

INVESTIGACIÓN

Recibido: 22/04/2017--- Aceptado: 07/07/2017---Publicado: 15/09/2017

USOS CINEMATOGRAFICOS DE LA OBRA DE EDWARD HOPPER. RECLASIFICACIÓN Y LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Cinematographic uses of Edward Hopper's work. Reclassification and complementary readings

Laura Muñoz Pérez¹: Universidad de Salamanca. España

lmpe@usal.es

Almudena Muñoz Pérez: Universidad Pontificia de Salamanca. España

amunozpe@gmail.com

«No puedo estar siempre de acuerdo con lo que dicen los críticos. Ya sabes, puede ser verdad o puede no ser verdad. Es probable que sea lo que el espectador mire en los cuadros. Lo que ve en ellos... eso es lo que son realmente».

Edward Hopper (Hobbs, 1987, p. 19)

«¿Qué es lo que buscas?: Me busco a mí.
Toda su obra es un vasto autorretrato».

Brian O'Doherty (2013)

RESUMEN

Conscientes de la interrelación que las disciplinas artísticas manifiestan entre sí, es comprensible la permeabilidad que un campo de expresión como el cine observa durante su aún breve ciclo vital, asimilando influencias, sugerencias, lenguajes, sistemas de expresión, texturas, colores o impresiones que remiten a momentos pasados o presentes de la Historia del Arte. Si bien no descubrimos nada nuevo haciendo ver este sincretismo entre cine y, en concreto, pintura, nos gustaría focalizar esta propuesta en la relación establecida entre los lienzos del estadounidense Edward Hopper (1882-1967) y el arte cinematográfico. Y es que, en efecto, es la poética de Hopper identificativa por las sensaciones que estimula en el espectador, por la calma tensa que éste intuye donde, en realidad, puede haber desde un misterio latente hasta una completa banalidad. De estas vivencias se alimenta en gran medida el ámbito cinematográfico, experto en el engaño de hacer ver lo que no existe y de ocultar lo que está ante nuestros ojos, exactamente igual que muchas de las creaciones de Hopper. Esta correlación, de ida y vuelta, sabida la afición del artista por el cine, presenta la particularidad, además, de lograr trascender la escena del cine clásico americano para llegar fresca hasta el siglo XXI, donde aún sigue vigente en ejemplos que trataremos de diseccionar.

¹Laura Muñoz Pérez: Profesora en el Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca y Doctora en Historia del Arte en la misma Universidad.

lmpe@usal.es

PALABRAS CLAVE

Cine - pintura - Edward Hopper - siglo XX - estética

ABSTRACT

Conscious of the interrelationship that the artistic disciplines manifest between them, it is understandable the permeability that a field of expression such as cinema observes during its still short life cycle, assimilating influences, suggestions, languages, expression systems, textures, colors or impressions that refer to past or present moments of the History of the Art. Although we do not discover anything new by showing this syncretism between cinema and, in particular, painting, we would like to focus this proposal on the relationship established between the canvases of the American Edward Hopper (1882-1967) and cinematographic art. In fact, it is Hopper's poetics that is identified by the sensations he stimulates in the spectator, because of the tense calm that he senses where, in reality, there can be from a latent mystery to a complete banality. From these experiences the cinematographic field feeds heavily, an expert in the deception of making us see what does not exist and to hide what is before our eyes, just like many of Hopper's creations. This correlation, back and forth, known the artist's fondness for the cinema, presents, in addition, the particularity of transcending the scene of classic American cinema to arrive fresh to the XXI century, where it still remains valid in examples that we will try to dissect.

KEYWORDS

Cinema - Painting - Edward Hopper - Twentieth Century - aesthetics

USOS CINEMATOGRÁFICOS DA OBRA EDWARD HOPPER. RECLASSIFICAÇÃO E LEITURAS COMPLEMENTÁRIAS

RESUMO

Conscientes da inter-relação que as disciplinas artísticas manifestam entre si é compreensível a permeabilidade que um campo de expressão como o cinema observa durante seu ainda breve ciclo vital, assimilando influências, sugestões, linguagens, sistemas de expressão, textura, cores ou impressões que remitem a momentos passados ou presentes da História da Arte. Se bem, não descobrimos nada novo mostrando esse sincretismo entre cine e, em concreto, pintura, gostaríamos focalizar esta proposta na relação estabelecida entre os quadros do americano Edward Hopper 1882-1967 e a arte cinematográfica. É a poética de Hopper identificada pelas sensações que estimula ao espectador, pela calma tensa que intui onde, em realidade, possa haver desde um mistério latente até uma completa banalidade. Destas vivências se alimenta grandemente o âmbito cinematográfico, experto no engano de ver o que não existe e de ocultar o que esta adiante dos nossos olhos, exatamente igual que muitas das criações de Hopper. Esta co-relação, de ida e volta conhecida do entusiasmo do artista pelo cinema apresenta a particularidade, ademais, de lograr transcender a cena do cinema clássico americano para chegar fresca até o século XXI, onde ainda segue vigente em exemplos que trataremos de ver por partes.

PALAVRAS CHAVE

Cine - pintura - Edward Hopper - século XX - estética

Cómo citar el artículo

Muñoz Pérez, L.; Muñoz Pérez, A. (2017). Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias. [Cinematographic uses of Edward Hopper's work. Reclassification and complementary readings] Vivat Academia. Revista de Comunicación, 140, 65-98 http://doi.org/10.15178/va.2017.140.65-98 Recuperado de http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1021

1. INTRODUCCIÓN

La pintura del americano Edward Hopper (1882-1967) manifestó desde sus inicios una evidente interrelación con otras disciplinas artísticas, tales como la poesía, el relato y, fundamentalmente, el cine. Numerosos especialistas, desde distintos puntos de vista y ahondando en multitud de ejemplos se han encargado de confirmar esa relación de ida y vuelta entre lo pictórico y lo fílmico con Hopper como núcleo aglutinador. No se trata pues, en esta ocasión, de redundar en asuntos larga y profusamente tratados sino de intentar ir a los orígenes, desde las películas de influencia/inspiración *hopperiana* hasta sus fundamentos, ya sean éstos puramente estéticos o también morales, argumentales, éticos, etc. Y es que el planteamiento de este escrito es el siguiente: si bien es constatable que el arte de Hopper ha servido de trampolín para otras disciplinas creativas y que, en la mayoría de ellas, la interpretación que se ha dado de las obras del pintor se ha inclinado hacia lo misterioso, solitario, melancólico, aislado e, incluso, lo conflictivo, dramático, criminal, oscuro o sucio de la cara más íntima del ser humano; pues bien, desde este punto de partida, se desea comprobar o refutar si dichas lecturas responden, a ciencia cierta, a lo que el propio Hopper quiso expresar en sus lienzos (incluso a sus propios sentimientos, sensaciones o experiencias) o si, por el contrario, durante el camino de asimilación desde lo pictórico hasta, en este caso, lo cinematográfico, se han ido añadiendo, manipulando y reformulando las realidades que expresan, con objetividad, los mencionados cuadros.

2. OBJETIVOS

De este modo, nuestro deseo será distinguir, a través de algunos ejemplos cinematográficos, aquellos trabajos que realizan un homenaje explícito y respetuoso a los valores *hopperianos* (sin entrar a juzgarlos moral o artísticamente) y aquellas otras películas que, en función de esa tergiversación, no siempre malintencionada, que ha tenido lugar en torno al trabajo de Hopper, 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.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar conviene aclarar que esta doble vía suscitada en torno al arte de Hopper resulta lógica si atendemos a la reflexión de Renner, quien afirma que los excesos realistas de los cuadros del americano llegan al extremo de ser proclives a resultar distorsionados hasta caer en la ilusión y la fantasía (2002, p. 7). Así pues, para tratar de aclarar y entender esta afirmación y contextualizar la obra *hopperiana* existen dos fuentes de información que van a resultar de vital importancia, además de sumamente aclaratorias: por un lado la propia trayectoria vital y profesional -también la formativa- de Hopper y, por otro, sus opiniones y puntos de vista, que debemos entresacar de una carrera prolija pero poco dada a las expansiones literarias o verbales.

4. DISCUSIÓN

Con respecto a su recorrido profesional, y pese a que sus estudiosos investigan y hacen hincapié en los aprendizajes *hopperianos* durante su juventud (en especial en Europa)², da la sensación de que a la hora de interpretar su trabajo se obvia que muchos de los elementos que formalmente configuran la alabada singularidad de Hopper en realidad son el fruto de la convergencia de ideas, técnicas, estilos y motivos iconográficos vistos, vividos o aprendidos por muchas generaciones de artistas, incluyendo al propio Hopper. Un ejemplo de ello es el encuentro/conflicto entre el hombre y la naturaleza, que es parte vertebral de la temática *hopperiana*. Pese a que deba leerse en clave contemporánea en lo que aquí concierne, atacada por elementos ajenos a esa confrontación desde el punto de vista histórico (nos referimos a gasolineras, ferrocarriles, carreteras, pasos a nivel, faros, etc.), este dilema forma parte de la idiosincrasia americana desde sus orígenes, habiendo adquirido carta de naturaleza durante el siglo XIX gracias a la Escuela del Río Hudson y a algunos de sus autores, como Thomas Cole³. Esto si hacemos referencia a la pintura porque, de hecho, se trata de una disquisición viva en otras disciplinas artísticas estadounidenses, en especial en la literatura, en la que los conflictos que plantea una sociedad en rápido desarrollo -como la americana- frente a la fuerza de la naturaleza agreste los trabajan nombres como Nathaniel Hawthorne, Herman Melville o Edgar Allan Poe. Incluso, ampliando más la perspectiva, Renner atina al observar cómo parece tratarse de un argumento de ámbito internacional, pues es visible que, en la Europa del siglo XIX y pese a las obvias diferencias entre un continente y otro, también interesan a los artistas -románticos en general, siendo Caspar David Friedrich el ejemplo más preclaro⁴- los grandes paisajes naturales frente a los cuales

² A pesar de lo cual Hopper afirmó: «The only real influence I've ever had was myself»(Souter, 2007, p. 37).

