

LA DILATADA SOMBRA DE EDWARD HOPPER EN EL CINE

Vanessa Rosa Serafín
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este trabajo se aportan algunas claves para comprender la obra de Edward Hopper. El diálogo entre pintura y cine es especialmente significativo en la figura de este pintor norteamericano. Era un cinéfilo y esto se refleja en su obra. Del mismo modo, su pintura ejerce una influencia notable en el cine, es una huella que se puede seguir a lo largo de los años hasta la actualidad. Directores como Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso y Félix Sabroso, o Matthew Weiner son ejemplos de este legado.

PALABRAS CLAVE: cine, pintura, Edward Hopper, Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso y Félix Sabroso, Matthew Weiner.

ABSTRACT

«Edward Hopper's long shadow on the screen». In this report we provide some keys to understand the work of Edward Hopper. The dialogue between painting and cinema is specially significant in this American painter. He was a cinephile, and this is reflected in his work. Similarly, his paintings notably influence cinema: it is a trace which can be followed throughout the years so far. Directors as Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso and Félix Sabroso, or Matthew Weiner are examples of this legacy.

KEY WORDS: cinema, painting, Edward Hopper, Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso and Félix Sabroso, Matthew Weiner.

No es nada nuevo decir que Edward Hopper (1882-1967) es un pintor cinematográfico, que se vio influenciado por el cine de su tiempo y que esta relación ha sido recíproca. Su huella ha permanecido desde los años treinta del siglo xx hasta hoy. Hopper es uno de los pintores que más influencia han tenido en el séptimo arte: podemos pensar en directores de fotografía y cine de diferentes décadas, desde Hitchcock a Todd Haynes. El arte cinematográfico es la disciplina que logra dotar de movimiento a la imagen, algo que la pintura se esforzó siempre en conseguir, hasta el arte moderno con Picabia, Boccioni, Giacometti. Hopper lo que nos muestra son instantes detenidos, fotogramas que son tomados por el filme para dotarlos de movimiento a partir del lenguaje cinematográfico.





Se trata de un pintor que ha sido ampliamente estudiado a través de monografías y exposiciones dedicadas a su obra, desde la primera vez que expuso en una exposición colectiva en 1908 hasta una de las más recientes, la exposición monográfica del museo Thyssen Bornemisza en 2012. El poeta Mark Strand realiza una aproximación personal a una selección de sus cuadros, que representan los escenarios de su propia infancia¹. Rolf G. Renner hace un recorrido por la vida y la obra de Hopper, al igual que el monográfico que elabora Silvia Borghesi para la colección Arts Books dedicado al artista, que contextualiza la obra de Hopper² en relación con el arte y la historia en que se desarrolla, además de analizar algunas de las obras del pintor³. Gail Levin, biógrafa de Hopper, realiza la introducción al catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Juan March de 1989⁴. En los años ochenta encontramos una referencia a la relación entre el cine negro y Hopper en el artículo de Erika L. Doss *Edward Hopper, Nighthawks, and film noir*⁵. En España, Juan de Pablos Pons ha estudiado también la relación de Hopper con el cine⁶.

Hopper se opuso al expresionismo abstracto en favor del realismo. Su obra comienza a ser reconocida en Europa después de su muerte en 1967. Funda la revista *Reality*, expresión de su rechazo al arte abstracto americano. Nace en 1882 en Nyack, Nueva York. En su juventud viaja varias veces a París y Europa entre 1906 y 1910, donde conoce la pintura impresionista, especialmente se interesa por Edouard Manet. Además de los impresionistas, a Hopper le atrajo el paisajismo de Turner y Constable, y también Rembrandt. Se siente atraído por la poesía simbolista. Lo que más influenció a Hopper en sus estancias en París fue la luz de los impresionistas, no tanto el arte de las vanguardias europeas. Fue contrario de la misma forma al arte abstracto americano de Jackson Pollock o Mark Rothko. Estudiar pintura en la New York School of Art y comienza a trabajar como ilustrador en las primeras décadas del siglo xx.

Según De Pablo Pons, toda su obra se desarrolló sin grandes variaciones, siempre dentro de la figuración: «se le conoce como el pintor del espacio, de la luz y de la soledad»⁷. Todos los estudios coinciden en que su pintura representa el paisaje urbano estadounidense poblado de gasolineras, moteles, bares, trenes, que ejemplifican la soledad y la melancolía del individuo del siglo xx. Se confronta por

¹ STRAND, Mark (2008): *Hopper/Mark Strand*; traducción y prólogo de Juan Antonio Montiel, Barcelona, Lumen.

