

El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas

Elios Mendieta Rodríguez¹

Recibido: 14/07/2017 / Modificado: 29/04/2018 / Aceptado: 08/05/2018

Resumen. Numerosas películas han sido influidas, de forma directa o indirecta, por la obra pictórica de Edward Hopper. Este artículo estudia el diálogo entre cine y pintura con los cuadros del artista norteamericano como base. Para este análisis se han elegido películas en las que, de un modo u otro, se aprecian claros ecos del arte de Hopper. Estos filmes son *L'Eclisse* (1962), de Michelangelo Antonioni; *Strangers on a Train* (1951), de Alfred Hitchcock, y *Manchester by the Sea* (2016), de Kenneth Lonergan.

Palabras clave: Edward Hopper; Michelangelo Antonioni; Alfred Hitchcock; Kenneth Lonergan; cine, pintura.

[en] The reflection of Edward Hopper's work in the films *L'Eclisse*, *Strangers on a Train* y *Manchester by the Sea*

Abstract. Many films have been influenced, in a direct or indirect way, by Edward Hopper's pictorial work. This article studies the dialogue between cinema and painting with the pictures of the North American artist as a base. For this analysis we choose films which, in a different way, there are echoes of Hopper's art. These films are *L'Eclisse* (1962), by Michelangelo Antonioni; *Strangers on a Train* (1951), by Alfred Hitchcock, and *Manchester by the Sea* (2016), by Kenneth Lonergan.

Keywords: Edward Hopper; Michelangelo Antonioni; Alfred Hitchcock; Kenneth Lonergan; cinema; painting.

1. Introducción

Transcurrido medio siglo desde su muerte, Edward Hopper es considerado, a día de hoy, uno de los pintores más importantes del pasado siglo, y se diría que de los más conocidos entre un público no muy avezado en arte. Esto se debe a que fue un virtuoso de la expresión moderna, con un talento excepcional para captar ambientes urbanos, lugares y sensaciones humanas en un marco de soledad. Nacido en el año 1882, desarrolla su carrera pictórica en Nueva York –excepto unos viajes formativos a París, cuando cumple la mayoría de edad, lo que le permite empaparse del trabajo de autores como Degas o Manet–. Va a tener una prolífica trayectoria, siendo muy alto el número de obras del autor que posee gran calidad, desde *Nighthawks* (1942) –probablemente la más conocida del neoyorquino–

hasta su cuadro *Two comedians* (1965), su último trabajo, en el que aparecen dos actores despidiéndose de los espectadores con el telón bajado. Por los rasgos del rostro de ambas figuras teatrales, los críticos señalan que se trata del propio Hopper y su esposa Josephine que, como si de un guiño del propio pintor se tratase, se despiden de la carrera artística, en primer lugar, y de la vida, en segundo término, pues Edward fallecería tan solo dos años más tarde, en 1967, y Josephine algunos meses después. Buena parte de sus cuadros refleja la enorme importancia de lo urbano en su trabajo, pues se trata de uno de los grandes retratistas del espacio contemporáneo del siglo XX y de la relación que mantiene este con los personajes que lo habitan. De este cóctel emanan los sentimientos de soledad, abulia, incomunicación o melancolía que caracterizan a los protagonistas de sus pinturas.

¹ Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción
Universidad Complutense de Madrid
eliosmr@gmail.com

Por tanto, lo que importa en este estudio es el conflicto entre el personaje y el espacio en el que este se inserta en el lienzo. El protagonista es, de este modo, un ser devorado por un ambiente de inadaptación, incomodidad y conflicto, que se torna en hostil. En esto es decisiva la puesta en escena, el modo en que el pintor sitúa al personaje en el espacio. Y en esto conecta con el cine, pues sus lienzos prefiguran la mirada con la que tantos directores han contemplado sus cuadros para, *a posteriori*, dar forma filmica a lo que recibieron visualmente. Por tanto, si es cierto que el séptimo arte le debe mucho a la imaginación y al trabajo de Hopper, no es menos cierto que el creador también pintó inspirado en lo que aprendió del cine, pues fue un asiduo espectador de las salas y un enamorado del cine negro, entre otros géneros. De hecho, el anteriormente citado *Nighthawks* está inspirado, como él mismo reconoció, en el cuento de Ernest Hemingway *The Killers*. Así, se puede decir que entre el norteamericano y la cinematografía existió un constante y sinérgico camino de ida y vuelta, en el que resultaron beneficiadas ambas partes: los propios trabajos del autor y el nuevo arte. “Parece evidente que muchos de sus cuadros abren la vía a desarrollos argumentales que desbordan lo mostrado y que parecen integrarse en un implícito relato, capaz de inspirar múltiples guiones filmicos”, asegura el crítico José Enrique Monterde (2012: 6). Otro de los grandes préstamos de Hopper al cine es que enseñó al nuevo medio de expresión que, en una narración, la reflexión, la pausa o el silencio pueden ser tan importantes como el movimiento, la acción o el ritmo desenfadado. Y es que Hopper subrayó la inmovilidad sostenida durante un periodo de tiempo prolongado, como muestra la mayor parte de los personajes de sus trabajos, y fue un maestro de la pose meditativa o contemplativa, incluso melancólica. Y todo ello, evidentemente, contextualizado en el aspecto urbano de cada obra.