³ De quien Hopper admiraba sus puntos de vista elevados.

⁴ En su caso, incluso, la idea de la mirada desde/a través de la ventana, esto es, el recurso del cuadro dentro del cuadro, resulta coincidente entre Friedrich y Hopper, obligando al espectador a mimetizarse con el/los protagonista/s de la obra quienes, para facilitar esta tarea de hermanamiento, o bien aparecen de espaldas o bien nos hurtan su mirada. Mediante este recurso se puede lograr abrir un fanal hacia otra realidad, que incluso puede dejar de ser terrenal para convertirse en espiritual o trascendente (Kranzfelder, 1995, p. 182).

el hombre es un impotente o abrumado observador y no le cabe más que preguntarse cuál ha de ser el papel de la sociedad en el sostenimiento o transformación de estos entornos (Renner, 2002, pp. 8-9).

Un tema derivado del anterior, y en evidencia en la obra de Hopper (cuya carrera tiene lugar, por completo, durante el siglo XX), es el de la tecnificación de la sociedad, con las ventajas e inconvenientes; los cambios, en definitiva, que trae consigo tanto al ámbito urbano como al rural. Con respecto a este asunto, es preciso mencionar los paralelismos entre Hopper y los pintores impresionistas europeos (cuyas obras tiene ocasión de conocer en las varias estancias que saborea como estudiante)⁵ y americanos, siendo constantes en ambos las referencias a ferrocarriles y estaciones de tren, puentes o barcos, aunque la motivación estética y conceptual de nuestro protagonista (realismo detallado) no coincida con la del resto de los mencionados (impresión vibrante y fugaz). Además, parece que en el caso de Hopper hay alguna otra particularidad que conviene subrayar en su obsesión por esta materia y es que

the railroad line that ran through towns like Nyack along the Hudson inspired Hopper's early images of trains viewed from the landscape surrounding the tracks (...). The abandoned areas surrounding railroad tracks and train yards are such a recurrent theme throughout his work than once one is familiar with Hopper's imagery (Bostwick David, 2007, p. 31).

Pese a esta peculiaridad biográfica es evidente la cercanía de Hopper a autores como Claude Monet (en el toque etéreo del cielo y la hierba) lo que obliga, por tanto, a matizar su capacidad innovadora en este campo. A este respecto es posible citar como ejemplo comparativo el lienzo *Railroad Train* (1908).

Otro asunto de capital trascendencia en la iconografía de Hopper es el de los interiores domésticos (también, aunque en menor medida, profesionales), ocupados normalmente por figuras femeninas, en soledad y actitud ensimismada, que se dedican a actividades triviales como descansar, leer, asearse u otear, meditabundas, por la ventana. Precisamente como consecuencia de su conciencia de intimidad, suelen estar desnudas o semidesnudas, disfrutando de la libertad de no verse sometidas a la imposición social de la apariencia⁶. Si bien este cúmulo de factores, y el hecho de que el espectador desconozca la verdadera naturaleza de los sentimientos de estas mujeres, ha supuesto un nutrido caldo de cultivo para muchos expertos, que han interpretado las imágenes en clave de desolación, depresión, baja moral (infidelidad, abandono...) o, incluso, prostitución, lo cierto es que, una vez más, el pintor está actualizando, en clave contemporánea, urbana y americana, una convención artística que es posible rastrear desde el siglo XVII, en concreto en autores como Johannes Vermeer o Pieter de Hooch, maestros en la penetración en el núcleo doméstico con el fin de situar el objetivo en sus femeninas ocupantes y en sus

Otro importante *window watcher*, cercano a Hopper tanto como amigo como vecino, fue el novelista y periodista John Dos Passos, interesado como el pintor en dar testimonio de la vida diaria de la gran ciudad contemporánea en obras como *Manhattan Transfer* (1925) o en su trilogía *USA* (1930-1936) (Troyen, 2007, p. 132).

⁵ Estancias especialmente prolongadas y prolíficas en el caso de París pero que le allegan también a España u Holanda en 1906-1908, 1909 y 1910.

⁶ Entre sus muchos posibles ejemplos, citamos aquí *Summer Interior* (1909).

quehaceres cotidianos⁷. Bien es verdad que, de nuevo, parece que Hopper se aproxima más a los impresionistas europeos que a los clásicos holandeses, en concreto a Edgar Degas, quien también tuvo entre sus motivos favoritos la mirada voyerista sobre la mujer desnuda (generalmente durante su higiene personal), impregnándola de unas connotaciones decepcionantes, a nivel social y humano, de las que el pintor americano se siente cercano⁸.

Continuando con este recorrido formativo, que dibuja el perfil de la iconografía habitual del artista, es imposible dejar de mencionar la admiración que en Hopper suscitan Vermeer y Rembrandt. Dado que del primero ya se ha hablado, cabe ahora afirmar el influjo que el maestro de Leiden deja en el americano, en particular en la práctica del grabado, en la que ambos coinciden en su búsqueda de la minuciosidad, en los fuertes contrastes logrados entre los tonos profundos de los interiores y los luminosos que proyectan los marcos de las ventanas, en su pasión por las escenas nocturnas, alumbradas intensamente por luces artificiales, muchas de ellas diagonales o en el tono voyerista con que ambos encaran el desnudo femenino, sutil y veladamente erótico. Hopper, que manifestó sin ambages la influencia recibida de Rembrandt, consideraba a éste «tremendous» y, aunque obvió la faceta religiosa de los grabados del holandés a favor de los instantes cotidianos de la gran ciudad, dejó como evidencia de esta afinidad obras como *Evening Wind* (1921), *Night Shadows* (1921), *Night in the Park* (1921) o *East Side Interior* (1922). Comparadas con las de Rembrandt, y pese a las diferencias formales y simbólicas que las separan, estas creaciones manifiestan un común aprecio por la emotividad y la sensorialidad de lo impalpable (Bostwick David, 2007, pp. 49-52 y Levin, 2000, pp. 39-61).

Fuera del ámbito pictórico, Hopper se siente también próximo a las nuevas técnicas artísticas, de las cuales la fotografía es, entonces, la más asentada. En este sentido, se aferra al trabajo de autores como Alvin Langdon Coburn, Karl Struss o Charles Sheeler. Al fin y al cabo, la ruptura con los métodos canónicos de encuadre y representación en perspectiva cobra rango experto en esta disciplina, logrando imágenes insólitas de las que Hopper saca provecho como demuestra, por ejemplo, *The City* (1927) (Troyen, 2007, p. 112).

Si nos atenemos a cuestiones puramente técnicas, que en el caso de Hopper también son alabadas y causantes, en gran medida, de los matices con que se leen los

⁷ Además de preocuparse por el comportamiento de la luz diagonal al incidir sobre los objetos que conforman dichos interiores y por los propios elementos que dibujan los escenarios pictóricos. Un ejemplo de esta afinidad resulta *Girl at a Sewing Machine* (1921-1922), que Bostwick David (2007) considera la trasposición moderna de *La encajera* de Vermeer (c. 1669). La aproximación a Vermeer está bien asentada entre estudiosos e intelectuales. De hecho, el escritor John Updike dedica al artista el poema *Two Hoppers* (1983), que termina del siguiente modo: «Hopper is saying, I am Vermeer».

⁸ Es más, artistas coetáneos a Hopper, distantes en lo formal y lo conceptual, también trabajan el principio del ser humano enfrentado a la inmensidad, casi siempre apabullante y opresiva, del mundo que le ha tocado vivir, lo que puede acabar provocando tristeza, soledad, decepción... Tal es el caso, por ejemplo, de Giorgio de Chirico, Edward Munch, Max Ernst o René Magritte, entre otros muchos. Entre los americanos, más próximos a Hopper en vivencias y experiencias cotidianas, se encuentran Reginald Marsh (como Hopper, centrado en la mujer, pintando espacios urbanos y cultivando las tensiones sociales en sus cuadros) o Charles Burchfield (autor de paisajes místicos, casas sobrecogedoras y ambientes sugerentes).

mensajes de sus cuadros, no es todo, tampoco, radicalidad inventiva. De hecho, con respecto a la luz y la atmósfera de sus pinturas bebe Hopper, por ejemplo, de su compatriota Winslow Homer. Su tendencia marcadamente objetiva, por otro lado, procede de su admiración por el realismo francés (tanto pictórico como literario)⁹ en cuestiones como el placer por la anécdota y el detalle o la combinación de luz natural y artificial; elementos éstos particularmente intensificados tras sus viajes europeos¹⁰. También se empapa Hopper en el viejo continente del arte de Gustave Doré (por ejemplo, en el empleo ocasional de puntos de vista bajos), del de los paisajistas de la Escuela de Barbizon (en este caso, en la recurrencia a elementos anecdóticos que alteran con levedad el paisaje representado, como grandes rebaños pastando), de Camille Pissarro (perspectivas elevadas y panorámicas), de William Turner (relación entre la naturaleza y la amenaza de la tecnificación) (Kranzfelder, 1995, p. 184) o del grabador francés Charles Meryon, con quien comparte la pasión por la fragmentación arquitectónica de viaductos, puentes o tejados captados desde puntos de vista altos, con los que después conformar panorámicas inusuales. A este respecto, Bostwick David afirma: «Hopper was probably attracted to Meryon's ability to discover beautifully balanced architectural compositions within small segments of the city streets» (Kranzfelder, 1995, p. 44).

