**PUNTOS DE CONFLUENCIA ENTRE EDWARD HOPPER Y EL CINE *NOIR* NORTEAMERICANO. LO INVISIBLE EN LO VISIBLE.**

Laura MUÑOZ PÉREZ

Universidad de Salamanca

Almudena MUÑOZ PÉREZ

Universidad Pontificia de Salamanca

La pintura del americano Edward Hopper (1882-1967) manifestó desde sus inicios una notable interrelación con otras disciplinas artísticas tales como la poesía, el relato y, fundamentalmente, el cine. Numerosos especialistas se han encargado, a lo largo de los años, de confirmar esa relación de ida y vuelta con Hopper como núcleo aglutinador. No se trata, en esta ocasión, de redundar en asuntos ya estudiados sino de intentar ir a los orígenes, desde las películas de influencia/inspiración *hopperiana* hasta sus fundamentos. Así, el planteamiento de esta comunicación es el siguiente: si bien es constatable que el arte de Hopper ha servido de trampolín para otras materias y que, en la mayoría de ellas, la interpretación que se ha dado de sus obras se ha inclinado hacia lo misterioso, solitario, extraño e, incluso, conflictivo, dramático[[1]](#footnote-1), criminal o sucio, se desea comprobar o refutar si dichas lecturas responden a lo que el propio Hopper quiso expresar en sus lienzos o si, por el contrario, durante el camino de asimilación desde lo pictórico hasta, en este caso, lo cinematográfico, se han ido añadiendo, tergiversando, manipulando y reformulando las realidades que expresan, con objetividad, los mencionados cuadros. Creemos que hay adjetivos válidos a la hora de definir el trabajo de Hopper; lícitos en la medida en que responden al criterio del autor, manifestado en declaraciones suyas o de sus allegados, mientras que otros de los calificativos que juzgan su producción se han incorporado histórica y simbólicamente (tales como ocultación, perversión, bajos instintos…). De este modo, nuestro deseo será distinguir, a través de algunos ejemplos cinematográficos específicos del género negro, aquellos trabajos que formalizan un homenaje explícito y respetuoso a los valores *hopperianos* y aquellas otras películas que, en función de esa tergiversación -no siempre malintencionada-, han adaptado su estética conforme a un fin predeterminado. En un caso, por tanto, sí podríamos hablar de influencia y en el otro, por el contrario, sería más correcto referirse a inspiración o reinterpretación.

Si aderezamos esta introducción con extractos de las conversaciones, entrevistas o reflexiones que de Hopper se han conservado, observaremos que la hipótesis planteada tiene visos de verosimilitud por cuanto el pintor nunca dio ni quiso dar un contenido tan emocional (sobre todo negativo) y subjetivo a sus lienzos. De hecho, parece que sólo quería exponer, ante el público, parte de sus sentimientos y experiencias internas, sin sugestionarlo ni mediatizarlo por ello. Queda claro que su obra no es meramente narrativa o realista sino también simbólica, pero en una dirección diferente a la misteriosa que la mayoría de sus estudiosos quiere ponderar. A este respecto, en una carta remitida a Charles H. Sawyer, galerista y director de la Addison Gallery of American Art, en 1939, Hopper se cuestiona: “¿Por qué prefiero escoger determinados objetos en lugar de otros? Ni yo mismo lo sé a ciencia cierta, excepto que sí creo que son el mejor medio para un resumen de mi experiencia interna” (O’Doherty, 1973: 22; Renner, 2002: 10; Edward Hopper [catálogo de exposición], 1989: 29).

Ahondando en esta línea, años más tarde se le requiere que explique hacia qué o quién dirige su mirada, a través de la ventana, la mujer de *Cape Cod Morning* (1950) o cuáles son los sentimientos o pensamientos que la asaltan. Sobre ella Hopper afirma: “Para mí, sólo está mirando por la ventana” (O’Doherty, 2012: 19) “porque sí” (Debecque-Michel, 1993: 118).

Algo similar sucede con *Rooms by the Sea* (1951), lienzo cargado de vacíos físicos, existenciales y espirituales que parece inevitable empeñarse en desentrañar. Preguntado sobre el mismo, Hopper concluye que “todo lo que quería hacer era pintar la luz del sol reflejada en la pared de una casa” (Hopper, 2006: 154).

