



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Edward Hopper (1882 - 1967):
Ut pictura poesis

Autora:

Patricia Tovar García

Director:

Jesús Pedro Lorente Lorente

Grado en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras

2019/2020

ÍNDICE

I. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO	3
1. Elección y justificación del tema	3
2. Delimitación del tema y objetivos.....	3
3. Estado de la cuestión.....	4
4. Metodología aplicada.....	8
II. DESARROLLO ANALÍTICO	9
1. Soledad y alienación	9
2. La narrativa en Hopper	10
3. Estrategias narrativas	12
4. La verdad experimentada por la emoción del instante.....	13
5. Métodos de trabajo: ejecución y composición	15
6. Análisis obras	16
III. CONCLUSIONES	25
IV. FUENTES DOCUMENTALES	27
1. Bibliografía general	27
2. Bibliografía específica.....	27
3. Ensayos y artículos de revistas	28
4. Trabajos académicos	29
V. WEBGRAFÍA	30
VI. ANEXO APÉNDICE GRÁFICO	31

RESUMEN

El siguiente trabajo académico se centra en la interpretación de la obra del pintor estadounidense Edward Hopper, inclinándose por la vertiente que analiza el potencial narrativo y sugestivo de sus cuadros.

Vamos a ver como Hopper se sirve de una serie de estrategias narrativas y figuras retóricas como la elipsis, la paradoja, la metáfora, el principio de contraposición interna, o incluso la personificación, para generar un abanico más amplio de cuestiones al observador, otorgándole a la pintura una mayor independencia y posibilidades de interpretación dependiendo de la experiencia y estado anímico de cada persona en el instante de observación.

Asimismo, pretende acercar algunos estudios que se decantan por huir de los tópicos hopperianos más que establecidos por la crítica, optando por otros menos escuchados como los que establecen símiles con la poesía haiku, o los que defienden su implicación con el contexto histórico de su época.

ABSTRACT

The following academic work focuses on the interpretation of the work of the American painter Edward Hopper, choosing the option that analyzes the narrative and suggestive potential of his paintings.

I will examine how Hopper uses a series of narrative strategies and rhetorical techniques such as: ellipsis, paradox, metaphor, the principle of internal opposition, and even personification, to generate a wider range of questions for the observer. These strategies give the painting greater independence and possible interpretations depending on the experience and state of mind of each person during their moment of observation.

Likewise, it aims to bring together lesser known critiques that differ from the studied Hopperian topics, such as those that establish similes with haiku poetry, or those that defend their involvement within the historical context of their time.

I. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO

1. Elección y justificación del tema

Edward Hopper se ha convertido en un artista universal por cuya obra se sienten atraídas personas muy distintas a lo largo y ancho del planeta. Ha generado una selva de información interpretativa a la vez que ha inspirado de forma directa o indirecta a personalidades de muy variadas disciplinas artísticas, haciendo que en su corpus documental, prime, más que lo que ocurre con otros creadores, los estudios interdisciplinarios.

Pese a todo lo que se ha dicho sobre el autor, la información que yo conocía de antemano me resultaba muy superficial y a menudo reiterativa en las interpretaciones. Por ello, comencé a informarme más exhaustivamente sobre su figura y así comparar las diversas perspectivas desde las que se ha abordado su obra, para intentar traer al trabajo los acercamientos más poco inusuales, así como interpretaciones poco conocidas de algunas de sus obras por individual.

En este camino he podido comprobar de qué manera, aspectos que han quedado más aislados en la historiografía, son los que paradójicamente resultan clave para comprender el enigma de su obra y ayudan a explicar su éxito internacional.

2. Delimitación del tema y objetivos

A grandes rasgos, el trabajo pretende mostrar la vertiente que se decanta por establecer analogías entre la literatura y el arte, y más concretamente, la que defiende la condición poética y la presencia de estrategias pictóricas en la obra de Hopper. La presencia de estos componentes internos ayudan a comprender que hace que sus obras resulten tan atractivas y posean ese poder sugestivo sobre el espectador.

Vamos a plantear lo que Edward Hopper comparte con los géneros literarios, es decir, el empleo en sus cuadros de figuras retóricas como la metáfora, la elipsis, la paradoja... así como los símiles que guarda en ejecución y composición con estas manifestaciones.

Para el cometido del trabajo, que se decanta por analizar las lecturas más poco usuales del artista, también ha resultado de gran utilidad comprobar cómo algunas de sus obras gozan de estudios rigurosos que corren paralelos a las interpretaciones más tradicionales:

Por ejemplo, veremos un acercamiento novedoso que defiende su similitud en forma, composición y pensamiento estético con la poesía japonesa de reciente éxito internacional, el haiku.

O por otro lado, la presencia de varios estudios que ofrecen perspectivas que rompen con los “tópicos hopperianos” establecidos por la crítica, como su no implicación con el contexto histórico de la época.

3. Estado de la cuestión

Tras un recorrido por el panorama de tan dilatada bibliografía podemos sostener que, en cuanto al corpus documental de la vida y obra de Edward Hopper se refiere, abundan los enfoques globales en los que se entrelazan datos biográficos, influencias pictóricas en su obra o de la suya en otros y clasificaciones temáticas o conceptuales (naturaleza-ciudad, la mujer, las ventanas...), lo que en la mayoría de los casos desemboca en una lectura sociológica de su obra.

Hemos podido también comprobar que abundan los ensayos de carácter filosófico que tratan con conceptos como son el voyeurismo, la soledad en las grandes ciudades, lo cotidiano, el viaje, las paradojas de la vida moderna... y otras nociones similares que debido a su repetida mención por parte de la crítica se han instaurado como tópicos del artista.

En cuanto a bibliografía general para conocer el panorama artístico del arte americano en el siglo XX, y más concretamente en relación a la corriente realista *Contemporary American Realism since 1960* de Frank Henry Goodyear, es un volumen de referencia publicado en conjunción con la exposición en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania en 1981. Para un análisis más profundo y teórico de la presencia constante de la pintura realista a lo largo de la historia: *El realismo en la pintura del siglo XX* (2001), de Brendan Prendeville.

En cuanto a bibliografía más específica, vamos a ver algunos de los principales libros de orientación y referencia.

Como ha sido ampliamente estudiado, existen numerosas monografías y catálogos de exposiciones concretas dedicadas a su trabajo, por ejemplo, el catálogo de la exposición organizada en el Whitney Museum of American Art, en 1950, hasta una de las más recientes, la exposición monográfica del museo Thyssen Bornemisza en 2012. Asimismo,

es relevante la introducción de Gail Levin al catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Juan March de 1989.

Resulta de primordial importancia el corpus documental de Gail Levin, prestigiosa historiadora del arte norteamericana, considerada una de las autoridades mundiales sobre la vida y obra del artista. Ha producido tanto su catálogo *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné* (1980), como una de las biografías más importantes: *Edward Hopper: An Intimate Biography* (1998). Levin ha usado como fuente clave de información el diario que durante más de cuarenta años llevó la esposa de Hopper, Josephine Nivison, cuyos comentarios sobre su vida con su esposo son de notable interés tanto por lo que nos dicen sobre él como por lo que revelan de ella. También ha publicado *Edward Hopper: The Art and the Artist* (1980).

Robert Hobbs traza la vida y la carrera del artista en *Edward Hopper* (1987), mientras *Edward Hopper. Portraits of America* (1999) de Wieland Schmied es una fuente excepcional de información sobre el autor, que además de plantear la polémica de si Hopper es un verdadero regionalista o no, analiza algunas obras concretas sin olvidarse de factores externos de la vida de Hopper.

El estudio monográfico de Silvia Borghesi en *Hopper, realidad y poesía del mito americano* (2000) contextualiza la obra de este en relación con el contexto histórico en que se desarrolla, además de analizar algunas de las obras del pintor.