² RENNER, Rolf G. (2007): *Edward Hopper: 1882-1967*, transformaciones de lo real, Köln, Taschen.

³ BORGHESI, Silvia (2000): *Hopper: realidad y poesía del mito americano* [traducción de Carmen Muñoz del Río], Electa bolsillo. Artbook.

⁴ TEIXIDOR, Jordi (1989): *Edward Hopper: [exposición]* 13 octubre de 1989- 4 enero de 1990, Madrid, Fundación Juan March, D.L.

⁵ Erika L. Doss (1983) «Edward Hopper, Nighthawks, and film noir», *Postscript: Essays in Film and the Humanities*, Vol. 2, núm. 2, pp. 14-36.

⁶ J. de Pablos PONS (2005): «La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper», *Enseñanza*, núm. 23, pp. 103-114.

⁷ *Op. cit.*, pp. 103-114

ello al pintor Norman Rockwell, que presenta la cara amable de América, mientras la mirada de Hopper «ha visto el lado oscuro, el drama individual y cotidiano»⁸.

Sus espacios son retratos psicológicos de cierta manera americana de concebir la existencia. Sus personajes ensimismados y melancólicos, sus calles desoladas y silenciosas y sus cafeterías y cines siempre habitados por seres solitarios parecen reflejar las vicisitudes del hombre moderno⁹.

En palabras de Hopper: «Siempre me he querido representar a mí mismo»¹⁰. Sin embargo, sus pinturas han llegado a convertirse en símbolos de la vida moderna americana. Es el pintor de la vida contemporánea, se convierte en su mayor representante. De ahí la expresión de Mark Strand:

Con frecuencia tengo la impresión de que lo que observo en los cuadros de Edward Hopper son escenas de mi propio pasado. Quizá esto se deba a que yo mismo era un niño en los años cuarenta, y a que el mundo al que asistí era en muchos sentidos idéntico al que contemplo cuando miro estos cuadros hoy¹¹.

Encontramos en su pintura la oposición entre los espacios que nos sitúan en la ciudad con los motivos de cines, restaurantes, teatros, trenes, y las obras que tienen el paisaje y el mundo rural como protagonistas. Se trata de temas propiamente americanos que son representados con una sensación de intemporalidad, al igual que sus personajes solitarios. En palabras de José Luis Borau, Hopper prescinde de todo lo superfluo: «Esa capacidad para representar lo esencial, traspasando el localismo o la realidad concreta, convierte las pinturas de Hopper en mensajes universales»¹². Recuerda a la misma universalidad de *El caminante sobre el mar de niebla*, de Friedrich, que ubica al espectador en la posición del personaje de espaldas. Hopper elimina lo superfluo en sus obras, por lo que llega a la abstracción a partir de la luz, la forma y el color¹³. Para De Pablo Pons:

Hopper representa la alienación consustancial de la vida moderna, la convivencia impersonal de las grandes urbes, la soledad vivenciada mientras estás rodeado de gente. Submundos de violencia psicológica y sufrimiento bajo la apariencia de una cotidianeidad perfectamente normal, pero que convive con la superstición y el miedo, porque la diferencia entre el bien y el mal, en lo cotidiano, no resulta fácil de discernir.

⁸ *Op. cit.*, pp. 103-114.

⁹ *Op. cit.*, pp. 103-114.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 8.

¹¹ *Op. cit.*, p. 21.

¹² Canal+ España (2005). Edward Hopper, el pintor del silencio [Vídeo]. Disponible en http://www.youtube.com/watch?v=8yrctAI9c_U

¹³ *Op. cit.*, pp. 103-114.





Su pintura es narrativa, implica al espectador, hasta el punto de que este tiene la libertad de recrear qué ha pasado antes y después de esa imagen detenida que se nos muestra. Strand afirma que sus obras más teatrales interrogan al espectador sobre el futuro de lo que sucederá en la imagen, de la misma forma que aquellas pinturas más cercanas a la vida impulsan a imaginar el relato de lo que ya ha acontecido. Asimismo, afirma que en sus obras hay «una espera aconteciendo»¹⁴. Sus personajes miran al vacío, dan la impresión de encontrarse en otro lugar que no es el representado, «perdidos en un misterio que los cuadros no pueden revelarnos y que solo podemos intentar adivinar»¹⁵. Esto es lo que hace que las pinturas de Hopper inspiren al cine, ya que se asemejan a fotogramas de una historia tomada *in medias res*. Tales son los instantes congelados de *Oficina de noche* (1940), *Habitación de hotel* (1931) o *Habitación en Nueva York* (1932).