Aunque es muy común ver en las obras del estadounidense rasgos del cine negro de los años treinta y cuarenta de Hollywood —dado su uso maestro de la luz, el malabarismo de esta con las sombras que provoca efectos expresionistas o la posición de los cuerpos de los personajes— lo cierto es que, desde estas décadas, son muchos los cineastas que han sido inspirados por la obra de Hopper, y es una tendencia que llega hasta nuestros días. La cantidad de fotogramas que recuerdan a obras es inmensa.

Para poder analizar con cierta profundidad los intertextos hopperianos en diversas cintas, se han escogido solo tres películas. Por una parte, *L'Eclisse* (1962), de Michelangelo Antonioni. El director italiano, conocido como el “poeta del silencio”², trabajó continuamente la relación entre el vacío y el espacio, en una especie de espera infinita encarnada por personajes que parecen estar suspendidos. Es justamente esto lo que ocurre a los cuadros del autor objeto de estudio, por lo que Monica Vitti, la actriz protagonista del filme, recuerda a varias mujeres de los cuadros de Hopper. Por otra parte, se estudia *Strangers on a Train* (1951), de Alfred Hitchcock. El cineasta británico es el autor que en más ficciones supo captar la atmósfera de los cuadros de Hopper y crear verdaderos paisajes y momentos que se podrían haber traído directamente del lienzo del pintor. Es por esta razón por la que el corpus de trabajos estudiado debía estar representado por Hitchcock, y se ha cogido este filme porque no es uno de los más trabajados, y desde este se pueden aportar interesantes apuntes. Y, por último, y con el claro propósito de demostrar la actualidad y vigencia que el pintor tiene en el cine contemporáneo, se elige como tercer filme *Manchester by the Sea* (2016). Esta cinta de Kenneth Lonergan se centra en el dolor, la culpa y la soledad de un hombre que bien podría ser uno de los protagonistas de las obras de Hopper. En el personaje central, por tanto, la hostilidad es mayúscula, y aparece lo que el filósofo Reinhart Koselleck definió como “espacio de experiencia”, es decir, “el conjunto de experiencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen, en cierto modo, el suelo en el que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hasta el futuro” (Ricoeur 1999: 22).

En cualquier caso, se ha de dejar claro que el objetivo no es detectar las analogías o los calcos que puedan existir entre los filmes y los cuadros de Hopper. Estas analogías tan repetidas, ya sean fortuitas o queridas, poseen, en mi opinión, un interés limitado:

La transposición de los logros de la pintura a un arte diferente, como es el cinematográfico

² Aurora Conde Muñoz, en su artículo “La precisión de la nada (Reflexiones sobre Blow up)”, explica la razón por la que era conocido con tal distintivo (vid. Conde Muñoz 2008: 157-179).

co, solo puede llevarse a cabo a través de la correspondiente operación de “traducción” que permita reutilizar, en un contexto artístico diferente, los estilemas detectados en la obra de un determinado pintor. (Zunzunegui 2012: 15)

Con esta afirmación, el crítico Santos Zunzunegui se refiere a que parece mucho más estimulante analizar la “atmósfera” típica de los cuadros de Hopper que dedicarse a señalar los ejercicios de copia de sus obras en el cine, ya que, de este modo, será el espectador, como ocurre con los cuadros del pintor, el que reconstruya la dramaturgia; es decir, destacar la imitación y apostar por la transmutación –en el sentido que el lingüista Roman Jakobson, de la Escuela de Praga dio al término–. Es decir, transformar los rasgos definitorios de la poética pictórica en términos adecuados para que su inclusión en un nuevo paradigma estético, en este caso el cine, dotado de una serie de características propias, no acabe produciendo el rechazo de un cuerpo extraño.

Pero antes de empezar con el análisis de los tres filmes se ha de puntualizar que no es un acierto adscribir a Hopper al realismo:

Es muy bueno representar lo que se ve. Es muchísimo mejor pintar lo que uno tiene guardado en la memoria. Es una transformación en la que trabajan juntas la capacidad imaginativa y la memoria. Solo se reproduce lo que es apremiante, es decir, lo necesario. Así que el recuerdo propio no es otra cosa que el hallazgo liberado de la tiranía que ejerce la naturaleza. (Renner 2013: 67)

Asimismo, el anteriormente citado Monterde (2012: 7) aclara que sí que se inscribe en el realismo, pero “siempre y cuando entendamos este como la voluntad de testimoniar y constatar los rasgos determinantes y estructurales de la realidad contemporánea”. Lo cierto es que sus cuadros se separan de una concepción unívoca, pues tanto su realismo como su cifrado psicológico se abren a una sólida abstracción, por lo que despliegan una gran ambigüedad. A ello también ayuda la distancia que se establece entre el espectador de la obra y el protagonista del lienzo, que favorece la aparición de múltiples lecturas. Esto genera lo que Rolf Renner, uno de los mayores estudiosos de la obra de Hopper, define como “principio de

extrañamiento” y que lo acerca a alguien en principio tan alejado como es René Magritte³. Se puede concluir que el gesto realista de sus cuadros se convierte en una especie de juego en el que participan tanto lo real como la perspectiva del propio observador.