Entre algunos estudios que perpetúan los temas recurrentes en la obra de Hopper como la soledad y la melancolía de las grandes ciudades, encontramos el libro de Ivo Kranzfelder *Edward Hopper* (2006). El libro publicado en 2007 con motivo de la exposición *Edward Hopper*,¹ la cual recorrió varios museos de América, resulta uno de los más completos sobre el pintor, pues abarca la totalidad de su carrera a la vez que discute diversos temas concernientes al artista como su fascinación por la arquitectura, su absorción de influencias europeas o su representación de la mujer, entre otros.

Un estudio importante es la guía *Edward Hopper Encyclopedia* (2011), de Leonora Mamunes, con referencias cruzadas de la vida y el arte de Hopper. Destaca a las personas

¹ VV.AA., *Edward Hopper* [publicado en conjunción con la exposición *Eward Hopper* organizada en Museum of Fine Arts, Boston; the National Gallery of Art, Washington D.C; y en el Art Institute of Chicago 2007-2008], Boston, MFA Publications, 2007.

centrales en la vida de Hopper así como los lugares donde trabajó. Asimismo, Rolf G. Renner en el mismo año publica *Transformaciones de lo real* (2011) y realiza un recorrido por la vida y obra de Hopper.

Debido a la reticencia que el pintor mostraba a la hora de explicar sus obras, me ha sido de gran ayuda el volumen editado por Elba, *Edward Hopper. Escritos* (2012), que ofrece una recopilación de declaraciones que permiten desprender qué ideas tenía Hopper sobre el arte. Entre ellas, las tres reseñas que escribió para la revista *The Arts*, editada en Nueva York entre 1920 y 1931.

En documentos como pueden ser los comentarios en sus libros de contabilidad, las cartas de su mujer, hasta en el gran cuerpo de trabajo menos conocido que va desde los dibujos de la infancia hasta sus últimos bocetos, están las verdaderas pistas de una personalidad que intentó camuflar. En cuanto a material artístico: *Hopper Drawings* (2013) de Carter E. Foster supone la primera exploración exhaustiva de sus dibujos y métodos de trabajo, pues no puede entenderse el proceso creativo de Hopper sin conocer la cantidad de bocetos preparatorios que le ayudaban a perfilar la idea final. Por otro lado, tenemos un estudio y recopilación de sus grabados muy completo realizado por Gail Levin en *Edward Hopper: The Complete Prints* (1979).

En nuestra búsqueda ha resultado primordial el libro *Hopper* (2018) del canadiense Mark Strand, poeta con formación de pintor, que considera que la mayor parte de lo que se ha publicado no logra averiguar el porqué de la atracción que la obra de Hopper genera en el público. Clarifica el paralelismo de mayor interés para nuestro trabajo, pues defiende que su éxito universal procede de su carácter esencialmente poético. Para ello, elige 30 pinturas, e intenta, desde una aproximación personal, traducir en palabras la poesía de luz y colores de cada una de ellas.

A partir de reflexionar sobre la tentación narrativa de la que habla Mark Strand, Manuel Palomino Galera, en su tesis doctoral, *Edward Hopper. Un estudio de caso en la relación pintura y literatura* (2015), corre paralelo en sus objetivos. Además, establece una asociación intuitiva con el haiku japonés partiendo de algunas referencias bibliográficas anteriores que relacionan la experiencia de enfrentarse a un Hopper con la poesía y la sensibilidad japonesa.

Por otro lado, parece como si la comparación con otras manifestaciones artísticas fuera algo ineludible, por lo que frecuentemente encontramos estudios que se centran en

paralelismos con el cine, la fotografía, el teatro, la pintura metafísica o el surrealismo. Este tipo de intertextualidades las hallamos de forma muy recurrente en trabajos académicos, ensayos y artículos de revistas de investigación. Un ejemplo es el trabajo académico de Ángela Gámez Gómez, *Reflejos de la pintura de Hopper en la fotografía contemporánea* (junio 2016).

Considerablemente estudiadas han sido las relaciones de Edward Hopper con el cine. En esta línea, resulta de especial interés el cuadernillo especial publicado por la revista *Caimán Cuadernos de Cine* (junio de 2012), con motivo de la gran exposición dedicada por el Museo Thyssen-Bornemisza a Edward Hopper. Este número reúne un conjunto de textos escritos y supone la primera publicación que se presenta en nuestro país dedicada a estudiar las vinculaciones entre la obra pictórica de Hopper y el universo cinematográfico. Algunos de los artículos que aparecen aquí son “Hopper y el cine musical” de Áurea Ortiz-Villeta o “Nighthawks y el cine negro”, de Erika Doss.

Otros ejemplos de algunos artículos relevantes son: "Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias" en *Vivat América* (núm. 140, 2017), “El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas” en *Ángulo recto*, o por último, “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper” en *ICONO 14* (vol. 4 núm. 1, 2006).

Otros artículos de investigación que analizan su obra desde diferentes perspectivas son:

- “El tiempo inmóvil: La representación del espacio en la cuentística de Hugo Burel y la silenciosa soledad en la pintura de Edward Hopper”, en *Cartaphilus* (vol. 7-8, 2010) donde Giuseppe Gatti establece símiles entre el pintor y este escritor uruguayo.

-“To Look: The Scene of the Seen in Edward Hopper”, en *The South Atlantic Quarterly* (vol. 103 núm. 1, 2004).

-“Ground Swell: Edward Hopper in 1939”, en *American Art Journal. Smithsonian American Art Museum*, (vol. 22 núm. 3, 2008.) donde Alexander Nemerow asimila algunas de las obras de Hopper a contextos o circunstancias históricas concretas.

4. Metodología aplicada

El estudio comenzó con el acopio y lectura de materiales, que se iba desarrollando poco a poco, aunque sin contornos ni límites precisos. Debido a la gran selva documental en la que es difícil orientarse, me ha resultado fundamental llevar a cabo un proceso de organización bibliográfica donde registrar con una ficha detallada la información de cada material consultado.

Como una obra de arte solo puede comprenderse dentro de un contexto global, hay que tener en cuenta una serie de información documental muy variada en relación al contexto biográfico y al contexto socio-cultural, como pueden ser los testimonios directos del artista o de su mujer, de sus amigos, de críticos próximos o posteriores, vídeos de entrevistas a Hopper, películas,... etc.

Conforme iba conociendo más y tenía una visión más panorámica de los distintos estudios y perspectivas con las que se ha abordado al autor, comencé a seleccionar la información que me resultó más interesante, en concreto, la que se centra en el pintor en términos interpretativos de su obra, y más en concreto, la que lo relacionaba con la literatura.

En este momento iba tomando gran cantidad de apuntes de información relativa a la cuestión que más me atraía, la cual tuve que someter más tarde a un importante proceso de selección y depuración, pues los límites del trabajo a ello obligaban.

Una vez seleccionado el contenido y con unos objetivos claros sobre lo que quería trasladar, ya pude comenzar el proceso de redacción del trabajo intentando dotar de una orden y coherencia al conjunto.

Hay que destacar la dificultad de poder apreciar obras en directo por la lejanía de su ubicación, así como la imposibilidad del acceso a fuentes primarias, datos, documentos y publicaciones antiguas que pudieran ser de utilidad. No obstante, gracias a las páginas web de los museos que albergan las distintas obras de Hopper he podido apreciar sus obras en una reproducción fidedigna y de calidad.

II. DESARROLLO ANALÍTICO

1. Soledad y alienación

Lo que está más instaurado en la percepción colectiva de las obras de Hopper es que estas representan la alienación de la vida moderna y la paradójica convivencia impersonal y solitaria de las grandes urbes. Es decir, todos esos submundos de violencia psicológica y sufrimiento que el artista traslada bajo la apariencia de una cotidianeidad cercana. Ahora bien, fuera del corpus documental que gira entorno a esos tópicos hopperianos, existen algunos estudios que se decantan por otros rumbos en su interpretación.

