



Universidad de Valladolid

En torno a la melancolía:
Edward Hopper y su influencia en el cine

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Historia del Arte

AUTORA: Beatriz Gómez Gutiérrez

TUTORA: María José Martínez Ruiz

VALLADOLID

Julio 2020

ÍNDICE

0. Resumen
1. Introducción
2. Objetivos
3. Metodología
4. Devenir de la melancolía: Historia del concepto
 - 4.1 El mundo clásico y la teoría de los cuatro humores (siglos V a. C.- V d. C.)
 - 4.2 La melancolía como pecado bajo el signo del demonio (siglos V- XV)
 - 4.3 La genialidad melancólica (siglos XV-XVIII)
 - 4.4 Entre la locura y lo sublime (siglo XIX)
 - 4.5 La teoría psicoanalítica y su proyección (siglo XX)
5. La melancolía en Edward Hopper
 - 5.1 Contexto de Estados Unidos en el siglo XX
 - 5.2 Biografía
 - 5.3 Estilo
6. La influencia de Edward Hopper en el cine
7. Conclusiones
8. Apéndice documental: imágenes
9. Bibliografía

0. Resumen

El trabajo busca aproximarse al concepto de la melancolía a través de la obra del artista Edward Hopper. Mediante un estudio previo de lo que el concepto ha significado en la Cultura Occidental, se pretende ahondar en lo que resulta tan atractivo de la atmósfera melancólica que consigue representar Hopper. Cómo a través de sus personajes melancólicos, solitarios y reflexivos, los espacios que habitan se convierten en escenarios vacíos y silenciosos que hablan de los aspectos negativos de la vida moderna. Además de la influencia que este estilo tan particular ha tenido, desde el siglo XX hasta la actualidad, en el mundo del cine.

Palabras clave: Edward Hopper, melancolía, soledad, nostalgia, cine, pintura.

1. Introducción

La melancolía es un estado físico- mental que ha acompañado al ser humano a lo largo de su historia. La dificultad de definir qué es, por qué se origina, los síntomas, las causas y las consecuencias de su padecimiento, han sido un enigma al que filósofos, médicos y psicólogos han querido dar respuesta.

En la cultura occidental, han sido diversas las teorías que han querido explicar el concepto. Junto a éstas, a lo largo de la Historia del Arte se fue generando un imaginario iconográfico que ha sido un fiel reflejo del pensamiento predominante de cada periodo y, a su vez, de la atemporalidad del término en sus representaciones artísticas.

La dificultad que encuentra el melancólico en explicar verbalmente lo que le ocurre, ocasiona que sea en el medio artístico donde encuentre el espacio para expresarse o verse reflejado. Esto hace que haya ciertos artistas u obras de arte que se asocien con la melancolía y otros aspectos que acarrea este estado, como soledad, tristeza, aflicción, nostalgia, etc. Las obras de arte de Edward Hopper no sólo son reflejo de la melancolía, soledad y alienación de la sociedad de su tiempo, sino que han tornado a un carácter de intemporalidad en el que actualmente muchos se ven representados. Inconscientemente, Hopper creó una atmósfera en sus espacios que alude a la melancolía, la introspección y la soledad. Como consecuencia, su estilo se ha convertido en un referente para pintores, fotógrafos y, sobre todo, cineastas a la hora de abordar este tema.

2. Objetivos

A partir del estudio filosófico y artístico de la melancolía en la Cultura Occidental, desde la Antigua Grecia al siglo XX, se pretende encontrar un conjunto de características comunes, tanto de pensamiento como iconográficas, con las que poder abordar la producción artística de

Edward Hopper. Siguiendo los principios de la teoría freudiana sobre la melancolía, estudiar el contexto histórico social de Estados Unidos y la vida del artista será importante para poder comprender por qué los escenarios que pintó el artista son, con recurrencia, evocadores de la melancolía. Más aún cuando la intencionalidad de Hopper nunca fue ésta, lo que refuerza la teoría psicoanalítica sobre el sistema inconsciente y su relevancia en el arte.

Por medio del estudio específico de la producción de Hopper se busca encontrar respuesta a por qué su estilo atrae tanto al espectador. También por qué ha conseguido que las sensaciones que generan sus cuadros sean intemporales y referentes desde una visión melancólica, a pesar de que fueron muchos otros los artistas que plantearon el tema conscientemente. Además de analizar su influencia en el cine mediante largometrajes de los directores Alfred Hitchcock y Todd Haynes.

3. Metodología

La bibliografía dedicada al estudio de la melancolía es muy extensa. Por ello, en este trabajo se ha recurrido a aquellas obras fundamentales que recorren la historia occidental del concepto, como Aristóteles, Walter Benjamin o Klibansky, Panofsky y Saxl¹. Los documentos sobre la teoría psicoanalítica y la obra de Hopper también son variados. Se ha procurado hallar la relación entre el pensamiento freudiano y la producción del artista. De ahí que el enfoque principal de este trabajo gire en torno al enigma de la melancolía, su huella artística en la obra de Hopper y su eco cinematográfico.

El primer capítulo consiste en el análisis filosófico y artístico de la melancolía desde la Antigua Grecia, cuando se acuñó el término, hasta el siglo XX. Desde la teoría de los temperamentos hasta la melancolía vista desde el Psicoanálisis, ahondando también en el amplio catálogo iconográfico que se fue fraguando en paralelo a estas corrientes de pensamiento.

El segundo apartado, contiene el estudio del contexto, biografía y estilo de Edward Hopper. El lenguaje formal que consiguió formular, su intencionalidad y el análisis de los diferentes escenarios desde los que abordó la realidad de la vida moderna. Un conjunto de características desde las que se intentará explicar el porqué de la asociación de su estilo con la melancolía, la introspección y la soledad.

¹ ARISTÓTELES. *Problemas XXX, 1*, 335 a. C.

BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Obras, libro I, vol. 1 trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

La tercera y última parte trata de hacer una aproximación de la influencia de la obra de Hopper en el cine. Cómo su lenguaje formal comparte características comunes con el cine, pero, sobre todo, cómo su estilo fue y sigue siendo un referente para muchos directores, tanto en el plano formal como en el psicológico.

Finalmente, señalar los recursos utilizados para la elaboración del trabajo. La investigación documental se ha fundamentado en los recursos digitalizados de diferentes repositorios bibliográficos: Archives of American Art, Scribd, Library of Congress, JSTOR y Dialnet. La búsqueda de las imágenes empleadas ha sido por medio de los catálogos on-line de diferentes museos: The MET Collection, MoMA The Collection, Whitney's collection, la colección del Museo Nacional Thyssen- Bornemisza y The Art Institute of Chicago Collection.

4. Historia de la melancolía

4.1 El mundo clásico y la teoría de los cuatro humores (siglos V a. C.- V d. C.)

La melancolía² ha estado siempre ligada a la existencia del ser humano, aunque el término se definiera mucho más tarde. Surge en Grecia, cuando tal denominación aparece y se le busca una causa natural por primera vez³. Los médicos y filósofos griegos intentaron justificar por qué la tristeza y el miedo permanecía en el hombre desarrollando la teoría humoral, esto consistía en que la salud venía dada por el equilibrio de los cuatro humores que formaban parte del ser humano: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema. Según S. W. Jackson⁴ estos cuatro humores no aparecen hasta el libro de Hipócrates o de su yerno Polibio *De la naturaleza del hombre*, aunque la idea de la tetrada⁵ que postularon los Pitagóricos, con categorías tetrádicas como, por ejemplo: tierra, aire, fuego y agua, ya definían la salud como el equilibrio de distintas cualidades y la enfermedad como predominio de una sola. Este concepto fue decisivo para la teoría de los humores que alcanzó su madurez en el 400 a. C, cuando los humores en el cuerpo humano ya estaban empíricamente probados.

² Etimología según la RAE: Del lat. tardío *melancholīa* 'atrabilis', y este del gr. *μελαγχολία* *melancholía*.

1. f. Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada.

2. f. Med. Monomanía en que dominan las afecciones morales tristes.

3. f. desus. Bilis negra o atrabilis.

³ La búsqueda de una causa natural en el mundo clásico no exime de interpretaciones ligadas a lo mágico, ya que mito y *logos* coexistieron durante mucho tiempo.

⁴ FERNÁNDEZ, GALLARDO, A. "El valor de lo efímero. Aproximaciones al concepto de melancolía" *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 52, (2019), p.74.

⁵ El número cuatro tenía una significación especial, la naturaleza y el hombre estaban gobernados por cuatro principios localizados en el cerebro, el corazón, el ombligo y el falo. Incluso el alma era cuádruple: intelecto, entendimiento, opinión y percepción.

En *De la naturaleza del hombre* se formula la primera teoría de los cuatro humores que desarrolla un esquema que permanecerá en vigor durante más de dos mil años⁶:

| HUMOR | ESTACIÓN | CUALIDADES |
|----------------|-----------|-------------------|
| Sangre | Primavera | Caliente y húmeda |
| Bilis amarilla | Verano | Caliente y seca |
| Bilis negra | Otoño | Fría y seca |
| Flema | Invierno | Fría y húmeda |

Se estableció una conexión entre los Cuatro humores y las Cuatro edades del hombre que permaneció prácticamente inmutable durante la Edad Media y el Renacimiento⁷.

Los pensadores y escritores griegos se dieron cuenta de que el único humor benigno era la sangre, el resto sólo acarreaban enfermedades. Por tanto, el hombre absolutamente sano era el que nunca estaba enfermo lo cual representaba un ideal que era muy difícil que fuera real. Esto llevó a considerar como tipos de disposición lo que previamente habían sido síntomas de la enfermedad, y la doctrina de los cuatro humores como doctrina de los cuatro temperamentos: sangre- sanguíneo, bilis amarilla- colérico, bilis negra- melancólico y flema- flemático.

El temperamento melancólico estaba ligado a una enfermedad melancólica que fue objeto de estudio desde muy pronto y, a diferencia de los otros tres temperamentos, se caracterizaba por síntomas mentales y no físicos. Esto no quería decir que el hombre melancólico padeciese obligatoriamente la enfermedad melancólica, lo que conllevó a concebir la melancolía desde la psicología.

A partir del s. IV a. C el pensamiento racionalista y la religión coexistieron por lo que se empiezan a descubrir rasgos melancólicos en los héroes que habían sido castigados por los dioses. Platón (427-347 a. C.) ligó la disposición melancólica con los mitos y la equiparó con el “furor” entendido como exaltación espiritual. Entendía la melancolía como un delirio moral, como la peor alma de todas, la del tirano, “un hombre se hace tirano cuando, por naturaleza o por modo de vida, o por ambas cosas, es borracho, voluptuoso y melancólico”⁸

Fue Aristóteles (385-323 a. C.) quien asoció la idea clínica de la melancolía con la idea platónica que dio como resultado que no solo los héroes trágicos como Heracles, Ajax o

⁶ KLIBANSKY, R., PANOFKY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte.* Alianza Editorial, Madrid, 1991, p.35.

⁷ Siendo la infancia “flemática”, la juventud “sanguínea”, la edad viril “colérica” y la vejez “melancólica”.

⁸ TORRES, David. *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 2000, p.478.

Belerofonte eran melancólicos, sino que los hombres sobresalientes en el arte, la poesía, la filosofía o la política también lo eran. En *Problemas XXX, 1^o* dice “*todos los hombres excepcionales son melancólicos*”¹⁰, una condición que obedece a un exceso de bilis negra en el cuerpo, humor que estaba presente en todos los hombres. El exceso de bilis negra estaba causado por dos motivos: un problema digestivo o debido a una condición constitutiva del cuerpo. En el primer caso aparecía la enfermedad melancólica y, en el segundo, el hombre melancólico por naturaleza. Si no se controlaban, tendían con facilidad a la enfermedad melancólica que dejaba a la persona sumida en un estado de exaltación y de abatimiento constante. Según la teoría aristotélica la melancolía era un comportamiento que alternaba conductas diversas y opuestas¹¹, lo que actualmente se conoce como trastorno bipolar. Son muchos los investigadores que consideran que dicho trastorno y la creatividad artística, científica y literaria están relacionados.

Por tanto, para Aristóteles la melancolía era una condición física que se caracterizaba por un registro emocional más amplio que, por un lado, favorecía la aparición del hombre excepcional, de la genialidad y por otro producía ciertos desórdenes de la conducta. Les consideraba hombres *anormales*, en el sentido positivo de la palabra, en tanto que tenían exceso de bilis negra y se desviaban de la normalidad del hombre y de su equilibrio de los cuatro humores.

A partir de la Antigüedad tardía, la melancolía era entendida como un temperamento que hacía que el hombre que lo padecía estuviese sumido en un estado de tristeza, reflexión y depresión. Se siguió concibiendo como una enfermedad, en el caso de aquellos que lo eran por naturaleza, y como un estado anímico transitorio en aquellos que no fuera por naturaleza sino por exceso de bilis negra en ciertas estaciones del año y edades.

Es importante destacar también la importancia de la astrología en asociación con la melancolía, puesto que los griegos la relacionaban con Saturno por dos motivos: las cualidades astrológicas y físicas atribuidas al planeta y por la relación mitológica entre el dios griego Kronos y los melancólicos¹². Respecto a la primera, la razón por la que se relacionó a Saturno con la bilis

⁹ Son muchos los autores, entre ellos Klibansky, Saxl y Panofsky, los que atribuyen este *Problema* a uno de los discípulos más importantes de Aristóteles, Teofrasto. Esto se debe a la combinación de ideas aristotélicas y platónicas que se desarrollan en la monografía. Aun así, es valorado como un texto peripatético que, en su mayor medida, sigue las nociones aristotélicas por lo que será mencionado del mismo modo en este texto.

¹⁰ PERETÓ RIVAS, A. Rubén. “Aristóteles y la melancolía. En torno a "Problemata" XXX, 1” *Contrastes: revista internacional de filosofía*, 17, (2012), p. 214.

¹¹ Aristóteles ejemplificó esta alternancia con episodios de héroes que padecieron esta conducta: Heracles que en un momento de locura mata a los hijos que tuvo con Mégara, Ajax que tras su heroicidad en la guerra enloquece y confunde un rebaño de ovejas con Odiseo o Agamenón y Belerofonte quiso asaltar el Olimpo y fue rechazado por los dioses.

¹² Los griegos veían a los astros como símbolo de sus deidades, por eso les dieron sus nombres a los planetas y los veneraron como sus representantes. Buscaron cualidades que relacionasen a los hombres con los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) y cualidades a los planetas vinculados a los cuatro

negra fue por sus cualidades de frío y seco, además de ser el más oscuro, pesado y lento¹³ de los planetas, al igual que la atrabilis lo era de los cuatro humores. En cuanto al motivo mitológico, durante la Antigüedad tardía se dotó a los dioses de un tipo de carácter viendo a Saturno, Kronos en la mitología griega, como un ser triste, abatido, reflexivo por su destierro al Tártaro y como un loco por sacrificar a sus hijos. Saturno fue considerado el astro de la sabiduría y la inteligencia por estar más cerca de los dioses, por lo que era uno de los planetas más poderosos.

Desde el punto de vista artístico, la representación de la melancolía siguió los pasos de las diferentes teorías filosóficas que iban surgiendo. En un principio, y siguiendo la doctrina platónica del éxtasis divino relacionado con la locura, a través de la pintura cerámica se representaba mediante los personajes mitológicos de Heracles, Ajax y Belerofonte, pero no tenían la finalidad de expresar el carácter melancólico sino el éxtasis divino (fig. 1 y 2).

No se dieron otras formas de representación hasta el periodo helenístico donde, tanto en pintura como en escultura, se buscaba mostrar el estado reflexivo y de tristeza del melancólico. Esto se debió al afianzamiento de la doctrina de los cuatro temperamentos y de la relación con Saturno que se ha mencionado con anterioridad. Fue en este momento cuando se le comenzó a otorgar diferentes características que han formado parte de su iconografía a lo largo de la Historia del Arte: el individuo aparecía representado en una actitud reflexiva, sentado y con la cabeza apoyada sobre la mano izquierda cerrada, el rostro cabizbajo, meditabundo, triste, con la mirada perdida como símbolo de reflexión y de introspección acentuando el temperamento melancólico que le caracteriza. Esta postura fue asimilada por el arte renacentista como rasgo característico del carácter melancólico y así ha permanecido hasta nuestros días.

4.2 La melancolía como pecado bajo el signo del demonio (siglos V- XV)

Las nociones peripatéticas desarrolladas en *Problemata XXX, I* permanecieron en vigor durante prácticamente dos mil años, adaptándose al contexto de cada época. Durante la Edad Media se buscó aunar la fe cristiana con la filosofía clásica, especialmente con la platónica y la aristotélica. De este modo hubo dos corrientes de pensamiento, la neoplatónica cuyo representante era San Agustín (354-430) y la aristotélica con Tomás de Aquino (1225-1274).