Según Mark Strand, la universalidad de Hopper radica en que sus obras van más allá de la representación de una época que el poeta reconoce como suya y «transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan»¹⁶. También a ello contribuye esa simplificación, la eliminación de lo superfluo en la imagen. Podemos sentirnos identificados con los personajes y los sentimientos que aparecen en ellos, más allá de la época en la que se encuentran. En palabras de Ángel Mateo Charris «consigue hacer su pequeño territorio como universal»¹⁷.

Su pintura expone el reverso del sueño americano, la América de la gran depresión, el ser humano sin horizontes¹⁸:

La idea de soledad, la desesperada sensación de que todo se ha perdido, está en esos personajes: es el reverso del sueño americano. Hopper fue consciente de que la vida americana había cambiado después de la Segunda Guerra Mundial. Esa sensación de pérdida de un modo de vida queda reflejada en sus pinturas¹⁹.

De la misma forma, el poeta Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* expresa el desasosiego que le provoca la ciudad alienada que encuentra en 1929. Podemos imaginar que el mismo impacto que supone para Hopper la vida de Nueva York —él que procede de una pequeña ciudad— es el que sufre Lorca desde su Granada natal.

LA AURORA

La aurora de Nueva York tiene

¹⁴ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 109.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁷ *Op. cit.*, [Vídeo].

¹⁸ POLO, Higinio (2005): «Edward Hopper: desolada América», *La Insignia*, España. Publicado originariamente en (2005) *El viejo Topo*, Ed. julio-agosto. Disponible en: http://www.lainsignia.org/2005/septiembre/cul_001.htm

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 103-114.

cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados:
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre²⁰.

La proyección de Hopper en el cine llega hasta nuestros días. Directores de todas las épocas se han visto influenciados por él. La enumeración de todos ellos sería interminable, pero algunos de los más significativos además de los ya citados son: Robert Altman, David Lynch, Howard Hawks, Michelangelo Antonioni, Terrence Malik, Francis Ford Coppola, Peter Bodganovich, Aki Kaurismaki, Sam Mendes e Isabel Coixet, entre otros.

Encontramos también la influencia del cine en la pintura. Hopper afirmó que cuando no podía pintar iba al cine durante una semana o más²¹. Algunas películas que le influyeron fueron *Los niños del paraíso* (1945), de Marcel Carné; *Forajidos* (1946), de Robert Siodmak; *El halcón maltés* (1941), de John Huston; o *Marty* (1955), de Delbert Mann²².

Brian O' Doherty dirá de la pintura de Hopper que «su técnica de encuadre y su modo de distribuir la luz se acercan mucho a las reglas del teatro y del cine»²³.

La importancia de Hopper en el cine radica en que presenta unas obras basadas en la realidad pero que a la vez son expresión de un mundo individual e íntimo. Existen multitud de películas en las que encontramos lienzos de Hopper; uno de los más reproducidos (y parodiados) es *Noctámbulos* (1942) en *Forajidos* (1946), *El final*

²⁰ GARCÍA LORCA, Federico (1987): *Poeta en nueva York*; edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, p. 161.

²¹ Educa Thyssen (2012). Lo encontró en las películas: la influencia del cine en la obra de Edward Hopper. Erika Doss [Vídeo]. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=ad4VXEK58_0

²² *Op. cit.*, pp. 103-114.

²³ *Op. cit.*, p. 7.



de la violencia (1997) y *Dinero caído del cielo* (1981), entre otras²⁴. Alfred Hitchcock es uno de los directores que ejemplifican esta relación, ya que en películas como *Extraños en un tren* (1951), *La ventana indiscreta* (1954), *Psicosis* (1960) o *Marnie, la ladrona* (1964) vemos composiciones propias de Hopper. A modo de ejemplo, citamos el comienzo de *Psicosis*, donde la mirada *voyeur* del pintor se introduce en la intimidad de la habitación de la protagonista, o la constante mirada de Stewart al bloque de apartamentos que tiene enfrente en *La ventana indiscreta*.