Por ejemplo, Orietta Rossi no comparte la postura que defiende que su obra se reduzca a mostrar la pesadumbre de las periferias de las grandes urbes, afirmando, por el contrario, que su pintura es un canto a la vida cotidiana de los seres humanos, a sus historias a menudo melancólicas y a la universal fragilidad de los individuos. Nunca se muestra la desolación, la degradación y el horror de la condición humana².

Por su parte, Mark Strand ha defendido que sus cuadros trascienden el mero parecido con la realidad de una época para transportar al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan.³ De hecho, la melancolía, soledad y tristeza que emanan de sus cuadros están más allá de la coyuntura histórica, pues tienen un carácter esencial y se relevan como consustanciales al ser humano y al hecho de estar en el mundo.⁴

Basándonos en sus testimonios, la evidencia es que el artista, más que hacerse entender, buscaba compartir sus sentimientos más profundos. Una vez, a las múltiples discusiones críticas sobre el tema de la soledad en su trabajo, Hopper contestó:

*Eso de la soledad es algo exagerado. Ella formula algo que no desea ser formulado. Renoir lo dice así: El elemento más importante en una pintura no puede ser definido [...] no puede ser explicado, tal vez, es mejor.*⁵

² ROSSI PINELLI, O., *Hopper*, Firenze, Giunti, 2002, p. 32.

³ STRAND, M., *Hopper*, Barcelona, Lumen, 2018, p. 20.

⁴ ORTIZ VILLETÀ, A., "Hopper y el cine musical", *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 20-22, espec p.21.

⁵ LEVIN, G., *Edward Hopper: The Complete Prints*, New York, W.W. Norton & co, 1979. p. 19.

A las personas que le interpelaban buscando explicaciones precisas sobre sus cuadros, él siempre les daba respuestas imprecisas. Por ejemplo, en conversación con Brian O' Doherty en una entrevista para televisión en 1961⁶ contestaba así:

O' Doherty: ¿Son sus pinturas reflejos del aislamiento de la vida moderna?

E. Hopper: Puede ser cierto. Puede que no sea cierto.

O'Doherty: ¿Qué dibuja en los oscuros paisajes que pinta?

E. Hopper: Supongo que solo a mí mismo.

Como vemos, el artista no mostraba un discurso teórico evidente ni trataba de imponer ninguna idea. Él sabía que con sus cuadros decía fielmente lo que quería decir pero entendía como intrínseco, dentro de los mismos entresijos de la pintura, dejar una parcela abierta a la interacción con el espectador.

La reserva y la sugerencia son las piedras angulares de su arte, conseguidas gracias a un trabajo de depuración que rechaza el adorno o la palabra inútil. Como resultado, es el trabajo poético el que genera la riqueza de conexiones que puedan aflorar en la mente del lector. Lo que señala, es posible revelarlo o no, y nunca podremos cerciorarnos del todo.

Aunque es cierto que su objetivo fuera pintar sus emociones, sin pretenderlo nos enseñó las consecuencias del capitalismo y la otra cara de sueño americano. Sus personajes abstraídos y taciturnos en esos fríos restaurantes o habitaciones de hotel reflejan a su vez las vicisitudes del ser humano moderno.

2. La narrativa en Hopper

Las relaciones entre pintura y literatura forman parte de una reflexión teórica de larga tradición en la historia del arte, el arte entendido como acto de comunicación y las pinturas como textos visuales.

Existe un consenso crítico acerca del carácter literario de su pintura que defiende que en el acto de contemplar un Hopper intercede de forma habitual la palabra. Es decir, hay un

⁶ O' DOHERTY, B. Entrevista a Edward Hopper <https://vimeo.com/120697871> (fecha de consulta: 25-III-2020)

antes y un después, nunca contado y raramente sugerido, y debe ser el espectador quien reconstruya esta dramaturgia, entendiéndolas como parte de una narración en curso.⁷

A ello se debe que haya sido frecuentemente relacionado con el género cinematográfico. Su proximidad a las películas del cine negro de la gran época de Hollywood resulta visible en muchas de sus pinturas y él mismo admitía que era un gran aficionado al séptimo arte, asistente frecuente a grandes maratones de cine, sobre todo cuando estaba cansado de pintar.⁸ De hecho, existen paralelismos en la forma en que sus obras y el cine se sirven de metáforas para transformar una historia anecdótica en un mensaje universal, accesible para muchos.

La pintura narrativa de Hopper ha dejado una gran estela, influyendo a muchos cineastas a lo largo del tiempo. Desde Alfred Hitchcock hasta David Lynch es posible reconocer conceptos visuales, soluciones referidas a la iluminación y el encuadre, o “atmósferas psicológicas”, que inequívocamente han sido sugeridas por este pintor⁹.

También escritores, como el uruguayo Hugo Burel, han bebido de su influencia. Giuseppe Gatti¹⁰ nos explica que ambos toman la realidad como punto de partida para la creación de su obra. No obstante, según éste, el ejercicio de observación del motivo se convierte para ambos en la representación de fragmentos parciales de lo exterior. De esta manera, sus miradas no trasladan fielmente la referencia sino que la reelaboran y analizan en sus más mínimos detalles.

Sus representaciones son transformaciones de la realidad en las que van de la mano la capacidad imaginativa y la memoria. Para él no se trataba de reproducir exactamente el lugar, si no de recomponerlo a base de bocetos y reminiscencias mentales.¹¹

En resumen, para Hopper, la plasmación de la realidad queda reducida en sus obras a sus elementos esenciales, y, prescindiendo de todo lo superfluo, es como logra traspasar el

⁷ MAIRE, F., “Viajes de ida y vuelta”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 10-12, espec. p. 11.

⁸ DOSS, E., “Nighthawks y el cine negro”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 26-28, espec. p.26.

⁹ PONS, J. d. P., “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper”, *ICONO 14. Revista De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, vol. 4 núm. 1, 2006, pp. 1-15, espec. p. 11.

¹⁰ GATTI, G., “El tiempo inmóvil: La representación del espacio en la cuentística de Hugo Burel y la silenciosa soledad en la pintura de Edward Hopper”, *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 7-8, 2010, pp. 138-147, espec. p. 140.

¹¹ KRANZFELDER, I., *Edward Hopper*, Colonia, Taschen, 2006, p. 95.

localismo o la realidad concreta para convertir sus obras en verdaderos mensajes universales.

3. Estrategias narrativas

Hopper se sirve de algunas estrategias narrativas cuya función es poder implicar al espectador en la obra y hacer que las escenas le resulten extrañamente familiares.

El acto de mirar es uno de los motivos más presentes en su obra, muchas veces materializado a través de las ventanas. Gracias a estas, las figuras en el lienzo parecen reflejar nuestra propia observación, y al devolvernos el acto, sugieren su relación con nosotros, haciéndonos así partícipes de la pintura.

Es esta capacidad de sustitución de nosotros mismos por las figuras del cuadro una de las razones por las que caemos tan fácilmente en la interpretación narrativa, que no es otra cosa que la proyección de nuestra experiencia y nuestras expectativas¹². Así convertimos al lienzo en un espejo en el que nos reconocemos en varios estados de ánimo, actos, sensaciones..., sin embargo, lo que extraigamos no es más que de nuestra propia construcción.

Por otro lado, al mismo tiempo que Hopper exige al observador que se involucre con determinadas obras, implica una resistencia a permitir que quien contempla continúe en profundidad su recorrido. Estos dos imperativos, el que nos urge a continuar y el otro, que nos obliga a quedarnos, crean una tensión que es una constante en los cuadros de Hopper¹³.

Higinio Polo¹⁴ considera que, como ocurre en la poesía china o japonesa, cuyos versos sugieren más que enseñan, las telas de Hopper parecen esconder algo. Es como si sus personajes se ahogaran en un grito, enterraran una desesperanza o desasosiego.