La corriente neoplatónica que surgió en el s. IV d. C y perduró hasta el s. XIII postulaba que el estado melancólico asociado con la locura y el éxtasis divino, en el caso de Platón concedido a los héroes de la mitología, con San Agustín sería Dios quien concedía los diferentes estados del

humores; Saturno con la bilis negra, Marte con la bilis amarilla, Júpiter con la sangre y Venus con la flema.

¹³ Al ser el planeta más lejano de la tierra, era el que más tardaba en darle la vuelta.

alma. Además, durante este primer periodo la melancolía estaba asociada con los monjes cuyas pasiones les habían alejado del camino de Dios y cuyos síntomas eran la tristeza y el miedo¹⁴.

Según los autores de *Saturno y la melancolía*, durante los primeros 1200 años d. C la idea del melancólico como hombre excepcional estuvo olvidada. No fue hasta la rehabilitación de los escolásticos¹⁵ de los *Problemata* de Aristóteles cuando se vuelve sobre este tema.

Desde el punto de vista de Tomás de Aquino era Dios quien determinaba las condiciones físicas y con ellas la atrabilis del ser humano. Para Aquino y los medievales, era Dios con su sabiduría y poder quien decidía el plan de salvación de cada hombre, y dentro de este plan estaba el temperamento que le otorgaría, con el cual podría ser capaz de alcanzar la gracia divina. Por lo que la disposición del melancólico se debe a sus cualidades físicas, pero tienen su causa omnisciente en la voluntad divina¹⁶.

Es relevante en las representaciones artísticas de la melancolía el término *acedia* pues se le otorgó una simbología concreta, representándola con la figura del demonio (*Daemon meridiamus*) quien se introducía en el corazón del individuo en estado de debilidad y le estimulaba el corazón aflorando la tristeza y aflicción que imposibilitaba el movimiento, el ocio y la razón del sujeto. Este estado se mostraba en la figura afectada mediante su postura y expresión facial; con el cuerpo cohibido, sin movimiento y con un gesto triste con la mirada perdida haciendo referencia a la introspección (fig. 3).

El Bosco (1450-1516) mediante sus obras buscaba transmitir un mensaje moralizador para los hombres. A través de imágenes que mostraban la vida cotidiana reflejaba el pecado y la amenaza del infierno por medio de representaciones oníricas repletas de monstruos como en el tríptico de *las Tentaciones de San Antonio* (fig. 4), donde se ve a San Antonio en posición meditabunda, reflexiva rodeado de figuras demoniacas que le han estimulado la acedia cayendo en el pecado.

4.3 La genialidad melancólica (siglos XV- XVIII)

La melancolía, durante el *Renacimiento*, no sólo se vio como una enfermedad, sino que, debido a la recuperación del mundo clásico, se recobró la doctrina de los cuatro temperamentos. Además, con la corriente de pensamiento humanista donde se dio la idea de antropocentrismo se

¹⁴ A finales del s. IV d. C. surge el término *acedia* que para la iglesia cristiana era considerado un estado de preocupación, de tristeza del corazón y especialmente dura para los solitarios. Caracterizada por la apatía, el agotamiento, los anhelos, la vida interior. Se introdujo este término que el cristianismo asoció a la melancolía y los estados depresivos. Llegó a verse como un pecado capital, castigado por la Inquisición.

¹⁵ La primera traducción completa la realizó Bartolomé de Mesina entre 1258 y 1266, aunque no recibió mucha atención por parte de los estudiosos de la época.

¹⁶ PERETÓ RIVAS, A. Rubén. "Aristóteles y la melancolía. En torno a "Problemata XXX, 1" Contrastes: revista internacional de filosofía, 17, (2012), p. 226.

rompió con el dogma que durante la Edad Media había dominado, el teocentrismo, y la melancolía se dejó de ver como un pecado o un rasgo otorgado al hombre por gracia divina.

Con la traducción de los antiguos textos clásicos, resurgió la idea de la genialidad del hombre melancólico descrita en *Problemata XXX, 1*. De tal modo, que aquellas personas con exceso de bilis negra que tuviesen templada esa condición constitutiva del cuerpo podrían ser sobresalientes en las artes. Asimismo, esta predisposición les podría empujar fácilmente a la enfermedad por lo que existieron discordancias entre el melancólico afligido, triste, enfermo y el melancólico inteligente, profundo y astuto asociados a la idea de genio con el que muchos artistas se comenzaron a identificar.

Fue Marsilio Ficino (1433-1499) quien relacionó la herencia antigua y la medieval, ya que consideraba que la teoría de la melancolía surgió para comprender el estado de tristeza que turba el espíritu. Retomó *Problema XXX, 1* y lo puso en relación con la tradición médico-astrológica¹⁷. En el tratado *De vita triplici* desarrolló el tema de la melancolía, significando para él que la melancolía era un humor que fraguaba un carácter distintivo ante la vida y la divinidad. Los hombres nacidos bajo el signo de Saturno eran proclives a la actividad intelectual y a un estado contemplativo que formaba el genio creador. Sin embargo, para alcanzar esa genialidad, el hombre melancólico tenía que ser precavido y llevar una vida equilibrada entre cuerpo, alma y espíritu para no caer en los aspectos negativos de este humor que los llevaría a la enfermedad. Para Ficino la melancolía producía un desequilibrio en el que la padecía, que les alejaba del mundo real donde se sentían extraños, trascendiendo hacia la gracia divina por medio de la contemplación y la introspección. Esta visión de la melancolía se divulgó de la filosofía al arte, asentándose en el s. XV y teniendo vigor en un marco más amplio que el renacentista.

Desde el punto de vista artístico, la melancolía se comenzó a representar con la teoría de los cuatro humores con el objetivo de distinguirlos y describirlos a través de la personificación de una figura. De modo que los cuatro temperamentos se asociaron con las diferentes edades del hombre, con las cuatro estaciones y con los elementos básicos para acabar evolucionando en representar la personalidad que caracterizaba a cada temperamento¹⁸ de manera aislada (fig. 5 y 6).

A mediados del s. XV la personificación del melancólico como un sujeto triste y abatido derivó en representar el sentimiento melancólico mediante rasgos distintivos como la expresión del

¹⁷ Paul y Andrea María Noel. *El Renacimiento italiano y el problema de la melancolía*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, p.4.

¹⁸ La bondad y el amor del sanguíneo, la cólera y la euforia del colérico, la pasión y tranquilidad del flemático y la tristeza y aflicción del melancólico.

rostro con la mirada perdida, la cabeza apoyada sobre la mano y con elementos simbólicos representativos como Saturno o las herramientas (fig. 7).

Fue en el grabado *Melancolía*, 1514 (fig. 8) de Alberto Durero donde se representaron los aspectos característicos de la melancolía desde la Antigüedad hasta ese momento. Por un lado, mostró los objetos que personificaban este humor¹⁹ y por otro, cómo los dispuso y su simbolismo, reflejaban la idea abstracta del mismo²⁰. Según Santos Zunzunegui hay dos espacios claramente diferenciados; el izquierdo que buscaba representar el temperamento melancólico y el derecho personificar la melancolía²¹. Este grabado supuso un paradigma en las representaciones de la melancolía, la postura del ángel se convirtió en un arquetipo que se utilizaba para simbolizar la enfermedad melancólica o al hombre sobresaliente. En el último caso, la asociación del melancólico con la idea del genio se dio, simultáneamente, a la relevancia con la que se comenzó a ver al artista en el Renacimiento, poniendo en valor su trabajo. De tal modo que el artista, filósofo, científico o médico se comienza a identificar como un hombre melancólico, por lo que fueron muchos los artistas que se retrataron en esta postura, un retrato psicológico que intentaba dignificar su figura a través de su expresión más personal y mostrar esa genialidad (fig. 9).

Por otra parte, la melancolía como enfermedad también siguió representándose a partir de la figura de Saturno, representante de la melancolía. Se le personificaba con los rasgos vistos desde la Antigüedad; como un anciano, con el rostro marcado, con una mirada que tendía a la locura, delgado, con las venas marcadas y un aspecto descuidado (fig. 10). Aunque, el prototipo de imagen para simbolizar la locura y desesperación que predominó en el Renacimiento y en adelante, fue la de Saturno devorando a sus hijos (fig. 11).

Durante el *Barroco* la melancolía fue concebida como una enfermedad producida por factores psicológicos y fisiológicos. Destacó el pensamiento cartesiano de René Descartes (1596-1650) que distinguía entre cuerpo (materia) y alma (pensamiento), siendo en el cuerpo donde se producían las pasiones y en el alma las emociones. De manera que las pasiones eran entendidas como las percepciones de las emociones que experimentaba el alma, el estado de ánimo y el

¹⁹ La figura del ángel en postura melancólica, el compás con el que juega, los instrumentos tirados por el suelo, un clister envuelto por la ropa que simboliza el lado escatológico de la melancolía, el reloj de arena, la campana y la balanza se relacionan con Kronos (Saturno, dios del tiempo), el cuadrado mágico como talismán para paliar la influencia maligna de Saturno, el perro simboliza la pereza y el sueño, el poliedro la geometría, la esfera y el crisol en alusión a la alquimia, el sol negro rodeado por el círculo de Saturno y la expresión del rostro con la mirada perdida. SORO LLÁCER, X. *La melancolía en las artes plásticas de occidente*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007), p.79.

²⁰ Los utensilios por el suelo símbolo de la pereza y del estado letárgico que le acompaña, el ángel con la mirada perdida y la cabeza apoyada en la mano aludiendo al ensimismamiento y la introspección, el paisaje está envuelto en una atmósfera desoladora, triste, solitaria con la luz bañando el mar y la luz que emerge del fondo y oscurece el rostro del ángel en relación con la acedia o locura del melancólico. *Ibidem*, p. 80.

²¹ ZUNZUNEGUI DIEZ, SANTOS. *Bajo el signo de la melancolía*. Cátedra, Madrid, 2017, p.18.

sentimiento recíprocamente.²² Su descripción clínica no cambió, siguió entendiéndose como una forma de locura y enfermedad que provocaba aflicción en quien la padecía, pero ya no se concebía que fuese el humor quien provocase tanto el estado de ánimo como la emoción.

El artista barroco buscaba reflejar las pasiones del hombre, en el caso de la melancolía se representaba a través del estado anímico del personaje, el sentimiento de tristeza. Intentaban simbolizar la personalidad melancólica como enfermedad que afligía el alma y que provocaba estados de dolor profundo, nostalgia y soledad. Se recurría a la postura prototípica y se procuraba reflejar la aflicción, la introspección, la tristeza, el alma; por lo que se hacía referencia tanto al estado anímico como a la emoción del melancólico. Se siguió empleando la iconografía tradicional para hacer referencia a sus rasgos y se fue ampliando como, por ejemplo: para referirse al vacío existencial que sufría el sujeto mira a un cráneo, símbolo de la muerte y en cuanto al enigma que suponía la vida para el melancólico dirigía su mirada perdida hacia un foco de luz como si allí se encontrara la respuesta a sus pesares (fig. 12).

Durante el *Neoclasicismo* se siguió entendiendo la melancolía mediante la dualidad cartesiana de cuerpo y alma, aunque desde la medicina no se concibieron las pasiones como síntomas de los padecimientos del alma, sino como enfermedades mentales producidas por el organismo mediante procesos mentales²³ que enajenaban al individuo con ideas suicidas, alucinaciones, locura, etc. De modo que se entendía o como un sentimiento de tristeza o como una enfermedad mental.

Las representaciones artísticas de la melancolía como sentimiento de tristeza siguieron el camino de lo visto hasta este momento, con la postura típica que alude al abatimiento, introspección y tristeza del sujeto. Fue en las obras vistas como un proceso mental de la locura donde se dieron nuevas interpretaciones, siendo su mayor exponente Goya con obras donde reflejaba la enajenación que generaba la locura. En *Capricho 43* (fig. 13) representó las ideas y preocupaciones que atormentan al sujeto, que le alejaban del estado racional a favor de la locura y lo sumergían en una desesperación y abatimiento constante. Fue en su época de pinturas negras y en muchos de sus grabados donde prestó especial dedicación a la locura (fig. 14 y 15).

²² La emoción afectaba al organismo mediante el sistema nervioso que al estar conectado con el conectado con el corazón producía los diferentes estados de ánimo. SORO LLACER, X. *La melancolía en las artes plásticas de occidente*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007), p. 89.

²³ Procesos inconscientes de la realidad de las que a su vez en consciente el sujeto, de modo que asociaron locura y creatividad, pues a esta última se la entendía como la inspiración inconsciente de la idea que surge de manera consciente. SORO LLACER, X. *La melancolía en las artes plásticas de occidente*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007), p. 99.

4.4 Entre la locura y lo sublime (siglo XIX)

Se impuso el estudio psiquiátrico de la melancolía, que buscaba sistematizarla, designando este estado como un síntoma de la depresión o el periodo de iniciación de algunas enfermedades mentales²⁴, entre otras propuestas. Sin embargo, se siguió utilizando de manera popular el término, con las acepciones vistas hasta el momento de estado anímico de profunda tristeza, nostalgia, aflicción, etc. Hasta el asentamiento definitivo a finales del s. XIX de la melancolía como enfermedad mental depresiva.

En el ámbito artístico es fundamental la visión del Romanticismo sobre este término, pues fue un movimiento artístico que priorizaba los sentimientos, las emociones a lo racional. Como precursor de este estilo en Alemania surgió, en la segunda mitad del s. XVIII, el movimiento literario y musical *Sturm und Drang* (“Empuje y tempestad”) como reacción a la Ilustración. Esta corriente, que afectó sobre todo a la literatura, se caracterizaba por la libertad creativa, la subjetividad, lo emocional, lo misterioso, etc. Su mayor representante, junto a Herder, fue el literato Goethe quien en su obra *Los sufrimientos del joven Werther* (1774) mostró a un joven que encarnaba la rebeldía del movimiento como reacción a la Ilustración. Además, en *Fausto* (1808-1832) reflejó el carácter melancólico por medio del protagonista, un ser atormentado que busca encontrar el sentido a la existencia.²⁵

Por medio de la pintura de paisaje, el artista romántico, encontró el modo de expresar su yo interior, con la intención de mostrar esa emoción que emanaba al espectador. De manera que la melancolía se entendía como un sentimiento expresado por el artista, que reinterpretaba su yo interior por medio de la representación de la naturaleza.

Sin necesidad de una narrativa, el sentimiento se entendía por medio de lo *sublime*²⁶, el paisaje reflejaba la sensación por lo que en el caso de la melancolía los paisajes eran oscuros, solitarios, con ruinas, evocadores de nostalgia, tristeza, etc. Aunque en el romanticismo la figura humana no era protagonista, muchas veces se recurría a ella para enfatizar la emoción por medio de la postura y la expresión del rostro. Potenciaba la intención y servía para que el espectador se viera identificado con mayor facilidad. Uno de los grandes representantes del Romanticismo con sus

²⁴ El alienista Phillipe Pinel (1745-1826) sostuvo que la melancolía era la tristeza y temor acompañada de un delirio parcial. Marcó un paradigma vigente durante todo el s. XIX hasta la llegada del psicoanálisis. BALBO, Eduardo A. “Melancolía y psiquiatría en el siglo XIX”. *Revista de la Asociación española de Neuropsiquiatría*, 15, 52, (1995), p. 57.

²⁵ CAEIRO, Oscar. “Notas sobre melancolía en la literatura alemana” *Revista de culturas y literaturas comparadas*, 2 Nostalgia y melancolía: de pérdidas, locuras y creatividad espiritual, (2008), p. 177.

²⁶ Todo aquello que resultaba adecuado para exaltar las ideas de dolor y peligro. Tenía que ver con lo que da miedo, pero a la vez atrae. En el paisaje era la naturaleza incontrolable por el hombre, la naturaleza violenta y su inmensidad, aquello representaba lo inmaterial e inaccesible para los pintores del Romanticismo.

pinturas sobre la melancolía, la soledad, el anhelo, etc. fue Caspar David Friedrich (1774-1840) con obras como *Abadía en el robledal*, 1809 (fig. 15).

4.5 La teoría psicoanalítica y su proyección

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) marcó un punto de inflexión en la historia de la humanidad, pues el sistema occidental que se había ido forjando acabó debilitado en todos los ámbitos, provocando una conmoción filosófica y moral con enormes consecuencias para la sociedad de la época. La guerra fue la causa y el efecto de una crisis social que puso en tela de juicio los modelos político, social y económico que dominaron hasta ese momento.