A través de los ejemplos mencionados, en los cuales queda en evidencia la interrelación de Hopper con un bagaje artístico, tanto teórico como práctico, adquirido a lo largo de los años, se pretende proponer la teoría de que, con sus obras, el artista no despliega un mundo formal e iconográfico revolucionario, sino que hay mucho de su propia intrahistoria en él, lógicamente matizada y tamizada por sus vivencias. Por tanto, lo que de removedor e influenciado se pueda ver en su trabajo será, pues, subjetivo, lo mismo que la interpretación que de éste queramos hacer los expertos o el público. En este punto es interesante citar las palabras del artista Brian O'Doherty, al afirmar que su amigo «consiguió una neutralidad que hizo que sus cuadros fueran susceptibles de muchas lecturas, según las posibilidades del observador» (Renner, 2002, p. 45 y *Hopper*, 2006, p. 25). Cada espectador contribuye a dar forma a la imagen desde su experiencia y opinión personal y a llenar los vacíos narrativos dejados por el pintor de modo deliberado. De este modo, el contemplador se convierte en parte activa del cuadro (*Hopper*, 2006, p. 56). No en vano, el propio Hopper afirmó que su objetivo en pintura era crear «the most exact transcription possible of my most intimate impressions of nature»¹¹ pero además, como apostilla Troyen en su estudio, «without an indication of a motive or resolution» (2007, p. 135). A pesar de todo, no cabe duda que entre sus fuentes de inspiración están las masas urbanas, calladas, concentradas en sí mismas, solitarias en su deambular por la ciudad y absortas en sus acciones cotidianas, logrando un resultado más cercano al realismo de lo ordinario que al misterio de lo extraordinario (Kranzfelder, 1995, p. 137).

⁹ Era admirador de la literatura de Émile Zola.

¹⁰ En, por ejemplo, *Summer Interior* (1909) obra que, además, observa un marcado parecido con la pintura de Degas: *Intérieur o Le viol* (1868-1869) (Bostwick David, 2007, p. 41).

¹¹ En el escrito *Notes on Painting* del catálogo de la retrospectiva que de su obra hizo el MoMa de Nueva York entre octubre y diciembre de 1933 (Bostwick David, 2007, p. 52 y Roberts, 2007, pp. 166-170).

Es probable que en esta elección tuviera que ver, por un lado, su personalidad calmada pero también el mensaje, de calado quizá inconsciente, de William Merritt Chase, uno de sus primeros maestros en la Correspondence School of Illustration de Nueva York. Entre las recomendaciones que el artista trató de inculcar a sus alumnos hay dos que están presentes en el arte de Hopper, lo que confirma en él la combinación de aprendizaje con respecto al pasado y de búsqueda de un camino personal a la par que sincero y sencillo. Estos dos consejos animan a dignificar el objeto ordinario y, por tanto, a encontrar la belleza en lo común, y a ser lo más abierto y receptivo posible a cualquier influencia, dando ocasión a que la inspiración se descubra de cualquier modo posible, sin miedo a parecer poco original (Bostwick David, 2007, p. 36). De un modo similar se le manifestó a Hopper, poco después, su también maestro Robert Henri quien, aun perteneciendo a una generación posterior a Merritt Chase, compartía con él la idea de cultivar una mente permeable a las musas, las cuales pueden encontrarse en cualquier lugar o forma (Bostwick David, 2007, pp. 37 y 44).

Si aderezamos esta primera parte de la exposición, basada en las experiencias y aprendizajes de Hopper, con extractos de las conversaciones, entrevistas o reflexiones que de él se han conservado, observaremos que la hipótesis planteada al inicio de este escrito tiene más 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 ser que sólo quería exponer, ante el público, parte de sus propios sentimientos y experiencias internas, sin sugestionarlo ni mediatizarlo por ello. Está claro, pues, que su obra no es meramente narrativa o realista sino también simbólica pero en una dirección diferente a la oscura, misteriosa o truculenta que la mayoría de sus estudiosos ha querido ponderar¹². Ejemplifica esta realidad, por ejemplo, la intrahistoria de *Summer Evening* (1947). Al ser Hopper cuestionado sobre si las figuras masculina y femenina del lienzo escondían algún contenido narrativo oculto y, por tanto, misterioso (se habla de propuestas de matrimonio, rechazos, rupturas...), él aseguró: "The figures were not what interested me; it was the light streaming down, and the night all around"¹³. De este modo, se confirma su planteamiento de que las figuras no tienen más finalidad que la de ocupar un lugar en la composición y, a su través, ser instrumento para los experimentos espaciales y lumínicos que le interesan¹⁴.

¹²Renner atribuye este cambio al análisis que, a partir de 1928, comienza Hopper a hacer de la obra de Charles Burchfield (2002, p. 29).

¹³ Tan consciente y preocupado estaba por estas cuestiones que, en ocasiones, elaboraba modelos de cartón de sus composiciones para después colocarlos al sol y estudiar así los efectos de las luces y las sombras (Roberts, 2007, p. 170 y Kranzfelder, 1995, p. 98).

¹⁴ Excepción aparte la ofrece *Office at Night* (1940), para la cual realizó bocetos centrados en la figura de la secretaria, que fue evolucionando desde la naturalidad de la trabajadora hacia la voluptuosidad de la *pin-up girl*, cuyas curvas deja patente su ceñido vestido. La erotización y sexualización de esta figura, insólita en el resto de obras de Hopper, es causante, por ejemplo, de que cuando es citado como fuente de inspiración para el *film noir*, se asocia su arte a mujeres hermosas, cosificadas, complementos secundarios del protagonista y/o desencadenantes de la acción, normalmente de funestas consecuencias, en especial para el hombre. Pese a lo comentado con respecto a esta obra, Hopper insiste en la banalidad de lo expuesto y en su desinterés por la intrahistoria del cuadro. "The picture

Otro caso a subrayar en defensa de la pureza y asepsia de Hopper es el de *Sun in an Empty Room* (1963), una de sus últimas obras. Inquirido acerca de qué quería expresar en este trabajo, respondió: "A mí mismo" (Schmied, 1995).

Y es que, en efecto, a la luz de la personalidad de Hopper y no de la imaginación de sus intérpretes se entiende mejor, por poner otro ejemplo, la obra *House by the Railroad* (1925), popularmente famosa por haber servido de inspiración a Alfred Hitchcock a la hora de recrear el terrible motel Bates de *Psycho* (1960). Con respecto al lienzo, Renner dice:

De una parte, esa casa fue construida presumiblemente antes que el ferrocarril; al menos nos habla de un estilo arquitectónico preindustrial. De otra, se nos antoja completamente extraviada en su entorno (...). La torre, la fachada cubierta y la terraza lateral, originariamente pensadas para contemplar la naturaleza, dan a medias a las vías, mientras la casa está edificada en diagonal con respecto a ellas (...). En esta casa junto al ferrocarril, las ventanas, que parcialmente reflejan la luz producen también este efecto de desamparo y aplastamiento por la civilización (2002, p. 34).

Este análisis, que no deja de ser una interpretación subjetiva y personal del especialista, está lejos de los aderezos téticos, violentos y malignos que observa su utilización en la cinta de Hitchcock, lo que confirmaría la idea de que en Hopper hay una primera lectura, que es la pura del artista (más o menos evidente), una segunda tendente a la tergiversación por parte de sus expertos e incluso, en algunos casos, una tercera, como en ésta, motivada por necesidades cinematográficas (o de otro tipo), que se alejan notablemente de la pretensión original. Con respecto a la primera, la más cercana a la mente del autor, en este caso se desprende del impacto psicológico que, en el joven Hopper, deja la arquitectura previa y posterior a la Guerra Civil, aquella que pudo contemplar y apreciar en la ciudad de Nyack (Nueva York), donde había nacido. Cobra sentido así la aseveración de Bostwick David cuando afirma que «these surroundings set the physical stage for Hopper, and his fascination with late nineteenth-century American buildings and lanscape in particular can therefore hardly seem surprising» (2007, p. 29). Algo similar ocurrió cuando Hopper trasladó su residencia definitiva a Nueva York en 1913 (cuya arquitectura rehace en su mente y recrea en sus lienzos) y también cuando decidió pasar sus veranos recorriendo los paisajes de las cercanas costas de Nueva Inglaterra, como Gloucester o Truro (Massachusetts). En definitiva, «Hopper's mature work was determined by his early years and travels» (Bostwick David, 2007, p. 52).

