

LA PINTURA Y SU INFLUENCIA EN EL CINE.
UNA APROXIMACIÓN PEDAGÓGICA A LA OBRA
DE EDWARD HOPPER

*The painting and its influence in the cinema.
A pedagogical approach to the work of Edward Hopper*

*La peinture et son influence dans le cinéma.
Un rapprochement pédagogique à l'oeuvre d'Edward Hopper*

J. DE PABLOS PONS
Universidad de Sevilla

BIBLID [0212-5374 (2005) 23; 103-114]

Ref. Bibl. J. DE PABLOS PONS. La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper. *Enseñanza*, 23, 2005, 103-114.

RESUMEN: El artículo propone una aproximación a las relaciones entre la pintura realista y el cine. La manera en la que estas manifestaciones artísticas han evolucionado tiene elementos comunes. El cine comercial se encuentra actualmente en una situación difícil debido a la influencia abusiva de la imagen electrónica. La solución más importante a esta situación es la de una educación artística, hoy muy lejos de una puesta en práctica coherente por parte de nuestro sistema educativo. El análisis de las relaciones entre pintura y cine aquí presentado se centra en la figura del pintor norteamericano Edward Hopper, cuya influencia en muchos directores de cine se ha mantenido a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. 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 moderno.

Palabras clave: cine y pintura, educación artística, directores de cine, Edward Hopper.

SUMMARY: The article proposes an approach to the relations between the realistic painting and the cinema. The way in which these artistic manifestations have evolved has common elements. The commercial cinema is at the moment in a difficult situation due to the abusive influence of the electronic image. The most important solution to this situation is the one of an artistic education, today very far from a putting in coherent practice on the part of our educative system. The analysis of the relations between painting and cinema presented here is centered in the figure of North American painter Edward Hopper, whose influence in many cinema directors, has stayed throughout XX century until the present time. Their become absorbed in thought and melancholic personages, their quiet streets desolate and their cafés and cinemas always inhabited by solitary beings seem to reflect the vicissitudes of the modern man.

Key words: cinema and painting, artistic education, directors of cinema, Edward Hopper.

RÉSUMÉ: L'article propose un rapprochement aux relations entre la peinture réaliste et le cinéma. La manière dans laquelle ces manifestations artistiques ont évolué a des éléments communs. Le cinéma commercial se trouve actuellement dans une situation difficile étant donné l'influence abusive de l'image électronique. La solution plus importante à cette situation est celle d'une éducation artistique, aujourd'hui très loin d'une mise en pratique cohérente par notre système éducatif. L'analyse des relations entre peinture et cinéma ici présenté se centre dans la figure du peintre américain Edward Hopper, dont l'influence dans beaucoup de directeurs de cinéma a été maintenue tout au long du siècle XX jusqu'à l'actualité. Ses personnages mélancoliques, ses rues désolées et silencieuses et ses cafés et cinémas toujours habités par des êtres isolés paraissent refléter les vicissitudes de l'homme moderne.

Mots clef: cinéma et peinture, éducation artistique, directeurs de cinéma, Edward Hopper.

EL CINE Y LA PINTURA

Con poco más de un siglo de existencia, el cine, arrastrado por su doble condición de arte e industria, ha sufrido una vertiginosa evolución en todos los órdenes (narrativo, técnico, social, económico, estético o moral) de manera que hoy se encuentra de nuevo ante una coyuntura difícil, sometido a la influencia abusiva de la imagen electrónica, es decir, la televisión y los soportes digitales. La saturación audiovisual ha llegado a embotar la capacidad de los espectadores para captar la representación audiovisual. Una posible vía que permita encontrar nuevos caminos puede ser acudir a la historia vivida por este medio audiovisual.

El cine, o más precisamente su lenguaje, como arte del tiempo y el espacio, consideró desde sus orígenes a la representación pictórica un referente importante.