Con lo ya argumentado, no extraña que Hopper rechazase el apelativo de pintor de la *American scene*, pues consideraba que ésta era una caricatura de la complejidad y variedad de su país y que lo que él ofrecía era un punto de vista personal, fruto de una actividad también personal (Edward Hopper [catálogo de exposición], 1989: 29). No confiaba en que una sola persona pudiera dar voz a toda una cultura, una generación, una arquitectura o un modo de vida y negó cualquier connotación social o política en sus trabajos. Es más, él mismo trató de minimizar este impacto por ejemplo cuando, a finales de los años 50, fue entrevistado por la crítica Katherine Kuh y ésta le insistió sobre el posible contenido trascendente implícito en sus cuadros. Hopper fue tajante al responderle que no había “none whatsoever” (Roberts, 2007, 166). Pese a todo, su aura de artista típicamente americano lo persiguió en vida y más tras su muerte.

Si volcamos esta información en el ámbito cinematográfico, es preciso hacer mención a la reflexión de Kranzfelder (1995: 50, 75) según la cual Hopper, a través de las luces o los encuadres, tiende a sugerir más que a mostrar. Sólo así entendemos que su obra provoque desazón en sus espectadores, quienes se sienten obligados a entenderla y, para ello, han de darle una o varias interpretaciones. Para Kranzfelder, Hopper nos pone frente a los “límites de nuestra percepción”, no es transparente ni equilibrado y por eso, quizá, de esa especie de tibieza proceda la afición por dar a su trabajo un enfoque secreto, de difícil solución, apto para ciertas atmósferas, experiencias y sensaciones que persigue el mundo del cine. De hecho, la vinculación consciente o inconsciente de Hopper con este medio viene definida desde su juventud y así también lo observan sus expertos, lo que nos conduce al siguiente punto.

En efecto, a partir de 1914 Hopper trabaja como ilustrador y grafista publicitario realizando, entre otros encargos, carteles y programas de mano de películas de Hollywood (Bostwick David, 2007: 47; Monterde, 2012: 7). Responsabilidad, en este caso, se une a disfrute, pues Hopper era un enamorado de este mundo y pasaba mucho tiempo en el cine, incluso fuera de sus horas laborables. Era tanta su afición que llegó a admitir que su repertorio artístico podría haber sido más nutrido de no ser por el tiempo invertido en las salas de proyección (y en la lectura o el teatro, otras de sus grandes pasiones). Es más, sus momentos de parálisis o sequía pictórica los compensaba visionando películas con regularidad. Admirador empedernido, por tanto, del cine americano contemporáneo en particular, éste ejerce en él cierta influencia, por ejemplo en los encuadres horizontales, en la iluminación en claroscuro, en la parsimonia de los movimientos (que consigue, en ocasiones, esa sensación de instante fotográfico), en las anchas y abiertas panorámicas que hacen un barrido por el escenario así como en su predilección por los contextos urbanos y los protagonistas grises, parte de una masa ciudadana sin entusiasmo por la vida.

Entre sus películas favoritas de los años 30 destacan *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) y *Scarface* (Howard Hawks, 1932), todas coincidentes en lo comentado y, además, notables en su uso contrastante de las luces y las sombras; en el empleo, como conductor de la mirada, de puertas y ventanas o en la recurrencia a escenarios caros a Hopper, tales como gasolineras, escaparates o calles en la semioscuridad de la noche (Barter, 2007: 207).

De la posguerra, por su parte, admira *Hotel Berlin* (Peter Godfrey, 1945), *Les enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), *The Third Man* (Carol Reed, 1949), *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *The Savage Eye* (Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick, 1959)[[2]](#footnote-2) o *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) (Barter, 2007: 220: Kranzfelder, 1995: 29; Monterde, 2012: 8).