No obstante, la influencia de Hopper en el cine no se limita a la búsqueda de un encuadre concreto inspirado en una de sus obras sino que aparecen relaciones más interesantes donde se toma el universo psíquico de los personajes de sus cuadros, como en las películas de Todd Haynes *Safe* (1995) y *Lejos del cielo* (2002).

Edward Hopper repercute en el cine porque es el lenguaje que transforma una historia individual en universal, en palabras De Pablo Pons: «El cine funciona con metáforas, transforma una historia anecdótica en un mensaje universal, entendible por muchos»²⁵. Esta influencia se aprecia en el cine a través de conceptos visuales, el tratamiento de la luz, del encuadre, o las atmósferas psicológicas.

Wim Wenders dijo en una entrevista (*El País*, 19/08/2005):

Es esa imagen hopperiana es buscada conscientemente. Amo de ese pintor la ausencia de detalles; ese ir a lo mínimo indispensable. Hay sitios de los Estados Unidos donde pones una cámara y te sale un cuadro de Hopper²⁶.

Por otro lado, es este también el modo de proceder del cine ya que ningún elemento es fruto del azar.

Erika Doss titula su conferencia para el simposio *Edward Hopper, el cine y la vida moderna*, celebrado en el museo Thyssen Bornemisza, *Lo encontró en las películas: la influencia del cine en la obra de Hopper*. Para la autora el cine es un medio afectivo, busca hacer sentir al espectador. Las escenas de Hopper desarrolladas en cines y teatros se caracterizan por representar no la comunidad sino la separación del individuo, como *Cine de Nueva York* (1939) y *Conferencia de noche* (1949). Sus espacios arquitectónicos se relacionan con cajas y lugares asfixiantes tal y como se

²⁴ De Pablo Pons elabora un listado de las películas en las que encontramos lienzos de Hopper: *El Eclipse* de Michelangelo Antonioni (1962), *Llueve sobre mi corazón* (1969) Francis Ford Coppola, *La última película* de Peter Bogdanovich (1971), *Dinero caído del cielo* de Herbert Ross (1981), *Bagdad Café* de Percy Adlon (1987), *Safe* (1995) y *Lejos del cielo* (2002) de Todd Haynes, *Vidas cruzadas* (1993) de Robert Altman, *La sombra de la duda* (1943), *La ventana indiscreta* (1954), *Vértigo* (1958), *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, *La noche del cazador* (1955) de Charles Laughton, *Matar a un ruiseñor* (1962) y *Verano del 42* (1971) de Robert Mulligan, *Malas tierras* (1973) y *Días del cielo* (1978) de Terence Malick, *A quemarropa* (1967) de John Borrman, *Alicia ya no vive aquí* (1974) de Martin Scorsese o *Dinero caído del cielo* (1981) de Herbert Ross, de Wim Wenders: *El amigo americano* (1977), *París, Texas* (1984), *El final de la violencia* (1977), David Lynch con *Terciopelo azul* (1986), *Una historia verdadera* (1999) y *Mulholland Drive* (2001) o Sam Mendes en *Camino a la perdición* (2002).

²⁵ *Op. cit.*, pp. 103-114.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 103-114.





Figura 1: *Forajidos*, Robert Siodmak.



Figura 2: *El final de la violencia*, Wim Wenders.



Figura 3: *Noctámbulos*, Edward Hopper.





Figura 4: *Ventana por la noche*,
Edward Hopper.



Figura 5: *La ventana indiscreta*,
Alfred Hitchcock.

construyen las escenas del cine negro, al que Hopper era asiduo. Es el caso de la ya citada *Conferencia de noche* u *Oficina de noche* (1940).

En sus primeros trabajos como ilustrador, Hopper realiza carteles de películas mudas donde plasma escenas de las mismas. En ellos elimina los detalles, representa escenarios desnudos, mientras que la iluminación es algo que le preocupa. Vemos cómo desde su primera etapa se van conformando los rasgos de su pintura posterior. Igualmente, Erika Doss no lo considera un pintor realista sino conceptual. Otra influencia del cine es la representación de tipos de personajes perfectamente reconocibles: la mujer rubia y atractiva, el hombre solitario. Un ejemplo es *Vestíbulo de hotel* (1943) o *Noctámbulos*, relacionados además con los personajes arquetípicos del cine negro. Las tipologías no son solo de personajes sino también de espacios: interiores de hoteles, habitaciones, trenes.