Incluso en aquellos casos en los que el lienzo de Hopper manifieste, de modo prístino, sentimientos de soledad o aislamiento -caso, por ejemplo, de *Gas* (1940)-, el trasfondo de éstos no será misterioso o temible sino respuesta a una realidad socio-económica sombría que atraviesa Estados Unidos durante los años posteriores a la Gran Depresión de 1929 y que despuebla los campos para engendrar en la ciudad

will have to tell, but I hope it will not tell any obvious anecdote, for none is intended" (Troyen, 2007, p. 191 y Debecque-Michel, 1993, p. 100).

una abundante y barata capa de mano de obra no especializada, que ha de conformarse con malvivir en sus suburbios en un estado de alienación que, este sí, provoca tristeza, reclusión, abatimiento y soledad (Kranzfelder, 1995, p. 129). Hay por tanto, en ejemplos como el citado, sentimientos críticos hacia las decisiones gubernamentales, melancolía por la situación perdida o reflexiones personales sobre la validez, calidad e irreversibilidad de las decisiones humanas pero, de ninguna manera, sensaciones fantasmagóricas impregnando la imagen. Sí es cierto que Hopper parece en estos casos reprochar al hombre su decisión de abandonar la naturaleza de modo que ésta, antes o después, se cobra su peaje y lo destierra, volviéndose salvaje, agresiva y, por tanto, enemiga oscura e inaccesible (Kranzfelder, 1995, p. 133). Pero, en cualquier caso, no se trata de una amenaza gratuita sino de una respuesta coherente y proporcionada a una decisión humana previa (aunque aquí estemos procediendo a humanizar y racionalizar al mundo rural, que no actúa conforme a esta lógica). No hay, por tanto, nada caprichoso, aleatorio o misterioso en el resultado provocado por la toma de decisiones del ser humano. Por último, si observamos que, a la par, el apartamento, la casa o la ciudad pintadas por Hopper tampoco parecen ser auténticos hogares, lugares de refugio y acogida, concluimos en la exclusión definitiva del hombre tanto del marco natural como del doméstico o urbano (Renner, 2002, p. 60), sin que ello sea tanto un castigo que hay que redimir o soportar o una pena de la que avergonzarse como una consecuencia lógica del ejercicio del libre albedrío del que disfruta/padece el hombre.

Una vez más, y a la luz de esta interpretación, si nos atenemos a las reflexiones de Hopper sus obras cobran una perspectiva algo distinta a la especializada, siendo ejemplo prototípico de ello uno de sus trabajos más emblemáticos: *Nighthawks* (1942). Paradigma de la soledad en la gran ciudad, del aislamiento del individuo, de la decadencia del ser humano en el vicio y la depravación e, incluso, recurrente fuente de inspiración para la vertiente *noir* del género cinematográfico o literario, su autor afirmó sobre este icono del arte del siglo XX: «*Nighthawks* muestra lo que **me imagino** es una calle de noche; no es necesariamente algo en especial solitario» y, si lo resulta para el espectador es porque, como el propio Hopper concluye, «quizá de un modo **inconsciente** he pintado la soledad en una gran ciudad» (Renner, 2002, p. 80 y Bornay, 2009, p. 6)¹⁵. Los sentimientos que queramos añadir a una obra sugerente, en palabras de su hacedor, serán bienvenidos, pero siendo conscientes de que con los retratos urbanos de Nueva York, como es el caso, Hopper no pretende más que captar fragmentos de una urbe con la que estaba obsesionado (Renner, 2002, p. 86). Por fortuna, algunos expertos escapan a las interpretaciones enmarañadas que *Nighthawks* parece querer sugerir y se acercan, en sus puntos de vista, a los ya citados del propio Hopper. Es el caso del comisario del Instituto de Arte de Chicago, Frederick Sweet cuando afirma que, en el cuadro, Hopper «presents no social problems, crusades for no cause, airs neither grudges nor ambitions. He is honest, direct, clear-cut, impersonal» (Barter, 2007, p. 195). No es extraño pues que, como asevera Barter, se puedan pasar horas contemplando el cuadro sin descubrir en él un significado obvio e irrefutable, dado que hasta hoy *Nighthawks* ha conseguido

¹⁵ La negrita es nuestra.

conservar su imperturbabilidad y su misterio, si es que lo tuviera (Barter, 2007, p. 209).

Es más, incluso a nivel compositivo, cromático y lumínico, Barter encuentra abundantes paralelismos entre la obra *hopperiana* y otras varias, europeas, cuyo recuerdo probablemente atesoraba el artista desde sus estancias juveniles en el viejo continente. Así pues, ni siquiera en este aspecto, tan ensalzado y copiado, logra ser Hopper rupturista. Barter observa paralelismos entre *Nighthawks* y *Place de l'Europe, temps de pluie*(1877) de Gustave Caillebotte (encuadre escogido, en forma de intersección, con protagonismo tanto de los exteriores como de los edificios); *Femmes à la terrasse d'un café le soir*(1877) de Degas (aburrido estado de ánimo de los clientes visibles en Hopper a través de la cristallera y nocturnidad de la escena, marcando las distancias entre exterior e interior mediante el uso contrastante de la luz artificial); *Au café* (1878) de Édouard Manet (distancia espiritual y mental que separa a los personajes, pese a que parezcan físicamente juntos y hablando) o *Le café de nuit* (1888) de Vincent van Gogh (uso potente del color) (2007, pp. 196-198).

Dejando las cuestiones artísticas y estéticas de este ejemplo al margen, si nos atenemos a su trayectoria personal tampoco parece que Hopper ponga muchos de sus sentimientos íntimos en sus obras a tenor de las interpretaciones que de éstas hacen sus críticos pues, a diferencia de lo convenido en ellas, del artista se sabe que tuvo una existencia ordenada y, en general, apacible, satisfecha en el momento en que pudo abandonar la práctica publicitaria (que aborrecía) a favor exclusivo de la pintura, estable en lo matrimonial (casado con Josephine/Jo Verstill Nivison, con quien no tuvo descendencia y que fue su modelo recurrente)¹⁶ e incluso monótona, en la medida en que apenas cambia de domicilio en toda su vida y, tras sus experiencias de juventud, no vuelve a abandonar Estados Unidos.

Acercados a la intrahistoria de la obra de Hopper desde el ángulo de lo personal y desde la óptica de lo académico y formativo, veamos cómo se traducen algunas de las conclusiones logradas al ámbito cinematográfico. Según O'Doherty:«El ángulo de visión de Hopper, su técnica del corte y su proceder con la aplicación de la luz se acercan con frecuencia a las convenciones del cine y del teatro» (Renner, 2002, p. 66). De hecho, parece consensuado, con independencia del sesgo interpretativo que se dé a las obras *hopperianas*, que en éstas

the assumed viewer is analogous to a camera in a film... The camera analogy is important for it enabled Hopper to be intimate and distant, to show glimpses of people's everyday lives without seeming to invade their privacy...

¹⁶ Es preciso matizar esta, en apariencia, idílica relación, pues si bien Hopper y Nivison disfrutaron de un matrimonio longevo, probablemente consecuencia de sus opuestos temperamentos (huraño, simple, taciturno, funcional, prudente, comedido, modesto y calmado aunque divertido, ingenioso y con sentido del humor él; perfeccionista, intratable, manipuladora, temperamental, controladora y maniática ella, aunque también curiosa, locuaz, expansiva, espontánea y muy leal a su marido), lo cierto es que no son pocos los expertos que observan una veta competitiva entre ambos (ella también era pintora) y, en consecuencia, una cierta frustración en la mujer al ver sacrificada su carrera por el éxito de su esposo. Su relación, por tanto, debió ser más compleja y polifacética de lo que aparentaba. En este sentido se manifiestan Renner (2002, p. 11) y O'Doherty (2012, pp. 23-30).

The observer then becomes an actor, the painting a script and the play a reading of the script by the actor/viewer¹⁷.

La vinculación de Hopper con el mundo del cine parece definida en su trayectoria pictórica y así, de hecho, lo observan sus expertos, siendo todo ello lo que nos conduce al siguiente apartado de este escrito.

En efecto, a partir de 1914 Hopper trabaja como ilustrador y grafista publicitario realizando, entre otros encargos, carteles de películas de Hollywood y sus correspondientes programas de mano y recibiendo incluso una compensación económica por, para él, el placer de visionar los largometrajes (Bostwick David, 2007, p. 47 y Monterde, 2012, p. 7). Trabajo, en este caso, se une a disfrute, pues Hopper es un enamorado de este medio de expresión y, de hecho, pasa mucho tiempo en el cine, incluso fuera de sus horas laborables. Por eso el cine acaba ejerciendo una influencia (además de ser una pasión) en Hopper¹⁸. Pero, ¿cómo se ha hollado el camino inverso? Con lo ya analizado sobre su carrera, sus influencias, su visión del arte y, sobre todo, 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?

Para tratar de arrojar algo de luz sobre un concepto tan ambicioso y de amplia ramificación hemos tratado, como se comentó al comienzo del ensayo, 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 auténtica influencia puede hablarse de inspiración, compartiendo con Hopper lugares comunes al arte de una época, fruto de una América política, económica y socialmente compleja y cambiante.