2. *L'Eclisse* o la incomunicación

Las cintas de Michelangelo Antonioni son ideales para continuar la comentada estela entre lo perceptivo, lo imaginativo y lo real. Y es que los personajes protagonistas del cineasta italiano –al menos en su trilogía de la incomunicación, formada por *L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961) y *L'Eclisse* (1962)– parecen estar suspendidos en una especie de limbo entre el vacío y el espacio, que convierte a este último, a base de la incertidumbre, en hostil. Esto es, padecen una confusión y un extrañamiento:

Es cierto que Hopper busca también el “extrañamiento” en escenas cotidianas, pero en sus cuadros aparecen personas solitarias mirando a través de las ventanas hacia un cielo azul y vacío, o sentadas por la noche en una oficina gris o en la mesa de un bar, y estas personas quedan “substanciadas” en figuraciones del “Angst existencial moderno”, marcado por la soledad y la incapacidad para comunicarse. (Zizek 2006: 167)

En *L'Eclisse*, Vitoria es, sin duda, una protagonista consumida por un entorno que le es muy hostil:

La protagonista, así, aparece traumáticamente sacudida por la profunda alteración de las normas y de los códigos y por unos cambios socioculturales que percibe como ajenos y extraños, revelándose incapaz de alinear y adecuar su conciencia e identidad con una realidad en crisis que reafirma su soledad y orfandad existencial. (Conde 2008: 158)

Así, como Conde expone en esta definición extrapolable a los otros dos protagonis-

³ En concreto, al cuadro del belga El imperio de las luces II, en el que Renner asegura que se produce este “principio de extrañamiento”.

tas de la trilogía existencial, gran parte de los personajes de Hopper padecen habitar ajenos a la realidad que los rodea, en una crisis de identidad y conciencia. En ellos, la figura humana se ausenta y aparece el instante suspendido: como en los cuadros de Hopper donde no hay vida humana, y donde el pintor nos da a entender que hubo un antes y un después, con los espacios vacíos y los paisajes protagonizados por fragmentos urbanos que pueden leerse como si fuesen no-lugares de Marc Augé.

Estas sensaciones se pueden extraer de distintos momentos del metraje de la cinta de 1963. Empezamos con una vista a las ventanas, piezas capitales de las obras de Hopper. En *L'Eclisse* también van a tener una importancia capital, como tabique psicológico que separa las percepciones de Vitoria del mundo exterior: “Las ventanas, que parcialmente reflejan la luz, producen también ese efecto de desamparo y aplastamiento por la civilización; algunas están abiertas, mientras que muchas otras permanecen cerradas” (Renner 2013: 34). Véase la figura 1, cuando la protagonista observa, desde un claro marco delimitador de la casa en la que ella se encuentra, a la vecina de enfrente, también en una ventana delimitada por otro marco. De un momento a otro, la vecina se marcha y de la ventana solo se ve oscuridad, por lo que en este fotograma existe un antes y un después, y Vitoria ha pasado de una paradójica sensación de presencia a otra de ausencia. Esto ocurre en parte de los cuadros del norteamericano, donde el interior de las casas no deja ver nada: simplemente el negro de la oscuridad. Es el caso de la mujer que ve a través de esta en *Hotel Window* (1956) (figura 2): no se sabe si la mujer mira a través de la ventana o si, simplemente, está abstraída en cualquier tipo de pensamiento, pero lo que sí se conoce es que todo lo que hay detrás de la ventana está oscuro, está muerto.



Figura 1. Fotograma de *L'Eclisse*.

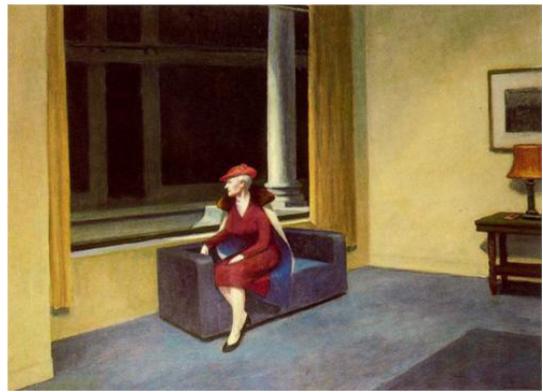


Figura 2. *Hotel Window*, de Edward Hopper.

Ese juego de luces y sombras que antes mencionaba y que tan próximo lo puede hacer al expresionismo en algunos trabajos (muy frecuente también en sus dibujos) se puede ver en *Rooms for tourists* (1945) (figura 3), donde está presente la idea freudiana de que lo oculto y lo manifiesto –en este caso con las luces encendidas y apagadas de la casa– se pueden solapar y tener un mismo origen. Esta funciona, por lo tanto, como si fuese un refugio en medio de la noche, pues las luces encendidas y el letrero de bienvenida otorgan calidez, una especie de calma y seguridad; si bien lo negro también se apodera de otras habitaciones, y en las iluminadas no aparece nadie, por lo que el ámbito de lo seguro es irreal. Esto nos lleva, de nuevo, a la figura 1: ni la presencia ni la ausencia tras la ventana genera calma, sino un espacio vacío, hostil, de incomunicación.