Hopper rechaza el uso de la fotografía como apoyo para la composición porque lo que pretendía era captar sus propias ideas y emociones. Así, plasma en sus obras la misma incomunicación de las películas del cine negro y policiacas como *Marty* (1955), *The savage eye* (1960), *Scarface* (1932) o *The big combo* (1955). Son este tipo de películas, como hemos dicho, las que atraían a Hopper como espectador. En *Noctámbulos* se representa la soledad de los personajes aislados dentro de la gran ciudad. Para Erika Doss, Hopper refleja tanto la situación real que ve en las calles como la que le proporcionan las películas de cine negro, que por otro lado son fruto de esa sociedad alienada. La figura del gánster, tan popular en películas como *Hampa dorada* (1931) o *Scarface*, aparece representada en el personaje de *Noctámbulos*, acompañado por la mujer rubia, prototipo también de la amante del gánster. El propio restaurante se asemeja al de *The killers*, es el típico establecimiento adonde van los llamados noctámbulos. Atendiendo a la composición de la imagen parece que se trate de personajes atrapados en el espacio.





Figura 6: *Conferencia de noche*,
Edward Hopper.

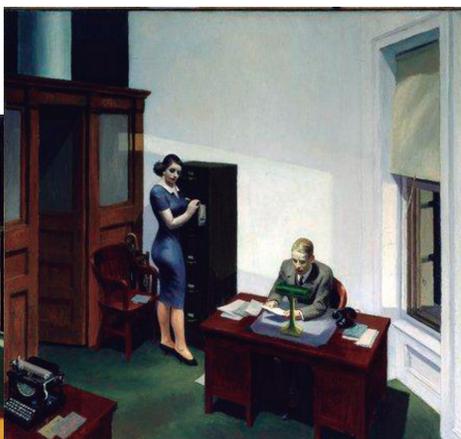


Figura 7: *Oficina de noche*,
Edward Hopper.

De la misma forma, el cine negro de los años cuarenta y cincuenta representa el mundo detectivesco, la alienación, la incomunicación y el miedo de la sociedad de la época de la guerra fría. Hopper se ajusta a las fórmulas cinematográficas del *film noir*, como la luz desequilibrante o los ángulos de cámara extremos. Vemos también ese ambiente perturbador del cine negro propiciado por todo lo anterior. Hay un juego de líneas verticales y horizontales (como en el aguafuerte *Sombras nocturnas*), espacios que atrapan a los habitantes, que a la vez están aislados entre sí. Recordemos las parejas de Hopper, cercanas pero totalmente incomunicadas, donde pareciera que lo único que comparten es el espacio físico, como *Anochecer de verano* (1947), *Atardecer en Cape Cod* (1939), *Hotel junto a un terraplén de ferrocarril* (1952) y *Habitación en Nueva York*. Son escenas en las que no existe el diálogo, no hay comunicación.

Encontramos acontecimientos cotidianos en los que se las relaciones humanas están frustradas. Son personajes aislados física y emocionalmente, como en la ya citada película de Joseph H. Lewis *The big combo*. La fijación por las ventanas es propia del cine negro y también es un elemento recurrente en Hopper, expresan ese estado de confusión, al igual que los espejos que aparecen en *La dama de Shangai* (1947), de Orson Welles²⁷.

Margaret Iversen dedica su aportación al simposio *Edward Hopper, el cine y la vida moderna* a una lectura de su obra a partir de los trenes y coches que el artista empleaba como vehículo de expresión. A Hopper le gustaba ver pasar el mundo a través de las ventanas del tren. Iversen lo reconoce como una fórmula protocinematográfica. Muchas de sus obras se relacionan con el fotograma no porque capten el

²⁷ *Op. cit.*, [Vídeo].



Figura 8: *Anochecer de verano*, Edward Hopper.



Figura 9: *Atardecer en Cape Cod*, Edward Hopper.



Figura 10: *Habitación en Nueva York*, Edward Hopper.

movimiento sino porque son fragmentarias, son motivos captados de forma fugaz. Considera a Hopper pionero de este punto de vista en obras como *Gasolina* (1940) o *Entrando en la ciudad* (1946). Otro ejemplo es *Oficina de noche*, que muestra una escena captada desde un tren elevado. Este tipo de trenes atravesaban la ciudad y permitían el acceso a visiones íntimas de los edificios que de otro modo no serían posibles. El mismo carácter tiene *Habitación en Nueva York*. Según Jordi Teixidor, el propio Hopper afirmaba que *Ventana por la noche* (1928) es un reflejo de la predilección que sentía por mirar hacia las ventanas a través del tren elevado que atraviesa la ciudad²⁸.

