

## EL TIEMPO DETENIDO, EL TIEMPO SUSPENDIDO. LA PINTURA DE EDWARD HOPPER

JOSÉ GASPAR BIRLANGA TRIGUEROS

Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas.<sup>1</sup>

Walter Benjamin

LAS IDEAS DE ESPACIO Y TIEMPO, también en lo que respecta al arte, son tan desiguales como el punto de vista que se adopte en su consideración. Son complementarias, pero desiguales: si el tiempo puede extenderse indefinidamente, el espacio, por amplio que pueda llegar a ser, será limitado. No es el lugar ahora de retomar las consideraciones acerca de lo decisivo que han resultado ambos en la configuración de la estética y de la filosofía del arte —algunas de las diferencias más notables entre lo bello y lo sublime radica también en la centralidad que se le otorgue a cada una de estas intuiciones—, como en todas y cada una de las configuraciones disciplinares de la Cultura, pero ahora debemos centrarnos en el tiempo y en nuestra propuesta: la pintura de Hopper, el arte de suspender el tiempo en un instante.

Más allá de la aparente obviedad, todo cuadro muestra, ya tan solo por la naturaleza de su lenguaje artístico, un tiempo detenido. Lo que se pretende en estas páginas es analizar, explicar y demostrar el hecho diferencial pictórico y temporal en el caso de Edward Hopper. Este, a diferencia de otros pintores americanos coetáneos, pero también europeos, no solo detiene el tiempo; con él, además, asistimos al acontecimiento de su detención, del cese del movimiento. Por ello en el título hablamos de un tiempo *suspendido*.

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, W., «París, capital del siglo XIX» en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 183.

Las experiencias estéticas que provocan así las obras de Hopper son muy características. Ahora bien, para apreciarlo será necesario atender también a las múltiples y peculiares implicaciones que todo ello tiene en el carácter compositivo del hecho artístico. En este sentido será preciso atender desde el proceso de ideación del pintor neoyorkino, hasta el proceso comunicativo en el espectador —aquí no cabe hablar de público, y a ello le dedicaremos una atención y análisis muy particular— pasando por el modo en que Hopper materializa sus dibujos y pinturas para lograr esa experiencia estética tan peculiar, esa comunicación tan particular, y que hizo de él ese «genio que transformó las observaciones de la vida cotidiana en obras maestras atemporales».<sup>2</sup>

Además de este objetivo, analizaremos igualmente otros, no tanto secundarios como subordinados. Así, nos ocuparemos del tratamiento de la luz y de su incidencia decisiva para lograr esa suspensión del tiempo, del tipo de narrativa visual que establece, de la completud que se le exige al espectador, del uso del color, de las distintas ideas estéticas con las que cabe ser analizado, de la inversa dialéctica comunicativa que establecen sus cuadros cuando son alumbrados desde la dicotomía interno/externo, etc.

Todas estas características se añan para detener el tiempo. Tanto en los paisajes naturales como en los urbanos, Hopper logra de un modo muy personal suspender el tiempo para atender a la acción pre-*vista*. Efectivamente, Hopper no se sirve del recurso a la monumentalidad de los edificios o/y de los espacios representados. Por ello el espectador no repara tanto en el espacio cuanto en los personajes representados que, como suele decirse, «siguen a lo suyo» confirmando el desconocimiento absoluto de nuestra presencia *voyeur*. Con el tiempo detenido, no pueden saber que hay alguien más viéndolos, que su mirada es a su vez objeto de alguna otra mirada.

Una tercera estrategia, determinante desde nuestro punto de vista, viene dada por la contra-tensión entre las cargas visuales y narrativas tanto centrífugas como centrípetas que Hopper presenta en la escena. Tanto en lo espacial como en lo temporal, cuando la acción se detiene en el interior de la escena, la conciencia de ello nos lleva a un afuera; y al contrario, cuando el punto focal parece encontrarse fuera, nuestra ideación narrativa nos lleva a ocuparnos de lo que ha quedado dentro, a la espera.

