

Índice

Introducción	5
Cronología	11
Chop Suey	13
Eleven A. M. (Once de la mañana).	19
Hotel room (Habitación de hotel)	23
Automat (Autómata)	31
High Noon (Mediodía)	37
Strip-tease	47
Nighthawks (Aves nocturnas)	55
Morning sun (Sol matutino)	67
Room in New York (Habitación en Nueva York)	77
New York movie (La acomodadora)	85
House by the railroad (Casa junto a la vía de tren)	91
Four lane Road, 1956 (Autovía de cuatro carriles)	105
Room in Brooklyn (Habitación en Brooklyn).	115

Compartment C. Car 193 (Compartimiento C. Coche 193).....	123
Sunday (Domingo).....	131
Intermission (Intermedio)	135
Two on the isle (Dos en la platea).....	140
Window (Ventanal)	151
Excursion into phylosophy (Viaje a la filosofia)	163
El cuadro que Hopper nunca pintó	171

Introducción

El director de cine Roman Polanski afirmó en una ocasión que el decorado de uno de las obras más representativas de Edward Hopper, *Aves nocturnas* (1942) habría podido inventarlo un cineasta. No sucedió así, pero en cambio fue reproducido exactamente en una escena de la película *Dinero caído del cielo* (1981) dirigida por Herbert Ross, y como también comenta Polanski, el cuadro reproduce todo el ambiente de los años cuarenta, el de las novelas de Chandler o de Hammett.

Anteriormente, el mismo Alfred Hitchcock se sintió atraído por el mundo pictórico de Hopper y para la tenebrosa casona de *Psicosis* (1960) se inspiró en el óleo *Casa junto al ferrocarril* pintada treinta y cinco años antes, cuando Hopper empezaba a ser reconocido y a recibir las primeras distinciones honoríficas.

En la década de los años veinte, en los veranos que pasó en New England, Hopper hizo a la acuarela un catálogo de las casas del lugar. Casas silenciosas, sospechosas de estar deshabitadas, que se erigen en un paisaje vacío, sin caminos que conduzcan a ellas. Como desiertas, envueltas en soledad, son sus calles de

la ciudad, que recuerdan a algunas de Magritte, o a algunas de las plazas de De Chirico. Porque el extrañamiento, la soledad, son una de las constantes en la obra del pintor estadounidense. Él mismo lo afirmó en respuesta a una observación que le hicieron sobre su cuadro *Aves nocturnas*: «Quizá de un modo inconsciente he pintado la soledad en una gran ciudad».

Que las pinturas de Hopper retienen la mirada y la hacen inquisitiva, es algo sobre lo que cualquier conocedor de su obra estará de acuerdo. Los temas que desarrolla se resisten a un desciframiento inmediato y son susceptibles de muchas lecturas según la sensibilidad y posibilidades del espectador, aunque casi en todos ellos coinciden la distancia, el extrañamiento, incluso la frialdad. La mirada reconoce en aquel espacio pictórico la presencia de un conflicto, tal vez de un drama. Sospecha que ha de haber un principio y un fin en aquel fragmento de historia representada, pero desconoce el uno y el otro. Allí hay unos personajes atrapados en un instante de sus vidas, unos instantes que abren acceso a la imaginación literaria y en los que cada observador puede «inventar» su historia.

Aludo a la imaginación literaria que ha dado lugar a las narraciones que siguen porque en la investigación que a otros niveles tuve que realizar sobre el artista, me di cuenta de que ya existían otros precedentes. Con anterioridad, varios escritores habían obedecido a la misma exigencia de la escritura, al descubrir la obra del pintor. Es como si Hopper captara con su pincel un momento determinado de la escena de un psicodrama —término con el que se pueden definir muchas de sus pinturas— y el escritor se viera impulsado a completar aquel sugerente fragmento con un

texto escrito que desentrañara aquel interrogante que la obra dejaba en su mirada. Insertar de manera coherente la historia dentro de una narración literaria que la iniciara y la completara.