Este poder de sugerencia que tienen sus cuadros ha hecho que, junto con los sustantivos “soledad” y “alienación”, el adjetivo “misterioso” sea el término más frecuente en los comentarios de su obra. El poder de atracción que lo misterioso ejerce sobre el ser humano es inequívoco y Hopper se sirve de ello en las zonas en sombra y en dejar fuera del cuadro algo relevante para el espectador. Lo vemos en sus oscuridades de bosque, personajes

¹² JACKSON, W., “To Look: The Scene of the Seen in Edward Hopper”, *The South Atlantic Quarterly*, vol. 103 núm. 1, 2004, pp. 133-148, espec. p. 137.

¹³ STRAND, M., *Hopper...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ POLO, H., “Edward Hopper: desolada América”, *El viejo topo*, núm. 209-210, 2005.

pensativos mirando hacia un más allá, luces que vienen de fuente desconocida, etc. Asimismo, lo misterioso es ambivalente, se lo puede imaginar de muchas y diferentes maneras., lo que da lugar a la polisemia interpretativa y refuerza el carácter narrativo de la obra.

Más adelante, en el comentario de obras, podremos observar de forma más detallada todas estas estrategias y constantes que Hopper emplea en favor del carácter poético y narrativo de la obra y que, en gran medida, ayudan a generar esa alteridad del lector así como la sensación de intriga y misterio.

4. La verdad experimentada por la emoción del instante

La trascendencia de Hopper no radica en su ruptura con las normas estéticas o la búsqueda de nuevas técnicas pictóricas. De hecho, la pintura que trataba exclusivamente con las armonías o disonancias de la imagen y el color le provocaba rechazo.

Más bien, el valor de su obra reside en poner de manifiesto que las imágenes que creamos parten inequívocamente de la realidad de las cosas que nos rodean y, sin embargo, son expresión de un mundo personal e íntimo. En sus obras, cada cosa pintada es importante. Así como el poeta selecciona cuidadosamente sus palabras y las coloca en su lugar preciso, él compone imágenes bien definidas. Es como si cada uno de los elementos pintados en sus cuadros tuviera una existencia real e independiente.

El cuadro es planeado cuidadosamente en mi mente antes de empezarlo... El color, diseño y la forma son sometidos consciente o inconscientemente a un proceso considerable de simplificación.¹⁵

La forma, el diseño y el color son sólo las piedras con las que se construye la estructura emocional. Hablando del oficio reflexiona:

Desde los tiempos más remotos en los que conocemos el trabajo del hombre no ha habido digresiones o ha habido pocas. Simplemente anotar aquello que más le conmueve. No perder el tiempo con presentaciones inútiles. No ser esclavo de los valores, el color o el diseño como fines en sí mismos.¹⁶

¹⁵ GOODRICH, L., *Edward Hopper*, New York, Harry N. Adams, 1993, p. 163 y s.

¹⁶ HOPPER, E., *Escritos*, Barcelona, Editorial Elba, 2012, p. 59.

Su propósito siempre fue hacer una transcripción lo más exacta posible de sus más íntimas impresiones de la naturaleza.¹⁷ Su realismo no supone un inclinarse hacia el virtuosismo técnico o hacia la recreación de detalles superfluos, si no hacia la verdad de la sencillez, lo que asimismo implica tender hacia la profundidad de los descubrimientos interiores.

Manuel Palomino defiende que esta condición de inclinarse por la verdad de la realidad coincide con la cualidad *sabi wabi*, uno de los valores más apreciados en el arte japonés¹⁸.

Sabi wabi es el aislamiento necesario para acceder con más profundidad a las cosas que nos rodean, la depuración del ser para la compenetración con la belleza que se encuentra en lo decadente, lo rústico, lo imperfecto, lo incompleto, lo casual, aquello en lo que se manifiesta la caducidad de las cosas.

En su arte, la parte más sensible del ser humano se “impresiona” con aquellas cosas de las que otros huyen o pasan por alto con indiferencia. Para él, ningún estado de ánimo era lo demasiado insignificante como para no ser digno de representación: el aspecto de una carretera asfaltada bajo el sol, los muros desnudos de cemento, las construcciones de la industria moderna...

Es esa verdad emotiva producida por un acontecimiento concreto lo que ha llevado a estudiosos como Manuel Palomino a relacionar el haiku con la obra de Hopper. Aunque este paralelismo resulte novedoso, ya había sido mencionado con anterioridad de forma difusa en varias ocasiones.

Por ejemplo, el artista japonés Ushio Sinohara ya manifestó en 1989: “Hopper es como el Haiku, palabras cortas pero de amplio significado.”¹⁹

La brevedad del haiku constituye el ideal de la poesía pura, el poema haciéndose en el mismo instante que la conmoción por el hecho se manifiesta. En el fondo, este sentimiento es la emoción por la propia existencia, por el milagro de que las cosas existan y desaparezcan en el tiempo. La verdad como algo creado en cada momento es algo que comparten tanto Hopper como el Haiku.²⁰

¹⁷ BORGHESI, S., *Hopper: realidad y poesía del mito americano*, Madrid, Electa, 2000, p. 54.

¹⁸ PALOMINO GALERA, M., Edward Hopper. *Un estudio de caso en la relación pintura y literatura*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, 2015, <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/23028> [texto íntegro tesis doctoral, defendida en 2005], p. 223.

¹⁹ -, “La exposición Hopper, visitada por 54.000 personas” *Revista de la Fundación Juan March*, 195, 1989, pp. 11-15, espec. p. 14.

²⁰ PALOMINO GALERA, M., op. cit., p.211.

Tal vez donde más se demuestre este carácter que sugiere el hastío de la vida, la sencillez y el inexorable paso del tiempo, por la inmediatez a la que obliga la técnica, sea en sus acuarelas.

En *Four Dead Trees* de 1942 (Fig.1), observamos cuatro troncos de árboles pelados, una escena bastante trivial que sin embargo impacta y entristece por la forma en que Hopper transmite su visión. Un camino nos conduce hacia la oscura entrada del bosque, símbolo recurrente para el pintor que supone el vínculo entre el hombre y el mundo vegetal. Comparado con los bosques de la pintura estadounidense, cuya naturaleza se suele presentar como panorámica, abierta y accesible, en Hopper resulta sombría e inhóspita.

La azotea urbana también es un lugar emblemático para el artista como podemos observar en *Office in a Small City* de 1953 (Fig.2, o en *My roof* de 1928 (Fig.3). En esta última se nos muestra un hacinamiento destartado de cubiertas, claraboyas, chimeneas... piezas vulnerables donde se evidencian los efectos del tiempo y el trato humano.

5. Métodos de trabajo: ejecución y composición

En cuanto a su método de trabajo, la obra se construye en el recuerdo. La mente conserva la experiencia, la indaga, y a través de la imaginación, se limita a reconstruir las sensaciones vividas. La imaginación actúa como la facultad creadora.

El fundamento de su arte, Hopper lo explica en una carta dirigida a Ch. Sawyer en 1939.

Me interesa sobre todo el amplio campo de experiencias y sensaciones del que no se ocupa ni la literatura ni el arte puramente plástico. Deberíamos ser cautelosos y llamarlo la experiencia humana, [...] mi propósito es [...] intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta.²¹

Esta verdad congelada nosotros la percibimos como real, un proceso íntimamente ligado a la fotografía, arte frecuentemente vinculado con la obra de Hopper.

Para el artista, el proceso de interacción entre las ideas y la escena tiene que estar completamente consumado con anterioridad, lo que le hace ser bastante inseguro con su obra. En una entrevista de 1955 con Suzanne Burrey el artista sostuvo:

²¹ HOPPER, E., *Escritos...*, op. cit., p.19 y s.

