

H

*We press our lips to the enamelled rim of the cups/ and know this grease that floats/ over the coffee will one day stop our hearts./ Eyes and fingers drop onto silverware/ that is not silverware. Outside the window, waves/ beat against the chipped walls of the old city (...)*¹

La siguiente aparición se mueve a través de la amarillenta luz eléctrica de la que beben los realistas sucios, esos que tan bien se veían a sí mismos, para acabar materializándose en el realismo pictórico de un yankee que lo *único* que hace es una brillante metafísica de la quietud. Detalles silenciosos que años después moverá un mordaz inglés enamorado del *american way of life*.

Gracias a las despreciadas (y puede que despreciables) influencias impresionistas y postimpresionistas, al carácter artístico-narrativo y a la fractura que sus pinturas tuvieron en el panorama de la época, la obra de Edward Hopper se ha convertido en algo anónimo y ciertamente inaccesible por la extrema individualidad que refleja; para el pintor, la técnica no debía interferir en la plasmación de sus imágenes mentales sobre el lienzo. Al mismo tiempo, encontraba en su obra una lucha continua contra la decadencia que le apabullaba. Por eso, la desnudez con la que presenta la realidad en sus creaciones hace que parezca que carece de estilo. Lo que sucede es todo lo contrario.

En cierta ocasión Hopper dijo que su único deseo era el de “pintar el sol iluminando el lateral de una casa”, y a base

de representar el sol sobre las casas, y bastante más que eso, creó una imagen de América profundamente ligada a su extraordinaria personalidad; el nuevo continente no es más que un territorio inhóspito y

Edward Hopper

desértico en el que Hopper se refugia para contemplar y representar realidades desde los lugares anónimos que le invaden: los habituales bares nocturnos de Nueva York, las habitaciones de hoteles de segunda categoría o las remotas provincias con sus aisladas carreteras. Su pintura no quiere encontrar la belleza en lugar alguno, pues la escena que le inspira es terriblemente apagada y seca de emociones. Fuera del tiempo y del espacio, aislada y estática, la acción que plantean los lienzos de Hopper es extrañamente teatral, no hay progreso aparente. Las imágenes existen por y para sí mismas,

de ahí que los lugares nunca se concreten; esto hace que estemos intranquilos y que busquemos los misteriosos significados que necesariamente han de entrañar las pinturas, pues Hopper nos provoca y desencaja. El espectador es el público y el agente, la imagen que contemplamos es a la vez nuestro balcón.

Hopper es tan atractivo porque en su forma de concebir la representación convergen la comedia de lo real, el drama y un velado pero intenso suspense, lo que hace que su particular lucidez resulte insostenible. Sus cuadros parecen recordar esas situaciones en las que el estado de ánimo se funde con un momento preciso, algo se enciende, y de un acontecimiento contemplativo totalmente neutro surge una firme endemia psicológica.

La relación entre Alfred Hitchcock y Hopper es más profunda que el mero parecido entre *House by the Railroad* (1925) y el viejo edificio victoriano de los Bates en *Psycho* (1960); lo que une a estos dos creadores viene de lejos, se desprende de la obra muda del primero y los grabados del segundo, rollos de película y aguafuertes que les permitieron jugar con trozos de vidas para ir asentando su composición y su genio.

En Hitchcock y Hopper se entrelazan dos conceptos de realidad parejos, en estos técnicos-artesanos podemos hallar una esencialidad “real” muy similar simplemente al recorrer las pinturas y los cuadros de las películas; salta a la vista que los principios artísticos que utilizan son casi simétricos y están perfectamente estudiados (como no podía ser menos en dos maestros de la precisión, cuyas capacidades se centraban en el estudio de los objetos y de la sugestión) para lograr las reacciones que de hecho se dan en el espectador. Ambos manipulan evocaciones y estados de ánimo desde las formas, los refle-

jos y las sombras, y plantean situaciones con algún tipo de incomunicación, donde los incautos actores son seriamente examinados por un mirón-artista.

Normalmente los pintores que se centran en experimentar con la luz son optimistas y vitales. Hopper no. La potencialidad de los colores que descubren el espacio, sumada al magistral empleo de la claridad, ocultan (mostrando sin remedio) la desolación al amparo de los pigmentos. La depresión y el malestar modernos se hacen evidentes al estudiar sus composiciones: el interior de la ciudad está hueco, es un decorado. De igual modo, en determinadas películas de Hitchcock el aislamiento y el crimen se desarrollan a plena luz del día; lo interesante de todo esto es la pericia con la que saben situar esos momentos a las *Once de la mañana* (1926) y con los colores imprescindibles; los acontecimientos plasmados nos están cegando, pero lo hacen tan cotidianamente que se vuelven irresistibles, éste es el caso de

People in the sun (1960) o de la escena de la avioneta en *North by Northwest* (1959).

No es que traten temas desagradables, lo que sucede es que se busca el punto de vista del nómada, de aquel que observa y que es observado, y para ello Hopper no arropa prácticamente nada con claroscuros, encuadres complicados, fuertes brochazos, etc., sino que todo aparece tan crudo como es, real, sin más, como los colores de *Vértigo* (1958), sin medias tintas, el fondo rojo y el vestido verde.

Rear Window (1954) es interesante por esta misma razón, el *voyeur* somos nosotros. Además de la trama del asesinato lo contemplamos todo, desde la relación Stewart-Kelly, hasta lo que sucede en el apartamento del presunto asesino o en el patio de vecinos. Es más, podríamos hacer un *traveling* desde uno de los cuadros de Edward Hopper hasta la pierna escayolada de James Stewart sólo para averiguar qué es lo que hay detrás de las camisas blancas impolutas, a saber: resignación, tedio,

ahogo y el hambre inagotable de los ritmos modernos que dominan nuestra existencia.

Todo está repleto de soledad y ventanas, la aparente calma de las intransitadas vías es una señal de que la nación se desmorona porque no puede hacer otra cosa que devorarse a sí misma; así es como se expande lo que existe más allá de la psicología individual sin prescindir de ella. Es el espectador quien debe alargar las posibilidades de existencia a partir de éste desconuelo que habla con la luz y el abandono, al mismo tiempo que se debate entre la real verdad y las falsas realidades.

La luz misma convierte a Hopper y a Hitchcock en espectros. Su manera de calcular los espacios narrativos y de afrontar el color nos persigue una y otra vez desde Wim Wenders, que recreó *Nighthawks* en *El final de la violencia*, a Lynch o a Coppola, sin olvidar a Robert Altman, Tod Haynes, Stephen Shore o Gregory Crewdson.

¹ "Morning, thinking of empire", 2007, Raymond Carver, *Todos nosotros*, Madrid, Bartleby Editores.