De hecho, la composición de un plano cinematográfico es susceptible de concebirse y organizarse a semejanza de un cuadro. Así, la manera de encuadrar sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional. Luis Lumière fue llamado el último pintor impresionista. En aquel entonces, finales del siglo XIX, la pintura en el cine aparecía como una referencia estética, y sirvan como ejemplo las películas bíblicas que se hicieron durante los primeros años de existencia del cinematógrafo. Las relaciones entre el cine y la pintura, planteadas a otros niveles, no apoyadas en la imitación de las formas pictóricas, irrumpen a partir de los años treinta del siglo XX, cuando el cine comienza a liberarse de las formas elementales de narración, tales como el sistema de géneros (que ya entró en crisis a partir de la Segunda Guerra Mundial), o de la puesta en escena teatral.

El director de cine Víctor Erice¹ confiesa haber descubierto la realidad de las relaciones entre la pintura y el cine con Robert Bresson, un artista con experiencia previa como pintor y gran amante del teatro. Bresson se convierte en cineasta para superar a la pintura en cierto modo. No hay una película suya en la que se pueda ver la imaginería de un plano, no habla de actores sino de modelos, no existen imágenes bellas sino imágenes necesarias. Aquí surge la modernidad, en este medio de expresión.

En la actualidad, la imagen digital ha llegado a producir un efecto de banalización, la retransmisión sustituye a la representación, ofreciendo una visión vulgar sobre la realidad. Los pintores sintieron lo mismo con el nacimiento del cinematógrafo. Cuando surgen la fotografía y el cine, todo un tipo de pintura queda falto de sentido porque hay una invención técnica que retransmite la imagen de las apariciones con una fidelidad extraordinaria. El proceso de aceleración y descomposición de las formas pictóricas, desde Picasso a Bacon, fue debido, al menos en parte, a la aparición de la fotografía y el cine.

Resultó evidente el rechazo ante un medio que había despojado a la pintura de algo que había sido consustancial y privativo durante siglos: el estatuto de la imagen. El cine sufre hoy la misma tensión que consumió a la pintura. Desde la aparición de la televisión, el cine ha ido cayendo en la dependencia económica y estética de aquélla. Las consecuencias de esta dependencia, sin duda, son preocupantes para el llamado séptimo arte, y hoy resultan muy visibles sus efectos más degradantes.

El cineasta español Víctor Erice señala la idea de que la evolución continua es necesaria para la supervivencia de las artes, afirmando que John Ford es un clásico de la historia del cine clausurado. Fundador de la narración cinematográfica clásica, lo que tipifica el cine de Ford es que vivió en un presente (cinematográfico) sin

¹ Apuntes de E. Barriendos tomados durante el encuentro-diálogo entre Víctor Erice y José Luis Guerin en la clausura del seminario «La pintura en el cine: una aproximación», celebrado en Valencia, el once de noviembre de 2005. (Consulta en la web: <http://www.zinema.com/textos/lapintur.htm>).

historia, frente a los cineastas actuales que viven bajo una influencia que impide tener un presente; donde la única vía trascendente es la de una educación artística, hoy muy lejos de una puesta en práctica coherente por parte de nuestro sistema educativo².

En su película *El sol del membrillo* (1991) Víctor Erice precisamente propone una aproximación a las relaciones entre pintura y cine, al mostrar el proceso de creación de un cuadro por parte del pintor Antonio López. Este film documental nos habla de la pintura en el cine y del paso del tiempo. Durante siglos los pintores han tratado de dotar de movimiento a la pintura. La incorporación del tiempo ha sido uno de los logros fundamentales de los pintores modernos. En el caso de la película citada, se apoya la tesis de que pintar la luz equivale a pintar el tiempo, al menos ésa es la intención de los dos artistas (Antonio López y Víctor Erice).