*Se necesita mucho tiempo para que se produzca una idea. Entonces tengo que pensarlo por un largo tiempo. No empiezo a pintar hasta que tengo todo resuelto en mi mente. Estoy listo cuando llego al caballete.*²²

Durante toda su vida permaneció vulnerable a las críticas negativas hacia su trabajo, en parte porque se auto exigía mucho como artista.²³ Todo esto se traduce en una ejecución lenta, parsimoniosa y flemática que se fue agravando a medida que cumplía años. Le costaba mucho tiempo encontrar un motivo válido y más tiempo hasta determinar el formato adecuado, decidir la gama de colores, establecer las proporciones y disponer de la iluminación. Una vez que había empezado a pintar, a menudo sentía que estaba perdiendo su control sobre la idea original.²⁴

Consciente de los peligros del virtuosismo técnico, no distrae la mirada del espectador. Sus obras se articulan con dos, como máximos tres focos de atención. Con el dibujo mide y organiza el espacio satisfaciendo su sentido de orden y armonía, con la razón geométrica le asigna su lugar preciso en el conjunto, y al pintar, aparece el colorista.

En definitiva, el oficio es para Hopper el cumplimiento de normas precisas, donde la composición y los significados han de configurarse como un todo íntegro.

6. Análisis obras

□ *Office in a small city, c. 1953.*

En esta obra el artista aloja al espectador flotando en el espacio y contemplando a un oficinista ensimismado en sus pensamientos, todo rodeado de un paisaje urbano de banales fragmentos de fachadas victorianas y sus azoteas (Fig.2). Se palpan las evidencias del paso del tiempo y de lo vacío en el paisaje urbano, una vista melancólica y literaria.

Lo más frecuente son las interpretaciones con connotaciones sociológicas acerca de la cultura de postguerra de los negocios, evidente en el mobiliario de oficina producido en masa. No obstante, las lecturas que se han realizado no tienen en cuenta que en la razón arquitectónica de vanguardia una superficie blanca o la franca volumetría no tienen necesariamente connotaciones tristes. De hecho, en el artículo “John Sloan y la Escuela

²² BURREY, S., "Edward Hopper: The Emptying Spaces" *The Arts Digest*, vol. 29, 1955, p. 8.

²³ LEVIN, G., *Edward Hopper: The Art and the Artist*, New York, W.W. Norton & Company, 1980, p. 4.

²⁴ SCHMIED, W., *Edward Hopper. Portraits of America*, Munich, Prestel, 1999, p.73.

de Filadelfia” se advierte que Hopper tenía conocimiento e interés por la arquitectura que se estaba haciendo en su país.²⁵

Vemos como en toda su obra declara que es un hombre embebido de verticalidad. Se apunta la idea de volumen a través de los bloques sólidos por su forma simplificada y su contraste duro entre luz y sombra.

Hopper intenta que la mirada en profundidad del espectador se dirija hacia el centro del plano blanco y que, en esa trayectoria, se cruce con la dirección de la mirada del personaje, sugiriéndonos así que el personaje mira o piensa lo mismo que nosotros. Esta disposición en que lo icónico y lo plástico rivalizan, es propia del artista.²⁶

La arquitectura configura una obsesión que le acompañará en su obra a lo largo de su vida. Pasó la vida proyectándose en arquitecturas, a veces ejemplos reales que le interesaban, a veces edificios inventados o transformados. Sólo construyó un edificio real, su casa estudio en Cape- Cod, a partir de las experiencias vividas en las casas que habitó y en las arquitecturas de sus cuadros.²⁷

□ *Conference at night, c. 1949.*

El artista nos instala ahora como intrusos en una reunión clandestina con un acercamiento que trata de acorralar a los personajes (Fig. 4). Es una obra poco usual en el conjunto de su obra por presentar a más de dos personajes gesticulando y hablando, lo que, unido al dramatismo, hace que la crítica siempre indique su posible inspiración en el cine negro.²⁸

Un gran préstamo de Hopper al cine fue que en una narración, la pausa o el silencio pueden ser tan importantes como el movimiento, la acción o el ritmo desenfrenado.²⁹

Generalmente se interpreta que los personajes están maquinando algo, sensación sugerida tanto por la manera en la que estos han sido creados, como por el contraste que se genera entre la negrura del espacio izquierdo y la acentuada teatralidad que otorga la luz artificial

²⁵ HOPPER, E., *Escritos...*, op. cit., p. 33.

²⁶ PALOMINO GALERA, M., *op. cit.*, p.89.

²⁷ MOLINERO SÁNCHEZ, J., "Edward Hopper y su casa-estudio en Cape Cod. Dibujos y pinturas entre recuerdos y experiencias", *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 22 núm. 29, 2017, pp. 208-217, espec. p. 208.

²⁸ LEVIN, G., *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 408 y s.

²⁹ MENDIETA RODRÍGUEZ, E., "El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas", *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 9 núm. 2, 2017, pp. 77-88, espec. p. 78.

que entra por la ventana. Todo junto genera una imagen que infunde un sentimiento siniestro, categoría estética que el corpus teórico atribuye a Hopper.

□ *Night Windows*, c. 1928.

Generalmente la crítica señala que *Night Windows* alude a la experiencia común en una gran ciudad de contemplación furtiva y expectante que estimula la imaginación narrativa. La ciudad moderna sentida como un enjambre de historias aisladas, las cuales creemos adivinar pero cuyos detalles se nos escapan.

Las referencias frecuentes son la conocida película *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock y el grabado del mismo título de J. Sloan. Tanto en el caso del pintor como del cineasta se trata aquí la promesa del relato en la representación de un objeto y, en particular, de un edificio.³⁰

Aquí, la lectura no oscila de un lado a otro, pues el cuadro central con la figura de la mujer capta toda nuestra atención (Fig. 5). Se ejemplifica la forma en que Hopper huye de lo superfluo y no distrae nuestra mirada con elementos que pudieran entorpecer, como podría ser una profusa decoración de la estancia. No obstante, al mismo tiempo, es esta falta de agregaciones las que frenan lo narrativo y lo tensan hacia lo poético.

En la ventana izquierda y la central se establece un paralelismo entre el contorno de la cortina y la silueta del costado de la mujer, metonimia de feminidad para Hopper. Hablando de la repetición de formas que se observan en algunas de sus obras, Wallace Jackson sostiene que dichas estrategias de eco y repetición evocan estrategias similares desplegadas con fines irónicos en la prosa de Hemingway³¹.

Como apreciamos, en la ventana central la tensión crece al presentarse solo un fragmento concreto, una visión parcial. Se nos niega información, lo que alimenta la imaginación del espectador. Asimismo, vemos como el tacto de la cortina se convierte en algo etéreo, gracias a ese azul claro que prohíbe el tacto a la vez que lo estimula.

□ *Ground swell*, c. 1939.

Uno de los tópicos que señala la crítica es que su obra está al margen de los acontecimientos históricos que su generación vivió. No obstante, algunos historiadores

³⁰ FRODON, J. M., "Hopper Hitchcock", *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 18-19, espec. p. 18.

³¹ JACKSON, W., "To Look: The Scene of the Seen...", op. cit., p. 139.

matizan este lugar común. El historiador de arte Peter Conn considera que Edward Hopper sí era un hombre preocupado por su tiempo:

*Terminamos donde comenzamos. Hopper nació en una América y creció en otra, testigo de los cambios de mayor alcance en la historia de la nación. Lo que incluyó en sus obras, y quizás aún más lo que dejó fuera, las convierte en un registro idiosincrásico, inexplicable, pero necesario de la transformación de la nación.*³²

Sabemos que la Guerra Civil formaba parte de la memoria colectiva romántica de su infancia y juventud. Lo vemos en dos óleos inusuales en el conjunto de su obra: *Dawn Before Gettysburg*, de 1934 (Fig. 6), y *Light Battery at Gettysburg*, de 1940 (Fig. 7).

En ambos lienzos Hopper configura imágenes semejantes en contenido, evitando lo fácil, las escenas más lúgubres o las más heroicas, y decidiéndose por el drama y la incertidumbre de la espera antes de la batalla.

Respecto a *Ground Swell* (Fig. 8), no se conoce si Hopper relaciona la obra particularmente con la entrada en la guerra. No obstante, sí compartimos los argumentos que presenta Alexander Nemerow³³ en un estudio monográfico sobre esta.