Que el cine ejerce una influencia (además de ser una pasión) en Hopper queda confirmado. Pero, ¿cómo se ha hollado el camino inverso? Con lo analizado sobre su visión del arte y su falta de pretensiones trascendentales, ¿por qué los cuadros de Hopper se han convertido en referente fílmico de lo que ha de ser cierta cultura americana, la de la ocultación de las pulsiones bajo la pátina de la honradez de la clase obrera o media? Analizando las más de setenta referencias cinematográficas que los expertos consultados mencionan como influenciadas por el americano, es posible observar que no existe uniformidad entre ellas (ni estilística, ni cronológica ni de género, por citar algunos parámetros), y que ese supuesto lustre *hopperiano* que críticos y analistas aprecian responde más a un estado de ánimo del guionista y/o del director con respecto a Hopper (quizá por influencia de contaminaciones externas), a un hálito que desprende la atmósfera del filme o a una pulsión latente de sus personajes, historias o ambientes y no tanto a una objetiva y exacta influencia.

Para tratar de arrojar algo de luz sobre un concepto tan ambicioso hemos tratado, como se comentó, de distinguir aquellos largometrajes en los que existe una voluntad explícita de homenajear o copiar algunos de los principios *hopperianos* de aquellos otros en los que más que de influjo puede hablarse de inspiración, compartiendo con Hopper lugares comunes al arte de una América política, económica y socialmente compleja y cambiante. Predominan los segundos sobre los primeros, más puros pero también más encorsetados a una manera previa de plasmar una realidad concreta. No es de extrañar, por tanto, que entre los primeros ejemplos predominen los largometrajes costumbristas o dramáticos, fruto de la lectura abierta a interpretaciones de carácter intimista que Hopper ofrece a su público, frente a los segundos, en los que el protagonismo recae en el género negro o de suspense, cuando no en el *thriller* psicológico. La lectura *hopperiana* en estos casos es más libre, lo que provoca tanto exageraciones de algunos de sus principios como elipsis de otros de sus rasgos definidores. Al estar aquí la trama sujeta a una historia definida y con un argumento más o menos concluyente y coherente, la posibilidad de recrearse en cuestiones de carácter estético o de ahondar en contenidos simbólicos o metafóricos es tangencial a la premisa principal.

Entremos a observar esta separación planteada como propuesta de estudio en lo que a la influencia *hopperiana* se refiere[[3]](#footnote-3). Como se ha comentado, en un primer grupo se aglutinan aquellas películas en las que el peso del trabajo de Hopper no es sólo evidente, explícito y definitorio sino cercano a la literalidad, lo que en general ha de leerse en clave de cumplido y trasposición de lo bidimensional del cuadro a lo multidimensional del cine.

Los expertos coinciden en afirmar que uno de los largometrajes que mejor ha captado estos principios es *The Killers* (Robert Siodmak, 1946), basado en el relato del mismo nombre de Ernest Hemingway que también sirvió de inspiración a *Nighthawks* (1942), obra icónica de Hopper. Aunque el escritor no era partidario ni del cine ni de las adaptaciones de sus obras a este medio, sí dio su visto bueno a este largometraje, que a partir de la atmósfera *hopperiana* sentó el precedente para futuros acercamientos al *film noir*. En concreto Siodmak copió literalmente la cafetería que es escenario de *Nighthawks*, por lo que podríamos hablar de uno de los primeros ejemplos de traslación directa u homenaje al pintor en una película (figura 1). El realizador se limita a imitar un espacio para la acción, sin añadirle alteración alguna, manteniendo su esencia y el trasfondo de la escena. Bien es cierto que la fotografía en blanco y negro quizá puede agudizar ese ambiente de pesimismo tan caro al género de suspense que pulen los colores reales del cuadro y quizá también sea este largometraje uno de los que han contribuido a asentar la leyenda de la pesadumbre de los cuadros de Hopper, al darle al espectador una posibilidad interpretativa (la de una trama de intriga y asesinatos) a lo que en principio es sólo la imagen de unos clientes acodados en la barra de un *diner*. Pese a todo, la película entra de pleno en el puro “estilo Hopper” en otras cuestiones como en los planos cercanos a los personajes o en alguna composición de conjunto de interiores que recuerda a *Night Windows* (1928) o a *New York Movie* (1939). Por todo ello, y dado que por entonces aún no existía la trayectoria actual de imágenes *hopperianas* revisitadas y de adulteradas pseudo-influencias, *The Killers* acaba por ser uno de los casos más “limpios” de vínculo entre Hopper y cine.