LA PINTURA EN EL CINE Y EL CINE EN LA PINTURA

Los posibles elementos de la influencia del cine sobre diferentes manifestaciones plásticas, y en concreto sobre la pintura, son rastreables a partir del análisis comparado entre pintores y cineastas. Temas, tratamientos, estilos encuadres o maneras de iluminar han influido en distintos creadores a lo largo del siglo XX (Ortiz y Piqueras, 1995). Sin embargo, es una influencia que debe considerarse mutua, es decir que se ha producido en las dos direcciones. Este doble paralelismo es más evidente si se busca en pintores realistas preocupados por temáticas que el cine ha abordado específicamente. Es el caso del artista estadounidense Edward Hopper (1882-1967) cuya visión de la América contemporánea, reflejada en una cotidianidad urbana o rural donde los personajes representados hacen partícipes al espectador de sus estados de ánimo, ha sido reflejada pictóricamente a través de una «mirada cinematográfica». Aunque es evidente que la influencia de la pintura sobre el cine también es una realidad. La representación visual de la cotidianidad está presente en la obra de cineastas como Robert Altman, en cuya filmografía la influencia estética de Hopper parece hacerse visible. Un ejemplo específico puede ser el film *Vidas cruzadas* (1993), basado en varios relatos de Raimond Carver, donde dicha cotidianidad es el punto de partida para relatar cómo la vida de unas personas corrientes se entrecruza, compartiendo ilusiones y tragedias. Otros paralelismos que a título de ejemplos significativos se pueden establecer entre cineastas y pintores, siendos éstos la fuente primaria de inspiración, pueden ser Rohmer y Corot, Greenaway y Mantegna, Bertolucci y Bacon, Ford y Remington, Pasolini y El Bosco, Saura y Goya, Fosse y Grosz.

El gran director de fotografía hispanocubano Néstor Almendros ha mencionado en sus memorias tituladas *Días de una cámara* (1990) la utilidad que tiene

² Ibidem.

para su trabajo estudiar el manejo de la luz en pintores como Vermeer, La Tour, Rembrandt, Caravaggio, Manet o Gauguin.

En cuanto a la influencia del cine en la pintura también existen evidencias significativas. José Luis Borau, además de haber dado grandes películas al cine español como *Furtivos* (1975), ha desarrollado una interesante aportación teórica y didáctica en relación con el cine. Este cineasta aragonés ha analizado la influencia del cine en la pintura del siglo XX³, a la que ayudó en «su afán de reflejar el movimiento» y en «la búsqueda de nuevos encuadres». Para Borau son tres las características del cine «trasvasadas» a la pintura: «el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento». Este cineasta y académico señala que desde que el cine dispuso de una gramática visual propia y renunció a expresarse únicamente en planos fijos y generales, «aprendió a descomponer la acción en imágenes parciales». «La cámara fragmenta la supuesta realidad, la disecciona». Lo que le lleva a afirmar que «el cine ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna». Uno de los artistas que mejor ha reflejado el peso del cine en la pintura ha sido, según Borau, Francis Bacon, admirador de Eisenstein y Buñuel, que ha utilizado en el lienzo el plano-contraplano típico del cine e intentado reflejar el movimiento. Aunque, el máximo exponente del afán de la pintura por captar el movimiento que sí se da en el cine fue el movimiento futurista representado por las obras de artistas como Marinetti y Boccioni.

Borau afirma que «el cine lleva un siglo estimulando el conocimiento, la imaginación y hasta el espíritu artístico de gran número de creadores, pese a que algunos de ellos lo hayan negado, quizá por no ser siquiera conscientes del hecho». Y esa influencia puede calibrarse «por la frecuencia e intensidad con que [la pintura] adopta formas o maneras características de la pantalla, no por la presencia de objetos y personajes propios de la misma o de lo que podríamos llamar su parafernalia». «Nadie puede negar que el séptimo arte ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna». Para el cineasta aragonés, el cine «aparte de enriquecer con perspectivas y proporciones inéditas, así como con nuevos criterios luminosos, ha aproximado un poco más la pintura al movimiento, su eterna aspiración».

Respecto al uso artificial de la luz, Borau explica que «buena parte de los artistas barrocos o románticos manipularon la luz», y construyeron «auténticas escenografías luminosas» como Rembrandt, Turner o Caravaggio. También encontramos esta situación en los artistas contemporáneos como Hockney «quintaesencia del tecnicolor». En cuanto al desenfoque de las pinturas, Borau explica que si bien pueden confundirse con «incertidumbres post-impresionistas», ello «no descarta una influencia cinematográfica simultánea».