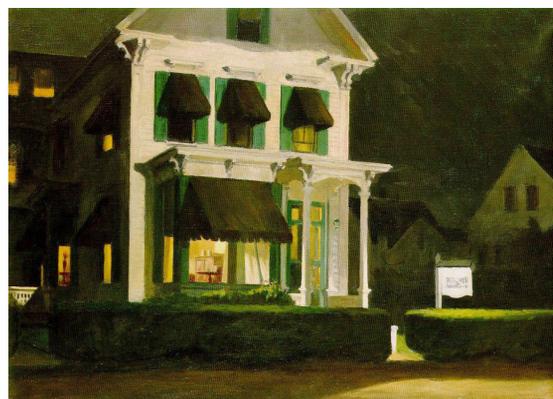


Figura 3. *Rooms for tourists*, de Edward Hopper.

Otro cuadro que continúa esta estela y que se puede transmutar, en palabras de Jakobson, a *L'Eclisse* es *The City* (1927) (figura 4). En esta pintura parece evidente la influencia de lo

geométrico en la silueta de los edificios, y en la película de Antonioni es una constante a lo largo del metraje, con ejemplos característicos. Pero, sobre todo, si se observan las ventanas de *The City* se ve como todas están impregnadas de oscuridad, y solo el toldo blanco y rojo parece calmar el reinado de lo negro en la urbe. De hecho, lo único que calma las ventanas vacías en la figura 5 es la presencia de la protagonista.

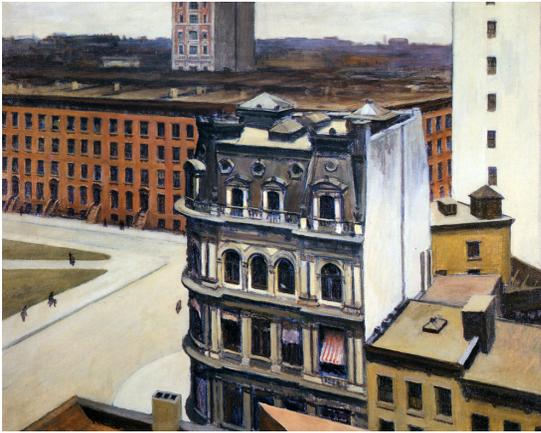


Figura 4. *The City*, de Edward Hopper



Figura 5. Fotograma de *L'Eclisse*.

Es constante en Hopper y Antonioni que sus personajes miren a través de la ventana, un espacio que se convierte en un filtro a través del que tratan de hallar las respuestas que les faltan. Pero, a veces, la barrera es inmensa, infranqueable, y parece que un muro se interpone entre ellos y el exterior, por lo que lo opaco sustituye a lo transparente de la ventana. Esto se desprende de *Morning in Cape Cod* (1950) (figura 6) y de la figura 7.

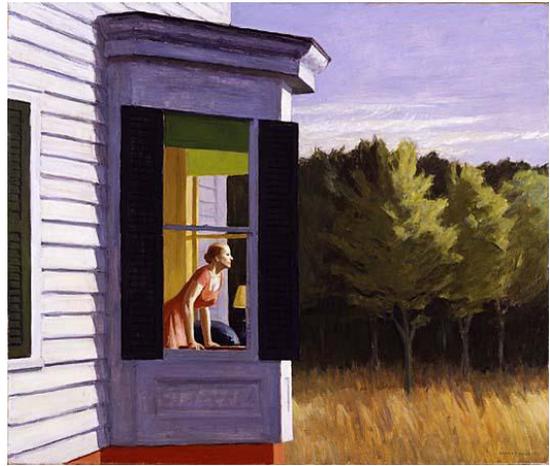


Figura 6. Fotograma de *L'Eclisse*.



Figura 7. *Morning in Cape Cod*, de Edward Hopper.

Otras veces, por el contrario, a los dos autores parece unirlos una especie de voyerismo, donde lo que impera es, precisamente, lo que se ve desde el exterior a través del marco de la ventana, como ocurre en la figura 8 y en *Night Window* (1928) (figura 9)



Figura 8. Fotograma de *L'Eclisse*.

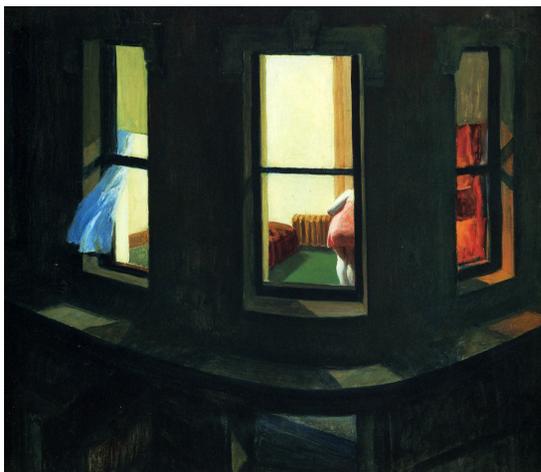


Figura 9. *Night Windows*, de Edward Hopper.

Monica Vitti, ante esta opresión que le produce la ciudad transalpina, decide huir a la naturaleza como si esta fuese el espacio de la salvación, pero no lo va a conseguir (figura 10). En el cuadro *Seven A.M.* (1942) (figura 11), Hopper ofrece una lectura muy similar a la que se da en la cinta:

Este cuadro, dividido en dos partes iguales por el blanco de la casa y la oscuridad del bosque, ya no trata solo de una demarcación entre el ámbito natural y el civilizado. El espacio oscuro del bosque se nos presenta como un ámbito no domesticable, con respecto a la casa, donde termina lo primitivo. También carente de figuras humanas, se hace aquí patente que los dos ámbitos son irreconciliables. (Renner 2013: 59)



Figura 10. Fotograma de *L'Eclisse*.