*Nighthawks* vuelve a ser tenida como fuente de inspiración literal cinematográfica décadas después de la mano de Wim Wenders. En *The End of Violence* (1997) el director alemán, confeso y ferviente admirador de Hopper, realiza una apropiación estética fiel de su pintura al reproducir *Nighthawks* dentro de un plató de rodaje (figura 2). Además, a este préstamo explícito hay que añadir otros menos precisos (como los personajes solitarios en espacios amplios y soleados, cual figuras atrapadas en retratos panorámicos) que amplifican la complejidad de la lectura de este filme. Pese a ello, es evidente por parte de Wenders el sesgo tonal que quiere dar a su obra, empañándola con sensaciones de pérdida y bajeza moral que, aunque hemos mencionado que suelen interpretarse como *hopperianas*, en realidad aquí forman parte de las convenciones del *noir* y, por tanto, no tienen por qué corresponder de facto con el matiz con que Hopper impregnó sus trabajos[[4]](#footnote-4). En cualquier caso, es normal y lícito que los significados que Wenders quisiera dar a su obra hayan quedado diluidos entre tantas capas, unas más precisas y otras transversales y que, por tanto, toda interpretación o clasificación que se haga hoy del resultado pueda ser tan válida como cuestionable.

Dejando al margen este grupo de aportes (que podría incrementarse con más ejemplos), encontramos la categoría de filmes que, aun deudores de la estética, encuadre o estilo de Hopper, consideramos que son antes fruto de una inspiración (más o menos directa) que de un homenaje explícito y consciente a los principios *hopperianos*. Como anticipamos, se trata de una categoría amplia y de variado espectro temático. Esta multiplicidad de casos es lógica en la medida en que la laxitud de lo *hopperiano* permite hablar de ella con una libertad de uso y una ligereza de interpretación que no era tan evidente en la primera categoría descrita. No se trata, en absoluto, de pretender minusvalorar la intención de sus directores o del resultado logrado. Antes al contrario, este conjunto transmite la idea de que la “presencia” de Hopper en el arte cinematográfico (en especial el estadounidense, con las ramificaciones que trae consigo) es una de las más potentes y duraderas de la historia de ambas disciplinas: pintura y cine.

Comenzamos esta categoría mencionando *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945), que comparte con Hopper parecidos como el número limitado de personajes por escena y plano (normalmente uno o dos), la nocturnidad de los escenarios (con protagonismo de las farolas) (figura 3), la soledad de la mujer que espera o los interiores “cabizbajos”. Sin embargo, al ser este ejemplo una pura manifestación del cine negro, sabemos que sus conclusiones van a ser pesimistas (es más, de calado criminal) cuando, como se ha querido transmitir, en los cuadros ese tipo de desenlace no es más que una de tantas posibilidades. De hecho, la cinta potencia los contrastes de sombra y luz, empleando la oposición de blancos y negros y concluyendo en un expresionismo visual adecuado al género pero no siempre visible en la poética *hopperiana*[[5]](#footnote-5).

Avanzando en el tiempo, este grupo se incrementa con películas como *Blue Velvet* (1986), de David Lynch. La imaginería creada por el cine sobre la década de los 50 en Estados Unidos no deja de ser, en gran medida, una invención audiovisual y publicitaria que cada vez cobra más visos de verosimilitud pese a su falsedad. A ello contribuyen las interpretaciones populares de creadores como Hopper o Rockwell o películas como ésta, en la que Lynch recrea ese imaginario colectivo con notables licencias. Si bien no deja de ser dicha libertad un derecho fundamental del creador (cuando no una exigencia de su originalidad y capacidad imaginativa), en este caso Lynch se excusa en la condición onírica que envuelve el resultado para obviar condicionantes y dar a sus imágenes colores, texturas o sensaciones de reminiscencias *hopperianas*. Por otro lado, no hay que olvidar la hipótesis, extendida entre algunos especialistas, según la cual los personajes solitarios y ensimismados de Hopper en realidad están soñando versiones mejoradas y excitantes de sus vidas mediocres, produciéndose una disyuntiva entre realidad y sueño tal y como, en cierto sentido, ocurre con los protagonistas del largometraje. Por último, todo fluye hacia una trama negra de carácter histórico, de nuevo favorecida por Hopper y sus logros, en este caso los contrastes entre interiores fuertemente iluminados y exteriores opacos, la recurrencia a los tonos complementarios (rojo-azul, por ejemplo) o la emoción ausente de sus escenas (figura 4).