---

<sup>2</sup> LYONS D. y O'DOHERTY B., *Edward Hopper. Pinturas y dibujos de los cuadernos personales*, Madrid, Ediciones La Fábrica y Museo Thyssen Bornemisza, 2012. La cita aparece en el Prefacio de Adam Weinberg.

Finalmente, han sido muchos los especialistas que han estudiado la relación de Hopper con el cine, y también viceversa.<sup>3</sup> Nada añadiremos a lo ya dicho, pero sí, y dando una vuelta más sobre la fortaleza de ese tiempo suspendido, nos detendremos en las analogías que la pintura de Hopper tiene con otro lenguaje artístico que es en tanto el tiempo sea detenido: la fotografía.<sup>4</sup> Se indicará, al hilo de las declaraciones de Hopper al respecto, cómo ello está presente en su pintura. Necesariamente, por tanto, se abordarán también aquellos aspectos formales y compositivos que permiten esta, tan fecunda, aunque menos estudiada relación con la que Hopper, ese genio de la quietud, es capaz de generar la mayor inquietud en ese tiempo suspendido.

\* \* \*

Aunque suele decirse que es en el espacio en donde ordenamos nuestras experiencias y vivencias, es igualmente sabido que ello no sería posible sin el tiempo. Es más, es en el tiempo dónde realmente vamos disponiendo las experiencias que vivimos antes o después. Ahora bien, es cierto que no todos los espacios guardan la misma relación con el tiempo, y hay un espacio especialmente proclive al tiempo representacional por excelencia en Hopper: el espacio de nuestra morada interior, que no coincide siempre con nuestra casa. El espacio hopperiano es el de nuestro *locus vivendi*, es decir, el espacio en donde procuramos satisfacer nuestras necesidades y anhelos en un tiempo, el espacio de nuestros pensamientos, el de nuestros desvelos: el espacio en el que se des-vela, en el que aparece lo escondido, el espacio en el que nos des-velamos... En fin, en el que perdemos el sueño al vernos des-velados como la protagonista de *Habitación de hotel* (1934)

---

<sup>3</sup> Natividad Pulido escribía en el *ABC* del 14 de junio del 2012, «Hopper, el gran “voyeur” del siglo XX» [fecha de consulta: 29/01/2017; disponible en: <<http://www.abc.es/20120612/cultura-arte/abci-hopper-201206111637.html>>]: «La narrativa de los trabajos del artista norteamericano es puro cine. Sus cuadros son cien por cien secuencias de películas y, como tales, queremos conocer toda la trama hasta que aparezca “The End”».

<sup>4</sup> La fecundidad relacional de la pintura de Hopper con otros lenguajes artísticos es muy singular. Además del cine, y de su impronta en la estética fotográfica del momento, cabe destacar la relación de su pintura con la literatura americana del momento.

RENNER, R. G., *Hopper*, Madrid, Taschen, 2002, p. 31: «Hopper pinta en una época en que nuestra literatura se ocupa de nuestras ciudades y pueblos de un modo tan malicioso, que cualquier representación sobria y sincera del paisaje americano se convertiría necesariamente en una sátira».

Por la forma en que Hopper dispone los elementos a partir de la mujer que aparece sentada en la cama, y no solo por el título, sabemos que no nos encontramos en casa: las paredes largamente vacías frente a una maleta que luce casi de estreno en ese suelo, por horas que pueda llevar ahí. Objetualmente la mujer es el centro del cuarto, pero no funcionalmente. Lo que augura esa ventana, es allí donde inscribe el punto de fuga. Ella está dentro, muy dentro de la habitación, hundida, abatida, aunque aparezca sentada. Luce vencida por algo o alguien... Su espalda lo confirma.