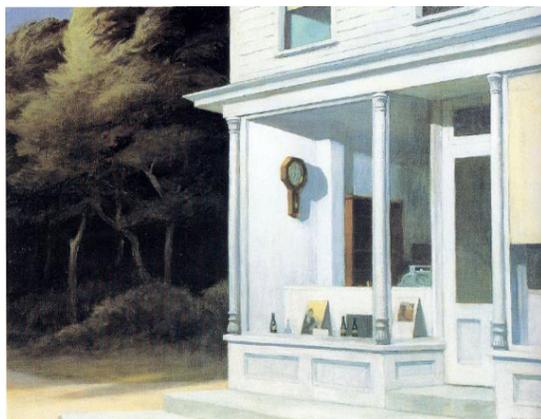


Figura 11. *Seven A.M.*, de Edward Hopper.

Ni que decir tiene que esta reconciliación tiene su peso en la escena final del filme de Antonioni. En esta última secuencia, que tantos y tantos análisis ha suscitado, la ciudad es la absoluta protagonista y el personaje de Vitti desaparece, confinado a un fuera de campo. El espacio es, por tanto, el portador del discurso. Sin duda, un espacio hostil que ha conseguido abducir a la protagonista. Aquí aparece la memoria, la experiencia, lo imaginado. Ese antes y después en el que el personaje desaparece y el espacio psicológico reina: “Una Roma que engulle y borra, literalmente, a los dos protagonistas en su mítica última secuencia, sobre la que la crítica ha elaborado infinitos análisis y que desde los comienzos indican la especial relevancia de los espacios en la producción del director” (Conde 2008: 159). Como en el final de *L'Eclisse*, esto se repite en numerosas obras de Hopper. Un ejemplo podría ser *Level Crossing* (1922) (figura 12), entre tantas otras.



Figura 12. *Level Crossing*, de Edward Hopper.

3. *Strangers on a Train* o la inquietud

Pocas relaciones más fructíferas ha habido en lo que a diálogos entre artes se refiere que la que tuvieron Hopper y Hitchcock. El británico reconoció tomar como referencia los ambientes o elementos presentes en algunos de los cuadros del norteamericano, mientras que el pintor, declarado admirador del cine “negro”, confesó en más de una ocasión su atracción por el cine de Hitchcock. Son infinitas las citas que, en toda su filmografía, el cineasta realiza de los cuadros de Hopper de forma directa. Si bien, lo que en este estudio interesa es la forma indirecta, cómo el británico se inspiró en el anhelo y la atmósfera que desprenden los lienzos del norteamericano. En Hopper la ficción aparece agazapada en la imagen, algo que tantos directores quisieron suscitar y que Hitchcock supo fabricar de forma tan coherente. Se ha escogido *Strangers on a Train* por el hecho de no ser una de las películas más trabajadas del autor, y porque es muy válida para surtir este diálogo entre cineasta y pintor. Como en el caso de Antonioni, no se trata de escoger un fotograma calcado de un cuadro, como un mero ejercicio de copista, sino de traducir el lenguaje pictórico de Hopper en el cine de Hitchcock, inspirando reflexión e imaginación narrativa.

Asegura Jean-Loup Bourget que los dos creadores objeto de estudio comparten una cierta familiaridad con la cultura del siglo XIX del francés Degas (Bourget 2012: 25), algo que también comparte Antonio Muñoz Molina (2012: 95): “En Degas, lo que atrae es el desasosiego del tiempo, la movilidad de las personas y las cosas, percibidas en la agitación de la vida urbana, en la incertidumbre de nuestras percepciones”. Y es que sus cuadros provocan una “inquietante extrañeza” o una “inquietante intimidad”. El mejor ejemplo de ello es el grabado *Night Shadows* (1921) (figura 13), que muestra una figura humana que deambula por la noche, bajo la luz de una farola, estableciendo un juego de sombras. Todo ello, pintado como si fuese tomado desde las alturas, en una especie de picado. Hitchcock se inspira en este para mostrar a Bruno –interpretado por Robert Walker– ante la casa del propio Guy –interpretado por Farley Granger–, ya que aparece rodeado de sombras, solamente alumbrado por una farola, y se muestra grabado de forma oblicua y picada, desde las escaleras de esta casa, como se percibe en la figura 14. Un plano que se convertiría en referencia del cine *noir* norteamericano y del policiaco. Pero no se puede decir que sea una

imagen de “cine negro”, pues hay que recordar que en 1921, fecha en que Hopper realiza este grabado, aún no existía este género cinematográfico, por lo que se ha de leer, sin duda, como un trabajo que inspiró a infinidad de creadores como, en este caso, a Hitchcock. Es un grabado de lo más cinematográfico, ya que, si fuese un fotograma, la cámara parecería rodar desde una ventana oculta sobre la que se ve al misterioso caminante entre luces y sombras. Tiene, incluso, algún rasgo de *voyeur*; que es otra de las características que definen los trabajos de ambos.