En cuanto a los coches, se relacionan con imágenes rurales, mientras que los trenes se asocian a la ciudad. Las obras realizadas en Cape Cod y Nueva Inglaterra son ejemplo de imagen captada desde el punto de vista del coche. En palabras de Iversen: «Su imaginación está teñida de la visión de observar el mundo desde un vehículo en movimiento»²⁹. La película *News from home* (1977), de Chantal Akerman sería un ejemplo de esa visión de Hopper desde un vehículo en movimiento, ya que la directora coloca la cámara fija en un vagón de metro³⁰.

«Sus representaciones realistas de escenas de la cotidianidad urbana conducen al observador al reconocimiento de la extrañeza de entornos aparentemente familiares»³¹. Esta afirmación de Mark Strand nos permite conectar la obra de Hopper al cine negro, como reflejo de la sociedad de la gran depresión.

Existe una relación entre cine negro y realismo. A principios de los años cuarenta, con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el cine empieza a buscar una mayor verosimilitud en las películas. En un principio se preocupa por el decorado y la iluminación, pero esta nueva forma de realizar películas afectará también al estilo y a los aspectos narrativos y temáticos, que hasta ese momento no eran otros que los del cine clásico americano. Como cita Gonzalo Pavés, en contraposición a la década anterior, se pone de manifiesto en este momento «la relación existente entre las películas y la sociedad que las hacía posibles y las consumía»³². A este respecto, el cine negro es algo más que la filmación de historias protagonizadas por detectives, policías y ladrones: resulta más bien un «posicionamiento frente a la realidad»³³. En *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* recoge: «El mundo que se nos presentaba era un lugar donde se habían derrumbado los pilares que sostenían los valores morales y sociales, donde se han disuelto las fronteras entre el bien y el mal»³⁴.

²⁸ *Op. cit.*, p. 20.

²⁹ Educa Thyssen (2012). *Hopper y lo cinematográfico*. Margaret Iversen [Vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=hYUv1HVSBhs>

³⁰ *Op. cit.*, [Vídeo].

³¹ *Op. cit.*, p. 10.

³² Pavés, Gonzalo M. (2003): *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B. p. 353.

³³ *Op. cit.*, p. 361.

³⁴ *Op. cit.*, p. 361.





Figura 11: *Gasolina*, Edward Hopper.



Figura 12: *Llegando a la ciudad*, Edward Hopper.



El protagonista de estas películas generalmente es un hombre maduro y solitario cuyo destino ya está inevitablemente marcado. El pesimismo existencial es un elemento fundamental ya que algún hecho del pasado de esos hombres regresa a sus vidas, lo que provoca su destrucción. Este modelo del cine negro se recupera en la figura de Don Drapper, el protagonista de la serie norteamericana *Mad Men*, creada y producida por Matthew Weiner (2007-2013), que oculta un pasado que pretende olvidar pero que vuelve a su mente a modo de *flashback*. Aparentemente representa el modelo del hombre americano, con una familia perfecta y un trabajo ideal, pero si ahondamos en el personaje encontramos los miedos, los secretos, la alienación. De la misma forma, los personajes del cine negro se caracterizan por la angustia existencial provocada por la inestabilidad social. Señala Gonzalo Pavés: «En el universo *noir* la vida no vale nada, no tiene sentido porque no hay esperanza. El hombre ya no controla su sino; un futuro marcado, a sangre y fuego, por la mala fortuna»³⁵.

Avanzando en el tiempo, podemos observar que los personajes de Hopper no solo son propios del cine negro. *Lejos del cielo*, de Todd Haynes, es una película ambientada en los años cincuenta. Aparece en ella el tema de la apariencia y la soledad. La protagonista es un ama de casa acomodada que vive en una zona residencial y presenta una vida aparentemente perfecta, es madre y esposa ejemplar, se dedica a cuidar de su casa y los niños. Encontramos la gama cromática de Hopper en la película, la luz del pintor. Sin embargo, esa vida ideal esconde secretos como la homosexualidad del marido, que provoca el derrumbamiento de su matrimonio. Es el mismo sentimiento de inestabilidad o de que algo inesperado y funesto va a romper la quietud que aparece tanto en Hopper como en el cine de David Lynch, por citar un ejemplo. Por tanto, encontramos una vida perfecta que no es tal, vemos lo que se esconde detrás de la apariencia de felicidad. La ciudad, que es el territorio del marido, y la oficina donde trabaja se oponen a la naturaleza del barrio residencial en el que viven. Es algo que aparece en Hopper, esa alternancia de escenas entre el campo y la ciudad.