Entremos a observar ahora, de manera más específica, las razones que explican, desde lo cinematográfico, esta separación planteada como propuesta de estudio¹⁹.

¹⁷ Reflexión de Robert Hobbs en Mamunes (2011, p. 27).

¹⁸ También a través de un buen número de obras de Hopper en las que sus expertos creen ver huellas fílmicas. Además de las citadas en el texto de Muñoz y Muñoz (2016), se barajan influencias en Hopper de largometrajes como *Sunrise: A Song of Two Humans* (F. W. Murnau, 1927), *The Crowd* (King Vidor, 1928), *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Murder, my Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945), *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946), *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947), *The Naked City* (Jules Dassin, 1948), *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1948), *Les diaboliques* (Henri Georges Clouzot, 1955), *Some Came Running* (Vincente Minnelli, 1958) o *Mon oncle* (Jacques Tati, 1958) (Maire, 2012, p. 11; Zunzunegui, 2012, p. 16 y Bourget, 2012, p. 25).

¹⁹ Para elaborar este listado de películas se han empleado como fuente de información los trabajos de Levin, Maire, Zunzunegui y Bourget citados en distintos puntos de este ensayo, además de las aportaciones críticas de Frodon, 2012, pp. 18-19; Doss, 2012, pp. 26-28 y Ortiz-Villetea, 2012, pp. 20-22. Queda fuera de este trabajo el capítulo específico dedicado al cine negro, estudiado de modo independiente en el escrito de Muñoz y Muñoz ya mencionado (ver nota 18).

Dejamos al margen de este análisis películas valoradas también por los especialistas en la materia y a la vez tan distintas como *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *The Man from Laramie* (Anthony Mann, 1955), *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962), *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), *Point Blank* (John Boorman, 1967), *Summer of '42* (Robert Mulligan, 1971), *The Sting* (George Roy Hill, 1973), *Nighthawks* (Ron Peck,

Como se ha comentado, en un primer grupo podríamos aglutinar, con independencia de su género, a aquellas películas en las que el peso del trabajo de Hopper no es sólo evidente, explícito y definitorio sino, además, cercano a la literalidad, lo que en general ha de leerse en clave de homenaje y de trasposición de lo bidimensional del cuadro a lo multidimensional del cine.

Un ejemplo de esta primera tendencia, dentro del género de suspense, lo ofrece Wim Wenders en *The Million Dollar Hotel* (2000), considerada por él mismo como su obra más *hopperiana*. En ella son visibles estrategias compositivas y sensaciones propias de otras de sus películas, también imbuidas del espíritu de Hopper (como *Der Amerikanische Freund*, 1977 o *The End of Violence*, 1997)²⁰. En ese sentido, aunque no hay literalidad (porque la acción transcurre en Los Ángeles), hay una inspiración directa, visible en elementos como interiores iluminados por lámparas o por los letreros luminosos de neón de la calle, contraposiciones cromáticas habituales en Hopper (rojos y amarillos en los interiores frente a exteriores azulados) e individuos concentrados en sus tareas, algunos de los cuales posan junto a ventanas o paisajes urbanos de aspecto desierto.

Pese a la comentada presencia del trabajo de Hopper como punto de partida de varias de las películas de Wenders, no cabe duda que el filme más fiel a esta entente cinematográfico-pictórica es *Don't Come Knocking* (2005), largometraje de género dramático que resulta la estilización máxima del homenaje a Hopper por parte de este cineasta (*a tribute to Hopper* en sus palabras) (Mamunes, 2011, p. 141). Se copian aquí tanto su manera de componer las escenas como sus intensificaciones cromáticas (figura 1), con un relato que carece además de las asociaciones oscuras que sí son visibles en otros de sus trabajos, lo que dota de mayor pureza al apropiamiento pictórico realizado en esta ocasión.

1978), *The Driver* (Walter Hill, 1978), *Heart Beat* (John Byrum, 1980), *The Elephant Man* (David Lynch, 1980), *The Hot Spot* (Dennis Hopper, 1990), *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Night on Earth* (Jim Jarmusch, 1991), *Al di là delle nuvole* (Michelangelo Antonioni y Wim Wenders, 1995), *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), *Saraband* (Ingmar Bergman, 2003), *Broken Flowers* (Jim Jarmusch, 2005), *Caché* (Michael Haneke, 2005), *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005), *Das weisse Band* (Michael Haneke, 2009), *La isla interior* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 2009), *Map of the Sounds of Tokyo* (Isabel Coixet, 2009), *Amour* (Michael Haneke, 2012) o *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013). En el ámbito audiovisual también se categoriza en este apartado la serie televisiva *Boardwalk Empire*, creada por Terence Winter (2010-2014).

²⁰ Que se estudian en el ensayo de Muñoz y Muñoz. Ver nota 18.

Foto 1. Fotograma de *Don't come knocking*



Wim Wenders, 2005

Cambiando de director, un melodrama es lo que construye Douglas Sirk en *All that Heaven Allows* (1955), filme que podemos incluir en este conjunto pese a que curiosamente parece que Sirk no debió tener en mente a Hopper como influencia crucial para la confección de su pieza excepto en el empleo de los colores. Decimos esto porque el cine de Sirk manifiesta cierto deseo de salvación hacia sus personajes, como si quisiera que éstos se encontrasen (o colisionasen) y ello les obligase a conocerse y, consecuentemente, a rescatarse unos a otros. Y esa especie de búsqueda desesperada de la felicidad no es visible en la pintura de Hopper. Sin embargo, como hemos anticipado, Sirk consigue ejecutar un limpio homenaje al trabajo del pintor porque ambos manifiestan enérgicos contrastes entre el colorido y la luminosidad de las escenas.

También pertenece al melodrama *Far from Heaven* (2002) cuyo director, Todd Haynes, coincide con Wenders en su admiración por la estética de Hopper (y, curiosamente también, por la de Douglas Sirk, recién mencionado). La película es claramente perteneciente al primer grupo dado que, al carecer de intenciones *noir*, salva muchos de los significados escabrosos tanto propios del género como críticamente asociados a la pintura de Hopper. Es verdad que, pese a todo, la trama transcurre en un mundo de soledades, secretos e insatisfacciones no necesariamente *hopperiano*. Sin embargo, a partir de éste se reconstruye la imagen de un típico barrio residencial estadounidense en los años 50 que sirve como escenario a historias cotidianas nunca del todo reveladas, como los *flashes* de Hopper y que, como ellos, pasan ante el espectador cual diapositivas que todos pueden atisbar de las vidas de sus vecinos (a través de ventanas [figura 2] o en jardines, porches y demás lugares públicos del pueblo)²¹.

²¹ En *Safe* (1995), Haynes demuestra que su estilo, deudor de Hopper, puede adaptarse incluso a un contexto más moderno, en el que la protagonista se siente acosada por la soledad y los pensamientos pesimistas; elementos éstos que se manifiestan especialmente en los interiores domésticos, tanto diurnos como nocturnos, en que transcurre el drama. Aunque manipulada en su esencia y sus significados, la huella que el pintor deja en la estética de este director es casi indeleble en todas sus obras. Del mismo modo, Haynes adapta los principios estéticos *hopperianos* a la época de la Gran Depresión en la mini-serie de televisión *Mildred Pierce* (2011), cuyos cinco capítulos fueron dirigidos

Además, cabe recordar aquí que Hopper afirmaba representarse a sí mismo y a sus experiencias internas en sus lienzos, cosa que hacen los personajes de esta película, quienes escarban en sus sentimientos y vivencias buscando quiénes son y sienten bajo las apariencias prototípicas-tan minuciosamente retratadas por Haynes (sobre todo en la paleta cromática)- que la publicidad o las películas en *technicolor* de entonces trataban de imponer a los americanos como modo de vida y, por tanto, de camino hacia la felicidad.

Foto 2. Fotograma de *Far from heaven*



Todd Haynes, 2002

Haynes vuelve a trabajar el asunto del choque entre realidad y apariencias, con la infelicidad o frustración que ello puede traer consigo, en el drama romántico *Carol* (2015), donde una vez más el ambiente sugiere sensaciones que no siempre corresponden con la exactitud de lo representado, tal y como exuda la pintura de Hopper. El *American way of life* de la década de los 50, cosificado en una casa bien equipada, un coche familiar último modelo, un vecindario acogedor y una nevera repleta de comida y personificado en familias tradicionales “bendecidas” con varios hijos, puede llegar a esconder, como sugieren los expertos en Hopper, insatisfacciones profesionales, sentimentales, sexuales, vitales en definitiva. Si a ello le añadimos un parecido estético bastante literal (contrastes de luces y sombras marcados entre exteriores e interiores [figura 3], restaurantes solitarios, oficinas contempladas desde la calle, uso premeditado del color: azul en escenas frías emocionalmente hablando [figura 4] y amarillo para momentos cálidos o esperanzadores), es posible recalcar que para este director la huella de Hopper es evidente, premeditada y respetuosa con el punto de partida original aunque

por él. En ellos abundan las ventanas-marco, tras las que se atisban mujeres reflexionando en soledad; los ambientes de *diner* y la iluminación contrastante.

intencionadamente desbalanceada hacia unos objetivos sentimentales concretos que, por suerte para él, vienen a coincidir con los asociados a Hopper por sus especialistas.