La influencia del cine también se ha hecho patente en otras manifestaciones plásticas del siglo XX como el cómic o las historietas dibujadas. Esta relación ha

³ Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado «El cine en la pintura». (Leído el 21 de abril de 2002).

sido estudiada por autores como Román Gubern, Luis Gasca o Javier Coma. Un ejemplo muy evidente es el del dibujante norteamericano Will Eisner en cuya serie *The Spirit*, realizada a partir de los años cuarenta, la planificación y la manera de encuadrar las viñetas es inequívocamente cinematográfica.

EDWARD HOPPER, UN PINTOR CINEMATOGRAFICO

Hopper nació en Nyack, Nueva York, en 1882, un año después que Picasso, pero su obra artística no tiene nada que ver con el revolucionario pintor andaluz. Los excelentes trabajos publicados por la biógrafa Gail Levin (1995, 1998) nos permiten conocer de manera pormenorizada el transcurso vital del pintor y nos muestran, de manera fehaciente, su relación con el cine, que sus hagiógrafos recuerdan permanentemente. En sus años de aprendizaje, Hopper se relacionó con Robert Henri, que fue uno de sus profesores, y con la *Ash-can School*, un grupo artístico que reflejó la vida de los barrios pobres en las pujantes ciudades de los Estados Unidos, aunque lejos de cualquier intención social o reivindicativa. Hopper se trasladó a la ciudad de Nueva York a principios del siglo XX, y allí viviría, con pequeñas interrupciones, hasta su muerte, más de sesenta años después.

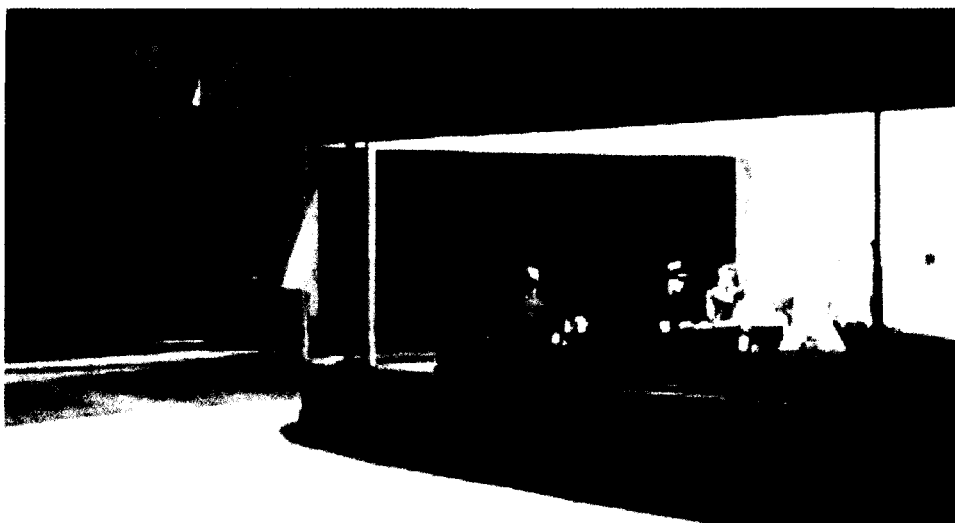
En su juventud, viajó a París, capital artística del mundo en esos años. De hecho, Hopper viajó a Europa en varias ocasiones, durante su etapa de formación, y vivió en la capital francesa, donde conoció el tratamiento de la luz que hacían los pintores impresionistas, aunque la rápida sucesión de las vanguardias artísticas europeas no le supuso una influencia determinante. No obstante, profundizó en algunas tradiciones europeas como los paisajistas románticos ingleses, Turner y Constable, y sin duda fue sensible a otras influencias, como Rembrandt, Degas o Manet. De la pintura impresionista aprendió la trascendencia vital de la luz. Hopper siempre se mantuvo dentro de la pintura figurativa. Toda su obra, hasta su muerte acaecida en 1967, se desarrolló sin apenas variaciones, ajeno a las novedades creativas tanto europeas como americanas. De hecho, fue uno de los fundadores de la revista *Reality*, que se oponía frontalmente al arte abstracto de *Mark Rothko* o *Jackson Pollock*. Su esposa, Jo Nivison Hopper, también pintora, de personalidad muy distinta, le acompañó durante toda su vida y resultó ser un apoyo fundamental.

