar los cuatro pisos para ir a buscar carbón para la calefacción o caminar hasta la esquina por los comestibles. Es un nido auténtico, no un lugar para llegar a dormir sino dónde desenvolver de lleno su vida marital y su trabajo profesional; es un refugio, es su horno de creación, la arena de sus dichas y desdichas.

Ya que dijimos horno, aclaremos que no está para bollos. Eduardo lleva semanas sin pintar. Josefina no ha tirado la batuta; más disciplinada, pinta y dibuja todos los días. Además lleva un diario y escribe largas cartas a su hermana. Se entiende lo de las cartas, porque Josefina y Eduardo no andan muy parlanchines, pasan por una mala racha, cuando a él le entran estos modos de a tiro cierra el pico. Mejor con la boca cerrada, porque dice cada cosa... Por ejemplo, un día, mientras comen, como acostumbran, los alimentos directamente de la lata sin echar mano de un plato, Josefina le pregunta qué se siente estar casado con una pintora, y Eduardo, parco y directo, le contesta “apesta”, mientras la punta de su tenedor desprende la última porción de atún del metal.

¿Qué “apesta”? ¿La comida enlatada, la ausencia de un plato, o tener a una colega por esposa? ¿Apesta que ella no esté pegada a la estufa, cocinándole una sopita o alguna otra delicia? Me atrevo a afirmar que su comentario no tiene que ver con lo olfativo material, que no hay ninguna alusión a la comida, sino que califica el estado marital completo.

Aunque pueda dibujar, pintar y escribir, a Josefina le pesan los tiempos difíciles, teme el peligro, y cree que deben salir de la ciudad. No cree que estén tampoco a salvo en su otro refugio en Cape Code. A Eduardo le desagradaba la idea, o mejor dicho la detesta, eso de llegar a acampar fuera de base lo deprime. Josefina insiste. La galería de Eduardo quiere dispersar su obra, llevarse los lienzos que él conserva en su estudio y repartirlos en diferentes lugares. Todos están muy alertas al peligro que corren.

Pero Eduardo no quiere salir de la ciudad. Josefina insiste. Eduardo se niega. Josefina prepara una maleti-

ta con toallas, llaves, la chequera, camisa, jabón, ropa interior, lo más imprescindible por si tienen que dejar el edificio en medio de la noche, en pijama, y Eduardo se burla de ella. Josefina arremete otra vez: deben salir de Nueva York. Eduardo la tira a locas. Ella insiste.

De pronto, Josefina ve la batalla perdida, no por los noes cortos y comprimidos como balines que él deja caer de vez en vez, sino porque Eduardo vuelve a pintar. Tiene la idea de un lienzo. Josefina conoce su manera de trabajar: no va a parar sino hasta ver terminada la obra. No dejará el lápiz o el pincel ni de noche ni de día. Y esto va a durar más de un mes, el tiempo que le lleva pintar un lienzo.

Josefina comprende que tienen que bloquear cuanto antes los tragaluces, bien pasarles una capa de negro o encontrar otra manera de oscurecerlos. Tienen que hacerlo pero ya, la luz los pone en peligro. No hay riesgo de que les caigan encima los inspectores, o no inminente, están en el último piso de su edificio, es difícil ver la luminosidad de los tragaluces desde la calle. En cambio desde el ángulo de un avión será bien visible. Josefina imagina bombas cayendo, la explosión, *caput*.

Josefina no sólo es la mujer de Eduardo, no sólo la principal promotora de su obra: también es su modelo. Desde que se conocieron lo ha sido siempre, la única. Algunos chismosos dicen que porque ella no quiere que él tenga tratos con otras mujeres, pero, los que sabemos más, no tenemos duda de que es por imposición de Eduardo. Su modelo tiene que ser Josefina, su mujer, debe ser ella para poder pintarla tan vertiginosamente distante.

Para esta pintura, Josefina tiene que modelar sentada y de frente, las dos manos visibles. En algunas anteriores, ella pudo hacer otras labores mientras posaba, como pintar, dibujar o leer. En ésta te me estás quieta, y además —desde esta última palabra Eduardo sí las verbalizó— necesito la luz de los tragaluces para poder pintar, no los vamos a bloquear, ¿cómo crees que voy a trabajar en la oscuridad?

Tenía razón: ¿cómo iba a poder medir los colores melancólicos si no era bajo una luminosidad despiadada, cruel, con filo, cargada de peligrosidad?