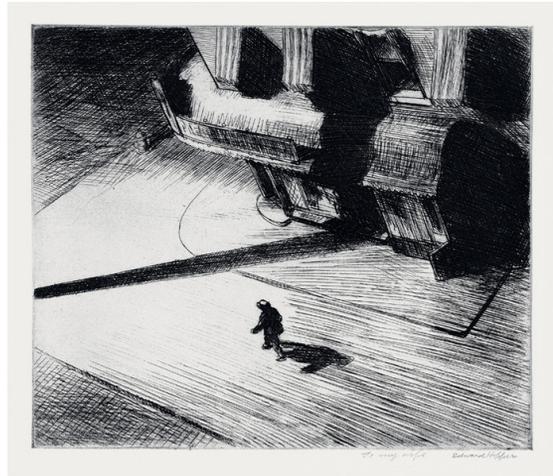


Figura 13. *Night Shadows*.



Figura 14. Fotograma de *Strangers on a Train*.

También pueden verse reminiscencias de Hopper en los planos iniciales que comparten Guy y Bruno en el tren, cuando ambos charlan en el compartimento de este último, en el momento en que empiezan a conocerse (figura 15). Aquí, sin ir más lejos, se pueden establecer paralelismos con *Chop Suey* (1929) (figura 16); sin embargo, en el cuadro no sabemos las confidencias que pueden estar compartiendo las dos protagonistas del mismo, mientras que en la película sí, ya que oímos lo que hablan tanto

Guy como Bruno. Por lo tanto, el suspense que adhiere Hopper a su obra viene de no conocer, de ningún modo, el tema de conversación de ambas amigas, mientras que Hitchcock crea el suspense por medio del lenguaje, así como por las caras de extrañeza que pone Guy ante las descabelladas proposiciones que le comenta Bruno. Otro nexo de unión entre ambos creadores en *Strangers on a Train* puede ser la enorme afición que comparten, precisamente, por este medio de transporte.



Figura 15. Fotograma de *Strangers on a Train*

a una mujer que lee sola de forma tranquila y distendida, algo que parece acentuar el sereno paisaje que se observa tras la ventana. Precisamente, la soledad que aquí propone Hopper contrasta con la angustia y el desasosiego de otras obras del pintor.



Figura 17. *Car Chase*, de E. Hopper.

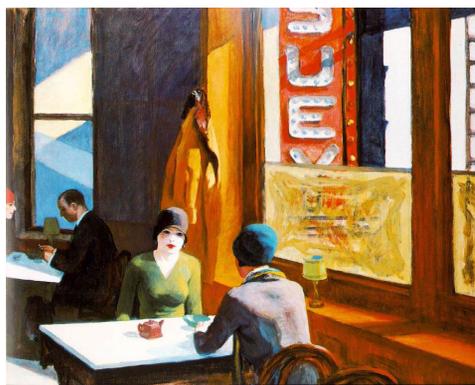


Figura 16. *Chop Suey*, de E. Hopper.

En Hitchcock, se trata de un espacio recurrente en su filmografía, desde la propia cinta objeto de estudio hasta *North by Northwest* (1959), por citar tan solo un caso. Hopper, en 1965 (quién sabe si, en este caso, influido por el cine de Hitchcock) pintó *Car Chase* (1965) (figura 17), donde se ve a una joven con sombrero leyendo en un compartimento del tren. Años atrás, concretamente en 1938, el norteamericano pintó *Compartiment C 193* (1938) (figura 18), donde, en este caso, se ve



Figura 18. *Compartiment C 193*, de E. Hopper.

Por último, es relevante reseñar otra característica que, en este filme en concreto, aleja a Hitchcock y a Hopper. Slavoj Žižek, en su texto *Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un remake de una película?*, se refiere a motivos que generan un “método hitchcockiano único”. Uno de ellos, que extrae de *The*

Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman, es el que denomina motivo *Niederkommenlassen*:

[...] un dejar[se] caer que trae consigo los ecos de una melancólica caída suicida. Importante aquí la melancolía, porque es lo que nos une con la próxima película. En este caso se trata del gesto de una persona que se agarra desesperadamente a la mano de otra. (Zizek 2006: 91)

De este modo, si en *To Catch a Thief* (1955) se muestra al mangante agarrándose desesperadamente a la mano de Cary Grant, en *Strangers on a Train*, en la escena final del tióvivo, se ve como Guy se aferra al barrote y a la mano de Bruno. En Hopper no hay nada de este *niederkommenlassen*, pues sus cuadros de conversaciones son escasos.

4. *Manchester by the Sea* o la melancolía

Por último, llegamos a *Manchester by the Sea* (2016). En esta lectura de la cinta desde la obra de Hopper se va a desarrollar una investigación entre el polo de la memoria, en cuanto ente del tiempo, y el del olvido, entendido como obra del tiempo destructor. En esto va a ser imprescindible Paul Ricoeur y su libro *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. El protagonista del filme es un hombre que se nos muestra solo y huraño, y que se ve obligado a volver a su pueblo natal, ya que ha muerto su hermano. Este le deja la custodia de su hijo, de 16 años, algo que genera infinidad de problemas al protagonista. A partir de aquí, y a través de gran cantidad de recuerdos, se muestra el porqué del trauma del personaje interpretado por Casey Affleck. Sin duda, alguien que parece derrotado por la vida, que se muestra en una terrible soledad y en una constante reflexión que evocan los personajes de los cuadros de Hopper. Véase, sin ir más lejos, esa escena del bar en la que Affleck se muestra en silencio, apenado, buscando consuelo en la bebida (figura 19), y piénsese, por ejemplo, en el citado *Nighthawks* (figura 20), donde cuatro misteriosos personajes tratan también de extirpar sus problemas con la ayuda del alcohol.