A Edward Hopper se le conoce como el pintor del espacio, de la luz y de la soledad. Su pintura muestra un paisaje típicamente estadounidense formado por motivos urbanos, gasolineras, moteles, bares, trenes..., en los que puede intuirse la melancolía, la soledad que caracteriza, según Hopper, al individuo urbano, tan presente en la cultura norteamericana del siglo XX. Su mirada de la América del siglo XX representa una visión poco complaciente, opuesta a la reflejada por pintores contemporáneos como Norman Rockwell; un pintor costumbrista que ha reflejado la cara amable de Norteamérica, frente a Hopper que «ha visto» el lado oscuro, el drama individual y cotidiano.

Edward Hopper fue un gran aficionado al cine, de tal manera que el séptimo arte resultó ser para el gran pintor norteamericano fuente de inspiración. Reconoció su admiración por films como *Los niños del paraíso* de Marcel Carné (1945), *Forajidos*, de Robert Siodmak (1946), *El Halcón maltés* de John Huston (1941) o *Marty* (1955) de Delbert Mann. Estas películas le inspiraron directamente algunos de sus trabajos más significativos.



Habitación de hotel (1931). Museo Thissen-Bornemisza. Madrid.



Halcones de la noche (1942). Instituto de Arte. Chicago.

La pintura norteamericana post-impresionista no dio resultados importantes. En las primeras décadas del siglo XX, grupos como *The Ten*, en el que se sitúan pintores como Rothko y Gottlieb o *The Eight*, con Robert Henri, se caracterizan por la idea de reflejar la vida urbana. Es a partir de esos años, cuando se empieza a hablar de una escuela norteamericana de pintura. Pese a todo, y aunque la influencia de algunos movimientos europeos llega a tener un cierto impacto, muchos artistas estadounidenses siguieron dependiendo de una noción de la vida rural que estaba empezando a ser un recuerdo, lo que no impidió el favor del público y de una parte de la burguesía hacia la denominada *American Regionalist School* y de pintores como Grand Wood. Sin embargo, ese interés por las novedades europeas que empezaba a aparecer en algunos círculos estaba lejos de las inclinaciones de Hopper. Cuando estalló la gran crisis de 1929, Hopper era ya un hombre maduro, con ideas enraizadas en el realismo pictórico.

Como afirma Tomás Llorens en el excelente catálogo de la exposición *Mimesis. Realismos modernos 1918-1945*, para Edward Hopper la necesidad de «pintar la vida» suponía hacer una pintura claramente opuesta al arte moderno internacional, pero las raíces y el carácter de su realismo son diferentes.

Aunque Hopper es un pintor que no ha creado escuela, su influencia es palpable en la producción de diferentes artistas, fotógrafos, cineastas y pintores posteriores como Luc Tuymans, Neo Rauch, Peter Doig. Y su ascendiente también es constatable en el caso de pintores españoles como Gonzalo Siere, Ángel Mateo Charris o Damián Flores Llanos.

LA INFLUENCIA DE HOPPER EN EL CINE

La importancia de Hopper no radica en su rompimiento con las normas estéticas o la búsqueda de nuevas técnicas pictóricas, sino en que puso 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, por eso su aportación es tan importante para los creadores de imágenes. Si indagamos en films concretos, podemos encontrar «lienzos de Hopper» reconstruidos cinematográficamente en ellos. A modo ilustrativo para los lectores pueden citarse: *El Eclipse* de Michelangelo Antonioni (1962); *Llueve sobre mi corazón* de Francis Ford Coppola (1969); *La última película* de Peter Bogdanovich (1971); *Dinero caído del cielo* de Herbert Ross (1981); *Bagdad Café* de Percy Adlon (1987) y de forma especial, las películas de Todd Haynes, *Safe* (1995) y *Lejos del cielo* (2002).