Mientras que gran parte de los representantes de la cultura se posicionaron a favor del conflicto, Sigmund Freud (1856-1939) sufrió una gran conmoción que le llevó a replantearse las ideas fundamentales de la teoría psicoanalítica. Esto mismo le llevó a redactar una trilogía²⁷ sobre el duelo, escrita en 1915. Hasta la Gran Guerra, cada muerte era un duelo público, sin embargo, todo esto se vuelve superfluo ya que se convirtieron en masivas y anónimas. La muerte y el duelo se comenzaron a pasar en soledad, lo que provocó que en *Duelo y melancolía* intentara resolver el enigma de la bilis negra, vista ya como una patología. Freud diferenciaría entre duelo²⁸ y melancolía, siendo el primer término algo normal y necesario y lo segundo una patología inexplicable.

La melancolía comparte con el duelo el dolor, el retraimiento y la inhibición, pero, además se caracteriza por una baja autoestima, culpabilidad y un pensamiento que se retrotrae constantemente al pasado. En la melancolía no hay una pérdida real del objeto, el sujeto no sabe lo que ha perdido, sino que es una pérdida generalizada. Para el que atraviesa el duelo el mundo se ha empobrecido, se ha vuelto vacío y para el melancólico es el yo quien se ha vuelto pobre y vacío, se humilla y culpa, siente tristeza, pero para consigo mismo²⁹. Con lo cual, según Freud, no hay una pérdida del objeto sino una pérdida del yo, de tal manera que la parte crítica del yo se ensaña con la parte que representa el objeto perdido y le critica, “sus quejas son realmente

²⁷ FREUD, S. *Duelo y melancolía* (1915). En *Obras completas*, vol. 14, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
FREUD, S. *De Guerra y Muerte. Temas de Actualidad* (1915). En *Obras completas*, vol. 14, Amorrortu, 1986.

FREUD, S. *La transitoriedad* (1916 [1915]). En *Obras completas*, vol. 14, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.

²⁸ “La reacción anímica dolorosa y desoladora de un sujeto cualquiera ante una pérdida grave, que bien puede tratarse de una persona y objeto real amado, o bien de un ideal... El sujeto no puede más que apartarse de toda función no relacionada con la memoria del ser querido... No obstante, en un determinado tiempo, y de forma paulatina, se espera que ese sentimiento sea vencido gracias a la labor de la aflicción” MELÉNDEZ VIVÓ, Ana. “La melancolía en Freud. El síntoma como efecto lingüístico” *La torre del Virrey Instituto de Estudios Culturales Avanzados*, 4, (2014), p.1.

²⁹ ELMIGER, María E. “Variaciones actuales de los duelos en Freud” *El Jardín de Freud*, 11, (2011), p.35.

querellas”³⁰. La ambivalencia entre el amor- odio que se da entre las dos partes del yo pertenecen al sistema *inconsciente*, el sujeto solo es capaz de apropiarse del objeto cuando afirma su pérdida. Es decir, la melancolía es lo que se produce como resultado de abrazar algo que, por intangible, no puede ser abrazado³¹. Esta teoría, actualmente vigente, rompió con la teoría de los temperamentos que tuvo vigencia desde la Antigua Grecia.

Una de las preocupaciones de Freud fueron las limitaciones del lenguaje, intentó hacer hablar al silencio, a lo desconocido o a lo que había sido clasificado como locura ³², pasando a ser parte fundamental de la técnica psicoanalítica y para descubrir el inconsciente³³. Freud se dio cuenta de que los síntomas³⁴ neuróticos no podían ser ni pensados, ni descritos. De tal manera que si el sujeto no era capaz de describir lo que le ocurría se convertía en algo patológico. Por tanto, clasificó la melancolía como una patología porque el sujeto era incapaz de verbalizar lo que le ocurría con claridad, no sabía cuál era la pérdida del objeto por ser parte del inconsciente. El melancólico está retenido en lo inefable.

Según el psicoanálisis, las limitaciones del lenguaje para con la melancolía provocan que se busquen otras manifestaciones para intentar expresar lo que con palabras no se puede, y es en el terreno artístico donde se posibilita comunicar ese discurso³⁵, dar fisicidad a esa ausencia. La obra de arte no solo habla del trasfondo inconsciente de su artista, sino que puede ser alentadora para quien padece melancolía, que le permita acceder a su propio dolor.

En el s. XX el psicoanálisis pasó a ser una herramienta de estudio del significado implícito de la obra de arte, aquello que estaba en el inconsciente del artista³⁶, lo que decía y lo que censuraba. Freud en *La interpretación de los sueños* (1900) planteó que los sueños son una vía privilegiada para llegar al inconsciente pues no hay censura, de tal modo que propuso el método de la

³⁰ FREUD, Sigmund. *Duelo y melancolía* (1915). En *Obras completas*, vol. 14, Amorrortu, Buenos Aires 1989, p.246.

³¹ MELÉNDEZ VIVÓ, Ana. “La melancolía en Freud. El síntoma como efecto lingüístico” *La torre del Virrey Instituto de Estudios Culturales Avanzados*, 4, (2014), p.2.

³² Mediante al análisis, la interpretación y la construcción cuestionaba todo resultado para adentrarse en el discurso inconsciente del paciente que había sido reprimido por la consciencia. TUBERT, Silvia. “Malestar en la palabra. Freud cien años después” *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 5-6, (2001), p.9.

³³ Tomaba los matices más finos de las expresiones que formaban parte de los relatos de sus pacientes y de sus propios sueños con tanta seriedad como los síntomas corporales. *Ibidem*, p.10.

³⁴ Como cualquier formación del inconsciente, por ejemplo, el sueño, es un modo de expresar lo que no puede ser dicho mediante el lenguaje ordinario.

³⁵ El psicoanalista Darian Leader (1965) habla del valor terapéutico de observar una obra de arte, por el hecho de haber sido creadas, desde un espacio vacío, de ausencia. LEADER, D. *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*, Sexto Piso, Madrid, 2008, p. 184.

³⁶ El *desplazamiento*: la sustitución de una expresión incolora y abstracta de las ideas latentes por otra plástica y concreta. ADES, D., JIMÉNEZ, J. y SEBBAG, G. *El surrealismo y el sueño*. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2013, p.29

*asociación libre*³⁷. No sólo supuso un avance en el tratamiento de los pacientes, sino que algunos movimientos artísticos que surgieron durante el s. XX incorporaron estas nociones freudianas. En la pintura metafísica y el surrealismo es a través de dejar trabajar al subconsciente cuando surge la espontaneidad y libertad. Pero, siguiendo la premisa psicoanalítica, da igual la obra de arte que se contemple que en ella se encontrarán rasgos del artista que no buscaba abordar y que, el espectador puede comprender y encontrar útiles.

La melancolía en el s. XX dejó de representarse como un temperamento para considerarse un sentimiento que emanaba de lo más profundo del artista, reflejándose a través de la obra de arte en la lectura que hacía el espectador. En muchas ocasiones se remite a esa sensación de pérdida, de desolación mediante objetos conocidos, familiares que pierden esos lazos y se convierten en objetos extraños, misteriosos, como en el arte metafísico de Giorgio de Chirico (1888-1978). Utilizaba objetos cotidianos, reconocibles y los descontextualizaba, los colocaba en plazas italianas vacías, rompía con las leyes de la perspectiva clásica perdiendo así su referencia habitual. De forma que la realidad perdía su sentido, mostraba la melancolía de los objetos que estaban en el mundo de las cosas siendo ahora inquietantes, extraños y a la vez sirviendo de referentes. Es decir, salva al objeto perdido, pero con todo su misterio, con su melancolía (fig. 16). En otros casos, aquello que está en el subconsciente del artista emerge mediante la abstracción de las formas, como el caso de las obras de Mark Rothko (1903-1970) con amplios campos de color y la composición inusual donde se pierde el lenguaje formal clásico (fig.17).

La iconografía de la melancolía que se fue generando a lo largo de la Historia del Arte siguió funcionando; figuras en postura melancólica, con la mirada perdida en señal de introspección, espacios vacíos, en ruinas, oscuros, etc. Señal de que ese estado siempre estuvo ahí, pero que ha sido siempre complicado de definir. Por lo que las obras de arte que trataban la melancolía consciente o inconscientemente han servido no solo al artista que se encontraba en ese estado, sino al espectador que se ve identificado y que, de algún modo, se ve alentado por dar un sentido más nítido a lo que siente y no sabe explicar.

Es peculiar, que durante el s. XX, con la teoría de los sueños de Freud en boga de la sociedad de su tiempo, y con movimientos artísticos donde se busca encontrar lo que hay en el subconsciente, haya sido con los espacios creados por Edward Hopper, pintor del realismo americano, donde el espectador se sienta más identificado cuando se habla de melancolía. Más aún cuando la intencionalidad del artista no fue crear, de manera consciente, espacios cargados de una atmósfera melancólica.

³⁷ Consiste en dejarse llevar por los pensamientos hasta llegar a un punto donde cesen las asociaciones, llegando a los deseos inconscientes que se interpretan y dan sentido al sueño.

5. La melancolía en Edward Hopper

Siguiendo con la teoría freudiana de la melancolía, donde esta patología ya no es una causa física, sino que es el contexto, la realidad que le rodea al sujeto lo que hace que éste la padezca. El contexto histórico estadounidense del s. XX y las vivencias de Edward Hopper son relevantes para entender los espacios melancólicos de su producción artística.

5.1 Contexto de Estados Unidos en el siglo XX

El siglo XX fue considerado el *Siglo americano*³⁸, ya que se produjo un crecimiento político, social, económico y demográfico que les erigió como primera potencia mundial. En una época convulsa a nivel mundial, con los dos grandes conflictos bélicos de la historia que supusieron un punto de inflexión para los países occidentales. Los ideales y principios se quebraron, lo que llevó a una gran crisis social, al mismo tiempo que las formas de vida cambiaban.

Tras la I Guerra Mundial, Estados Unidos vivió los denominados *Felices años 20*, una década de prosperidad, de grandes avances sociales y políticos³⁹. Sin embargo, la caída de la bolsa en el Crack del 29 dio lugar a la Gran Depresión. Una época que marcó un nuevo rumbo en la sociedad pues se acentuaron las desigualdades sociales, lo que acarreó un desencanto generalizado de los estadounidenses.

Con el fin de la II Guerra Mundial, Estados Unidos recuperó el nivel económico previo a la gran crisis. Aprovechó la mala situación de los países europeos para instaurar su sistema económico y su forma de vida, conocida como *american way of life*. Un estilo de vida con los valores de riqueza, ostentación, éxito, iniciativa y responsabilidad individual⁴⁰ por bandera. Todo ello sustentado por un sistema basado en el consumismo, modelo que propagaron por los países occidentales mediante grandes campañas publicitarias, el cine, la televisión, la expansión de sus empresas, etc. Sin embargo, esta opulencia económica no redujo las desigualdades sociales⁴¹, sino que las agravó. La criminalidad, el racismo, los gánsters, el alcoholismo, los conflictos con

³⁸ FUSI AIZPURÚA, J. Pablo. "El siglo americano". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 21, (1999), p.102.

³⁹ Se consigue el sufragio femenino, regular la vida urbana y sus problemas en cuanto a seguridad, higiene, viviendas, educación... BOSCH, Aurora. "Los violentos años veinte: gánsters, prohibición y cambios sociopolíticos en el primer tercio del siglo XX en Estados Unidos" *La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo* / coord. por Coro Rubio Pobes, 2010, pp. 51-82.

⁴⁰ FUSI AIZPURÚA, op. cit., p. 85.

⁴¹ HALLETT CARR, Edward. *La crisis de los veinte años (1919-1939). Una introducción al estudio de las relaciones internacionales*. Madrid, Editorial Catarata, 2004, p.60.

otros países, la falta de derechos laborales, etc.⁴² formaron parte de la sociedad estadounidense del s. XX.

5.2 Biografía

Edward Hopper (1882-1967), hijo menor de una familia de comerciantes de clase media, vivió en la ciudad portuaria de Nyack⁴³ hasta los 18 años cuando se trasladó a Nueva York para seguir formándose como artista. Desde pequeño fue propenso a la soledad y a la abstracción por medio del arte, teniendo interés por el arte, el teatro y la literatura gracias a la influencia de sus padres.

En 1899, animado por su familia, Hopper se mudó a Nueva York para estudiar ilustración ingresando en la Escuela de Arte de Nueva York, conocida como Chase School. Tras dos años estudiando ilustración comenzó a estudiar pintura, contando, durante esta etapa como estudiante, con profesores como William Chase y Robert Henri quienes no solo le enseñaron estilísticamente, sino que le animaron a inspirarse en los grandes artistas de la Historia del Arte, a interesarse por la literatura y el teatro⁴⁴. En particular, Robert Henri le condujo hacia la filosofía del arte “el arte es vida, una expresión de la vida, una expresión del artista y una interpretación de la vida”⁴⁵ lo que contribuyó a su idea sobre la labor del artista “mi objetivo en la pintura siempre ha sido hacer la más exacta transcripción posible de mis impresiones más íntimas de la naturaleza”⁴⁶.

Como muchos alumnos de Henri, Hopper sintió la necesidad de viajar a Europa para contemplar la obra de los grandes maestros de primera mano. Durante la primera década del siglo hizo tres⁴⁷ viajes a Europa, y aunque visitó otros países europeos, la mayor parte de aquel tiempo residió en París. Una ciudad en la que tuvo la posibilidad de impregnarse del ambiente parisino y de visitar exposiciones conociendo el trabajo de los impresionistas, en especial, de Renoir, Sisley y Pissarro y pintar en exteriores. Además, visitó diferentes lugares de París⁴⁸ en busca de elementos que llamaban su atención como las escaleras, la arquitectura, las balaustradas o los bosques. Todo esto afectó a su estilo, al igual que descubrir las posibilidades de la luz solar.

⁴² La década de los 60 fue una época de mucha tensión social, la cuestión racial llevó a grandes protestas por parte de la población negra. Por otro lado, la Guerra Fría y guerras subsidiarias como la Guerra de Vietnam condujo a gran parte de la población a manifestarse inspirándose en la ideología pacifista “Make love, not war”. FUSI AIZPURÚA, op. cit., p. 97.

⁴³ La casa de los Hopper estaba situada en lo alto de una montaña con vistas al río Hudson, por lo que se veía el circular constante de los barcos, elemento por el que tuvo gran interés.

⁴⁴ RUTENBERG, Alan. “School of One” *The American Scholar*, 65, 4, (1996), p.628.

⁴⁵ LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist*. WW Norton & Co Inc, 1986, p.19.

⁴⁶ *Ibidem*, p.20.

⁴⁷ Primer viaje (octubre 1906- agosto 1907), segundo (marzo 1909- julio 1909) y tercero (mayo 1910- julio 1910). MILLARD, Charles W. “Edward Hopper.” *The Hudson Review*, 34, 3, (1981), p. 390.

⁴⁸ El Boulevard de los Capuchinos, el jardín de las Tullerías, San Cloud, Charenton, Fontainebleu...

Tras la etapa parisina Hopper regresó a Nueva York. Durante un largo tiempo (1910-1923) trabajó como ilustrador, un trabajo que detestaba pero que económicamente necesitaba. Aunque él continuaba pintando y mostrando escenas de la vida americana y francesa en exposiciones grupales que contaban con el respaldo de Henri. Se le identificaba como uno de los jóvenes pertenecientes al grupo de independientes del nuevo movimiento creado por su profesor, que se oponía a la Academia Nacional de diseño. Sin embargo, además de no vender prácticamente ningún cuadro, la crítica tampoco le acompañaba.

En 1923, gracias a Josephine Nivison⁴⁹, su amiga y compañera de las clases de Henri, quien un año después se convertiría en su esposa, consiguió vender su primer cuadro desde 1913 al Brooklyn Museum. Un año más tarde expuso en la galería comercial Frank K.M., donde vendió todas las acuarelas que exhibió. Esta exposición fue el punto de inflexión de su carrera ya que pudo poner fin a su trabajo como ilustrador y dedicarse por completo a la pintura.

Durante la década de los años 20 desveló su estilo de madurez; a ello contribuyó su experiencia en diversas técnicas⁵⁰, así como su trabajo como ilustrador, además de lo que había aprendido en su etapa como estudiante y en Europa. De manera que, una vez que estuvo asentado su estilo, no sufrió ningún cambio hasta su muerte en 1967.