Este es un buen ejemplo de cómo la concreción de la representación hopperiana nos sitúa, ante un tópico universal: el *espacio* y el *tiempo* son términos que todo habitante conoce por sí mismo a menos que se le pregunte específicamente por ello, recuérdese al respecto el característico conocimiento de la ignorancia de Agustín de Hipona. Cuesta pensar una vida al margen del tiempo y del espacio. Necesitamos un hogar, un espacio cotidiano para que puede des-velarse lo extraño; un espacio en el que protegerse intentando encontrar un lugar donde sentirse resguardados del peligro externo, buscando refugio a nuestra intimidad. Los espacios representados por Hopper son espacios de resistencia, lugares-refugio al margen del hogar; ya sea en el cine, en el restaurante, en la cafetería, en la ventana, en la terraza, en un peldaño de la escalera... Da igual el espacio, lo determinante es que sea un refugio, ya que en su pintura el hogar no es necesariamente un lugar hospitalario. Dos no son una pareja, ni tres multitud: la incomunicación entre los personajes hace más árida la estancia. El tiempo en/de estos lugares permanecerá activado en esas imágenes detenidas.<sup>5</sup> Así podemos aplicar a Hopper lo que él mismo dijo de Sloan: «su interés principal es la humanidad, pero la arquitectura o el paisaje en el que habitan sus figuras siempre forma parte de la totalidad plástica de la obra, y nunca es algo nimio y superficial».<sup>6</sup>

La imbricada trama entre el lugar espacial y el espacio temporal que despliega Hopper con esos resortes permite el despliegue de su simbología en relación a la dicotomía interno-externo: la disposición de sus composiciones cuando apuntan hacia la interioridad, a lo íntimo, a lo personal, a lo cotidiano,

<sup>5</sup> BACHELARD, G., *La poética del espacio*, 2ª ed. México, FCE, 1983, p. 39: «Es por el espacio y en el espacio donde encontramos las huellas de aquellos gestos dominantes e innatos que se encuentran en el hombre y que lo llevan de una manera determinada a ocupar la casa, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias».

<sup>6</sup> HOPPER, E., *Escritos*, Barcelona, Editorial Elba, 2012, p. 44.

la habitación... lo hacen desde lo externo, lo privado, lo público, la ciudad, y viceversa, pero también viceversa.

La específica tensión en la que Hopper dispone la relación interno – externo acoge la rutina burlándola: no hay lugar para los hábitos, para la tranquilidad de la acción. Los gestos son los de siempre, pero lucen como si fuera la primera vez, es decir, de manera personal. No cabe, decíamos, que el destinatario sea el público ni si quiera *un* público. Hopper ofrece a cada uno de los espectadores un tiempo pegado a la vida del representado. Es un tiempo *espacializado* pero inmaterial, enmarcado en el espacio, pero no fijado en objetos, sino en pensamientos, en sensaciones, en temores,... no cabe pues el respaldo tranquilizador del hábito o de la costumbre. Y ese es «el camino que tomará la pintura en los próximos años (...) habrá un intento por volver a captar las sorpresas y los accidentes de la naturaleza, y un estudio más íntimo y empático de sus estados de ánimo, junto con una renovada admiración y humildad por parte de los que aún son capaces de esas reacciones fundamentales».<sup>7</sup>

Hay una comunicación cómplice entre el representado y el espectador: si el personaje mira hacia fuera, con ello parece conminarnos a que por el contrario nosotros dirijamos nuestra mirada hacia sus adentros. Cuando mira hacia *a-dentro* somos nosotros los que rastreamos en ese *a-fuera* algo que cierre el contrapeso de la representación. Por eso en Hopper el cuadro —y la experiencia estética que procura— va más allá de lo representado. Y la detención del tiempo contribuye a ello, aunque también, y viceversa, pero también viceversa.

Los cuadros de Hopper introducen la armonía en la dicotomía interno - externo. Esta dicotomía tiene un papel tan esencial como la de espacio - tiempo. Lo que se percibe es un casi matemático contraste entre el exterior y el interior, en donde la importancia del tiempo es capital máxime cuando está asistido por la luz característica de la propia naturaleza, que se adentra evidenciando el contraste con el edificio construido por el hombre. Hopper decía que era muy difícil pintar simultáneamente un exterior y un interior, refiriéndose al cuadro *Sun in an empty room* (1963), «el contraste entre exterior e interior, cultura y naturaleza, es extremadamente difuso».<sup>8</sup>

\* \* \*

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 14-15

<sup>8</sup> KRANZFELDER, I., *Edward Hopper, 1882-1967, visión de la realidad*, Colonia, Taschen, 2006, p. 189. Se sabe que Hopper finalmente prescindió de la figura humana que inicialmente debía aparecer en este cuadro, para evitar un contenido inequívoco.