Los paisajes urbanos pintados por Hopper transmiten desasosiego. Los objetos inanimados parece cobrar vida. En algunos de sus cuadros más celebrados, como *Halcones de la noche*, pintado en 1942, el pintor consigue captar el pulso psicológico de un lugar y época concretos, la Norteamérica de entreguerras. Los temas abordados por Hopper son nitidamente americanos, es la plasmación de la realidad americana de la época. Sus temas y personajes son representados con una sensación de intemporalidad, o de tiempo detenido. Como de nuevo advierte José Luis Borau¹, en referencia a Hopper, la representación de la realidad viene caracterizada en el pintor norteamericano, porque queda representada en sus elementos esenciales, característicos, prescindiendo 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.

En este sentido, la búsqueda de lo esencial es un camino que culmina en la pintura abstracta donde la realidad ha quedado reducida a una idea o concepto. Es un camino que comenzó con Velázquez muchos años antes. Hopper, partiendo de una realidad, crea una abstracción de esa realidad, fundamentalmente a través de la luz, la forma y el color. La luz representada por Hopper es una luz realista, descarnada, tan poco poética como exige el mundo cotidiano, en realidad es la luz de la vida, alejada de las ensoñaciones. Hopper representa la alienación consustancial de la vida moderna, la convivencia impersonal en las grandes urbes, la soledad vivenciada mientras estás rodeado de gente. Submundos de violencia psicológica y sufrimiento bajo la apariencia de una cotidianidad 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.

Como señala Higinio Polo (2005) es fácil reconocer la relación de Hopper con el cine. Su deuda con las películas del cine negro de la gran época de Hollywood, anterior a la *caza de brujas* promovida por el senador McCarthy, resulta visible en

¹ Entrevista incluida en el documental *Edward Hopper. El pintor del silencio* (Canal +, 2005).

muchas de sus pinturas. El cine funciona con metáforas, transforma una historia anecdótica en un mensaje universal, entendible por muchos. En ese sentido la pintura «narrativa» de Hopper, que partiendo de hechos cotidianos trasciende la mera anécdota, ha pesado en muchos cineastas.

La influencia de Edward Hopper en algunos directores de cine, además de relevante, se ha mantenido a lo largo del tiempo. Desde Alfred Hitchcock hasta David Lynch es posible identificar conceptos visuales, soluciones referidas a la iluminación y el encuadre o «atmósferas psicológicas» que de manera inequívoca han sido sugeridas por este pintor. Esas influencias son claramente identificables en películas como *La sombra de una duda* (1943), *La ventana indiscreta* (1954), *Vértigo* (1958) o *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 Terrence Malick; *A quemarropa* (1967) de John Boorman; *Alicia ya no vive aquí* (1974) de Martin Scorsese o *Dinero caído del cielo* (1981) de Herbert Ross. También directores no norteamericanos han sido influidos de manera muy visible por Hooper; en este sentido debe destacarse especialmente al cineasta alemán Win Wenders, con películas como *El amigo americano* (1977), *París, Texas* (1984) y *El final de la violencia* (1997).

Christopher Frayling, en su excelente estudio dedicado a la obra de Sergio Leone (2002), al hacer referencia a la magistral película *Érase una vez en América* (1984), explica que algunas de las pinturas de Nueva York realizadas por Edgard Hopper, concretamente *Drug Store* (Tienda) (1927) y *Nighthawks* (Halcones de la noche) (1942) proporcionaron la inspiración visual para algunas localizaciones del film. Hopper, que pasó la mayor parte de su vida en Nueva York, buscó representar la «soledad de la gran ciudad». Muchos de sus cuadros dedicados a la representación urbana parecen instantáneas sacadas de un «film noir». El mismo Sergio Leone ha declarado, en relación a las pinturas de Hopper que «funcionaban en mi imaginación».

La influencia de Hooper en el cine se ha mantenido hasta nuestros días y además sobre directores muy significativos, como es el caso de David Lynch, en films como *Terciopelo azul* (1986), *Una historia verdadera* (1999) y *Mulholland Drive* (2001), o Sam Mendes en *Camino a la perdición* (2002).