Fotos 3 y 4. Fotogramas de *Carol*



Todd Haynes, 2015

También recompone una época Terence Davies en el drama familiar *The Neon Bible* (1995) con el objetivo de recrear, con un envoltorio falso y azucarado, un momento histórico concreto, el de los años 40. El resultado no puede ser, pues, crónica sino evocación. Para conseguirlo no recrea directamente los cuadros de Hopper sino su

estilo, como si montase nuevas pinturas a partir de los mismos recursos del pintor (figura 5). Y una vez más, pese a la influencia estilística, Davies cae en el convencionalismo de potenciar el aura triste de la historia, asociándola con la melancolía que se le quiere imponer a la estética *hopperiana*. De este modo, se aleja imperceptiblemente de su pertenencia a la categoría que es ahora objeto de estudio para acercarse a la que veremos con posterioridad.

Foto 5. Fotograma de *The neon Bible*



Terence Davies, 1995

Algo similar ocurre en otro drama, *Scener ur ett äktenskap* (Ingmar Bergman, 1973), cuyo parecido con Hopper es meramente estético pero indudable. La película recrea escenas de pareja en interiores minimalistas, dando protagonismo a los colores y coincidiendo en un estilo y una composición limpia. Pero el filme resulta ser, a la vez, una exploración de la soledad o de las tribulaciones de la vida matrimonial, volviendo a atribuir a los hombres y mujeres de Hopper que los inspiran -máxime cuando aparecen emparejados- sentimientos similares. Así, pese a no pretenderlo, el espectador entiende que en la obra de Hopper, igual que en el largometraje, las figuras no comparten más que problemas, incomunicaciones o amarguras. Es por ello por lo que comentábamos que las relaciones cine-pintura en este caso son, *stricto sensu*, estéticas o estilísticas.

Otro director para el que la presencia explícita de la mirada artística de Hopper resulta recurrente es Terrence Malick, cuyos dramas rurales podrían verse como lecturas asociadas a los cuadros del pintor americano. Ése es el caso de *Badlands* (1973) cuyos protagonistas, atrapados en una vida monótona y paralizante, consiguen una escapatoria, a veces sólo ficticia a través de su imaginación,

proyectándose hacia un futuro diferente, hacia un sueño o una promesa, del mismo modo que los personajes de los cuadros de Hopper, aislados en su soledad, quizá imaginen en ella otro estado diferente. La trampa en este caso, probablemente en parte por influencia del cine negro, es que aunque los protagonistas logran huir de su encierro físico y mental, el final idílico no se produce, imponiéndose a éste ciertos límites. Ello carga de pesimismo y desazón el desenlace de la trama, hecho éste que, como se ha recalcado, supone una amplificación interesada de la realidad de la pintura de Hopper a pesar de las buenas intenciones del influjo inicial.

Otro tanto le sucede a Malick en *Days of Heaven* (1978). La representación del paisaje en la película, vasto y sin adulterar, se asimila al retratado por Hopper en sus cuadros rurales (máxime cuando en este caso la acción transcurre en 1916, con lo que nos encontraríamos en un contexto contemporáneo e incluso previo al que Hopper pudo tomar como punto de partida). Por otro lado, la casa en la que viven los protagonistas (figura 6) resulta el contrapunto estilístico y semántico de la mansión de *Psycho* (aunque su vinculación *hopperiana* común es evidente) (figura 7). Idénticas correlaciones son visibles en los personajes, caracterizados por sus silencios y por su manera de infiltrarse en la película prácticamente sólo posando y contemplando, esperando acontecimientos que nunca acaban de materializarse. Sin embargo, es este matiz de tristeza y de desesperanza el que, como en el caso anterior, aunque se acerca a las interpretaciones históricas hechas de los cuadros de Hopper, no deja de ser simplemente eso; un punto de vista personal y, por tanto, subjetivo, de la obra de arte, llevado a la pantalla en términos similares.

Fotos 6 y 7. Fotogramas de *Days of heaven*





Terrence Malick, 1978

La nómina de cineastas para los cuales el repertorio de Hopper resulta un hito estético a lo largo de su carrera se completa con David Lynch, varias de cuyas películas serán mencionadas en este escrito. Una de las más literales en su empleo de la poética *hopperiana* es la costumbrista *The Straight Story* (1999), en particular en su reflejo caligráfico del paisaje estadounidense puro, por el que simplemente pasa la mirada (el tractor en el largometraje) de la cámara (figura 8), sin pretender juzgar lo que observa pero sin evitar, tampoco, dejar un poso de soledad; regusto que, por otra parte, es consustancial a un país tan vasto como el protagonista, sembrado de historias, cada vez más remotas, de peregrinos, exploradores y pioneros. No existe, *a priori*, una lectura social -ni del artista ni del viajero- en lo que no son más que un conjunto de estampas de una fracción de la realidad americana, como en los lienzos de Hopper, aunque es inevitable que, *a posteriori*, el espectador y el crítico elaboren una o varias interpretaciones (como ocurre también en los cuadros del pintor).

Foto 8: Fotograma de *The straight story*



David Lynch, 1999

Junto al *thriller*, el drama o el género costumbrista, la magia de Hopper llega, en esta categoría, incluso a la comedia, en la que es preciso citar a un cineasta que comparte con el pintor su amor y conocimiento de la arquitectura americana, en particular de los perfiles que ésta dibuja en Nueva York. Aunque Woody Allen no parece el tipo de director que observe una influencia o realice homenajes evidentes o conscientes a Hopper, tratándose de un intelectual arraigado en la capital estadounidense, es casi inevitable que admire al artista. Así pues, la atmósfera *hopperiana*, que vincula personajes con escenarios urbanos, es visible en filmes como *Manhattan* (1979). Mediante planos muy abiertos en los que la figura sólo parece una silueta, Allen consigue esa impresión evocadora que tienen las obras de Hopper y que puede confundirse con nostalgia²². Bien es verdad que, más allá de eso, la ficción del director se fundamenta, como es sabido, en la velocidad y mordacidad de sus diálogos, siendo la palabra uno de los elementos más ausentes de la obra de Hopper. Algo de esta misma presencia observan los críticos en la comedia *Sweet and Lowdown* (1999), también obra de Allen. La diferencia con respecto a *Manhattan* está en los recursos empleados, en concreto los colores, los juegos de luces y sombras y el tono general de las escenas, moderadamente optimistas o, al menos, esperanzadoras (dentro de un regusto melancólico general) que, pese a la asepsia inquirida por Hopper de modo consciente y pretendido, puede desprenderse de algunas de sus obras (en especial aquellas en las que recreó el mundo del teatro y el espectáculo).

²² Matizada y enfatizada aquí gracias a la fotografía en blanco y negro, que puede asociarse a un cine antiguo, clásico, visto desde la melancolía, más que al *film noir*.

El peso estético que Hopper deja en el cine americano llega al extremo de que, en esta categoría que estamos desgranando, es posible incluir una pieza perteneciente a un género, *a priori*, distante de aquellos que suelen ser habituales a la hora de reproducir los ambientes *hopperianos*. Se trata del musical *Pennies from Heaven* (Herbert Ross, 1981), homenaje explícito a Hopper (a través de la reproducción del *diner* de *Nighthawks*) (figura 9) y también a muchos de los tópicos del cine negro. Pese a que las deudas son palmarias, la película se comporta como un ejercicio nostálgico de recuerdo edulcorado de una época y un ambiente (los del *noir*) que son vistos con inocencia a la par que con candidez. La sociedad retratada típicamente por el género negro representaba lo más abyecto de ésta, esto es, hombres y mujeres con los que nadie querría identificarse. Sin embargo, el paso del tiempo y las relecturas culturales de sus largometrajes han idealizado estos escenarios, promoviendo la fantasía de vivir como sus hoscos personajes, envueltos en misterio y atormentados por el amor o la pasión. En este sentido, este popurrí de referencias tergiversadas propuesto por *Pennies from Heaven* acaba desencadenando una lectura de la poética de Hopper muy distinta a la pretendida por el autor, suponiendo una interpretación peligrosa de una intención, en principio, pura.

Foto 9. Fotograma de *Pennies from heaven*



Herbert Ross, 1981

Para terminar de referenciar esta rama de casos de estudio, y sin abandonar el ámbito del mundo audiovisual, resulta imprescindible mencionar, como ejemplo de empleo literal de la estética *hopperiana*, la que de ella hace la serie de televisión *Mad Men*, creada por Matthew Weiner (2007-2015). Sus referencias y relaciones con la pintura de Hopper se establecen desde varios frentes. Por un lado, el más literal, se recupera en sus escenas a través de sus elementos caracterizadores: casas, calles, vestuario, *diners*, mirada a través de puertas y ventanas (figura 10) ..., dotando al resultado de

un matiz contemplativo y reflexivo presente también en los lienzos del pintor. Ello es visible, de modo particular, en la caracterización de las oficinas e interiores domésticos, en los que se emplean planos muy abiertos que empequeñecen al personaje y resaltan, por tanto, su aislamiento (figura 11). Sin embargo, pese a esa literalidad, una vez más las interpretaciones hechas a la obra de Hopper en clave simbólica, relacionando estar solo con sentirse solo (melancolía, dramatismo, aislamiento social fruto del secreto personal, encrucijada vital o profesional...) se hacen presencia, también, en *Mad Men*.