Josefina lo escucha y asiente con la cabeza aunque está refunfuñando de pleno corazón. Apenas él termina su argumento, le alega que sí, que entiendo lo cruel, lo melancólico y demás, pero tenemos que considerar que los dos podemos quedar sepultados bajo un edificio en llamas. Su obsesión es bloquear los tragaluces con negro. Debe impedir que salga del edificio la luz del pintor.

Él solamente quiere acometer su tela. Lo demás, que se pudra. Ella quiere velar por el edificio, por la manzana, por la ciudad y para esto sabe que *debe* cubrir con negro los tragaluces. Esto es lo que quisiera estar haciendo, pero en lugar de ello, se sienta, posa para él, deja divagar su mirada, pensando. O si no, se encierra



Edward Hopper, *Los vigilantes nocturnos*, 1942

en su estudio, él no quiere que lo interrumpen, no se cruza enfrente de él ni para ir por algo necesario a la cocina. O posa, o deja el estudio de Eduardo libre, y todo el tiempo piensa en los tragaluces y la guerra y Hitler y los apagones.

Eduardo también piensa, pero sólo en su lienzo. Y a través de éste a su manera medita en lo que pasa. Pintar es su refugio, como escribió poco tiempo atrás (“pintar puede ser un refugio para guarecerse de todo esto, si se consigue controlar la dispersión mental lo suficiente como para poderse concentrar”), y pintar es sentir en el lienzo —o hacer sensible en el lienzo— lo que está ocurriendo en el mundo.

Hay quien dirá que los pensamientos de ella iban por un lado y los de él por el otro —los de Josefina navegando en aguas de sentido común aunque a ratos se exalte su ánimo (“nosotros vamos a ser los traidores que revelemos a los japoneses dónde estamos los neoyorquinos”)—, pero la verdad es que los dos divagan como suelen vivir: en aguerrida sincronía.

No es su peor momento. En otras temporadas han abundado los moretones, y las cortadas, los jalones de cabello, los apachurrones y las bofetadas han sido pan de cada día (¿o en su caso sería apropiado decir “de cada lata”?). Dicen bromeando que merecen sendas condecoraciones de guerra. Tienen razón. Son como dos sobrevivientes de una larga guerra de baja intensidad, en el mejor de los casos, y de alta cuando no fuimos testigos. Como tales los pintará Eduardo al final de su vida, vestidos de manera ridícula. Pero no nos apresuremos.

Aclaro para que su chistarrajo de sus respectivas Cruz de Honor no se preste a malentendidos: rara vez hablan con sus amigos. Alguien que cuenta haberlos visto en una fiesta (antes de que comenzaran los apagones en Nueva York, evaporándose la vida social), y que descri-

be cómo llegaron los primeros, se aislaron en un rincón, como solían hacer cuando asistían a reuniones sociales, sentados uno al lado del otro en un sofá, cada uno con su whisky en la mano. En toda la noche no se dirigieron la palabra. Cuando alguien se les acercaba, lo miraban con ojos fríos, desalentando su proximidad. Se dice que sólo una vez entablaron conversación con alguien, y que ahí fue cuando dijeron lo de las condecoraciones que merecían por sus reyertas.

Unos dicen que a quien le confesaron esto fue a su galerista. Otros, que uno de los galeristas que habían rechazado a Eduardo antes de la Era de Josefina, y que ahora rechazaba a Josefina. Unos terceros insisten en que era un conocido cualquiera que tuvo la suerte de apersonárseles en el momento oportuno, cuando la tensión en que vivían hundidos bajó un poquillo, lo suficiente para poder formular su broma siniestra.

No es su peor momento, pero tampoco su mejor. Años atrás leyeron juntos a los poetas franceses, Rimbaud, Mallarmé y más adelante Breton. Y juntos comprendían el peso de la palabra sueño. Ahora, en ese diciembre de 1941, no soñaban. Los dos pensaban.

Después de una serie de borradores y dibujos, Eduardo está listo para comenzar el lienzo. Ha visto con perfecta claridad lo que va a pintar. Empieza. Traza cuatro figuras. Según afirman algunos, los otros elementos que conforman esta pintura son copia estricta de una cafetería real, *Phillies, only 5 cents*, sita en el entronque de dos calles que desembocan en una esquina de ángulo cerrado, o mejor dicho en chaflán. Pero lo cierto es que no. Eduardo no copia la cafetería, sus grandes ventanales son traducción directa de los tragaluces dispuestos sobre su cabeza, reproduce su transparencia, el mismo ángulo.