De época más reciente, pero de esta misma condición cinematográfica, encontramos *Road to Perdition* (Sam Mendes, 2002) en la que, por el lado *hopperiano*, se emplean planos abiertos (tanto en interiores como en exteriores) en los que se aprecia la figura completa del personaje (figura 5), se usan además iluminaciones tenebristas, contraluces marcados o elementos organizados armónicamente en escena, cuando no un aparece un *diner* 24 horas en medio de ninguna parte. Así pues, es posible que en ello se perpetúen las convenciones críticas e interpretativas generadas alrededor de la pintura de Hopper. No en vano es un *film noir*, que toma los recursos del género clásico para eternizar su mitología. Ello explica, asimismo, la paleta de grises o el ambiente lluvioso frente al colorido *hopperiano*. Así pues, una vez más hablamos de un director que adopta un discurso preestablecido y adquiere sus señas de identidad, cayendo en tópicos tales como los personajes frente a los ventanales, las vistas del mar, la luz amarillenta de las habitaciones… En conclusión, podría decirse que es un ejemplo que se mueve más en el campo de la insinuación que de la recreación, pues si por una parte hay elementos que se corresponden con Hopper, por otro lado hay una interpretación sesgada de ellos, dirigiéndolos hacia una narración con unas interpretaciones semánticas personales que buscan generar un intenso impacto emocional. Corrobora esta clasificación la afirmación de Mendes al comentar que, para el concepto de la película, “you begin to invent your own story from the imagination (depicted) in the world of the painting (of Hopper)” (Zone, 2002; Mamunes, 2011: 86).

Sin menoscabo a otros ejemplos y categorizaciones válidas, así como al trabajo y análisis realizado por los expertos en la materia, queda expuesta una propuesta que no ha querido perder de vista la premisa de la que nace y que le da sentido: el arte de Hopper. Consideramos que es superficial emplearlo como excusa para justificar digresiones emocionales, verbales o visuales, amparándose en un mayor o menor parecido estético. Si bien el pintor no era prolijo a la hora de razonar o argumentar su trabajo, éste habla por sí mismo, y en ocasiones quizá tendemos a escuchar en él palabras equivocadas o interpretaciones sugerentes pero exageradas. Así pues, creemos que es interesante completar y concluir esta digresión volviendo a los orígenes, en este caso a la definición del arte para Hopper, que parece definitiva y reveladora por cuanto la llevaba en su cuaderno personal. Hay que apuntar, eso sí, que en su concepción del arte Hopper coincide con Goethe, de quien toma este enunciado:

El principio y fin de toda actividad artística es la reproducción del mundo que me rodea por medio de mi propio mundo, en el que todo esté resumido, ligado, modelado, reconstruido y recreado de forma y manera que me pertenezca (Bornay, 2009: 8).

Las palabras son innecesarias cuando la creación de un artista habla de uno mismo como ser humano (que no necesariamente sobre uno mismo como individuo) aunque es evidente que los riesgos de ser malinterpretado o tergiversado se multiplican en estos casos; el interés y la curiosidad del espectador y del crítico también, por fortuna para el estudio de la carrera del pintor.

**bibliografía**

BORNAY, E. (2009). *Las historias secretas que Hopper pintó*. Barcelona: Icaria.

ROSSI PINELLI, O. (2002). *Hopper*. Florencia: Giunti, Florencia.

RENNER, R. G. (2002). *Edward Hopper. 1882-1967. Transformaciones de lo real*. Colonia: Taschen.

O’DOHERTY, B. (1973). *American Masters: The Voice and the Myth*. Nueva York: Universe Publications.

*Edward Hopper (catálogo de exposición)* (1989). Madrid: Fundación Juan March.