A medida que fue envejeciendo su personalidad se volvió cada vez más reservada, aunque quienes le conocían sabían de su complicado carácter. Era muy observador, silencioso, le gustaba la cultura francesa, leía mucho, especialmente a Emerson, detestaba el arte abstracto, era conservador, muy religioso, de firmes principios, consciente de los desórdenes de la vida y pesimista sobre la naturaleza humana.⁵¹

5.3 Estilo

Se le ha clasificado como uno de los pintores más relevantes de la *American Scene*, un movimiento artístico estadounidense que surgió tras la 1ª Guerra Mundial y que agrupaba a muchos artistas que rechazaron las nuevas tendencias que, en gran parte, llegaban desde Europa. Optaron por adaptar el realismo académico a escenas urbanas y provincianas que transmitían un

⁴⁹ Se casó con ella el 19 de julio de 1924. Su relación fue bastante complicada por sus personalidades opuestas, pero compartían muchos intereses: el arte, el teatro, la lectura, sus viajes por Europa, etc. Desde que se casaron Jo comienza a escribir diarios en los que explica con detalle los cuadros que iba pintando Hopper, diarios que actualmente se encuentran en la colección del Whitney Museum of American Art. Además, las figuras femeninas que representó Hopper desde 1924 tienen como único modelo a Jo, quien le pidió que solo le pintara a ella. FRYD GREEN, Vivien. "Edward Hopper's 'Girlie Show': Who Is the Silent Partner?" *American Art*, 14, 2, (2000), pp. 58-60.

⁵⁰ Trabajó la técnica del grabado, que le permitió refinar sus diseños al óleo ya que el formato le obligaba a dar soluciones a los problemas espaciales de sus composiciones. En un primer momento tuvieron mejor acogida que sus cuadros. GELDZAHNER, Henry. "Edward Hopper." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 21, 3, (1962), p.114.

⁵¹ GOODRICH, Lloyd, et al. "Six Who Knew Edward Hopper." *Art Journal*, 41, 2, (1981), p.132.

nacionalismo y romanticismo de la vida cotidiana estadounidense. La *American Scene* fue vista como un intento de definir un estilo artístico único del país. El término hacía referencia a la tendencia de los artistas estadounidenses que buscaban alejarse de la abstracción y la vanguardia hacia el realismo.

Popular durante la primera mitad del s. XX, su precursor fue la *Ashcan School*⁵² pero en la década de los años 20 tomó dos nuevas vertientes: por un lado, el realismo social y por otro, el regionalismo. Edward Hopper fue uno de los pintores más relevantes de la *American Scene*, sin embargo, su estilo realista no puede clasificarse dentro de estas dos corrientes porque, a pesar de sus ideas conservadoras, no buscó por medio de su arte centrarse en lo provinciano o hacer una crítica social, aunque sí había una evocación de un pasado mejor⁵³. Encontró en el realismo objetivo el medio artístico en el que representar la vida cotidiana americana, y alejarse de las tendencias artísticas europeas con especial rechazo a la abstracción. En Hopper se reconoce sentimiento nacionalista y romántico que rechaza los cambios en las grandes ciudades, que veía como lugares solitarios, oscuros e inseguros y buscaba representar de este modo⁵⁴. A su vez, representaba de manera cálida y agradable los pequeños pueblos que visitaba con frecuencia, y escogía elementos reconocibles dentro del imaginario estadounidense, como las casas victorianas, para mostrar la identidad perdida en aras de la nueva tecnología, la rapidez y todo lo que ello conllevaba. Optó por crear diferentes escenarios que la sociedad americana identificase como propios y que, a su vez, fuesen la interpretación más íntima y personal de Hopper de la realidad.

A partir de 1925, el arte de Hopper permaneció relativamente inamovible en cuanto al estilo, los elementos formales y los temas. La temática de sus obras se centraba en mostrar el estilo de vida moderna de la clase media estadounidense. El modernismo que comenzó en Estados Unidos a principios del s. XX, la industrialización, el urbanismo, los medios de comunicación y el consumo masivo alteraron el estilo de vida que habían tenido hasta ese momento. La apariencia, el éxito laboral, el bienestar comenzaron a formar parte de la vida de los norteamericanos y Hopper fue consciente del efecto negativo que conllevaba. El estar dentro de estos estándares, marcados enérgicamente por el sistema económico y la regularización social, acarrearón un autocontrol y alienación generalizada de la población para sentirse dentro de esa vida moderna.

⁵² Agrupación de pintores de la ciudad de Nueva York que, desde 1908 a 1918, estuvieron interesados en la representación de la vida urbana. Nace de un grupo anterior; el Grupo de los Ocho creado por Robert Henri y del que formaban parte artistas como William Glackens (1870-1938) y John French Sloan (1871-1951). El lema de la Escuela Aschan era "*El arte no puede separarse de la vida*", por medio de una técnica derivada de las pautas de la Academia representaban temas marginales y de los suburbios de la ciudad. Esta agrupación fue el precursor del realismo social americano que no siguió su estela, sino que crearon sus propias consignas. https://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm

⁵³ BROWN, Milton W. "The Early Realism of Hopper and Burchfield" *College Art Journal*, 7, 1, (1947), p.4.

⁵⁴ *Ibidem*, p.5.

Es decir, Hopper quiso mostrar el efecto que la vida moderna había tenido en los estadounidenses, de cómo aquellos espacios que debían resultarles familiares, de alguna manera, les hacían sentir inquietos o sin la sensación de pertenecer a ese lugar o esa vida⁵⁵. Hizo de su obra un eco de cómo todos esos avances convirtieron a los individuos en autómatas cortados por el mismo patrón, completamente alienados, viviendo una vida aparentemente elegida, pero realmente impuesta.

Hopper mostraba su visión más íntima de la realidad utilizando, en las escenas habitadas, a los ciudadanos estadounidenses como “medio” para expresar sus emociones. Su objetivo en la pintura siempre fue hacer la transcripción más exacta de sus impresiones, aunque, como él mismo dijo, las limitaciones del medio lo alejaban de su idea original⁵⁶. A pesar de tener un proceso creativo que partía de su mente: primero estaba lo que él denominaba “la gestación en la mente y la emoción que surge”, a la vez percibía el tema emocional y formalmente. No empezaba a pintar hasta que esa idea no tenía sustancia y, una vez que comenzaba el trabajo en el lienzo, la visión era sustituida por la imagen. A este proceso le denominaría: la lucha por evitar la decadencia.⁵⁷ Esto comparte similitudes con el problema de las limitaciones del lenguaje que desarrolla el psicoanálisis y que, es inevitable, enfocarlo desde el punto de vista de las dificultades a la hora de hablar de la melancolía.

Si bien no es el tema del trabajo hablar sobre si Hopper era o no melancólico, el enfoque de sus obras habla de una particular visión melancólica de la sociedad de su tiempo, de la que él formaba parte. La intencionalidad de Hopper no fue crear espacios en los que el espectador sintiera aislamiento, soledad, melancolía, etc., sino mostrar su visión de la realidad. Hopper conocía el trabajo de Freud y estaba al tanto de la importancia del inconsciente en el desarrollo de una obra de arte “gran parte de cada arte es una expresión del subconsciente. A mi parecer, la mayoría de las cualidades importantes son puestas inconscientemente y pocas son las que provienen del intelecto consciente, pero estas son cosas que el psicólogo debe desenredar”⁵⁸.

Según Freud en el melancólico no sabe el objeto que ha perdido, sino que es una pérdida generalizada. El *yo* se ha vuelto pobre y vacío, y el sujeto se castiga a sí mismo por ello. En el caso de los espacios creados por Hopper, los personajes que aparecen dan la sensación de encontrarse en ese estado. Como si no encontrasen su lugar en el escenario donde están, como si supieran que han sufrido la pérdida de su *yo* y que, a pesar de que el mundo sigue girando, se

⁵⁵ DOSS, Erika. “Hopper’s Cool: Modernism and Emotional Restraint.” *American Art*, 29, 3, (2015), p. 4.

⁵⁶ FRESNAULT- DERUELLE, Pierre. “Hopper ou la rarefaction de la Vie” *Revue Française d’études américaines*, 46, *La peinture aux états-unis*, (1990), p.261.

⁵⁷ GOODRICH, Lloyd, et al. “Six Who Knew Edward Hopper.” *Art Journal*, 41, 2, (1981), p. 133.

⁵⁸ STEPHEN B. SAFRAN, PhD and MONTY L. KARY, CSW “Edward Hopper: The artistic expression of the unconscious wish for reunion with the mother” *The Arts in Psychotherapy*, 13, (1986), p. 307.

hubiesen convertido en espectadores de sus propias vidas y, en consecuencia, del mundo que les rodea.

Mediante diferentes escenarios, Hopper presentó a estos personajes reflejando su soledad y aflicción en la cotidianeidad de la vida moderna:

Los viajes

La mayoría del año Hopper y su mujer lo pasaban en Nueva York, pero eran muy frecuentes sus viajes para evadirse de la gran ciudad⁵⁹. Estos desplazamientos a lugares más apartados, como la costa de Cape Cod, le hicieron detenerse a observar la psicología de los viajeros en diferentes escenarios. De tal manera que representó distintos espacios y estados de ánimo por los que un viajero pasa.

- Trenes

Los trenes fue un tema recurrente en la obra de Hopper. Le fascinaba la sensación de cambio, la llegada inminente del tren, la espera del encuentro, la inquietud y anticipación del que viaja en tren y la introspección en la que se embulle quien mira a través de la ventana, con la mirada perdida, más pendiente de sus reflexiones internas que en la contemplación del paisaje. En *Compartment C, car 293* de 1938 (fig. 18), el silencio reina en el interior del vagón. Esto, junto a la vista del paisaje, lleva a un estado de reflexión en el que se accede a pensamientos y recuerdos que en otro momento no se posibilitan⁶⁰. Ojeando un libro al que no presta mucha atención, la mujer parece evadirse en sus pensamientos, viviendo un momento transitorio esperando su destino, con el que volverá a su vida real.



Compartment C, car 293. Edward Hopper, 1938. Colección privada

⁵⁹ LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist*. WW Norton & Co Inc, 1986, p.46.

⁶⁰ DE BOTTON, ALAIN. "The pleasures of sadness. Edward Hopper" *TATE Etc*, 1, (2004). <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>

- Hoteles

Los hoteles también fueron objeto de interés para el artista. Buscó representar la incomunicación que se genera en un vestíbulo, la sensación de estar de paso, la desorientación al hospedarse en un lugar que no es suyo, la espera impaciente por reanudar el viaje, la oportunidad de escapar de lo habitual, etc. *Hotel room* de 1931 (fig. 19) muestra a una joven en ropa interior cansada, sentada sobre el borde de la cama, ojeando los horarios de tren en el folleto, aunque parece que está más bien sumida en sus propios pensamientos. Su expresión corporal melancólica se asemeja a las vistas en otros periodos artísticos, aunque no apoya la cabeza sobre su mano, su postura muestra cansancio e introspección. Su aspecto contrarresta con la habitación de hotel, de colores fríos, con la impersonalidad propia de estas estancias⁶¹. Este contraste ejemplifica la sensación de no pertenencia a un lugar, de la alienación de la vida moderna.



Hotel Room. Edward Hopper, 1931. Museo Nacional Thyssen Bornemisza

⁶¹ <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward/habitacion-hotel> Museo Nacional Thyssen- Bornemisza, núm. 594 (1977.110).

- Estaciones de servicio

Las estaciones de servicio fueron otra parada en el camino que le llamó la atención. Allí la transitoriedad es más momentánea, además de ser lugares poco acogedores. En *Gas*, 1940 (fig. 20) Hopper presentó la soledad de una carretera estadounidense en la que el viajero está asistiendo al anochecer fuera de la ciudad. Una escena agradable pero cargada de drama a nivel simbólico. Los juegos de luces y sombras, generadas por la luz artificial de la gasolinera y la luz natural del atardecer. Además del contraste entre la estación de servicio, señal del paso del hombre y sus avances tecnológicos, y la inmensidad del bosque, enfatizan la inquietud del espacio. Una parada solitaria que anticipa la continuidad del camino en la oscuridad de la noche.



Gas. Edward Hopper, 1940. MoMA

La vida en la ciudad

Hopper residió en Nueva York⁶² hasta su muerte en 1967. Fue testigo de los hábitos de vida de la gran ciudad y de la alienación de sus habitantes. Este motivo lo representó por medio de los diferentes escenarios que frecuentaba un neoyorkino de clase media.

- Paisajes urbanos

Edificios, puentes, calles, construcciones idénticas de ladrillo, escaparates, portales, ventanas, etc. como escenario del drama de la ciudad donde el pasado y presente conviven. Generalmente no tuvieron presencia humana y esa falta de actividad generaba espacios extraños, como de otro mundo. Hopper creía que el entorno arquitectónico era importante como imagen identificativa de Estados Unidos. Admiraba el trabajo de John Sloan de las vistas de Nueva York y su

⁶² “muy agradable y bella e incluso demasiado formal y dulce en comparación con el basto desorden de Nueva York, todo parece haber sido planeado con el propósito de formar un conjunto armónico” LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist* WW Norton & Co Inc, 1986, p.22

habilidad para capturar “la calidad de un interior melancólico y agradable en esta basta ciudad nuestra”⁶³ pero, a diferencia de Sloan que utilizaba las calles como telón de fondo, en Hopper son las calles el tema principal. Como en *Early Sunday morning* de 1930 (fig. 21), donde registró la nostalgia a través de la arquitectura. Una calle vacía y soleada frente a viejos escaparates y edificios bajos de ladrillo imagen de la vieja Nueva York. Por medio de las puertas y ventanas dio profundidad espacial y también emocional a la imagen. El observador, desde el otro lado de la calle vacía, mira lo que un día fue la imagen de Estados Unidos, lo que sus antepasados consideraron bueno y encantador⁶⁴.



Early Sunday morning. Edward Hopper, 1930. Whitney Museum of American Art

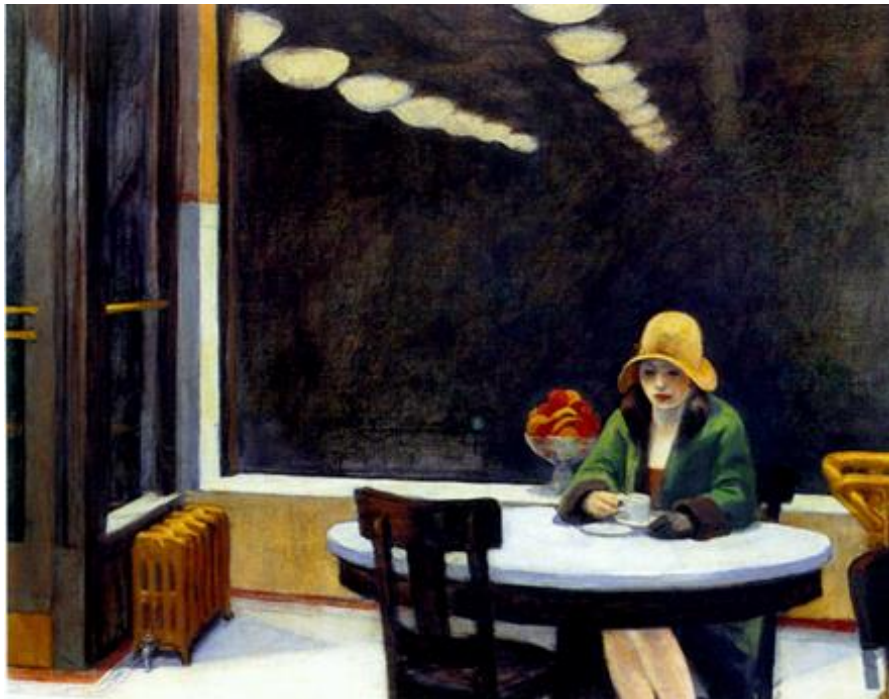
- Restaurantes

Los restaurantes y cafeterías despertaron desde su juventud una gran curiosidad por la interacción entre los camareros y los comensales, las relaciones interpersonales o las emociones de aquellos que van a consumir. Consiguió desarrollar una amplia variedad de estados de ánimo a través de sus composiciones. *Automat*, 1927 (fig. 22), representa a una joven tomándose un café en un Automat, un tipo de cafetería que se puso de moda en los años 20 donde no había camareros, sino que los productos se distribuían por medio de máquinas expendedoras. Hopper jugó con el doble sentido del título pues hace referencia al local, del que sólo vemos la profundidad por medio del reflejo de las luces en la ventana. Al mismo tiempo que la joven parece una autómatas, el equivalente tecnológico de lo que en la actualidad se conoce como

⁶³ MARLING, Karal Ann. “Early Sunday Morning.” *Smithsonian Studies in American Art*, 2, 3, (1988), p. 36.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 30.

robot. Aunque se desconocen las circunstancias y el estado de ánimo de la joven, su actitud reflexiva mientras juega con el café, refleja aflicción y melancolía. Esto se ve acentuado por la soledad del local, la cristalera que muestra la oscuridad de la noche y la falta de comunicación con el espacio por parte de la mujer, que está completamente abstraída y no es consciente de lo que ocurre a su alrededor. Hopper representó a la “mujer moderna”, mujeres que llegaron a la gran ciudad en busca de libertad, de nuevos trabajos y experiencias y que, inevitablemente, tuvieron que hacer frente a los prejuicios y la alienación de la vida moderna⁶⁵.