La influencia de esta película en la serie americana *Mad Men* es evidente. La referencia a Hopper resulta lógica ya que se representa la esencia del sueño americano de los años sesenta. Encontramos elementos hopperianos en los personajes solitarios, temerosos, confusos, vacíos. Aparece la amenaza del secreto que se puede no tanto conocer como intuir. Estas características destacan especialmente en el personaje protagonista, Don Draper, pero también en otros como su primera esposa, Betty Draper. Otra referencia concreta a Hopper es la casa en la que pasó su infancia, que se relaciona con la *Casa junto a vías del tren* (1925) de Hopper, y a su vez es retomada por Hitchcock en *Psicosis* y aparece en otras películas como *Gigante* (1952), de George Stevens, aunque esto es tan solo un ejemplo, pues muchos de los planos interiores remiten directamente a Hopper. En *Mad Men* aparecen los hombres y mujeres que hicieron realidad el sueño americano, una época dorada en la cultura norteamericana, ejemplificados en Don Drapper, que a pesar de proceder de un

³⁵ *Op. cit.*, p. 362.





Figura 13: *Cine de Nueva York*, Edward Hopper.



Figura 14: *Lejos del cielo*, Todd Haynes.



Figura 15: *Mad Men*, Matthew Weiner.

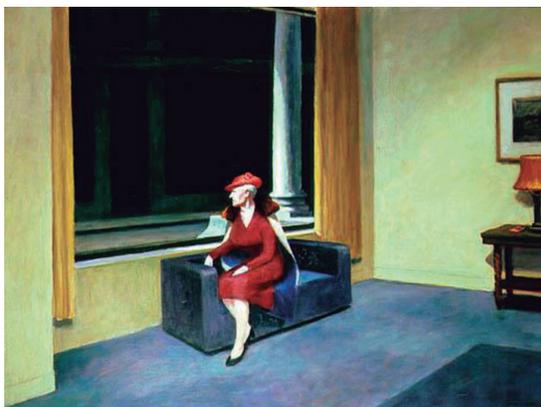


Figura 16: *Ventana de hotel*, Edward Hopper.



Figura 17: *Lejos del cielo*, Todd Haynes.

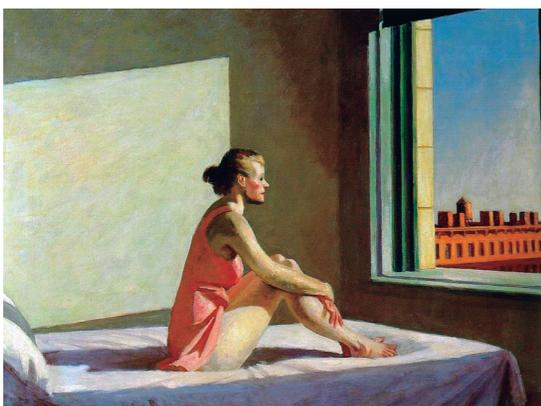


Figura 18: *Sol matutino*, Edward Hopper.





entorno social desfavorecido logra convertirse en un director ejecutivo de éxito en el campo de la publicidad³⁶. Subyace en la serie esa sensación espeluznante de que nada es lo que parece, que es propia también del cine negro y tangible igualmente en las obras de Hopper, como la comentada *Noctámbulos*, por mencionar un ejemplo.

Mad Men comparte elementos con *Lejos del cielo*. La familia Whitaker es un trasunto de la familia Drapper, ya que los apuestos maridos ejemplos del caballero americano trabajan en publicidad, las mujeres son rubias y perfectas amas de casa, y tienen dos hijos. Viven en las afueras de la ciudad mientras que la oficina de los maridos se encuentra en Nueva York. La soledad que se esconde detrás de la aparente felicidad de las dos mujeres es evidente también.

Es recurrente en Hopper el motivo de la mujer como máximo representante de la alienación. Para Francisco Calvo Serraller, la mujer para el pintor es guía de la realidad. Encontramos mujeres tras las ventanas, leyendo, simplemente ensimismadas tanto en Hopper (*Mañana en Cape Cod*, *Sol matutino*, *Una mujer al sol*, *Automat*, *Cine de Nueva York*) como en Todd Haynes.