Nemerow enlaza los significantes de la escena con el contexto histórico de ese año y los medios de comunicación de masas. Explica la pintura sosteniendo que este grupo de personajes, aparentemente disfrutando de un día tranquilo en la costa de Nueva Inglaterra, se giran atentos hacia la boya, lo que se asimilaría a las reuniones familiares en torno a la radio para la escucha de las lejanas noticias de la guerra en Europa.

En el modo en mostrar a gente acercándose a una señal de peligro la compara incluso con la poco conocida *Bridle Path* (Fig. 9). Además, sostiene que el cuadro que Hopper hizo después de *Bridle Path* y directamente antes de *Ground Swell*, intensifica esta idea. Este es *Cape Cod Evening* (Fig. 10), realizado durante julio de 1939.

En *Cape Cod Evening* vemos dos personajes y un perro mirando atentamente hacia algo que sucede fuera del cuadro. Nemerow establece un símil entre el perro envuelto en las hierbas sacudidas por el viento y el oleaje que envuelve a la boya en *Ground Swell*. Las

³² CONN, P., "Edward Hopper and Turn-of-the-Century America", *Edward Hopper* [exhibition of the Whitney Museum], City University of New York, September 1995.

³³ NEMEROW, A., "Ground Swell: Edward Hopper in 1939", *American Art Journal*. Smithsonian American Art Museum, vol. 22 núm. 3, 2008, pp. 50-71.

olas provocando movimiento en la boya y la campanita del catamarán serían el signo de la conmoción distante, el caos lejano.

Asimismo, establece una conexión con dos poemas contemporáneos que también hablan del inicio de la guerra. Uno es el de Robinson Jeffers's titulado *The Day is a Poem*³⁴, escrito el 19 de septiembre de 1939. El poema de Jeffers trata sobre escuchar a Hitler en la radio mientras observa el océano.

Si nos apoyamos en el hecho de que la radio supuso un medio en creciente popularidad como fuente de información presente en muchos de los hogares americanos, sumado a que, justo cuando lo estaba pintando, Hitler invadió Polonia, estas interpretaciones no resultan para nada aleatorias. Hopper quizás se temía que pronto estos jóvenes cambiarían su diversión por uniformes y marcharían hacia la batalla.

□ *New York Movie*, c. 1939.

Todos hemos experimentado la sensación de extrañamiento en un espectáculo público, lo que nos acerca a *New York Movie* (Fig. 11).

Un problema pictórico característico de Hopper supone pintar simultáneamente un interior y un exterior. En el cuadro vemos una puerta con cortinas, símbolos de lo femenino en el lenguaje del artista. La escalera y la flecha puntiaguda que forma la separación de las cortinas, marcan la dirección abajo-arriba. Sin embargo, paradójicamente, la salida se ve negada por la escalera, que acentúa la sensación de encierro por su estrechez y pendiente. En la composición predomina el principio poético de la comparación interna: deseo de salir- encierro, oscuridad-luz, el sonido de la película- el silencio interior.... No obstante, quizás la antítesis más importante sea el conflicto dramático de ficción-realidad.

Además, concibe a su acomodadora conforme a la necesidad poética: melancólica, atractiva, elegante... tomando de modelo, como ocurre con otras muchas de sus figuras femeninas, a su mujer Josephine.³⁵ La protagonista está abstraída en su propio mundo, al margen de la comunicación visual del cine. Sin embargo, es en *New York Movie* donde Alexander Nemerow considera que Hopper declara más abiertamente su interés por los medios de masas de aquellos años. Nemerow lo ve como un símil de que la pintura, en

³⁴ NEMEROW, A., "Ground Swell: Edward Hopper ...", op. cit., p. 57 y s.

³⁵ SCHMIED, W., *Edward Hopper. Portraits of America...*, op. cit., p. 42.

un mundo de medios de masas, debe salvaguardar su propia privacidad.³⁶ Vemos que la pantalla retóricamente es otra elipsis típica de Hopper, pues observamos solo un retazo, un inofensivo paisaje alpino, como ocurría con la boya de *Ground Swell*.

Igualmente ocurre en otra obra de 1927 titulada *Automat* (Fig. 12). Hopper era un entusiasta observador de los matices del comportamiento público que bien pudo contemplar en estos *automats*. Se definen así las cafeterías- restaurantes de comida rápida que tanto éxito tuvieron en Estados Unidos y que se han interpretado como signo de la soledad e incomunicación de las sociedades masificadas y mecanizadas. Desde 1920 su decoración evolucionó desde el esplendor de la “Gilded Age” hasta la elegancia del Art Deco. Algunos de ellos se abrieron en los vecindarios que Hopper frecuentaba: en el Village, a lo largo de los bloques comerciales de Broadway, y en el distrito de los teatros.

37

En la composición de la obra la puerta no la vemos entera, lo que supone una elipsis que nos impide salir. Tampoco vemos nada del exterior, pues el escaparate solo refleja las luces blancas del techo, y poco del interior, ya que lo negro de la noche acentuar el efecto plástico y narrativo.

□ *House by the Railroad, c. 1925.*

Manuel Palomino expresa que se trata de un poema de un solo verso, rotundo e impactante. La impresión de aparición evocaría la sacudida consustancial al momento haiku, la instantaneidad del asombro frente al hecho real.³⁸ *House by the Railroad* es pura emoción transmitida con un sólido y convincente realismo, y como sostiene Mark Strand, contiene una sencilla unidad de expresión de la que no se avergonzarían ni Hiroshige ni Hokusai.³⁹ Curiosamente, se cree que Alfred Hitchcock se inspiró en este cuadro para el diseño del motel que aparece en la película *Psicosis*.

La pintura muestra una casa aislada, en posición de tres cuartos como si de un retrato se tratara, que se destaca en un cielo vacío y luminoso (Fig. 13). La visión del elemento del

³⁶ NEMEROW, A., “Ground Swell: Edward Hopper in...”, p. 67 y s.

³⁷ TROYEN, C., “The Sacredness of Everyday Fact: Hopper’s Pictures of the City”, en VV.AA., *Edward Hopper...*, op. cit., p. 118.

³⁸ PALOMINO GALERA, M., op. cit., p. 186.

³⁹ HOPPER, E., *Escritos...*, op. cit., p.61 y s.

ferrocarril suma mucho en la sensación de misterio, así como las ventanas herméticas, la ausencia de puertas y la fuerte iluminación.

En el corpus teórico la encontramos interpretada bien dentro de la categoría de lo siniestro como la casa encantada, o bien, a modo de personificación retórica como el alter ego del hombre aislado y alienado. La historiadora Sarah Burns en su artículo *Better for Haunts*⁴⁰ opta por la interpretación en la vía de lo siniestro. Considera la obra un hito temprano dentro de una evolución en la cual, ciertas arquitecturas historicistas, y la casa victoriana en particular, pasaron de ser un símbolo de estatus y buen gusto en el siglo XIX, a ser despreciadas a principios del XX, para finalmente llegar a convertirse en el símbolo universal del misterio, lo tétrico, lo oculto, etc.

Como estas casas formaron parte de la infancia del artista, Mark Strand la ve como un emblema universal de rebeldía personal a la vez que sostiene que en su imagen hay un trasfondo de nostalgia del pasado de una arquitectónica autóctona condenada a desaparecer:

[...] su entereza la convierte en una imagen de la rebeldía [...] la casa se resiste al movimiento [...] Define, con los medios más simples, más directos, una actitud de resistencia, de recusamiento de las jerarquías y, al mismo tiempo, una rendición llena de dignidad ante lo inevitable⁴¹.

□ *Stairway*, c. 1949.

Las escaleras son un símbolo para Hopper y las vemos en otras ocasiones como *Two Figures at Top of Steps in Paris* (Fig. 14) o *Stairway at 48 Rue de Lille-Paris* (Fig. 15).

En las interpretaciones de *Stairway* los adjetivos más repetidos son “misterioso”, “obsesivo”, “perturbador”. Se podría decir que entra en la categoría estética de lo siniestro como hemos apuntado en *House by Railroad* o en *Conference at night*, no obstante, son tres modos diferentes de trasladar la sensación de misterio.