Foto 10. Fotograma de *Mad men*



Creador: Matthew Weiner, temporada 3, 2009

Volviendo a los elementos que resultan fieles a la poética de Hopper, es posible ver en Don Draper, protagonista de la trama, un trasunto del propio pintor y de la esencia de sus inquietudes artísticas, pues ambos se buscan a sí mismos a través de terceros y se inventan/proyectan en otros yoes²³.

²³ A medida que la serie avanza en el tiempo se van imponiendo estéticas de otras décadas, más alejadas de Hopper y su trabajo, aunque su espíritu permanece.

Foto 11. Fotograma de *Man men*



Creador: Matthew Winer, temporada 2, 2008

Dejando al margen este grupo de aportes (que, sin duda, podría verse incrementado con más ejemplos), nos encontramos con 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*.

Con muchos ingredientes del género de suspense pero desde su peculiar óptica, en este grupo cabe citar varias de las aportaciones de Alfred Hitchcock. En el caso de *Vertigo* (1958) el británico parece tomar de Hopper algunos de sus elementos insignia, tales como los colores muy saturados y la elección de una paleta cromática contrastante. También son de Hopper las escenas de interiores en edificios urbanos o los personajes que, en soledad, pasean en silencio por distintos escenarios de la ciudad (figura 12), como el museo. Sin embargo, la propia pulsión del protagonista, que es incapaz de limitarse a contemplar un cuadro y, cual *voyeur*, necesita implicarse en lo que ve hasta añadirle (o forzarle) una historia, podría ser un ejemplo perfecto de lo sucedido a las obras de Hopper. Los espectadores, en muchas ocasiones azuzados por la crítica, no nos limitamos a ver sus cuadros como tablas aisladas y sin un significado evidente; simples fragmentos de vida que no tienen por qué ensamblarse en ninguna historia. Antes al contrario, sentimos la necesidad de completar lo incompleto y de inventar un relato tras la imagen. Eso es lo que hace precisamente el protagonista de *Vertigo*, realizándolo además en su vertiente más escabrosa, inquietante y morbosa (figura 13). Quizá por ello (y por el empleo de ángulos similares a los de cuadros como *Office in a Small City* [1953]) (Mamunes, 2011, p. 57), ésta haya sido una de esas películas que ha contribuido a dar a las creaciones de Hopper unos significados sombríos que originalmente no tenían. No puede

hablarse tanto de homenaje como de reinención o reinterpretación de los modos *hopperianos*, con un recorrido y trayectoria posteriores, eso sí, de gran fortuna en el mundo del cine.

Fotos 12 y 13. Fotogramas de *Vertigo*



Alfred Hitchcock, 1958

Algo similar puede decirse del influjo futuro de *Rear window* (1954), con ese afán voyerista de contemplar (hasta espiar) a alguien a lo lejos-aislado y en soledad, nunca en grupo-, dentro del espacio que revela el marco de una ventana, empleando planos picados e iluminando fuerte y artificialmente los interiores. Algo de Hopper hay en la

forma pero no, de modo total, en la intención, sesgada por Hitchcock y sus propósitos argumentales. Sí es curioso advertir como paralelismo, probablemente inintencionado, que el protagonista del filme, en su afán por imaginar y reconstruir las vidas de sus espías, llega a asignarles nombres ficticios, curiosamente algo que Hopper y su mujer también hacían con las figuras de sus cuadros (Mamunes, 2011, p. 57).

Un antes y un después en el género del *thriller* lo determina *Psycho* (1960), del mismo director; película en la que su referencia *hopperiana* es una de las más conocidas pero también de las más tergiversadas con respecto a la premisa original. Se trata de la presencia y protagonismo conferidos al motel Bates que es una traslación, fantasmagórica y terrorífica, eso sí, de *House by the Railroad* (1925) de Hopper (figura 14). Hitchcock se apropia, con tono goticista, de las sencillas escenas de campo de Hopper, transformando la casa solitaria, que ha quedado fuera de las modas y del paso del tiempo y el progreso, en un caserón del terror (Mamunes, 2011, p. 57). De hecho, el filme consiguió convertir este estilo arquitectónico decimonónico en enseñanza de lo gótico cinematográfico, aunque en realidad ello no tuviera nada que ver con las pretensiones originales de Hopper. Por otro lado, el voyerismo de *Rear window*, leitmotiv en aquel film y personaje esencial también en *Vertigo* (y algo definidor de la personalidad fetichista, obsesiva, caprichosa y misógina de Hitchcock), vuelve a hacerse presencia también en *Psycho*, con los mismos orígenes *hopperianos* que en aquellos casos y con idéntica carga de manipulación. Y es que la obsesión enfermiza del protagonista de *Vertigo* se aplica también a la de Norman Bates por “romper” el escenario o el cristal entre cuadro y espectador, entre observador y observado, en detalles como retirar la cortina de la ducha con ímpetu o en abrir agujeros en las paredes del hotel. Más aún, el director exagera, conforme a sus necesidades, los ángulos desde los que fotografía los planos y apela, otra vez, a las escenas urbanas, en concreto a las de oficinas, en las que se inicia la acción. La recurrencia, por último, a la fotografía en blanco y negro en lugar de a la de color sirve para afianzar las relaciones con el *noir* clásico y para agudizar las sensaciones que el espectador debe experimentar durante el visionado. Hitchcock se revela una vez más no sólo como un maestro del suspense sino también de la maniobra engañosa.

Foto 14. Fotograma de *Psycho*



Alfred Hitchcock, 1960

La gigantesca casa, aislada y soberbia, no es protagonista exclusiva de *Psycho* pues, en realidad, ya había sido empleada, aunque con distinto tono simbólico, en *Giant* (George Stevens, 1956) (figura 15). El componente fatalista, opresivo y desalentador del ambiente es similar en ambos filmes aunque las razones que lo explican son diferentes. En este caso nos alejamos del suspense para aproximarnos al drama rural, asistiendo a la historia vivida por la naturaleza agreste americana, asediada por la civilización capitalista, ante la que se rinde tanto en términos urbanizadores como fuente de recursos que engorden el sistema (en este caso, el petróleo). La combinación de todo ello deviene en una sensación nefasta al retratar los exteriores de una película que, insistimos, pese a su regusto *hopperiano*, imbuje al escenario de unos matices pesimistas más exagerados y desesperanzadores que en el óleo original.

Foto 15. Fotograma de *Giant*



George Stevens, 1956

Al ámbito dramático pertenecen también varias películas de Michelangelo Antonioni que pueden encuadrarse en la categoría que estamos estructurando. Tanto *Il grido* (1957) como *L'avventura* (1960), *L'eclisse* (1962) o *Il deserto rosso* (1964) parecen observar ciertas reminiscencias de la educación cultural de su director la cual, de modo directo o indirecto, hace alusión a Hopper. Lo cierto es que las imágenes de estos filmes recogen esencias *hopperianas* de tipo meramente compositivo, tales como escenarios urbanos desprovistos de vida (figura 16) o en los que la figura humana queda minimizada por la arquitectura (figura 17), planos picados, personajes mirando al horizonte (especialmente mujeres) y apoyados en paredes, camas o ventanas o sentados en interiores (figura 18). Lo cierto es que al tratarse de filmes sin prácticamente trama narrativa y con ausencia de resolución de ésta, con diálogos que vagan o finales abiertos, podrían pasar por versiones extendidas y en movimiento de las imágenes de Hopper. Sin embargo, lo cierto es que todos ellos están sobrevolados por un paladeo de fatalismo que, comentado queda, si bien se suele asociar a la obra del pintor americano, lo cierto es que en gran medida se debe a la contaminación literaria y crítica que se le ha añadido a lo largo del tiempo y que, en definitiva, ha acabado imponiéndonos una lectura sesgada de sus trabajos.

Foto 16. Fotograma de *Il grido*



Michelangelo Antonioni, 1957

Foto 17. Fotograma de *L'avventura*



Michelangelo Antonioni, 1960

Foto 18. Fotograma de *L'eclisse*



Michelangelo Antonioni, 1962

El drama homosexual *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982) establece conexiones formales con Hopper en la línea anterior subrayada, esto es, personajes que parecen posar mientras contemplan el horizonte, como si estuvieran sopesando serias decisiones en sus vidas. En este filme, además, la paleta de color, muy saturada, podría recordar de nuevo el espectro *hopperiano*. Sin embargo, una vez más, al tiempo que hay elementos que concuerdan con la posible admiración de Fassbinder por Hopper, hay también rasgos que se alejan del imaginario del pintor. La propia trama, centrada en el mundo de la homosexualidad masculina, no parece manifestar conexiones con Hopper, como tampoco la soledad que emana de sus protagonistas pues, como se ha repetido en múltiples ocasiones a lo largo de estas líneas, es ésta un añadido interpretativo, posible o no, a la realidad de los lienzos.