Automat. Edward Hopper, 1927. Des Moines Art Center

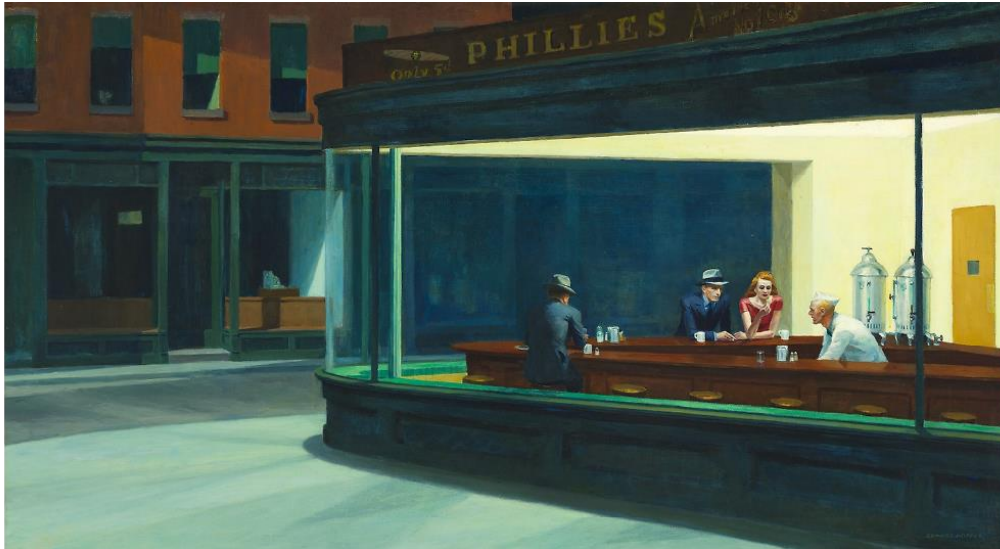
En *Nighthawks*, 1942 (fig. 23) representó un restaurante en la noche neoyorkina, con las calles desiertas y las luces apagadas. La única luz proviene del local en el que tres clientes y el camarero se han reunido. Los cuatro noctámbulos no mantienen ninguna interacción entre ellos, sino que cada uno se encuentra sumido en sus propios pensamientos. Hopper reconoció que en este cuadro “inconscientemente, probablemente, estaba pintando la soledad de una gran ciudad”⁶⁶. Fue la respuesta del artista al bombardeo de Pearl Harbor en diciembre de 1941, y la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial⁶⁷. La oscuridad de esta época en las calles de Nueva York inspiró de manera literal a Hopper, que representó un restaurante iluminado con

⁶⁵ DOSS, Erika. “Hopper’s Cool: Modernism and Emotional Restraint.” *American Art*, 29, 3, (2015), p. 5.

⁶⁶ <https://www.artic.edu/artworks/111628/nighthawks>

⁶⁷ Durante este tiempo, los neoyorkinos fueron sometidos a simulacros de apagón de luces por miedo a un ataque de los nazis. <https://www.artic.edu/articles/808/nighthawks-as-a-symbol-of-hope>

cuatro personas dentro. Acostumbrado a pintar figuras solitarias, llama la atención que aquí no ocurra, lo cual da para varias interpretaciones: una más superficial, en la que lo que busca es mostrar la falta de comunicación entre los personajes y otra más profunda, relacionada con la crisis del conflicto bélico donde en un momento de aislamiento y miedo, ese restaurante fuese símbolo de la luz frente a la oscuridad.



Nighthawks. Edward Hopper, 1942. Art Institute of Chicago

- Oficinas

Los años en los que trabajó como ilustrador fueron el momento en el que se fraguaron las grandes campañas publicitarias que forjarían la cultura de consumo de masas. Hopper mediante sus ilustraciones fomentó esos códigos modernos de consumo y comportamiento social, aunque era consciente de los aspectos negativos de este modo de vida. Entre las conductas sociales que tenía que plasmar estaba el ámbito laboral, dónde tenía que mostrar cómo ser un buen empresario, cómo ser un trabajador eficiente, mostrar el ideal de una oficina moderna o la jerarquía de género en el trabajo. Años más tarde, cuando se dedicó exclusivamente a la pintura, Hopper retomó este tema. Las representaciones que hizo se centraron, de nuevo, en mostrar la alienación de la vida moderna, la soledad y la reflexión que puede sentir una persona en su puesto de trabajo. Aprovechó también para tratar las relaciones interpersonales que se dan en el lugar de trabajo, la jerarquía de género y representar a las mujeres de manera sexualizada. Se vio inspirado por las imágenes de los edificios de negocios que veía desde el tren “L” de Nueva York⁶⁸. Aunque son más famosas otras obras acerca de este tema⁶⁹, en *Office in a small city*,

⁶⁸“...por la visión de interiores de oficinas que fueron tan fugaces como para dejar en mi mente impresiones frescas y vívidas. Mi objetivo era dar la sensación de un interior de oficina aislado y solitario...” LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist* WW Norton & Co Inc, 1986, p.58.

1953 (fig. 24) representó a un hombre en la soledad de su trabajo, con la mirada perdida a través de la ventana, en actitud reflexiva.



Office in a small city. Edward Hopper, 1953. MET

- Teatros

El interés de Hopper por el teatro, su frecuente asistencia desde que era alumno de Henri, en sus viajes a París y tras su matrimonio en 1924 con Jo, tuvo dos efectos en su producción artística: la elección como tema de sus cuadros y la influencia en la construcción de sus composiciones. Como tema tanto lo que ocurría encima del escenario, como entre el público, para Hopper era como una metáfora de la vida. Reprodujo los discursos de la vida moderna de orden social y control emocional. Hopper se centró en mostrar la concentración del público en el teatro, la actitud reflexiva del espectador en la espera hasta que comenzaba la obra, la falta de comunicación, la anticipación de lo que iba a acontecer en el escenario y el límite entre la realidad y la fantasía. *New York movie*, 1939 (fig.25) es el cuadro donde mejor simboliza el estado melancólico, siendo en la actualidad un referente en el arte moderno de lo que se concibe como melancolía y que guarda muchas similitudes con otras obras de la Historia del Arte⁷⁰. Hopper a través de una mirada realista, buscó mostrar el mundo ilusorio al que transporta el cine y que aleja de la realidad de la vida cotidiana. Tanto las personas que ven la película, como la acomodadora, que espera a que acabe, no se encuentran en el mundo real. Esta última, en actitud

⁶⁹ *Office at night* (1940), *Conference at night* (1949) y *New York office* (1962).

⁷⁰ En concreto, Santos Zunzunegui la relaciona con *Melancolia I* de Dürero. ZUNZUNEGUI DIEZ, Santos. *Bajo el signo de la melancolía*. Cátedra, Madrid, 2017, p.15.

melancólica, se encuentra en sus propios pensamientos, en su mundo interior. Aislada, bien de lo que ocurre en la sala, bien de lo que pasa fuera del cine.



New York movie. Edward Hopper, 1939. MoMA

La vida privada

Quiso reflejar distintos estados de ánimo a través de la libertad que da estar en la intimidad de una casa propia. Representó en diferentes momentos del día, a los que atribuyó un contenido simbólico diferente⁷¹, a distintas figuras en la tranquilidad de sus casas.

- Parejas

Por medio de las relaciones interpersonales buscó abordar la interacción emocional, la falta de comunicación, la tensión sexual o el desencanto de la convivencia. Hopper representó con frecuencia estas situaciones, por ejemplo, *Room in New York*, 1932 (fig. 26) el espectador con una mirada voyeur se adentra en el salón de la pareja, donde mientras él lee el periódico ella toca una tecla del piano en señal de aburrimiento. La comunicación entre ellos no existe, cada uno está inmerso en sus propios pensamientos. Aunque están cerca físicamente, la lejanía emocional es tangible.

⁷¹ Mostraba distintos estados de ánimo dependiendo del momento del día, a través de las posibilidades que le daba la luz. Por ejemplo, la noche para él estaba cargada de drama, de inquietud y la luz del mediodía tiene un sentido más positivo. LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist* WW Norton & Co Inc, 1986, p. 67.



Room in New York. Edward Hopper. 1932. Sheldon Museum of Art

- Figuras solitarias

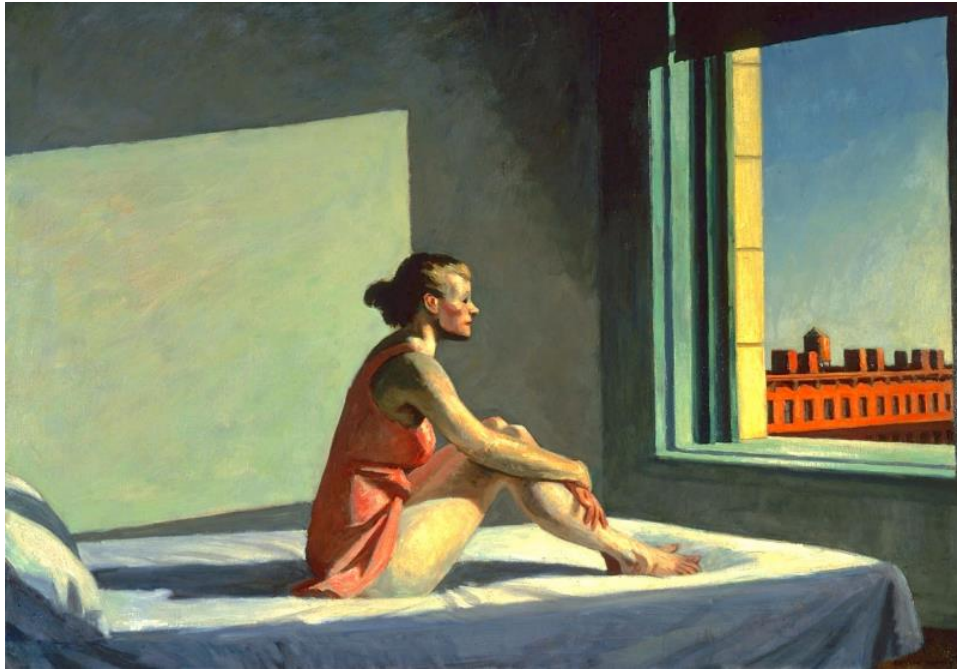
Hopper abordará la soledad de cada individuo en diferentes momentos y situaciones, pero es en el ámbito privado del sujeto donde estas figuras muestran un cariz distinto. Por lo general, las figuras que representó fueron mujeres desnudas o semidesnudas⁷². Abordaba estos retratos con la luz del amanecer, lo cual aportará un sentido positivo a estas representaciones. Es decir, no hay inquietud, ni carga dramática, sino que la atmósfera de la habitación transmite calma y meditación. Los personajes que habitan estos espacios están psicológicamente en un estado de ensimismamiento, de ensueño.

Desde comienzos de su carrera le interesó el desnudo femenino, le gustaba exponer el cuerpo femenino al placer voyeur de sí mismo y del espectador, que siempre miran a la mujer desde un punto estratégico de la habitación⁷³. La madurez artística le llevó a una evolución en el tratamiento de estos desnudos; pasó de retratar figuras lánguidas, en poses poco convencionales ocultando su identidad, a mostrar mujeres fuertes que no tenían miedo a ser vistas. En *Morning sun*, 1952 (fig. 27) Hopper representó a una mujer sentada en la cama, con la mirada perdida a

⁷² Por medio de estos desnudos, le gustaba estudiar la dicotomía entre artista- modelo, masculino-femenino, mirón- exhibicionista y activo- pasivo. GREEN FRYD, Vivien "Edward Hopper's Girlie Show: Who is the silent partner?" *American Art*, 14, 2, (2000), p. 68.

⁷³ *Ibidem*, p. 58.

través de la ventana en las calles neoyorkinas. La luz de la mañana baña su figura mientras que ella, en actitud reflexiva, parece que se prepara para afrontar un nuevo día.



Morning sun. Edward Hopper, 1952. Columbus Museum of Art

Paisajes

Por medio de escenarios vacíos pudo también expresar diferentes estados de ánimo. Su carácter solitario e introspectivo le llevó a interesarse por figuras y formas que, de algún modo, le conmovían. Sus viajes a Gloucester, Nuevo México y, sobre todo, a Cape Cod le sirvieron para abordar nuevos elementos como los faros, el mar, los barcos, los caminos, la naturaleza y la arquitectura de estas localidades. En *House by the railroad*, 1925 (fig. 28), Hopper hizo una metáfora del paso del tiempo. La yuxtaposición de las vías del ferrocarril frente a la casa victoriana parece confrontar la vida moderna, que se abre paso en el s. XX, con el pasado tradicional e inocente de Estados Unidos. Además, las vías del tren rompen con la vista directa del edificio que parece inaccesible y aislado. Lo cual refuerza la sensación de soledad y nostalgia que evoca la obra.



House by the railroad. Edward Hopper, 1925. MoMA

El sentido melancólico de su producción artística no sólo reside en los temas que Hopper escogía, sino que, la falta de narrativa y las estrategias compositivas que utilizaba, fueron elementos claves para que esto pasara. Estos tres recursos fueron fundamentales porque, con ellos, consiguió dar un carácter distintivo a su arte; lo *hopperesco*⁷⁴. Una esfera artística donde el espectador ve las obras bajo los términos de Hopper, donde la quietud, soledad y melancolía son rasgos referenciales e identificativos de su estilo.

Sus cuadros carecen de narrativa, en cambio y, aunque no dejó ningún testimonio sobre inspiración simbolista, cuentan con una gran carga simbólica. Se valió del lenguaje formal; el color, la forma y el diseño como medio para llegar a un fin.⁷⁵ La narrativa oculta obliga al espectador a interpretar la escena desde su propia experiencia. Esta libre lectura solo se ve limitada por las nociones generales que aparecen en sus óleos.

Por medio de las composiciones introducía su sensibilidad, una de las cualidades que compartía con Degas, quien fue una fuente muy importante de inspiración para el artista⁷⁶. Sus pinturas

⁷⁴ LIPINSKI, Filip. "The virtual Hopper: Painting between dissemination and desire" *Oxford Art Journal*, 37, 2, (2014), p. 162.

⁷⁵ KOOB, Pamela N. "States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics." *American Art*, 18, 3, (2004), p.64.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 67.

comparten la ambigüedad, la sugerencia por encima de lo explícito. La perspectiva de sus obras suele ser sencillas y con tendencia a la geometrización, donde hay una proliferación de líneas rectas. Hopper fue propenso a simplificar los componentes arquitectónicos y a dejar de lado los detalles visuales para centrarse en la realidad psicológica de los sujetos representados. Utilizaba con frecuencia vistas frontales paralelas al plano de la imagen, diagonales que cortan la imagen dando profundidad, perspectivas desde ángulos picados y vistas de ventanas con la mirada hacia el interior o el exterior desde el interior o el exterior.

Iconográficamente, Hopper utilizó recursos que potenciaban la carga melancólica. Enfatizaba el vacío, como condición humana, por medio de espacios impersonales. Como en el arte metafísico, convierte lugares familiares y cotidianos en terrenos extraños e incómodos. Los personajes que habitan sus cuadros tienen, normalmente, una expresión corporal que caracteriza el estado reflexivo e introspectivo del melancólico. Pero, sobre todo, es en la mirada donde convergen todos estos matices porque, tanto los espacios vacíos, como aquello a lo que miran son indicativos de una reflexión interna que da la sensación de ser bastante existencial.

Esa mirada, en muchas ocasiones, se dirige a través de una ventana, un elemento iconográfico fundamental en Hopper. Además de que la empleó como recurso compositivo, la ventana es un elemento de comunicación exterior- interior y, también actúa como recinto donde la figura queda atrapada⁷⁷. Cuando el personaje mira por la ventana no sólo observa lo que ocurre fuera, sino que hay una introspección, lo que incita al espectador a preguntarse ¿Qué mira?, ¿Qué siente?, ¿Qué piensa? Para el espectador es una sensación reconocible, por lo que puede empatizar con la figura representada. Se asocia la acción de mirar por la ventana con la reflexión interior donde los pensamientos nostálgicos, tristes, pesimistas o esperanzadores brotan de manera inconsciente.