Gail Levin nos dice que su mujer Josephine se refiere a ella como “extraña” y dice que representa un sueño repetido de levitación.⁴²

⁴⁰ BURN, S., “Better for Haunts. Victorian Houses and the Modern Imagination”, *American Art. Smithsonian American Art Museum*, vol. 26 núm. 3, 2012, pp. 2-25.

⁴¹ STRAND, M., *Hopper...*, op. cit., p. 41 y s.

⁴² LEVIN, G., *Edward Hopper: An Intimate Biography...* op. cit., p. 408.

Aquí tenemos una puerta que se abre hacia una oscura e impenetrable masa de árboles o montañas (Fig. 16). La conjunción de bosque y camino es para el artista un emblema que emplea con frecuencia y que simboliza el ingreso en los secretos de la Naturaleza.

Como hemos apuntado al principio, los recursos volcados en el cuadro son de los que Hopper se sirve para llevar a cabo sus intenciones. En esta ocasión, la geometría del cuadro tiene la labor de generar la expectativa frustrada de querer salir, pues se nos conduce por el pasillo y después se nos niega el avance.

El hecho de que un motivo geométrico sugiera una acción contraria a lo que parece exigir la narrativa de la pintura es un auténtico patrón en la obra de Hopper.⁴³ Otro ejemplo de punto de fuga cegado lo vemos en *Chair car*, de 1965 (Fig. 17), con esa ausencia de manivela en la puerta del fondo del vagón.

□ ***Rooms by the Sea, c. 1951.***

Este cuadro nos traslada al interior de su casa-estudio en Cape Cod. En este paraje encontró la luminosidad que muestra en sus cuadros de forma geometrizada proyectada en las paredes de las habitaciones. En noviembre de 1934 es cuando, junto a su mujer, deciden trasladarse definitivamente a la nueva casa, cuyas prolongadas estancias impregnaron al pintor de su paisaje, del mar y de la luz que más tarde inundarían sus pinturas.⁴⁴

Este cuadro llama particularmente la atención pues, aunque estemos acostumbrados a sus alteraciones de lo real, el mar aparece pegado a la puerta y ese recorte de luz sobre la pared y el suelo es imposible. No obstante, siempre se ha destacado el poder de sugestión de esta obra (Fig. 18).

Strand lo siente así: “[...] sentimos la extensión del espacio, en tanto que esta se identifica con el tiempo de nuestra observación. Porque moviéndonos a través del plano del cuadro nos sumergimos cada vez más en este.”⁴⁵

Mar y cielo, agentes naturales, parecen inofensivos en este contexto. Para Manuel Palomino, los focos de atención a ambos lados crean un vaivén rítmico que atraviesa lo

⁴³ STRAND, M., *Hopper...*, op. cit., p. 77.

⁴⁴ MOLINERO SÁNCHEZ, J., "Edward Hopper y su casa-estudio en Cape Cod...", op. cit., p. 213.

⁴⁵ STRAND, M., *Hopper...*, op. cit., p. 105.

luminoso y no encuentra nada que contemplar con detenimiento. La mirada finalmente termina por estabilizarse en la blancura de la pared.⁴⁶

Lo que nos dicen estos acercamientos es que parece que el mismo blanco silencioso reclame la imagen de ensueño, pudiendo proyectarnos a otro lugar, un lugar metafísico en el que solo existe la luz y el mar.

La elipsis y la paradoja están presentes. A la izquierda, la elipsis es esa puerta que nos deja entrever la estancia, sin ninguna duda, una visión más sugerente que si se nos mostrara con total información. Por otro lado, el mar junto a la puerta es la paradoja, resulta imposible esta escena, lo que conduce a la crítica a señalar la influencia surrealista. No obstante, el arte de Hopper es más bien de un realismo mental que expone su verdad sirviéndose de la memoria en el proceso creativo, por lo que nunca termina de apartarse de la realidad.

En *Rooms by the sea* de nuevo observamos el principio de contraposición interna. La envolvente y confortable pequeñez de la casa, junto con su silencio y quietud, se contraponen al ilimitado mar y el movimiento de las olas frente a la puerta.

En muchas de sus obras se refleja su apego íntimo con el mar. De hecho, esta relación tan peculiar entre mar-casa la vemos de nuevo en *The Lee Shore*, de 1941 (Fig. 19).

Como en cierta ocasión refirió a su amigo Lloyd Goodrich: “Quizá no sea muy humano. Mi deseo era pintar la luz del sol en la pared de una casa.”⁴⁷

Las escenas hopperianas evocan algo más de lo evidente retratado, por ello, como culminación al análisis de obras considero oportuno cerrar con esta obra, por algunos calificada como surrealista, que muy claramente nos reafirma una vez más que la vida sucede en el exterior, en los que vemos más allá de las puertas, ventanas y cristales de cafeterías, pero no menos que en el ámbito de la conciencia.

⁴⁶ PALOMINO GALERA, M., *op. cit.*, p. 200 y s.

⁴⁷ HOBBS, R., *Edward Hopper*, New York, Harry Abrams, 1987, p. 23.

III. CONCLUSIONES

Pocos casos hay en la historia de la pintura contemporánea en su narratividad tan brillantes como el de Hopper. Si algo caracteriza a su evocación narrativa es ese gusto por el encubrimiento del argumento verdadero, por el deseo de que en lo contado sea más lo que se deja fuera que aquello que se está contando.

Al mismo tiempo, pocos pintores contemporáneos han representado la transitoriedad de la vida con tanto acierto, demostrando como las situaciones humanas más mundanas a veces pueden ser las más engañosas y reveladoras. Sus obras se centran en el instante emotivo producto de un acontecimiento corriente que no es otra cosa que la emoción por la propia existencia y su desaparición en el tiempo.

Asimismo, su universo nos reafirma la certeza de que el mundo no sucede tanto en el mundo como en la percepción que cada cual tiene de él. Por ello, para Hopper, el arte suponía un esfuerzo de intentar comunicar a otros su propia reacción emocional ante la vida, sintetizar con la pintura un fragmento de tiempo de apariencia insignificante para convertirlo en un momento de poesía.

Los recursos volcados en el cuadro son de los que Hopper se sirve para llevar a cabo sus intenciones. Figuras retóricas como la paradoja, la metáfora, o incluso la personificación, las vemos en repetidas ocasiones. Asimismo, la elipsis le permite generar un abanico más amplio de cuestiones al observador, otorgándole a la pintura una mayor independencia y posibilidades de interpretación dependiendo del espectador. No obstante, la herramienta principal para tal cometido se basa en una mirada que aunque tome la realidad como punto de partida, no se limita a copiarla, si no que desecha los detalles superfluos para ir la esencia de lo que se quiere transmitir.

Es este último aspecto principalmente el que ha generado los símiles con otras manifestaciones artísticas como la poesía o el cine. De hecho, si algo caracteriza a la poesía es su cualidad de ir a la esencia, de apelar a la raíz, comunicar un sentimiento que nos puede resultar cercano, lo que genera que nos sintamos automáticamente identificados. Lo mismo ocurre con Hopper, pues queriéndolo o no, ha logrado transmitir en sus escenas auténticos mensajes universales que han hecho que personas a lo largo del planeta y del transcurso de los años se sientan misteriosamente atraídas.

No obstante, como hemos sostenido en el trabajo, aunque Hopper exija al observador que se involucre, pone resistencia en permitir que continúe en profundidad su recorrido. Estos dos imperativos, unido al carácter retraído de un artista receloso de dar explicaciones de sus obras, hace que hayan surgido toda una serie de tendencias interpretativas que con el tiempo han instaurado verdaderos “tópicos hopperianos”, sin tener en cuenta que las obras de Hopper van mucho más allá de lo evidente.

Siguiendo la estela de la gran historiadora del artista, Gail Levin, hay que reconocer que puede que el significado concreto de sus pinturas no sea accesible para nosotros, puesto que la expresión personal de Hopper obliga a una investigación de la naturaleza de su personalidad como clave para la comprensión de su arte.