En el panorama del cine español, la película *La isla interior* (2009), de Dunia Ayaso y Félix Sabroso, es un ejemplo en el que seguir el rastro de Hopper. Se trata de una reinterpretación contemporánea de los motivos hopperianos, especialmente en el campo de la psicología de los personajes. Coral, Martín y Gracia son tres hermanos que se enfrentan (o más bien evitan) al miedo de la locura como herencia del padre. La enfermedad mental es una sombra que los atenaza y les impide dirigir sus vidas.

Juan A. Castaño, director de fotografía de *La isla interior*, afirma que la influencia de Hopper en la película no se basa en la reproducción de algunas de sus obras; si bien la estética hopperiana está presente en el desarrollo de la película, su presencia va más allá de lo puramente estético. Se ahonda en la psicología de los personajes, que, como los de Hopper, parecen desolados y cuyos secretos espera descubrir el espectador. La obra de Hopper estuvo presente durante todo el proceso: en los momentos previos a la filmación por parte de los equipos creativos, durante el rodaje («Era como un juego; íbamos por las calles de Las Palmas buscando localizaciones y de pronto alguien decía: 'Miren, esa fachada, ese rincón, esa esquina, o ese color son muy Hopper'»³⁷) y en el proceso digital de corrección del color. Como ya hemos dicho, los personajes parecen sacados de alguno de los cuadros del pintor. Lo vemos en la expresión introspectiva que los caracteriza, ese instante detenido que plasma Hopper donde la persona piensa no sabemos en qué, y se encuentra situada en esa *isla interior* de la que no puede escapar aunque quisiera. Puede que sea esa la esperanza que los une a todos, salir de ese lugar en el que se encuentran pero en el que no están cómodos. Aparece también el problema de la «insularidad personal», en este caso como una circunstancia interior que se manifiesta a través de lo externo:

³⁶ CABEZUELO LORENZO, Francisco; GONZÁLEZ OÑATE, Cristina; FANJUL PEYRÓ, Carlos (2013): «Los paisajes del sueño americano: escenografía de 'Mad Men'», *Revista de comunicación de la SEECI*, núm. 32, pp. 1-11.

³⁷ CASTAÑO, Juan A. (2010): «La isla interior. Por la transitada senda de Edward Hopper», *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, núm. 40, pp. 4-10.



Figura 19: *La isla interior*, Dunia Ayaso y Félix Sabroso.



Figura 20: *La isla interior*, Dunia Ayaso y Félix Sabroso.

pensemos en el anhelo de Martín por vivir en París. Martín es un escritor frustrado, tiene terror a conducir y una personalidad obsesiva.

La fobia de Coral es el vértigo. Sobre todos ellos oscila el miedo a la enfermedad del padre, es algo que saben real aunque luchan por ocultarlo. Son personajes fracasados aunque todos conservan una utopía, una realidad como la de Hopper, alienada, que es propia solo de su imaginación.

La obsesión de Gracia es la más cinematográfica o literaria, vive en la realidad paralela que le proporciona la ficción de la serie de televisión en la que trabaja. Finalmente, el único que consigue escapar de la *isla interior* es el padre, en ocasiones el personaje más lúcido de la película. Esa visión del *voyeur* que se inmiscuye en la vida de los personajes se representa en los planos generales de la casa roja familiar al borde del mar. Vemos de ella la fachada de ventanas blancas a la manera de



Habitación de noche, nos convertimos así en Hopper y su mirada a través del tren elevado de Nueva York.

Después de este recorrido, hemos visto cómo un pintor americano de provincias ha influido de forma manifiesta en el cine a través de las décadas y cómo es una estela que se puede seguir, desde la admiración que sentía Hopper por las películas de su época y a la vez los directores contemporáneos por su obra, hasta hoy. Su pintura se ha convertido en universal, no solo a través de su obra sino con la multitud de reinterpretaciones y vestigios que ha dejado y aún se recuperan en el cine. Vemos por tanto en Hopper un discurso que habla del mundo interior del hombre, y este rasgo es el que hace que no se supere con el paso del tiempo. Podríamos decir incluso de sus creaciones que han pasado a través del cine a convertirse en parte de nuestro universo cultural. Todo ello, al fin, ha surgido a partir de un pintor sin más pretensiones que representarse a sí mismo.