Hopper siempre complementaba la ventana con la luz, también esencial en sus creaciones. Mediante la luz creaba una abstracción de la realidad. La luz de sus cuadros no es solo luz es también volumen y forma por lo que se convierte en un elemento estructural clave para contar la historia⁷⁸. Dependiendo del momento del día, aportaba a la escena una impresión u otra. Los espacios bañados por la luz solar del día contribuyen a la quietud y a la reflexión interior en un sentido positivo. En cambio, la oscuridad de la noche refuerza el aislamiento, la soledad y la inquietud de los personajes⁷⁹. Además, la oscuridad de la noche solía acompañarla con luz artificial, tonalidades frías que potenciaban esas sensaciones. En todos estos casos, el manejo de la luz de Hopper hizo que sus pinturas parezcan suspendidas o congeladas en el espacio- tiempo.

⁷⁷ BASTIDA DE LA CALLE, M.^a Dolores. “La mujer en la ventana: una iconografía del s. XIX en pintura e ilustración” *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.^a del Arte*, 9, (1996), p. 309.

⁷⁸ *Edward Hopper, el pintor del silencio* (Carlos Rodríguez, 2005) min. 12.

⁷⁹ LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist* WW Norton & Co Inc, 1986, p. 67.

Quizás el éxito de su arte resida en que fue capaz de representar lo que mucha gente es incapaz de verbalizar. Se ha convertido en el reflejo de la sociedad, no sólo de la de su época, sino de la actual. Cualquiera puede sentirse identificado en alguna de sus pinturas, porque estaba hablando de sentimientos y situaciones universales e intemporales.

6. La influencia de Edward Hopper en el cine

La relación de Hopper con el cine va en ambas direcciones. Durante toda su vida, el artista norteamericano fue un aficionado del cine y el teatro, siendo una fuente de inspiración para él. Películas como *Los niños del paraíso* de Marcel Carné (1945), *Forajidos* de Robert Siodmak (1946) o *El halcón maltés* de John Huston (1941) le sirvieron de inspiración, como él mismo reconoció⁸⁰.

La mayoría de las películas, que han sido relacionadas con el estilo de Hopper, surgen a partir de 1940 cuando su producción artística y fama estaban en auge⁸¹. La “mirada cinematográfica” de Hopper a la hora de elaborar sus composiciones es innegable. Tuvo la capacidad de crear fotogramas en sus lienzos. Según el director y escritor José Luis Borau “en cierto sentido Hopper ha sido un excelente dibujante de storyboards”⁸² donde solo se dibuja lo imprescindible, probablemente por su trabajo como ilustrador. Era consciente de que el cine es el arte de la apariencia de la realidad, y no dudó en tomar elementos de la realidad para crear su propia ficción, transformando lo externo en interno, en su mirada íntima. Por medio de la sugerencia, generó interés en saber lo que hay más allá del encuadre de la escena, motivo hermanado con el fuera de campo propio del cine. Han sido varios los autores que han querido rendir homenaje a los lienzos de Hopper, intentando darles vida como Gustav Deutsch en *Shirley: visiones de la realidad* (2013) (fig. 29) o copiando de manera explícita sus cuadros, como *Nighthawks* (fig. 23) en el musical *Dinero caído del cielo* (1981) de Herbert Ross (fig. 30)⁸³.

⁸⁰ PABLOS PONS, Juan de. “La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper” *Enseñanzas*, 23, (2005), p. 109.

⁸¹ RODA ONOFRI, Sofia. “Edward Hopper: la cinematografía de lo pictórico” *Revista Latente*, 13, (2015), p. 88.

⁸² *Edward Hopper, el pintor del silencio* (Carlos Rodríguez, 2005) min. 44.

⁸³ MUÑOZ PÉREZ, Laura “Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias” *Vivat Academia*, 140, (2017).



Nighthawks. Edward Hopper, 1942. Art Institute of Chicago



Fotograma de *Dinero caído del cielo*. Herbert Ross, 1981

Pero, sobre todo, su influencia radica, por un lado, en la construcción de los espacios y por otro, en la atmósfera melancólica y alienada de la vida moderna. Aunque fueron muchos los directores influenciados por Hopper⁸⁴, será mediante el estudio de varias obras de los directores Alfred Hitchcock (1899- 1980) y Todd Haynes (1961) como se intentará explicar la influencia hopperiana.

En el cine negro o *film noir* de los años cuarenta y cincuenta, las composiciones de Hopper se utilizaron para crear un ambiente amenazador y misterioso. Este género mostraba la otra cara de la sociedad estadounidense, donde los gánsters, detectives, los problemas sociales y la alienación de la vida moderna eran los protagonistas⁸⁵. El ambiente que supo crear Hopper en muchas de sus obras, donde trató estos temas por medio de las formas, la luz y los ángulos inusuales, sirvieron a muchos cineastas para crear estos espacios. En el aguafuerte *Night Shadows*, 1921 (fig. 31), donde se muestra a un hombre caminando de noche por la calle vacía, Hopper cargó la escena de drama mediante un plano picado de una calle de noche y el juego de luces y sombras⁸⁶. Este grabado fue usado como referencia en obras como *Extraños en un tren*, 1951 (fig. 32) de Alfred Hitchcock, entre otras películas.

⁸⁴ *Anna Christie* (1930) de Clarence Brown, *Llueve sobre mi corazón* (1969) de F.F. Coppola, *El final de la violencia* (1997) de Win Wenders o *Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes, entre otras. DEL REAL AMADO, Jesús. *UT PICTURA KYNESIS: Relaciones entre pintura y cine*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), p. 221.

⁸⁵ ROSA SERAFÍN, Vanessa. “La dilatada sombra de Edward Hopper en el cine” *Revista Latente*, 12, (2014), p. 99.

⁸⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366206> Metropolitan Museum of Art, núm. 25.31.2.

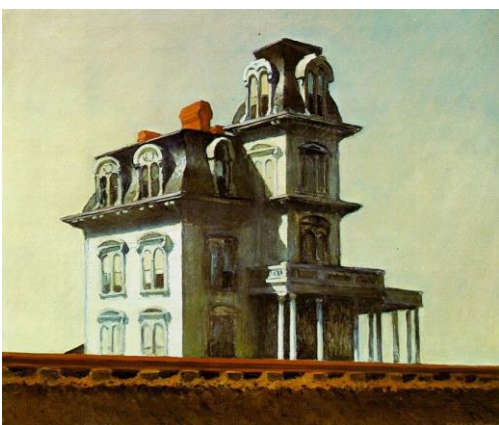


Night Shadows. Edward Hopper, 1921. MET



Fotograma de *Extraños en un tren*. Alfred Hitchcock, 1951

Hopper y Hitchcock (1899- 1980) compartían una admiración mutua, aunque fue sobre todo el británico quien empleó diferentes elementos del norteamericano en su filmografía. Aspectos puramente estéticos, como la casa de Norman Bates en *Psicosis* (1960) (fig. 33) con el óleo *House by the railroad*⁸⁷ (fig. 28), donde la casa aislada y decadente de Hopper pasa a ser la casa siniestra y terrorífica de Hitchcock. También las representaciones de Hopper del Estados Unidos más tradicional, con los pequeños pueblos góticos que entendía como la imagen identificativa y soñada del país (fig. 34). Hitchcock en *La sombra de una duda* (1943) recurre a esa estética para mostrar un pueblo americano que parece perfecto pero que está imbuido en una clima de crímenes y desconfianza entre sus ciudadanos (fig. 35). En ambos casos trascendieron lo puramente visual para mostrar una realidad de tradiciones estadounidenses.



House by the railroad. Edward Hopper, 1925. MoMA



Fotograma de *Psicosis*. Alfred Hitchcock, 1960

⁸⁷ RODA ONOFRI, Sofía. “Edward Hopper: la cinematografía de lo pictórico” *Revista Latente*, 13, (2015), p. 91.

También, elementos formales que en ambos autores fueron tan importantes: los puntos de vista inusuales, como el mencionado previamente, los encuadres, las estrategias compositivas y, sobre todo, la mirada *voyeur*, el placer de mirar sin ser visto. Hopper por medio de la perspectiva, la iluminación, el encuadre y el punto de vista desde donde mostraba la escena, convertía al espectador en un voyeur⁸⁸. A través de las ventanas, o compartiendo el mismo espacio que el sujeto, cualquier persona que contempla un cuadro suyo se inmiscuye involuntariamente en la vida de los personajes que no son conscientes de esa presencia. Esto mismo ocurre en el trabajo de Hitchcock, que llegará a usar este motivo para crear una historia en sí en *La ventana indiscreta* (1954), donde el director hizo una reflexión sobre lo artificial del cine⁸⁹. Se puede equiparar al protagonista de la película con el espectador de los cuadros de Hopper. Jeff Jefferies (James Stewart) desde la ventana de su casa observa las vidas de sus vecinos de manera limitada, pues sólo conoce lo que ve cuando aparecen por sus ventanas, quedando fuera de campo el desarrollo diegético de sus vidas. En ambos autores los espacios están muy estudiados, crean una realidad íntima a la vez que inquietante donde, tanto Jeff como los espectadores de Hopper, no se sienten incómodos por entrometerse en la vida de las personas⁹⁰. Esta relación puede verse en la representación de dos escenas donde las mujeres son vulnerables a la mirada *voyeur*; *Night Windows*, 1928 (fig. 36) y el fotograma donde el protagonista ve a la mujer a la que ha apodado Miss Torso cambiándose (fig. 37).



Night Windows. Edward Hopper, 1928. MoMA



Fotograma de *La ventana indiscreta*. Alfred Hitchcock, 1954

⁸⁸ En ocasiones el espectador cumple el papel de *flâneur*, aquel que mientras recorre la ciudad se fija en la gente, en las calles, los bares, restaurantes... como en *Early Sunday morning* (fig. 21). *Ibidem*, p. 83.

⁸⁹ RODA ONOFRI, Sofía. op. cit., p. 84.

⁹⁰ PÉREZ MÉNDEZ, Irene M. "Miradas desde el umbral: el voyeurismo en la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock" *Arte y Sociedad Revista de Investigación*, 13. (2017). <http://asri.eumed.net/13/hopper-hitchcock-voyeurismo.html>

De modo que la influencia de Hopper en Hitchcock y que, en cierta manera, se puede extrapolar al cine negro reside en la construcción de espacios reconocibles, que forman parte de la cara negativa de la realidad estadounidense de mitad del s. XX. Acentuaron diferentes elementos formales para crear una atmósfera misteriosa y con una gran carga dramática. Además, compartieron la mirada *voyeur* según la cual introdujeron al espectador en la vida íntima de los personajes, a la vez que limitaron el contenido al que podía tener acceso.

En el caso del director Todd Haynes (1961), tanto él como su director de fotografía Ed Lachman, son grandes admiradores del artista. La influencia reside en múltiples aspectos de la obra del pintor, con el objetivo fundamental de plasmar la psicología de sus personajes de manera semejante a cómo lo hizo Hopper: “Se puede hablar de Hopper desde muchas perspectivas, puede que su estilo moderno sea el más recurrente en el cine americano, mucho más que el de otros pintores porque retrata algo particularmente aislado y urbano, incluso en sus localizaciones hay una sensación de auténtica soledad que afecta a los cuadros y que adquiere mucho sentido al representar la imagen americana del siglo XX en el cine”⁹¹.

En sus películas *Lejos del cielo* (2002) y *Carol* (2015) el reflejo de la obra de Hopper es constante. A través de dos dramas ambientados en la época de los 50, mostraba a sus protagonistas como mujeres vulnerables cuyos deseos se ven aplastados por la doble moral de la clase media americana. Haynes contó con la inspiración de los melodramas hollywoodienses de Douglas Sirk y los lienzos de las mujeres de Hopper⁹². En ambos casos, los personajes femeninos se encuentran encarcelados en el mundo que les rodea, donde el *american way of life* las ha llevado a vivir una vida de apariencia y llena de frustraciones. Son mujeres alienadas que, por mucho que lo intentan, no tienen las riendas de sus propias vidas.

El realismo de Hopper a la hora de abarcar un film ambientado en mitad del s. XX, es un recurso que muchos directores utilizan, pues es un testimonio fehaciente de esta época. Por eso en muchos casos el espectador identifica las obras de Hopper en estas películas. Haynes se inspiró en su obra para ser lo más fiel posible al contexto de los años 50 (fig. 38 y 39). Además, utilizó los diferentes espacios que pintaba el artista para crear escenarios donde la soledad, la melancolía y la alienación de la vida moderna cobrasen vida. De esta manera creaba la atmósfera necesaria para abordar la psicología de las protagonistas que se encontraban en un camino de conocimiento personal, de saber quiénes eran y qué es lo que querían.

⁹¹ Todd Haynes en *Edward Hopper, el pintor del silencio* (Carlos Rodríguez, 2005) min. 25.

⁹² MUÑOZ PÉREZ, Laura “Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias” *Vivat Academia*, 140, (2017), DOI: doi.org/10.15178/va.2017.140.65-98



Chop suey. Edward Hopper, 1929. Colección privada



Fotograma de Carol. Todd Haynes, 2015

En *Lejos del cielo* (2002) la protagonista Cathy (Julianne Moore) es una ama de casa, una mujer y madre ejemplar, que lleva una vida aparentemente perfecta en un barrio residencial acomodado. Sin embargo, los secretos e infidelidades que esconde su marido acabarán con su matrimonio. A través de las ventanas, en la intimidad de la casa, en hoteles o en lugares públicos como jardines y porches muestra la apariencia de una mujer, perdida y desilusionada con la vida que parecía perfecta, pero que resultó ser mentira (fig.40). No solo el plano psicológico fue influenciado por Hopper, sino que la película cuenta con un final abierto que el espectador tiene que interpretar⁹³. Los espacios y la estética también son rasgos que toma del artista e incluso quiso conscientemente recrear *New York movie* en la escena en la que Frank (Dennis Quaid) mantiene su primer encuentro homosexual⁹⁴.

⁹³ DEL REAL AMADO, Jesús. *UT PICTURA KYNESIS: Relaciones entre pintura y cine*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), p. 220.

⁹⁴ *Edward Hopper, el pintor del silencio* (Carlos Rodríguez, 2005), min. 44.



Fotograma de *Lejos del cielo*. Todd Haynes, 2002

En *Carol* (2015), un melodrama ambientado en los años cincuenta, narra el romance entre Carol (Cate Blanchett) y Therese (Rooney Mara). Se aborda la homosexualidad entre dos mujeres que ven como no pueden vivir su amor libremente por los prejuicios morales que rigen la sociedad estadounidense de la época. Su romance, como motor de la historia, muestra la vida de dos mujeres de diferente clase social que viven en un mundo que las oprime tanto en el terreno personal como en el profesional. Dos mujeres obligadas socialmente a adaptarse al *american way of life* donde la apariencia está por encima de su felicidad⁹⁵ (fig. 41).

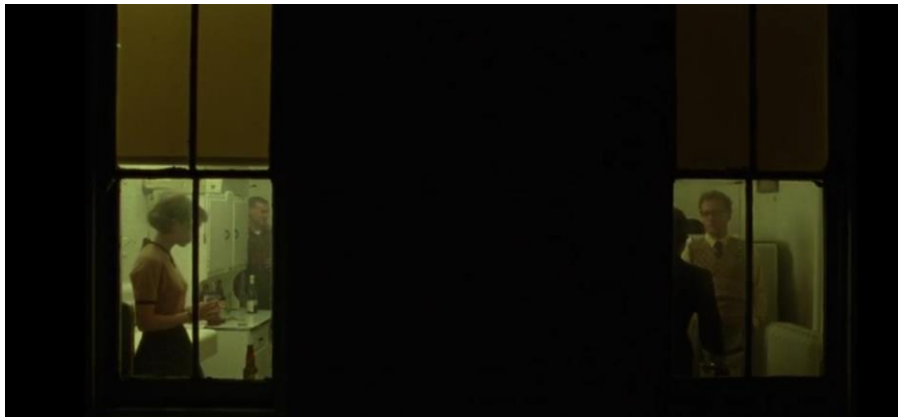


Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015

La influencia de Hopper en la psicología de las protagonistas es notoria. El pintor trataba la alienación de la vida moderna, de cómo los sueños y las aspiraciones eran truncados por un modelo de vida que más que dar la felicidad la quitaba. Haynes refleja por medio de Carol la supuesta vida perfecta americana; segura de sí misma, rica, con una hija, una buena casa, un

⁹⁵ MUÑOZ PÉREZ, Laura “Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias” *Vivat Academia*, 140, (2017).

coche de último modelo, etc. Sin embargo, es infeliz porque no puede vivir con naturalidad su sexualidad, la sociedad le está negando la libertad de ser ella misma. Therese es todo lo opuesto; joven, inocente, insegura, trabaja en unos almacenes cuando en realidad querría dedicarse a la fotografía y está en un momento de descubrimiento personal y profesional. En ambos casos la soledad, el aislamiento la incompreensión y la falta de rumbo en sus vidas está muy presente (fig. 42).