El cineasta alemán Win Wenders, a propósito de su último film hasta la fecha, *Don't come knocking* (2005) ha declarado en relación a la influencia del pintor: «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 la cámara y te sale un cuadro de Hopper»⁵.

⁵ Entrevista publicada en *El País*, 19/08/2005.

ALGUNAS CLAVES INTERPRETATIVAS SOBRE LA OBRA DE EDWARD HOPPER

En sus conceptos y temáticas, las telas de Hopper, aunque le precedan, recuerdan los relatos cortos de Raymond Carver, al viajante de Arthur Miller, a los personajes condenados de John Steinbeck, o las historias de Truman Capote. Sus cuadros parecen ahogar un grito, ocultar un desasosiego vital que, sin embargo, se revela al espectador atento de su obra. 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 pinturas. En la obra titulada *Habitación de hotel* (1931) quedan representadas de forma fehaciente algunas de las temáticas más características del pintor: la soledad, la actitud melancólica, el viaje o la necesidad de ensimismamiento.

Sorprendentemente, Hopper, que vivió más de sesenta años en Nueva York, no hizo aparecer los rascacielos de Manhattan en sus escenas urbanas, sino que recogió imágenes inquietantes y tediosas, representando al habitante de la ciudad, con mucha mayor frecuencia a personajes femeninos, con más posibilidades para representar los estados de ánimo. Hopper es un pintor que carece de sentido del humor. Aleja así su pintura de la producción del arte pop posterior. A través de su obra quería pintarse a sí mismo, pero nos enseñó, sin pretenderlo, las consecuencias del capitalismo, la realidad del sueño americano encerrado en un frío restaurante o en una sórdida habitación de hotel. 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 moderno. Otro de los temas característicos del modo de vida metropolitano que emerge en el siglo XX es el de los viajes. Hopper estuvo atento a esta realidad y un número significativo de sus cuadros está dedicado a la visión del viajero ante los paisajes, tanto urbanos como rurales, ya que él mismo en compañía de su esposa fue un viajero «en busca de temas».

Sobre la relación entre Hopper y Nueva York, Antonio Muñoz Molina ha señalado que para una mirada europea, Edward Hopper

es un pintor de figuras hieráticas y lugares neutros o abstractos, de extrañas habitaciones con muebles rudos y grandes y ventanas enormes que dan a edificios de ventanas idénticas o a paisajes despoblados (...), figuras detenidas en gestos, ensimismadas en tareas que parecen poseer una significación muy profunda, completa en sí misma, pero también inaccesible, como fotogramas aislados de películas cuyo argumento nos es desconocido (2005: 59).

Muñoz Molina señala que en Nueva York uno se da cuenta de que el arte americano, que en cualquier parte del mundo se percibe como universal, es de un localismo extremo, y apostilla que quizás la grandeza de sus mejores obras reside en el

estrecho vínculo que mantienen con lo inmediatamente real, con su capacidad para fabular con los materiales más cercanos de la vida. Sin duda, estas palabras parecen especialmente adecuadas para justificar la obra de Edward Hopper.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMENDROS, N. (1990): *Días de una cámara*. Barcelona, Seix Barral.
- BORAU, J. L. (2003): *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid, Ocho y medio.
- FRAYLING, Ch. (2002): *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. Madrid, T&B.
- KRANZFELDER, I. (1998): *Hopper*. Colonia, Taschen.
- LEVIN, G. (1995): *Edward Hopper. An Intimate Biography*. Nueva York, Knopff.
- (1998): *Hopper's Places* (segunda edición). University of California Press.
- LLORENS, T. (2005): *Mimesis. Realismos modernos 1918-1945*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- MARKER, S. (1990): *Edward Hopper*. Leicester, Magna Books.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2005): *Ventanas de Manhattan*. Barcelona, Seix Barral.
- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995): *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós.
- POLO, H. (2005): Edward Hopper: desolada América, *Revista El viejo topo*, n.ºs 209-210, julio-agosto.
- RENNER, R. G. (1991): *Edward Hopper*. Colonia, Taschen.
- SCHAEFER, D. y SALVATO, L. (1990): *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Madrid, Plot.