Tanto el fotograma como el cuadro comparten una enorme tensión sociológica.



Figura 19. Fotograma de *Manchester by the Sea*.



Figura 20. *Nighthawks*, de Hopper.

Desde San Agustín sabemos que la memoria es el presente del pasado. De ese modo, es la propia memoria la que garantiza la continuidad temporal de la persona. Esta continuidad permite remontarse desde el presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos. Es el antes y el después que citamos para los cuadros de Hopper, y es algo que también se extrae, de manera inequívoca, de los continuos recuerdos del pretérito del personaje interpretado por Affleck. “El análisis clásico de la rememoración hace referencia a una conciencia que ha llevado a cabo un largo trabajo de interiorización” (Ricoeur 1999: 20). En *Manchester by the Sea*, al tratarse aún de un pasado cercano y de un hecho traumático, no existe todavía esa interiorización, algo que puede ser similar en algunos seres de Hopper. Quizá, en el personaje de *Sunday* (1926) (figura 22), cuya mirada perdida es equiparable a la del rostro del protagonista de la cinta en gran parte del metraje, como se puede ver, a modo de ejemplo, en la figura 21.



Figura 21. Fotograma de *Manchester by the Sea*.

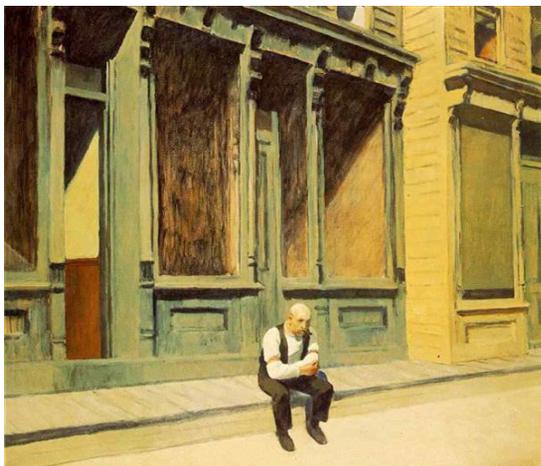


Figura 22. *Sunday*, de E. Hopper.

Añade Ricoeur, a este respecto de la memoria, que la asociación de la imagen y el recuerdo es usual e inevitable. El propio Hopper decía que, si bien es bueno pintar lo que se conoce, mejor aún es pintar lo que uno tiene guardado en la memoria. Es una transformación, como se dijo antes, en la que trabajan juntas la memoria y la imaginación, según explicó Hopper. De hecho, el pintor, que pasó una buena temporada en París a inicios del siglo XX, pintó, ya en Estados Unidos, sus recuerdos de la capital parisina: como, por ejemplo, *Le Pont Royal* (1909) (figura 23). Esta mezcla de memoria e imaginación la trabaja excepcionalmente bien el director de la cinta. Un ejemplo es cuando Affleck, por medio de un *flashback*, recuerda ese momento en que ve su casa arder (figura 24). Precisamente aquí es donde se produciría la separación entre la imaginación y la memoria. Mientras que la primera tiende a situarse espontáneamente en el ámbito de la ficción o de lo irreal, la memoria desea y asume la labor de ser fiel y exacta.



Figura 23. *Le Pont Royal*.



Figura 24. Fotograma de *Manchester by the Sea*.

Así, por lo tanto, el protagonista del filme padece una “memoria herida” como la define Ricoeur. En este contexto, y ya por último, se puede terminar con una lectura que el francés hace a partir del libro *Duelo y Melancolía*, de Freud, extrapolándola, en nuestro caso, a *Manchester by the Sea*: “El duelo es siempre la reacción ante la pérdida de alguien querido” (Ricoeur 1999: 35) y, en un primer momento, el duelo genera ira, pues el ser amado ha dejado de existir, por lo que la primera reacción es, precisamente, de un rechazo comprensible. En Affleck es evidente este rechazo; acaba de perder tanto a sus hijas como, en el plano amoroso, a su mujer, que lo repudia, por lo que esta ira o rechazo se manifiesta con un intento de suicidio. Es evidente que en Hopper no hay ira, este primer estado, pero sí que hay melancolía, y mucha, que es donde entronca con la obra de Freud citada por Ricoeur:

En la melancolía puede decirse que, a diferencia del duelo, en el que el universo parece empobrecido y vacío, en la melancolía, lo desolado es, precisamente, el propio yo, que recibe los golpes de su propia devaluación, de su propia acusación, de su propia condena y de su propio rebajamiento. (Ricoeur 2000: 35)

Precisamente, la desolación es el estado constante en el que vive el protagonista, y que tanto conecta con los cuadros de Hopper, pues el norteamericano supo reflejar como pocos este estado del alma donde la pena y la tristeza generan el vacío. Por eso, si se toma la desolación como *leitmotiv*, resulta sencillo encontrar analogías entre Hopper y la obra de Lonergan. Un caso se da cuando Affleck se derrumba en brazos de su hermano en la ficción (figura 25), que puede conectar con el óleo *Summer Interior* (1909) (figura 26), donde una mujer yace semidesnuda en una sempiterna tristeza.



Figura 25. Fotograma de *Manchester by the Sea*.