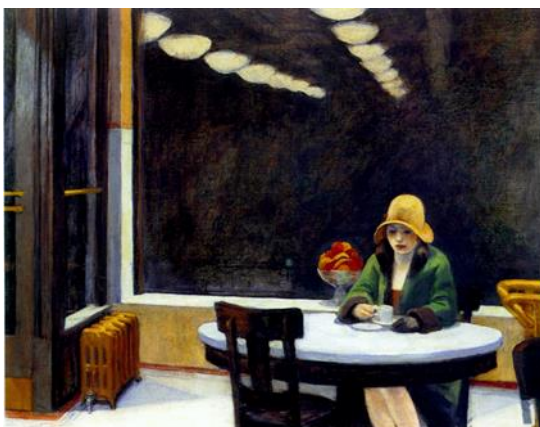
Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015

Los escenarios del largometraje son otro elemento inspirado en Hopper. Lógicamente el realismo para ambientar una película de época comparte un *look* común en todos los artistas, pero Haynes ha escogido la mayoría de los espacios que representó Hopper y los ha trasladado prácticamente de forma literal a la gran pantalla. Por medio de diferentes lugares de Nueva York: las calles, restaurantes, cafeterías, cines, oficinas o escaparates. También a través de lugares que en el estilo de Hopper se clasificaron como “Viajes”: trenes, hostales, estaciones de servicio, carreteras y, por último, en la vida privada de sus respectivas casas. Mientras el pintor norteamericano muestra a sus figuras cómodas en la intimidad de sus casas, Carol y Therese se sienten incómodas en aquellos lugares cotidianos. En cambio, en el coche y en los hoteles es donde más cómodas están. Pasan de estar encarceladas a sentirse libres en lugares desconocidos donde están ellas solas (fig. 43).



Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015

La forma, la luz y el color de Hopper están muy presentes en el film, al igual que la mirada *voyeur* y, sobre todo, la mirada introspectiva de las protagonistas que Haynes muestra mirando por la ventana de cafeterías, casas y automóviles⁹⁶. A partir de estas miradas el espectador va conociendo los rasgos más íntimos tanto de Carol como de Therese. La melancolía, la inquietud, la nostalgia y la aflicción aparecen en sus rostros mientras reflexionan en soledad. A todo este compendio de elementos que construye el cineasta para mostrar la psicología de estas mujeres, le acompaña el silencio que predomina durante el metraje (fig. 44). Como en las obras de Hopper (fig. 22) es a través del silencio, expresado pictóricamente mediante la vacuidad, donde el espectador conecta de forma directa con los personajes. Esto junto a su expresión corporal ayuda a comprender mejor las emociones de los sujetos.



Automat. Edward Hopper, 1927. Des moines art Center



Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015

⁹⁶ *Ibidem*.

En definitiva, las composiciones, el color, la luz y la melancolía y soledad que contienen los cuadros de Edward Hopper han servido a Todd Haynes no sólo para plasmar la estética propia de los años cincuenta en Estados Unidos, sino para crear una atmósfera que acompaña y complementa a la psicología de los personajes. Todo ello con la finalidad de mostrar cómo el ideal de vida americano frustró los sueños y la felicidad de sus protagonistas.

Hitchcock y Haynes son dos ejemplos desde donde se puede abordar la amplia sombra de Hopper en el cine. Fueron muchos los cineastas contemporáneos a él, como los que han venido después, los que vieron en él una mirada especial para abordar los espacios compositivos y crear ambientes con una gran carga emocional. En adicción, producción artística no sólo ha servido de inspiración al cine, sino que gracias a éste se ha conseguido dar un final a los sujetos de sus cuadros.

7. Conclusiones

La melancolía es uno de los estados más enigmáticos que puede padecer el ser humano. Una patología inexplicable que produce en quien la padece un estado de tristeza, autoflagelación, incompreensión y soledad constante. Por si esto fuera poco, la capacidad del melancólico para explicar lo que le ocurre es prácticamente inexistente, pues ni él mismo sabe lo que le pasa.

Teniendo la descripción que dio Freud presente, al estudiar la representación de la melancolía a lo largo de la Historia del Arte y, centrando el trabajo en cómo se encuentra en la producción de Hopper se ha llegado a las siguientes conclusiones:

Por una parte, aún con el trasfondo de la teoría psicoanalítica sobre la melancolía, aún en vigor, cabe señalar que el enigma sobre tal estado sigue muy presente. Principalmente, porque sólo el melancólico sabe lo que es padecerlo. Por ello, la primera conclusión es que el uso popular del término ha tendido a romantizar esta patología. Es decir, la gravedad del estado melancólico, visto desde fuera de la psicología, tiene unas connotaciones mucho más positivas de lo que realmente son. Esto no quiere decir que el concepto popular sea erróneo, pues a decir verdad ha existido históricamente una construcción literaria del estado melancólico, probablemente más popular, y una construcción médica y empírica sobre la misma patología. En el caso del enfoque de este trabajo, haber tenido presente el psicoanálisis ha permitido poder dar justificación a la asociación de la obra de Hopper con la atmósfera melancólica. Ambas han tejido el devenir del concepto que ha llegado a nuestros días.

Además, se puede atisbar ciertos paralelismos entre el devenir del concepto de la melancolía y la obra de Hopper. Por un lado, la teoría humoral, el exceso de bilis negra, condicionaba al sujeto a una vida de abatimiento y nostalgia. Una disposición que comparten los personajes de

Hopper, quienes afrontan su vida desde este mismo punto de vista. Por otra parte, el demonio cristiano estimulaba la tristeza y aflicción del individuo, atrayéndole al pecado, al mal. En la vida moderna, el demonio aparece encarnado en el progreso y la industrialización. Lo que, en principio, era riqueza y desarrollo en realidad acarreó pobreza, alienación y soledad. Un mal del que Hopper fue consciente y quiso evidenciar en sus obras. Por otro lado, Ficino en el s. XV entendía la melancolía como un desequilibrio que acercaba al individuo a la gracia divina por medio de la contemplación y la introspección. Los sujetos de Hopper, en actitud introspectiva, parece que buscan alejarse del lugar en el que viven, no para trascender sino para evadirse de un mundo en el que se sienten extraños. Asimismo, en los ambientes de sublimidad, evocadores de sentimientos, que los pensadores y artistas románticos buscaron reflejar, también subyacen en los distintos escenarios de Hopper. Lo que la inmensidad de la naturaleza manifestaba para los románticos, para Hopper se producía a través de la vacuidad y el silencio. Ya Edmund Burke en el s. XVIII consideraba que lo sublime se mostraba a través de fenómenos fisiológicos como la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio⁹⁷. Esto se percibe en Hopper a través de personajes que aparecen empequeñecidos en la soledad de restaurantes, apartamentos, trenes... Todo lo cual también ha sido recogido por el cine de la mano en este caso, de la obra de Edward Hopper.

A lo largo del trabajo, se ha estudiado el contexto de Estados Unidos en el s. XX, la biografía y el estilo del artista porque era fundamental para comprender por qué, aunque la intencionalidad consciente del pintor no lo fue, al menos si atendemos a sus palabras, su inconsciente parece que le encaminó hacia esta particular visión de la vida moderna retratada a través de su pintura. Desde su personalidad, sus preocupaciones sobre la sociedad de su tiempo, su formación, sus viajes, la relación con su mujer, incluso con el mundo artístico, sus gustos, sus convicciones y la idea de su labor como artista, son aspectos que pudieron condicionar su inconsciente dando lugar a una producción artística caracterizada por los diferentes rasgos de la melancolía. Al final su objetivo en la pintura era “hacer la más exacta transcripción posible de mis impresiones más íntimas de la naturaleza”⁹⁸ y ¿qué hay más íntimo que el inconsciente?

Por último, enfocar la melancolía en Hopper desde la visión del espectador. Partiendo de lo dicho previamente sobre el uso romántico del término, la reflexión a la que se ha llegado por medio de este trabajo es que el éxito de su obra, tanto en su momento como en la actualidad, reside en un rasgo social que continúa muy presente: la alienación del individuo. Un aspecto que Hopper tuvo muy presente y quiso representar reiteradamente. La sensación de incompreensión, de no pertenencia a un lugar, la soledad o la desilusión que muchas veces se ve en la vida, son factores que siente el melancólico diagnosticado y, de manera idealizada, el

⁹⁷ FAJARDO, Carlos. “Lo sublime en la cultura de mercado” *Sinapsis*, 4, (2012), p. 181.

⁹⁸ *Ibidem*, p.20.

ciudadano medio. A través del lenguaje formal de su pintura, Hopper consiguió dotar de cualidades físicas una sensación que, en mayor o menor medida, ha experimentado aquel que contempla sus obras. Además, no se ha de olvidar, la atracción que provocan las incógnitas que esconden sus personajes. Todo ello ha provocado que sea un referente en este tema y que haya inspirado a muchos creadores de diversas disciplinas artísticas. En el cine es quizá donde mejor confluye su fórmula, así se advierte en la obra de Hitchcock y de Todd Haynes. Ya sea en el diseño de escenografías, en una cuidada utilización de la luz, próxima a los lienzos de Hopper, en la presentación de personajes..., han sido muchos los maestros del cine que han buscado inspiración en la obra de Hopper para crear puestas en escenas plenas de melancolía; y es que, como señalaba Santos Zunzunegui “cine y melancolía forman, sin duda, una pareja indisoluble”⁹⁹.

⁹⁹ ZUNZUNEGUI DIEZ, Santos. *Bajo el signo de la melancolía*. Cátedra, Madrid, 2017, p. 23.

8. Apéndice documental: imágenes



Fig. 1 *El suicidio de Ajax*. Exequias, aprox. 530 a. C. Museo del castillo de Boulogne-sur-Mer.



Fig. 2 *La locura de Heracles*. Asteas, entre 350-320 a. C. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 3 *La tentación de San Antonio*. Martin Schongauer, 1470-1475. The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 4 *Tríptico de las tentaciones de San Antonio*. El Bosco, 1510-1515. Museo Nacional del Prado.



Fig. 5 *Los cuatro temperamentos*. Pliego 2ª mitad. S XV. Zurcú, zentralbibliothek.



Fig. 6 *Sanguíneos, coléricos, flemáticos, melancólicos*. Hacia 1480 xilografía. Primer calendario alemán. Augshurgo.



Fig. 7 *Melancolía*. Jost Amman, 1589. Francfort



Fig. 8 *Melancholía*. Alberto Durero, 1514. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe.

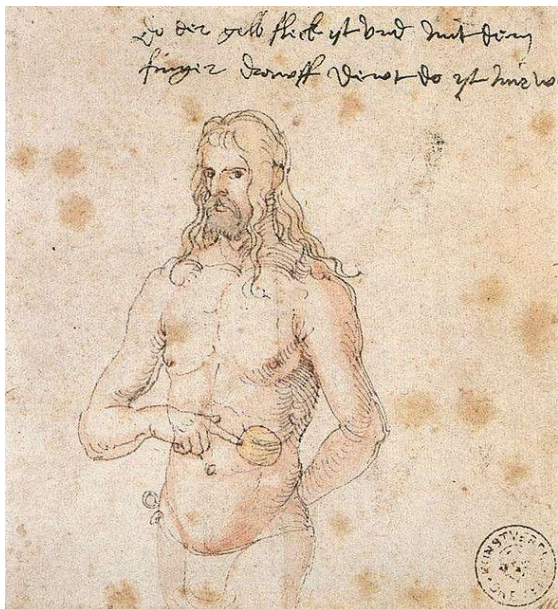


Fig. 9 *Autorretrato*. Alberto Durero, 1492. Colección gráfica de la Universidad de Erlangen.



Fig. 10 *Saturno*. Hans Bandung, 1516. Museo la Albertina.



Fig. 11 *Los siete planetas- Saturno*. Monogrammist, 1529. Museo Estatal de Berlín.

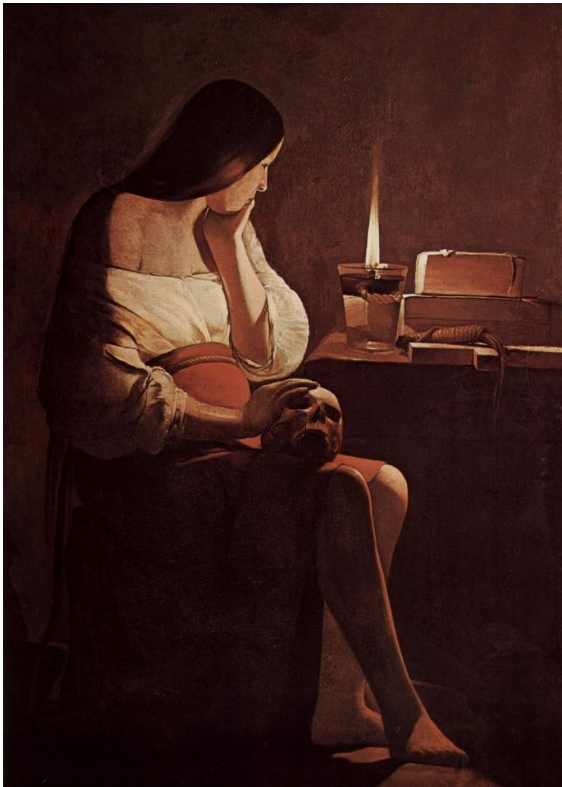


Fig. 12 *Magdalena penitente*. George de la Tour, 1640-1645. Museo del Louvre.



Fig. 13 *El sueño de la razón produce monstruos*. Francisco de Goya, 1797-1798. Museo Nacional del Prado.



Fig. 14. *Saturno devorando a su hijo*. Francisco de Goya, 1819-1823. Museo Nacional del Prado.



Fig. 15 *Abadía en el robledal*. Caspar Friedrich, 1809-1810. Antigua Galería Nacional de Berlín.



Fig. 16 *Melancolía*. Giorgio de Chirico, 1916. Houston, The Menil Collection.



Fig. 17 *Sin título. Negro sobre gris*. Mark Rothko, 1970. Museo Solomon R. Guggenheim.



Fig. 18. *Compartment C, car 293*. Edward Hopper, 1938. Colección privada.



Fig. 19 *Hotel room*. Edward Hopper, 1931. Museo Nacional Thyssen- Bornemizsa.



Fig. 20 *Gas*. Edward Hopper, 1940. Museum of Modern Art.



Fig. 21 *Early Sunday morning*. Edward Hopper, 1930. Whitney Museum of American Art.

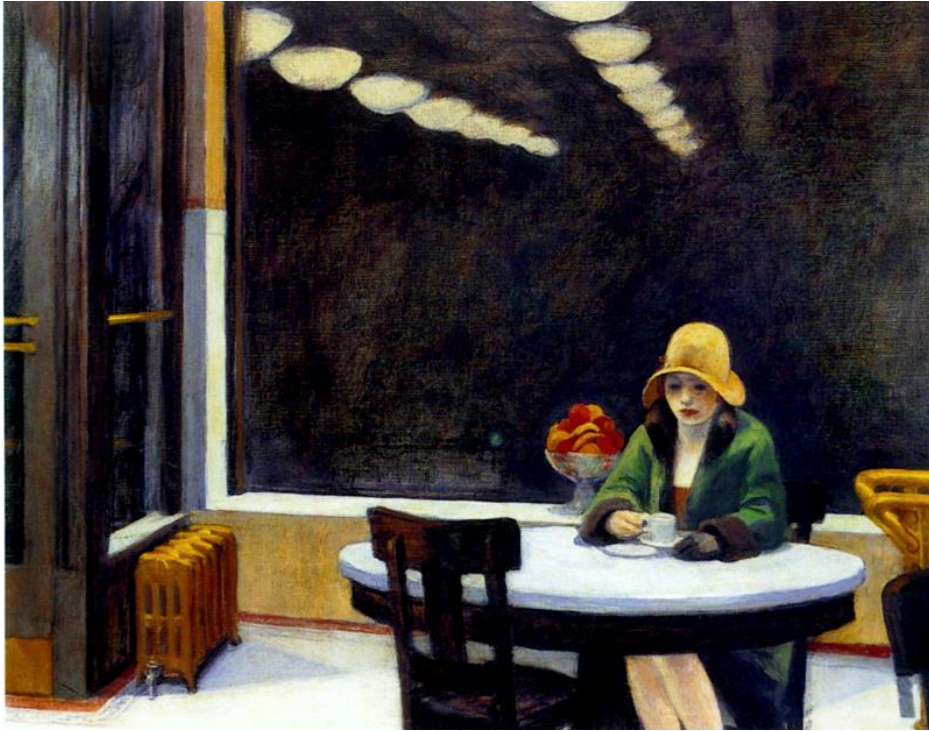


Fig. 22 *Automat*. Edward Hopper, 1927. Des Moines Art Center.