Puede ser que en lo del chaflán, triángulo o entronque haya algo más: una imagen de su vida de pareja, siempre en colisión, en choque. Su vida marital no tiene como telón de fondo al fondo un abrazo sino un chaflán. Pero si ya nos ponemos a hacer esta interpretación, diremos que en los dos inmensos ventanales de la cafetería que irradian luz en la noche, Eduardo hace homenaje a su nido de amor, que sería como fuera, pero *era* un nido de amor que, según Josefina, está poniendo a la ciudad en peligro mientras Eduardo pinta, pues él trabaja en el lienzo noche y día, sin descanso.

Se le interprete como se le interprete, y haya o no haya habido un local preciso que le sirviese de modelo, Eduardo pinta en el fondo de su lienzo dos cafeteras grandes, apuntando a que está representando un lugar muy concurrido, y que por ser una escena nocturna está semidesierto. Es un lugar ideal para despertarse que sus personajes están utilizando para vivir la materia de la noche, los sueños.

Al lado de las cafeteras, la puerta batiente de la cocina y su pequeña ventanilla, oscura como las áreas de los ojos de los tres parroquianos, más parecida a los que tienen sombras, los de ella, la mujer hermosa, atractiva, a la que él (uno de los Eduardos) casi le toca la mano.

(Y aquí aventuro otra interpretación: las paredes del fondo, y las cafeteras, y el vestido y el cuerpo de ella, irradian luz. En la calle están las sombras —y al fondo en la cocina—, como si ella y la pared sobre la que se apoya la construcción fuesen la única vida posible en esta noche larga de una espera).



Edward Hopper, *Autorretrato*, 1925-1930

Pero regresemos al momento en que estábamos, cuando Eduardo se apresta a pintar: primero, la modelo, los dos codos apoyados sobre la barra. Como ya dije, él sería el modelo en dos de las figuras masculinas, los dos clientes con el mismo traje y el mismo sombrero, uno reclinado sobre la barra de frente, y el otro de espaldas. (Y si seguimos leyendo su vida conyugal representada aquí, al pintar tres varones y una mujer, ¿está indicando Eduardo algo?, ¿hay una violencia agazapada en esta desigualdad numérica?, ¿quién ganaría a la hora de los mordiscos?).

Eduardo traza una barra triangular, siguiendo los ventanales, y coloca en el centro al mesero, también modelado de la persona del pintor, haciendo labores propias de su oficio (y uno más, si queremos, para la cuenta de la batalla de mordiscos). Sobra decir que los clientes y el mesero no intercambian palabra. El mesero parece estarse diciendo algo, se habla a sí mismo. Se le ve ejemplar, irreprochable, la cafetería está limpia, todo en su lugar —azucarera, salero, servilletas desechables esperando a los clientes. ¿O es que Eduardo era ciego ante la mugre, el descuido, entrenado el ojo por el deprimente estado de su orden doméstico? El techo de su estudio gotea cuando llueve. En ese caso, debemos entender que la cafetería es un cuchitril asqueroso. Si no vemos moscas, es o bien por la miopía del artista, o por el frío de mierda. Aunque lo de la mierda hay que quitárselo al frío, porque ésa atrae siempre a las moscas.

Afuera, la calle está totalmente desierta, e iluminada, no parece haber un apagón.

Las discusiones entre Josefina y Eduardo podrían haber arremetido hasta proporciones apoteóticas, por lo de los tragaluces, pero no hay tiempo para éstas: Eduardo pinta todo el tiempo. Josefina zozobra en silencio ante la amenaza y la responsabilidad, escribe más cartas, explicando a sus amigos que Eduardo está enfrascado en una pintura importante, y sigue con su diario y sus propios lienzos, que él, también sobra decirlo, desprecia.

Esto es todo, un cuento de tragaluces y soledades, una pareja en tiempos de guerra. Sólo una nota más: en la pintura vemos la escena a través de dos inmensos ventanales nada ennegrecidos. El ojo del pintor, atisbando desde afuera la escena, reemplaza el lugar de la amenaza. Él es la amenaza.

Podría ser sólo imaginación lo que aquí cuento, pero la pintura *The Nighthawks* —*Los vigilantes nocturnos*— de Edward —o Eduardo— Hopper queda como prueba.

En cuanto al último lienzo que pintó Hopper, son visibles en él las condecoraciones que los Hopper merecieran: una pareja de payasos se acerca a la orilla del escenario. Ha caído ya la cortina a sus espaldas. Es el último acto. Están tomados de la mano, y a punto de saltar hacia el vacío. ■