*Edward Hopper (catálogo de exposición)* (2007). Londres: Thames & Hudson.

KRANZFELDER, I. (1995). *Edward Hopper. 1882-1967. Visión de la realidad*. Colonia: Taschen.

DEBECQUE-MICHEL, L. (1993). *Hopper*. Madrid: Debate.

*Edward Hopper. Pinturas y dibujos de los cuadernos personales* (2012). Madrid: La Fábrica y Museo Thyssen-Bornemisza.

*Hopper* (2006). Madrid: Skira y Unidad Editorial.

SCHMIED, W. (1995). *Edward Hopper. Portraits of America*. Múnich y Nueva York: Prestel.

MAMUNES, L. (2011). *Edward Hopper Encyclopedia*. Jefferson: McFarland & Company.

“Edward Hopper y el cine” (junio de 2012). *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15).

ZONE, R. (agosto de 2002). “A Master of Mood”. *American Cinematographer*, <https://www.theasc.com/magazine/aug02/perdition/sidebar1.html> (en línea: fecha de consulta: 4 de abril de 2016).

1. Erika Bornay (2009: 6) utiliza, incluso, el término “psicodrama” para definir algunas de las pinturas de Hopper. Por el contrario, una opinión dispareja que matiza las de la mayoría es la de Rossi Pinelli (2002: 32), quien afirma que las obras de Hopper son “un canto tutto Americano alla vita di ogni giorno, alla vita dei singoli esseri, alle loro spesso melancoliche storie, alla universal fragilitá degli individui. Mai lo squallore, il degrado, l’orrore della condizione umana”. [↑](#footnote-ref-1)
2. De la que Hopper afirmó: “Si alguien quiere saber qué es América, debe ver una película llamada *The Savage Eye*” (Maire, 2012: 11). [↑](#footnote-ref-2)
3. Para elaborar este listado de películas se han empleado como fuente de información los trabajos de Levin (en diferentes catálogos de exposición), Maire (2012: 10-12), Zunzunegui (2012: 14-17) y Bourget (2012: 23-25), además de las aportaciones críticas de Frodon (2012: 18-19), Doss (2012: 26-28) y Ortiz-Villeta (2012: 20-22); todas ellas en el número especial de *Caimán. Cuadernos de Cine*, titulado “Edward Hopper y el cine” (ver bibliografía). [↑](#footnote-ref-3)
4. Otro tanto le había sucedido ya a Wenders en *Der Amerikanische Freund* (1977), cuyos parecidos con Hopper son evidentes pero menores que en sus producciones posteriores (juegos cromáticos, encuadres, atmósferas cargadas, escenas en *diners*…). Sin embargo, este filme presentaba unas conclusiones similares a las que después se manifestarían en *The End of Violence*; esto es, espacios habitados por una fauna nocturna y carroñera, fruto del paso de la estética de Hopper por el tamiz de las convenciones del género negro típico. [↑](#footnote-ref-4)
5. Similar en su recurrencia a Hopper como referencia es *Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1948), que coincide con *Scarlett Street* en algunos planos solitarios y de oficina (en especial en la escena en gran angular que copia de *Office at Night* [1940]) pero que, como aquella, recurre a una iluminación expresionista y a una maraña de acontecimientos oscuros que suman un significado extra al estilo *hopperiano*. Otro tanto puede decirse de *M* (Fritz Lang, 1931), *Shadow of a Doubt* (Alfred Hitchcock, 1943), *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock, 1951) o *Don’t Bother to Knock* (Roy Ward Baker, 1952). En todas se explota el recurso de la insinuación, de ir acumulando sensaciones opresivas que hacen al espectador esperar desenlaces funestos, aunque en realidad lo que se ve en pantalla puede ser tan inocente como lo pintado por Hopper: panorámicas de vecindarios de aspecto fantasmal (*Early Sunday Morning*, 1930; *Sun on Prospect Street, Gloucester*, 1934) o gentes, tanto en las calles de típicos pueblos americanos, esperando bajo una farola, como sentadas en el tren, de camino a sus insípidas vidas (*Chair Car*, 1965) (Mamunes, 2011: 61). [↑](#footnote-ref-5)