Y es en esos espacios también donde Hopper oficia la detención del tiempo de un modo muy peculiar; alejándose de la tradición, y de otros grandes hacedores del tiempo detenido, obra el milagro de *dar tiempo al tiempo* al detenerlo. Para ello se sirve de distintos recursos: abandono de la monumentalidad, representación contenida, austera, que no esencialista, de lo representado son dos estrategias pictóricas a las que recurre para que el espectador no se distraiga de ese logrado tiempo suspendido, y de sus consecuencias. También los personajes representados parecen contribuir al mismo fin: ellos mismos están a la espera de que suceda algo, y no lo hacen de cualquier modo.<sup>9</sup>

Los distintos momentos del transcurso del día quedan comprimidos en el espacio y el artista muestra así el enorme potencial de las huellas de la vida que persisten en estos lugares construidos por nosotros mismos, pero que aparecen como al margen. Pero la vivienda diaria, dónde permanecemos la mayor parte de nuestro tiempo, no es un hogar. Estamos dentro de ese espacio, porque el tiempo se detuvo en él, en ese instante, pero es inevitable admitir que la vida y nuestro pensamiento, está fuera. Porque en Hopper el hogar puede llegar a ser tan inhóspito como una habitación de hotel. En contraste con el espacio de Bachelard cabe decir que en Hopper, aunque sea poco humanizado, es un refugio. Los personajes de Hopper aspiran a lograr lo descrito por Bachelard, pero el espectador sabe que no lo conseguirán:

En la vivienda es dónde está alojada nuestra alma, y nuestro inconsciente, todo es un refugio. Una casa y sus imágenes, al igual que los recuerdos de su olor y todo lo vivido en ella, siempre será perdurable en nosotros por mucho que pase el tiempo porque las imágenes que nos brinda la casa marchan en dos sentidos, están en nosotros como nosotros estamos en ellas.<sup>10</sup>

En efecto, Hopper es un experto en utilizar la quietud externa para provocar un movimiento interno en el espectador que se torna en inquietud, en desasosiego, que solo puede ser mitigado con la irrupción de una historia que tranquilice intentando dar sentido, que no consuelo. Además, y aunque sus cuadros son ciertamente figuracionistas, no puede decirse que estrictamente describan

---

<sup>9</sup> PULIDO, N., *Hopper, el gran «voyeur» del siglo XX* [fecha de consulta: 29/01/2017] Disponible en: <<http://www.abc.es/20120612/cultura-arte/abci-hopper-201206111637.html>>. Allí escribe: «Los temas comunes en su trabajo son la soledad del hombre moderno (aunque esté en pareja), la alienación, la incomunicación... Retrata seres ensimismados, que esperan, no sabemos qué ni a quién»

<sup>10</sup> BACHELARD, G., *La poética...*, *op. cit.*, p. 28

algo concreto... Decíamos con anterioridad que no tenía sentido hablar de público. Cada uno de los espectadores debe salvar la escena, *su* escena.

*Early Sunday Morning*, (1930). Es ocioso el título, una mañana de domingo sin actividad, un amanecer roto por la ciudad. Me temo que Hopper hubiera hecho las delicias de Jean Jacques Rousseau al mostrar, aun amortiguada por el amparo de los pigmentos, la desolación de una Civilización en donde solo queda la ausencia del hombre natural. ¿Qué actividad hay sea un lunes o un jueves? Aunque esa escena pueda ser de cualquier día, se mantiene la creencia de que representa un particular momento de un día muy concreto; en los cuadros de Hopper el tiempo está detenido en ese instante previo a que comience a ponerse en marcha de nuevo. El cuadro es una partitura que marca su ritmo y ese debe ser también el ritmo de nuestra salvación.