De hecho, más que ninguna otra interpretación, hay que entender que sus obras conllevan un importante ingrediente sensorial y emocional. Lo que creamos adivinar del campo de la pintura es fruto de nuestra propia construcción y percepción, por lo que nunca estaremos seguros de la intención de un artista que tenía como norma la reserva y la sugerencia.

Más allá de toda la problemática interpretativa, sin duda las obras de Hopper, abordadas desde una perspectiva actual, nos interpelan y nos obligan a detenernos. En un mundo sometido a la instantaneidad de la percepción, en el que nuestra comprensión se funda muy a menudo en una serie de vistazos rápidos, estas poéticas imágenes nos instan a contemplar, a intentar abarcar lo complejidad de lo visto. Todo ello, unido a que su arte se haya convertido en un lenguaje universal en sí mismo, ha hecho que sus cuadros sigan funcionando con la misma emotividad a lo largo del cambio de los tiempos y sigan generando una estela de influencia en tan diversos medios de expresión artística.

IV. FUENTES DOCUMENTALES

1. Bibliografía general

- GOODYEAR, F.H., *Contemporary American Realism since 1960*, Boston, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1981.
- PRENDEVILLE, B. *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona, Destino, 2001.
- GUASCH, A. M. *Summa pictórica. De las vanguardias a la postmodernidad*. [vol X] Barcelona, Editorial Planeta, 2001.

2. Bibliografía específica

- ...*Edward Hopper* [catálogo de exposición organizada en la fundación Juan March, 13 octubre de 1989- 14 de enero de 1990], Madrid, Fundación Juan March, D.L, 1989.
- BORGHESI, S., *Hopper: realidad y poesía del mito americano*, Madrid, Electa, 2000.
- FOSTER, C.E., *Hopper Drawings*, New York, Whitney Museum of American Art, 2013.
- GOODRICH, L., [catálogo de exposición organizada en Whitney Museum of American Art, New York, February 11-March 26, 1950; Museum of Fine Arts, Boston, April 13-May 14, 1950; Detroit Institute of Arts, Detroit, June 4-July 2, 1950], New York, Whitney Museum of American Art, 1950.
- GOODRICH, L., *Edward Hopper*, New York, Harry N. Adams, 1993.
- HOBBS, R., *Edward Hopper*, New York, Harry N. Abrams, 1987.
- HOPPER, E., *Escritos*. Traducción de Clara Pastor. Barcelona, Editorial Elba, 2012.
- KRANZFELDER, I., *Edward Hopper*, Colonia, Taschen, 2006.
- LEVIN, G., *Edward Hopper: The Complete Prints*, New York, W.W. Norton & Company, 1979.
- LEVIN, G., *Edward Hopper: The Art and the Artist*. New York, W.W. Norton & Company, 1980.
- LEVIN, G., *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- LLORENS, T., OTTINGER, D., *Hopper*, Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza, 2012.

- MAMUNES, L., *Edward Hopper Encyclopedia*, London, McFarland & Company, 2011.
- RENNER, R.G., *Hopper. Transformaciones de lo real*, Madrid, Taschen, 2011.
- ROSSI PINELLI, O., *Hopper*, Firenze, Giunti, 2002.
- SCHMIED, W., *Edward Hopper. Portraits of America*, Munich, Prestel, 1999.
- STRAND, M., *Hopper*, Barcelona, Lumen, 2018.
- TROYEN, C., “The Sacredness of Everyday Fact: Hopper’s Pictures of the City”, en VV.AA., *Edward Hopper* [publicado en conjunción con la exposición *Edward Hopper* organizada en Museum of Fine Arts, Boston; the National Gallery of Art, Washington D.C; y en el Art Institute of Chicago 2007-2008], Boston, MFA Publications, 2007, pp. 111-143.

3. Ensayos y artículos de revistas

- ANÓNIMO, “La exposición Hopper, visitada por 54.000 personas” *Revista de la Fundación March*, núm. 195, 1989, pp. 11-15.
- BONNEFOY, Y., “Edward Hopper: la fotosíntesis del ser”, *Revisión. Revista de crítica cultural*, vol. 3, 2007, pp. 152-167.
- BURN, S., “Better for Haunts. Victorian Houses and the Modern Imagination”, *American Art. Smithsonian American Art Museum*, vol. 26 núm. 3, 2012, pp. 2-25.
- BURREY, S., "Edward Hopper: The Emptying Spaces" *The Arts Digest*, vol. 29, 1955.
- DOSS, E., “Nighthawks y el cine negro”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 26-28.
- FRODON, J. M., “Hopper Hitchcock”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 18-19.
- GATTI, G., “El tiempo inmóvil: La representación del espacio en la cuentística de Hugo Burel y la silenciosa soledad en la pintura de Edward Hopper”, *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 7-8, 2010, pp. 138-147.
- JACKSON, W., “To Look: The Scene of the Seen in Edward Hopper” *The South Atlantic Quarterly*, vol. 103 núm. 1, 2004, pp. 133-148.
- MAIRE, F., “Viajes de ida y vuelta”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 10-12.

-MENDIETA RODRÍGUEZ, E., "El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas", *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 9 núm. 2, 2017, pp. 77-88.

-MOLINERO SÁNCHEZ, J., "Edward Hopper y su casa-estudio en Cape Cod. Dibujos y pinturas entre recuerdos y experiencias", *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 22 núm. 29, 2017, pp. 208-217.

-MUÑOZ PÉREZ, L. MUÑOZ PÉREZ, A., "Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias", *Vivat Academia: revista de comunicación*, núm. 140, 2017, pp. 65-98.

-NEMEROW, A., "Ground Swell: Edward Hopper in 1939", *American Art Journal. Smithsonian American Art Museum*, vol. 22 núm. 3, 2008, pp. 50-71.

-ORTIZ VILLETA, A., "Hopper y el cine musical", *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 20-22.

-POLO, H., "Edward Hopper: desolada América", *El viejo topo*, núm. 209-210, 2005, pp. 102-109.

-PONS, J. d. P., "El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper", *ICONO 14. Revista De Comunicación y Tecnologías Emergentes*, vol. 4 núm. 1, 2006, pp. 1-15.

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

-ZUNZUNEGUI, S., "El cinema según Edward Hopper", *Caimán. Cuadernos de Cine*, vol 15. núm. especial 1, 2012, pp. 14- 17.

4. Trabajos académicos

-GÁMEZ GÓMEZ, Á., *Reflejos de la pintura de Hopper en la fotografía contemporánea* [Trabajo Fin de Grado], Segovia, Universidad de Valladolid, junio 2016.

-IGLESIAS MATEOS, M., *Visiones de lo real. Distorsión y omisión en la intimidad y el entorno* [Trabajo Fin de Grado], Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013-14.

-PALOMINO GALERA, M., *Edward Hopper. Un estudio de caso en la relación pintura y literatura* [Tesis Doctoral], Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.

V. WEBGRAFÍA

-Educa Thyssen (2012). Hopper y lo cinemático. Margaret Iversen [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hYUv1HVSbhs>

-Entrevista realizada por Brian O'Doherty para televisión en 1961. (Fuente: <https://vimeo.com/120697871>) (Fecha de consulta: 25-III-2020)

-Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection>

-Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/>

-O' DOHERTY B., '*Hopper's Windows*'; Conferencia pronunciada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York el 26 de septiembre de 2013. Puede escucharse en: https://whitney.org/mo_dedia/968

-CONN, P., '*Edward Hopper and Turn-of-the Century-América*'; Conferencia pronunciada en la Universidad de Nueva York, en conjunción con la Exposición '*Edward Hopper*' del Whitney Museum, en septiembre de 1995. Puede verse la transcripción en: <https://www.english.upenn.edu/~pconn/Hopper/hoptext.html>

-Smithsonian Institution: <https://www.si.edu/>

-Whitney Museum American Art: <https://whitney.org/>