Mezcla de drama con género fantástico es *Eraserhead* (1977), que permite volver a hacer referencia a David Lynch. En la película se repiten las constantes del director a la hora de quedar unido a Hopper, aunque de modo menos explícito y literal que en la estudiada *The Straight Story*. Destaca el empleo de dormitorios habitados por un único personaje o los exteriores urbanos industriales. En contrapartida, el carácter onírico dado al relato, unido al empleo de una fotografía en blanco y negro, distorsiona la pureza de los lienzos para, una vez más, tender hacia la soledad, que conduce aquí a los personajes a la locura, la fantasía, el miedo y la inquietud.

En 2001 David Lynch vuelve a recurrir al influjo *hopperiano* en *Mulholland Drive*²⁴. Los colores saturados, los ambientes cerrados (*diners*, despachos, dormitorios...), cierto

²⁴ Volverá a hacerlo de nuevo en *Inland Empire* (2006), que presenta una de las reinterpretaciones de Hopper más originales y desconcertantes hasta ahora vistas: un interior típicamente *hopperiano* con conejos antropomorfos. El significado de la imagen es tan elusivo como pueden serlo las historias de

tipo de luz, muy cegadora (propia, por otro lado, de una ciudad calurosa como Los Ángeles) y los paisajes solitarios de la urbe son próximos al arte de Hopper en la medida también en que Lynch, como el pintor, yuxtapone escenas a las que no da una explicación o una resolución “coherente”. Por último su cercanía, que no pertenencia, al género negro, añade una impronta decadente y amenazante que amplifica significados ausentes en el propósito real y final de los cuadros de Hopper. Parece bastante claro que, desde los años 70 y hasta la actualidad, los homenajes que desde el cine se hacen a la obra de Hopper resultan cada vez más manieristas y, por tanto, añadidos a una trama previa. Son más como notas intelectuales o preciosistas, a veces incluso de procedencia inconsciente (*News from Home*, Chantal Akerman, 1977; *Stranger than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984; *House of Games*, David Mamet, 1987; *Mystery Train*, Jim Jarmusch, 1989; *Short Cuts*, Robert Altman, 1993; *Kauas pilvet karkaavat*, Aki Kaurismäki, 1996) o, en el peor de los casos, simples coincidencias escenográficas, ambientales, cromáticas o cronológicas a las que se pretende, quizá con afanes algo pretenciosos, dar una pátina artística no siempre consistente. Así nos parece que ocurre en *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Martin Scorsese, 1974), *Choose me* (Alan Rudolph, 1984), *Trouble in Mind* (Alan Rudolph, 1985), *Coffee and Cigarettes* (Jim Jarmusch, 2003) o *The Brink's Job* (William Friedkin, 1978), en las que los parecidos a veces se limitan a la ambientación en los *diners* de los años 50 también retratados por Hopper. Otro tanto podría decirse de *Bagdad Café* (Percy Adlon, 1987), cuyos exteriores luminosos y de aspecto solitario (pero no abandonados), como las gasolineras, podrían acercarse a la estética de algunos entornos semi-rurales de Hopper. Las relaciones que los expertos tratan de establecer en estos casos entre cine y pintura nos resultan forzadas, sin la consistencia de otros ejemplos estudiados.

Caso aparte resulta *Shirley: Visions of Reality* (Gustav Deutsch, 2013), película que fusiona en una sola, y de modo sensato, los dos acercamientos cinematográficos e interpretativos dados aquí a la obra de Hopper pues, por un lado, reproduce de manera literal los cuadros del pintor (figuras 19 y 20), copiando con exactitud sus encuadres, distancias, colores, objetos, vestuario, posturas, luz...²⁵pero, por otro, añade a esos lienzos una historia que, en la pintura, sólo se puede imaginar o presuponer. Curiosamente (o quizá no tanto), ese aditamento narrativo se decanta por una lectura melancólica, en este caso la de una mujer oprimida por la sociedad, que desearía romper las ligaduras y convencionalismos de su vida para lanzarse a desempeñar funciones y roles vedados en su tiempo (que transcurre entre los años 30 y 60 en Estados Unidos). El largometraje es, más que ninguno otro analizado, un diálogo consciente de su director entre cine y pintura, reconociendo tanto las influencias que Hopper recibió del séptimo arte como las que ofreció al ambiente cinematográfico. Sin embargo, él ha llevado ese propósito más allá al añadirle

los cuadros del pintor. Así, podríamos encontrarnos ante una crítica social o humana o ante cualquier otra cosa, en realidad.

²⁵ Hasta el punto de que, para conseguir que a través de la lente se vieran exactamente igual los fotogramas a los cuadros, fue preciso realizar distorsiones ópticas en el *set*, por ejemplo con camas de tres metros de anchura o butacas muy estrechas.

movimiento y tridimensionalidad además de narración, lo que inevitablemente altera los posibles significados originales (o, más bien, le impone uno concreto).

Fotos 19 y 20. Fotogramas de *Shirley: Visions of reality*



Gustav Deutsch, 2013

5. CONCLUSIONES

Sin menoscabo a otros muchos ejemplos y categorizaciones válidas, así como al trabajo y análisis realizado por los expertos en la materia que han sido mencionados a lo largo de este escrito, queda expuesta una propuesta que, fundamentalmente, no ha querido perder de vista la premisa de la que nace y que le da sentido: el arte de Edward Hopper.

6. REFERENCIAS

- Barter, J. (2007). *Nighthawks: Transcending Reality*, en *Edward Hopper (catálogo de exposición)*. Londres: Thames & Hudson.
- Bornay, E. (2009). *Las historias secretas que Hopper pintó*. Barcelona: Icaria.
- Bostwick D. E. (2007). *Hopper's Foundation*, en *Edward Hopper (catálogo de exposición)*. Londres: Thames & Hudson.
- Bourget, J. L. (2012). La esencia de lo americano. *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15), 23-25.
- Debecque - Michel, L. (1993). *Hopper*. Madrid: Debate.
- Doss, E. (2012). *Nighthawks* y el cine negro. *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15), 26-28.
- Frodon, J. M. (2012). Hopper Hitchcock. La promesa de un relato. *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15), 18-19
- Hobbs, R. (1987). *Edward Hopper*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Hobbs, R. (2006). *Hopper*. Madrid: Skira y Unidad Editorial.
- Hobbs, R. (2012). *Hopper (catálogo de exposición)*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
- Kranzfelder, I. (1995). *Edward Hopper. 1882-1967. Visión de la realidad*. Colonia: Taschen.
- Levin, G. (1995). *Edward Hopper. A Catalogue Raisonné (3 volúmenes)*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- Levin, G. (1980). *Edward Hopper. The Art and the Artist*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- Levin, G. (1998). *Hopper's Places*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

- Maire, F. (2012). Viajes de ida y vuelta. *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15), 10-12.
- Mamunes, L. (2011). *Edward Hopper Encyclopedia*. Jefferson: McFarland & Company.
- Monterde, J. E. (2012). Un pintor en la era del cine. *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15), 6-8.
- Muñoz, L y Muñoz, A. (En prensa). Puntos de confluencia entre Edward Hopper y el cine *noir* norteamericano. Lo invisible en lo visible, en *Actas del XII Congreso de Novela y Cine Negro: La globalización del crimen*. Salamanca.
- 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 http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?play_id=890.
- O'doherty, B. (2012). Palabra e imagen: un pacto mutuo, en *Edward Hopper. Pinturas y dibujos de los cuadernos personales*. Madrid: La Fábrica y Museo Thyssen Bornemisza.
- Ortiz-Villetea, Á. (2012). Hopper y el cine musical. *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15), 20-22
- Renner, R. G. (2002). *Edward Hopper. 1882-1967. Transformaciones de lo real*. Colonia: Taschen.
- Roberts, E. E. (2007). Painting the Modern Cape: Hopper in Truro, en *Edward Hopper (catálogo de exposición)*. Londres: Thames & Hudson.
- Schmied, W. (1995). *Edward Hopper. Portraits of America*. Múnich y Nueva York: Prestel.
- Souter, G. (2007). *Edward Hopper. Light and Dark*. Nueva York: Parkstone International.
- Troyen, C. (2007). The Sacredness of Everyday Fact: Hopper's Pictures of the City, en *Edward Hopper (catálogo de exposición)*. Londres: Thames & Hudson.
- Wells, W. (2007). *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. Londres: Phaidon Press.
- Zunzunegui, S. (2012). El cine según Edward Hoppe. *Caimán. Cuadernos de Cine*, especial número 1 (15), 14-17.

AUTORES

Laura Muñoz Pérez

Autora del libro "Arte, cultura y prensa en Salamanca. Una panorámica del siglo XX". Gran parte de sus recientes trabajos giran en torno a la arquitectura de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Estos trabajos han visto la luz en numerosos congresos nacionales e internacionales y en varias publicaciones de carácter científico. En el ámbito docente, ha impartido clases de grado y postgrado en la Universidad Pontificia de Salamanca así como en distintas universidades portuguesas como la Universidad Nova de Lisboa, la de Coimbra, la de Oporto o la Universidad Católica Portuguesa.

<http://orcid.org/0000-0002-1645-6710>

Almudena Muñoz Pérez

Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pontificia de Salamanca, especializada en narrativa y mitología, ha compaginado la investigación académica con el periodismo cinematográfico, la cobertura de festivales de cine, la participación en libros colectivos, las reseñas literarias y ha escrito su primer libro académico en solitario para la UOC, titulado "De la tinta a la imagen. 50 tránsitos de la literatura al cine".