Fig. 23 *Nighthawks*. Edward Hopper, 1942. Art Institute of Chicago.



Fig. 24 *Office in a small city*. Edward Hopper, 1953. The Metropolitan Museum of Art



Fig. 25 *New York movie*. Edward Hopper, 1939. Museum of Modern Art.



Fig. 26 *Room in New York*. Edward Hopper, 1932. Sheldon Memorial Art Gallery.



Fig. 27 *Morning sun*. Edward Hopper, 1952. Columbus Museum of Art.



Fig. 28 *House by the railroad*. Edward Hopper, 1925. Museum of Modern Art.

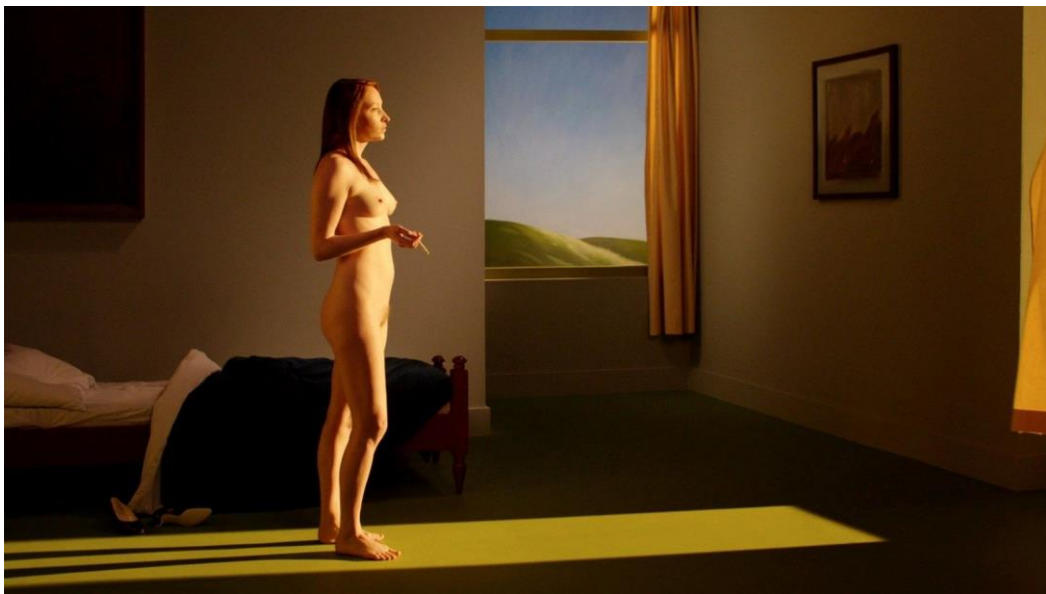


Fig. 29 *Fotograma de Shirley*. Gustav Deutsch, 2013.



Fig. 30 Fotograma de *Pennies from heaven*. Herbet Ross, 1981.

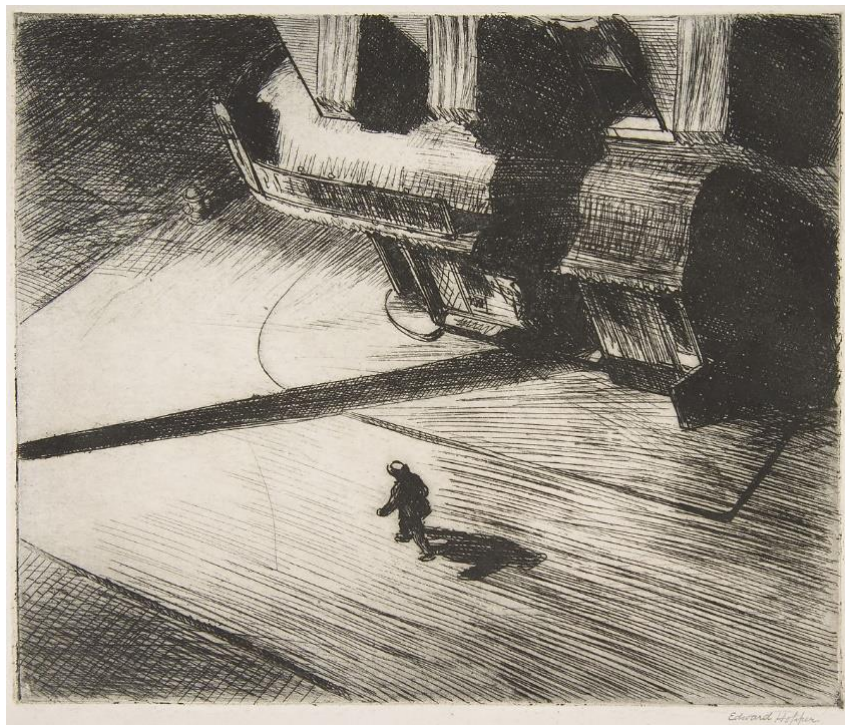


Fig. 31 *Night shadows*. Edward Hopper, 1921. The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 32 Fotograma de *Extraños en un tren*. Alfred Hitchcock, 1951.



Fig. 33 Fotograma de *Psicosis*. Alfred Hitchcock, 1960.

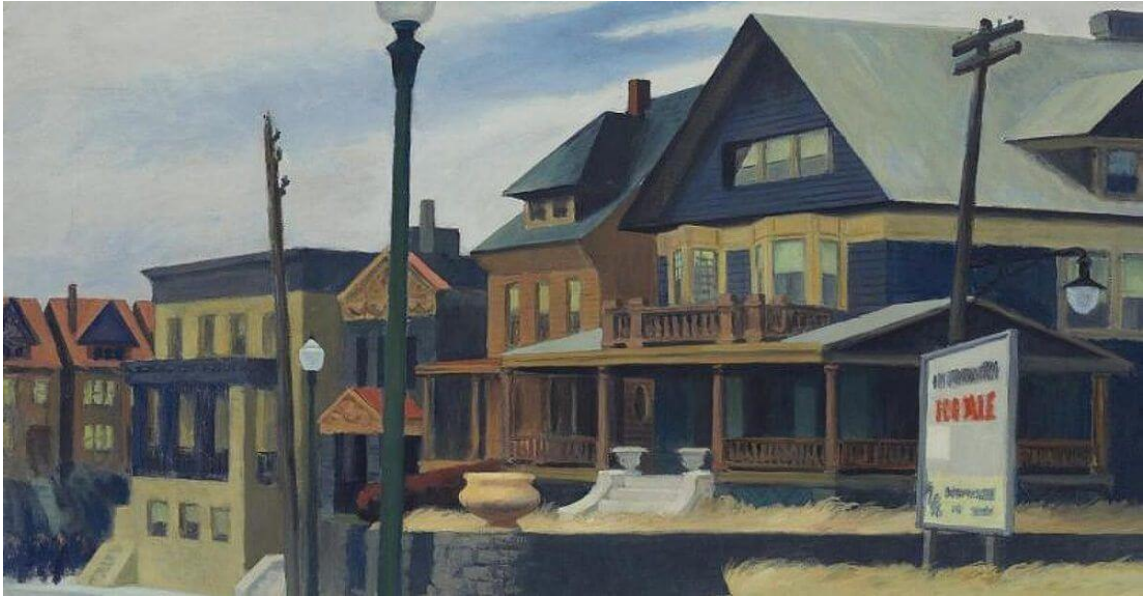


Fig. 34 *Eastwind over Wehawker*. Edward Hopper, 1934.



Fig. 35 Fotograma de *La sombra de una duda*. Alfred Hitchcock, 1943.



Fig. 36 *Night Windows*. Edward Hopper, 1928. Museum of Modern Art.



Fig. 37 Fotograma de *La ventana indiscreta*. Alfred Hitchcock, 1954



Fig. 38 *Chop suey*. Edward Hopper, 1929. Colección privada



Fig. 39 Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015



Fig. 40 Fotograma de *Lejos del cielo*. Todd Haynes, 2002



Fig. 41 Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015



Fig. 42 Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015



Fig. 43 Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015



Fig. 44 Fotograma de *Carol*. Todd Haynes, 2015

Créditos de las imágenes:

LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist*. WW Norton & Co Inc, 1986.

SORO LLÁCER, Xavier. *La melancolía en las artes plásticas de occidente*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007).

<https://es.wikipedia.org/>

https://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm

<https://www.moma.org/artists/2726>

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward>

<https://whitney.org/artists/621>

<https://www.artic.edu/artworks/111628/nighthawks>

La sombra de una duda. Alfred Hitchcock, 1943

Extraños en un tren. Alfred Hitchcock, 1951

Psicosis. Alfred Hitchcock, 1960

Pennies from heaven. Herbert Ross, 1981.

Lejos del cielo. Todd Haynes, 2002

Shirley. Gustav Deutsch, 2013

Carol. Todd Haynes, 2015

9. Bibliografía

- ADES, D., JIMÉNEZ, J. y SEBBAG, G. *El surrealismo y el sueño*. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2013.
- BALBO, Eduardo A. “Melancolía y psiquiatría en el siglo XIX”. *Revista de la Asociación española de Neuropsiquiatría*, 15, 52, (1995), p. 57.
- BASTIDA DE LA CALLE, M.^a Dolores. “La mujer en la ventana: una iconografía del s. XIX en pintura e ilustración” *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.^a del Arte*, 9, (1996), pp. 297-315.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Obras, libro I, vol. 1 trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006.
- BENSON, E. M. “The American Scene” *The American Magazine of Art*, 27, 2, (1934), pp. 53–66.
- BOSCH, Aurora. “Los violentos años veinte: gánsters, prohibición y cambios sociopolíticos en el primer tercio del siglo XX en Estados Unidos” *La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo* / coord. por Coro Rubio Pobes, 2010, pp. 51-82.
- BROWN, Milton W. “The Early Realism of Hopper and Burchfield” *College Art Journal*, 7, 1, (1947), pp. 3–11.
- CAEIRO, Oscar. “Notas sobre melancolía en la literatura alemana” *Revista de culturas y literaturas comparadas*, 2 Nostalgia y melancolía: de pérdidas, locuras y creatividad espiritual, (2008), pp.174-181.
- DE BOTTON, ALAIN. “The pleasures of sadness. Edward Hopper” *TATE Etc*, 1, (2004). <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>
- DEL REAL AMADO, Jesús. *UT PICTURA KYNESIS: Relaciones entre pintura y cine*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019).
- DOSS, Erika. “Hopper’s Cool: Modernism and Emotional Restraint.” *American Art*, 29, 3, (2015), pp. 2–27.
- ELMIGER, María E. “Variaciones actuales de los duelos en Freud” *El Jardín de Freud*, 11, (2011), pp. 31-50.
- FAJARDO, Carlos. “Lo sublime en la cultura de mercado” *Sinapsis*, 4, (2012), pp. 178-195.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Antonio. “El valor de lo efímero. Aproximaciones al concepto de melancolía” *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 52, (2019), pp. 69-80.

- FREUD, Sigmund. *Duelo y melancolía (1915)*. En *Obras completas*, vol. 14, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
- FRESNAULT- DERUELLE, Pierre. "Hopper ou la rarefaction de la Vie" *Revue Française d'études américaines*, 46, *La peinture aux états-unis*, (1990), pp. 253-262.
- FRYD GREEN, Vivien. "Edward Hopper's 'Girlie Show': Who Is the Silent Partner?" *American Art*, 14, 2, (2000), pp. 53–75
- FUSI AIZPURÚA, J. Pablo. "El siglo americano". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 21, (1999), pp. 83-105.
- GARCÍA GUAL, Carlos. "Del melancólico como atrabiliario. Según las antiguas ideas griegas sobre la enfermedad de la melancolía" *Faventia*, 6, 1, (1984), pp. 41-50.
- GELDZAHLE, Henry. "Edward Hopper." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 21, 3, (1962), pp. 113–117.
- GOODRICH, Lloyd, et al. "Six Who Knew Edward Hopper." *Art Journal*, 41, 2, (1981), pp. 125–135.
- GREEN FRYD, Vivien "Edward Hopper's Girlie Show: Who is the silent partner?" *American Art*, 14, 2, (2000), pp. 52-75.
- HALLETT CARR, Edward. *La crisis de los veinte años (1919-1939). Una introducción al estudio de las relaciones internacionales*. Editorial Catarata, Madrid, 2004.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. "Memoria y melancolía: Benjamin, de Chirico. Warhol" *Revista de filosofía*, 35, (2000-2), pp. 7-21.
- KARDOKAS, Laima. "The Twilight Zone of Experience Uncannily Shared by Mark Strand and Edward Hopper." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 38, 2, (2005), pp. 111–128.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- KOOB, Pamela N. "States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics." *American Art*, 18, 3, (2004), pp. 52–77.
- LEADER, D. *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*, Sexto Piso, Madrid, 2008.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper. The Art and the Artist*. WW Norton & Co Inc, 1986.
- LIPINSKI, Filip. "The virtual Hopper: Painting between dissemination and desire" *Oxford Art Journal*, 37, 2, (2014), pp.157-171,

MARLING, Karal Ann. "Early Sunday Morning." *Smithsonian Studies in American Art*, 2, 3, (1988), pp. 23–53

MELÉNDEZ VIVÓ, Ana. "La melancolía en Freud. El síntoma como efecto lingüístico" *La torre del Virrey Instituto de Estudios Culturales Avanzados*, 4, (2014).

<https://www.latorredelvirrey.es/la-melancolia-en-freud/>

MENDIETA RODRÍGUEZ, Elios. "El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas" *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 9,2, (2017), pp. 91-108.

MILLARD, Charles W. "Edward Hopper." *The Hudson Review*, 34, 3, (1981), pp. 390–396.

MUÑOZ PÉREZ, Laura "Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias" *Vivat Academia*, 140, (2017), DOI: doi.org/10.15178/va.2017.140.65-98

NOEL PAUL, Andrea. *El Renacimiento italiano y el problema de la melancolía. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

PABLOS PONS, Juan de. "La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper" *Enseñanzas*, 23, (2005), pp. 103-114.

PERETÓ RIVAS, A. Rubén. "Aristóteles y la melancolía. En torno a "Problemata" XXX, 1" *Contrastes: revista internacional de filosofía*, 17, (2012), pp. 213-227.

PÉREZ MÉNDEZ, Irene M. "Miradas desde el umbral: el voyeurismo en la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock" *Arte y Sociedad Revista de Investigación* <http://asri.eumed.net/13/hopper-hitchcock-voyeurismo.html>

RODA ONOFRI, Sofía. "Edward Hopper: la cinematografía de lo pictórico" *Revista Latente*, 13, (2015), pp. 81-100.

ROSA SERAFÍN, Vanessa. "La dilatada sombra de Edward Hopper en el cine" *Revista Latente*, 12, (2014), pp. 91-108.

RUTENBERG, Alan. "School of One" *The American Scholar*, 65, 4, (1996), pp. 628–631.

SORO LLÁCER, Xavier. *La melancolía en las artes plásticas de occidente*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007).

STEPHEN B. SAFRAN, PhD and MONTY L. KARY, CSW "Edward Hopper: The artistic expression of the unconscious wish for reunion with the mother" *The Arts in Psychotherapy*, 13, (1986), pp. 307-322.

TORRES, David. *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 2000.

TUBERT, Silvia. “Malestar en la palabra. Freud cien años después” *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 5-6, (2001), pp. 7-22

ZUNZUNEGUI DIEZ, Santos. *Bajo el signo de la melancolía*. Cátedra, Madrid, 2017.

Webgrafía

https://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm

<https://www.moma.org/artists/2726>

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward>

<https://whitney.org/artists/621>

<https://www.artic.edu/artworks/111628/nighthawks>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366206>

Recursos audiovisuales

Edward Hopper, el pintor del silencio (Carlos Rodríguez, 2005)