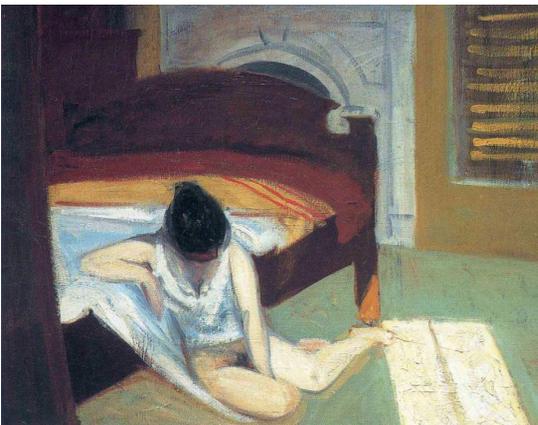


Figura 26. *Summer Interior*.

Y es que la tristeza es mayor si es compartida. En la figura 27 se muestra a la antigua pareja derrumbada, manchada por la memoria herida. En ellos, aunque ya no haya duelo, siempre estará la melancolía. La misma lectura puede hacerse de *Summer Evening* (1947) (figura 28), cuadro en el que aparece otra pareja vestida al estilo de los años cincuenta.



Figura 27. Fotograma de *Manchester by the Sea*.



Figura 28. *Summer Evening*.

Quizá, una escena de melancolía, de la separación que se avecina al final del estío. O, por último, por continuar esta estela, se pregunta el francés: “¿Qué enseña la melancolía sobre el duelo?” (Ricoeur 1999: 37). Responde con un germanismo, el concepto de *Ichgefühl* usado por Freud, que significa el reconocimiento de nosotros mismos. Es decir, un intento de vivir pese a la pena, aunque la melancolía traiga un inequívoco cariz de autorreproche. Ahí está la mujer de *Hotel Room* (1931) (figura 29), triste, pero ensimismada en su lectura, o el personaje de Affleck, que comparte en esta escena la cabeza agachada de la mujer del cuadro de Hopper pero, en este caso, en vez de leer un libro, lo que hace es beber una cerveza, como se muestra en la figura 30.



Figura 29. *Hotel Room*, de Hopper.



Figura 30. Fotograma de *Manchester by the Sea*.

5. Conclusión

Parece evidente, por lo tanto, que ciertos fotogramas de *L'Eclisse*, *Strangers on a Train* y *Manchester by the Sea* se inspiran, de una forma u otra, en obras de Hopper. Antonioni y Hitchcock fueron, como ahora lo es Lonergan, conocedores de la obra del norteamericano. No se ha tratado, como se ha repetido a lo largo del artículo, de observar calcos o copias de los directores respecto de la obra de Hopper. El propósito era interpretar la traducción de la pintura al cine que realizan los tres cinematógrafos. Así, y realizadas las distintas y varias lecturas, emerge la conclusión de que el diálogo interartístico puede ser de lo más fecundo, y capaz de permitir la extracción de conclusiones muy interesantes.

Es evidente, por supuesto, el grado de subjetividad que tiene esta empresa. Todo aquel que estudie la obra de Hopper observará otros intertextos, no solo en las tres películas aquí estudiadas, sino en cualquier filme. Y es que estos mismos directores repitieron –o, seguramente, repetirán en el caso de Lonergan– lecturas de los lienzos del creador neoyorquino. No solo el italiano, el británico y el estadounidense han interpretado la amplia obra conocida de Hopper: también lo han hecho infinidad de directores. Desde Wim Wenders o Terrence Malick,

hasta otros cineastas mucho menos conocidos cuyo estudio reportaría conclusiones realmente inspiradoras. La elección de estos tres directores se ha debido, simplemente, a reducir un corpus para poder entrar en ellos con una mayor profundidad.

Bibliografía

- Bonnefoy, Yves (2007): “Edward Hopper: la fotosíntesis del ser”, *Revisiones*, vol. 3, pp. 153-167.
- Bourget, Jean-Loup (2012): “La esencia de lo americano”, *Caimán: Cuadernos de cine. Especial núm. 1: Edward Hopper y el cine*, vol. 15, pp. 23-25.
- Conde, Aurora (2008): “La precisión de la nada (Reflexiones sobre *Blow up*)”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 15, pp. 157-179.
- Monterde, José Enrique (2012): “Un pintor en la era del cine”, *Caimán: Cuadernos de cine. Especial núm. 1: Edward Hopper y el cine*, vol. 15, pp. 6-8.
- Muñoz Molina, Antonio (2012): *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Renner, Rolf (2013): *Edward Hopper*. Colonia: Taschen.
- Ricoeur, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Zizek, Slavoj (2006): *Lacrimae Rerum*. Madrid: Debate.
- Zunzunegui, Santos (2012): “El cine según Hopper”, *Caimán: Cuadernos de cine. Especial núm. 1: Edward Hopper y el cine*, vol. 15, pp. 14-17.

Filmografía

- Antonioni, Michelangelo (dir.) (1962): *L'Eclisse*. Italia / Francia: Cineriz / Interopa Film / Paris Film.
- Hitchcock, Alfred (dir.) (1951): *Strangers on a Train*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Lonergan, Kenneth (dir.) (2016): *Manchester by the Sea*. Estados Unidos: Amazon Studios / K Period Media / B Story / CMP / Pearl Street Films.