Pero un ritmo fotográficamente detenido. Las fotografías, como lo cuadros de Hopper, sin dejar de ser un retrato de la sociedad de su tiempo también, con su enfoque, con sus ángulos, etc., nos hablan de su propio ser. En ellas se vislumbra. Así, sus cuadros son una instantánea fotográfica de sus propios temores y esperanzas, reflexiones y pensamientos, pero también de los nuestros, sus cuadros encuadran la visibilidad de nuestro relato. Ciertamente los cuadros de Hopper tienen esa peculiaridad fotográfica: detienen el movimiento. Lo que vemos parece estar como fuera la vida, en la medida en que el tiempo está detenido. Sin embargo, sigue moviéndose en nuestra memoria, en buena medida, por las instantáneas que conservamos de aquella vida-en-movimiento. La imaginería hopperiana mantiene esa similitud con la fotografía: la vida de la instantánea comienza, se activa, cuando el tiempo es suspendido en ellas. Así el arte capta la esencia de la vida; la salva, deteniéndola, de su desaparición: «el arte es el esfuerzo de uno por comunicar a otros su propia reacción emocional ante la vida y el mundo».<sup>11</sup>

\* \* \*

Pero ese equilibrio entre lo interno y lo externo no garantiza la completud de la representación. Ni la armonía compositiva logra minimizar el hecho de que los cuadros de Hopper no están consumados, finalizados. Es más podría decirse que la armonía potencia esa intranquilidad y falta de certeza respecto al asunto y el tema. Los cuadros funcionan desde el primer instante como si tuviesen vida propia; un instante después, sin embargo, esa vida aparece como

---

<sup>11</sup> HOPPER, E., *Escritos...*, *op. cit.*, p. 29.

detenida y la escena comienza a reclamarle al espectador un remate narrativo que los devuelva al ritmo de la vida. Nunca mejor dicho, el cuadro está a la espera. El devenir del tiempo ha quedado suspendido a la espera de que el espectador se transforme en hacedor de la trama; a que pergeñe y perfile el guión que confiera cierta consistencia a las incertidumbres, los anhelos y sueños de esos siempre solitarios personajes de mirada tan perdida como infinita.

Parece que nos estaban esperando y que llegamos en el instante previo a/en que todo vuelva a ponerse en marcha... Llegamos a tiempo de *comenzar* a comenzar. Como en la mimesis aristotélica somos los encargados de re-activar la acción. Nos movemos en el terreno de las posibilidades, de una narración por hacer. Porque de manera considerable los cuadros de Hopper son envites narrativos. Como decía ese spot publicitario, son historias en donde el observador/espectador, —de nuevo no puede hablar público— no cuece sino que enriquece en su imaginación. Es como si Hopper estuviera a la espera: nos esperaba a nosotros, los espectadores, que casi llegamos en/con el último aliento, justo antes de que todo vuelva a aponerse en marcha. Son historias insinuadas, abiertas a distintas posibilidades, como la vida misma. Definitivamente Hopper, al suspender el tiempo de la acción, oculta más de lo que muestra. Y con ello además potencia el proceso de comunicación con/del espectador sobre el proceso ideativo del autor. Es el espectador el que vuelca ahora su visión del mundo: el cuadro es un pretexto a la espera de un texto que lo devuelva a la vida, que reactive su movimiento.

Ahora bien, hablar de movimiento es hablar de los que nos mueve, es hablar de emociones, que en tanto que suspendidas requieren, como hemos visto, de un relato que la active, que las mueva. Cuando la vida se mueve es imprevisible, cuando se detiene en una imagen, ese flujo de vida indefinida nos apela a de-finirla, a hacer dar un paso más, a salir de lo pre-visible para visibilizarlo.

Con todo finalmente, podremos coherentemente reconocerlo como un maestro en generar experiencias estéticas diferenciales que tienen como condición de posibilidad el modo admirable en que logra hacernos no ya partícipes sino involucrarnos plenamente en un tiempo suspendido. Hopper llegó un instante antes de que algo aconteciera, y nos hace, en ocasiones muy a nuestro pesar, partícipes de ello.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> HOPPER, E. y JOSEPHINE. *Artist' ledger-Book I, 1913-1963*, New York, Whitney Museum of American Art, p. 80. Tomado del Catálogo *Hopper*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2012, p. 22. *Hotel Room*, Jo, que posó para Hopper en este cuadro, lo describe así:



En toda obra maestra reconocemos nuestros propios pensamientos desechados; vuelven a nosotros con una suerte de majestuosidad alienada. Esta es la lección más conmovedora que nos revelan las grandes obras de arte. Nos enseñan a acatar nuestras impresiones espontáneas con una jovial inflexibilidad, más cuando las voces nos llegan desde el otro lado. No sea que el día de mañana un extraño diga con un buen juicio magistral precisamente lo que siempre hemos pensado y sentido, y que nos veamos obligados, con vergüenza, a tomar nuestra opinión de otro.<sup>13</sup>

El imaginario de citas sobre el artista tiene su lugar común: todo artista es irrepetible. Y este es el caso de Edward Hopper quien nos deja sus últimas voluntades en su última pintura *Dos cómicos* (1967), en donde sale a escena con su pareja para cerrar un viaje que comenzaba cuando en 1906 viaja a París.

Es irrepetible porque, y aunque a algunos les parezca anecdótico, viajando a la capital que revolucionó en ese tiempo el arte, la ciudad que transformó la vida y la práctica artística de la inmensa mayoría de pintores que la visitaron... También aquí Hopper fue diferente. Incluso en el rol del «americano en París», fue distinto. Nada hay en su obra del imaginario parisino tan usual en otros artistas de la época. Aunque ningún icono de la capital merece la atención el pintor, no por ello fue un viaje intranscendente: se trata de un viaje casi salvífico; al menos catártico, pues le sirvió para liberarse de sus trabajos como ilustrador. Pero además ese viaje, como atestiguan sus primeras obras realizadas allí, supuso un cambio radical en la materialización de unas obras, ahora caracterizadas por un nuevo cromatismo y una desconocida luminosidad. Además, la preocupación por el espacio, y la marginalidad física o presencial (pero no psíquica y literaria) de lo humano entran en el catálogo hopperiano: ese elenco de historias pre-vistas.

Hopper es peculiar porque lejos de sumergirse en la estética de la vanguardia europea que dominaba el París del momento se dirige a Millet, otro maestro del tiempo detenido, y de la luz, aunque con un perfil bien distinto: nada hay en Hopper de los campesinos que parecen estar en paz y sosiego, tranqui-

---

«Pintado en el estudio de N.Y. Habitación de Hotel. Una muchacha alta con camisa rosa, pelo castaño, leyendo un folleto de horarios (amarillo). Fuera es de noche, la luz proviene de arriba. Alfombra verde, un sillón ancho verde, la persiana amarilla. La cama y el aparador de roble marrón (imitación a caoba). Almohada y sábanas blancas. A lo pies de la cama una manta color lavanda maleta negra y bolso marrón. Sombrero y zapatos negros. Las paredes muy blancas, excepto la que está en sombra en el extremo izquierdo, en un azul grisáceo turbio, de superficie más oscura».

<sup>13</sup> HOPPER, E., *Escritos...*, *op. cit.*, p. 54.

los; la falta de perturbación de Millet brilla por su ausencia en Hopper. Pero no debe extrañar en exceso su elección pues tiene mucho que ver con su idea de arte moderno:

El arte moderno... en su sentido más amplio y para mi irrevocable, es el arte de todos los tiempos; de personalidades bien definidas que se mantienen siempre modernas por la verdad intrínseca que forma parte de ellas.<sup>14</sup>

Si comenzamos de la mano de Benjamin con la idea de habitar como huella, tras haber recorrido en el espacio y habiendo dado tiempo al detective-lector para perseguirlas en las sugeridas sendas, interno/externo, completud, comunicación con el espectadora/narrador, carácter fotográfico de su pintura..., resta ahora recordar «la lección más conmovedora que nos revelan las grandes obras de arte»: que en esas pesquisas detectivescas, en esas nuestras historias del tiempo suspendido, reconozcamos y acojamos, como decía Emerson, «nuestros propios pensamientos antes desechados, volviendo a nosotros con una suerte de majestuosidad», aunque solo sea, como hace Edward Hopper para, suspendiéndolo, darle tiempo al tiempo.

---

<sup>14</sup> HOPPER, E., *Escritos...*, op. cit. Esta y la siguiente cita pertenecen a la p. 13.