Hay un ejemplo muy paradigmático al respecto. Se trata de la tela que lleva por título *Habitación de hotel*, una de sus obras más famosas y sobre la que John Updike escribió un poema. La escena es enigmática: una mujer joven, a contraluz, en ropa interior, lee una carta sentada sobre la cama de un hotel. A su derecha aparece el equipaje todavía sin abrir, ¿o acabado de cerrar? Su vestido, sobre el brazo de un sillón; su sombrero, abandonado sobre una cómoda; sus zapatos, echados en el suelo amoquetado. La mujer concentrada en la lectura de la misiva, ¿acaba de llegar al hotel o está a punto de partir? Sea una cosa u otra, la carta debe ser importante para ella. La siguiente pregunta sería: ¿se trata de un escrito que ha recibido de alguien y le acaban de entregar a su llegada o bien es ella misma quien ha escrito la carta y la relea antes de echarla al buzón en cuanto abandone el hotel en breves minutos? La respuesta a algunos de estos interrogantes se halla en la capacidad de profundización de nuestra mirada: la ropa de la cama, lisa y perfectamente hecha nos indica que la joven acaba de llegar al hotel.

En su poesía, John Updike compara este cuadro de Hopper con otros realizados por Vermeer sobre el tema de la carta. En sus dos últimos versos escribe «así es como Hopper nos dice / Yo soy Vermeer». Discrepo de su interpretación. El elemento inquietante tan presente en la obra del creador norteamericano, no existe en la del holandés. Sus exquisitos pequeños óleos con el tema de la misiva no presentan interrogante alguno. En ellos hay claridad

y placidez. El mensaje, es diáfano y claro: una joven dama ha recibido una carta probablemente de su esposo o amado. Un mapa, un cuadro en la pared o un instrumento musical aluden a ello en un código de símbolos conocidos o divulgados por los libros de emblemas de la época.

Retomando el comentario del impulso escritor que suscita la contemplación de las obras de Hopper, es evidente que éste se ve motivado sobre todo cuando el pintor recurre, como en el cuadro que acabamos de comentar, a la representación de escenas con figuras humanas. Estas escenas recogen sus observaciones e impresiones, que como él mismo escribe al galerista Charles H. Sawyer «expresan mis reacciones más íntimas ante un tema» y añade que son «los catalizadores de una síntesis de mis experiencias interiores». De lo que cabe deducir que son retazos de la memoria, emociones vividas que probablemente tienen como eje proyectar sobre el espacio pictórico su yo más íntimo. También es esclarecedor al respecto el que Hopper tuviera escrito en su cuaderno de notas la siguiente definición del arte hecha por Goethe: «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 reunido, ligado, modelado, reconstruido y recreado de forma y manera que me pertenezca.»

Sin embargo, si bien es incuestionable que Hopper recreó muchísimas escenas en las que los personajes expresan tensiones, incomunicación, melancolía e incluso drama, como por ejemplo, *Viaje a la filosofía* u *Hotel junto a una vía de ferrocarril*, la amplia documentación que existe sobre su vida nos permite definirla como apacible y ordenada, sin grandes emociones. En cuanto a

su matrimonio con Jo Verstillé, todas las informaciones apuntan, asimismo, a que fue muy satisfactoria. Su mujer, también pintora, fue su gran colaboradora y la modelo casi exclusiva de todas las figuras femeninas que llevó al lienzo.

Una pregunta que regularmente nos hacemos ante la obra de muchos artistas, y que en el caso de Edward Hopper deviene inevitable, es: ¿proyectaba el pintor en sus obras sus frustraciones más íntimas, sus secretos nunca confesados? (existen sutiles emociones eróticas en ciertos cuadros) ¿Trasladaba al lienzo las represiones que tenía que haberle sometido la educación muy religiosa, dentro de la estricta iglesia baptista en la que se educó? Probablemente sí. La proyección en la obra del individuo que hay detrás de todo artista es inevitable.

Otro aspecto llamativo de su pintura es el de su mirada *voyeurística*. Si, por un lado, le gusta representar aquellas casas aisladas, silenciosas, como abandonadas por sus inquilinos, por otra, nos abre, sin pudor, cualquiera de sus ventanas y haciendo partícipe de su *voyeurismo* al espectador, le hace mirar, como un fisgón, lo que sucede en aquel interior, violando así la intimidad del o de los moradores (por este motivo sus personajes nunca miran hacia el observador del cuadro). Aunque no existe dato alguno con el que podamos establecer una relación, sin duda, esta serie de escenas nos conducen de nuevo al cine y a un filme concreto, *La ventana indiscreta*, casualmente también de Hitchcock.

Y en este tema, capturado el individuo representado por sorpresa, ignorante de la violación de su intimidad, es cuando hallamos el extrañamiento del hombre hopperiano, su ensimismamiento, su incomunicación (los personajes nunca dialogan),

incluso su abandono. ¿Es la soledad del exterior urbano, el despojo de las paredes de sus casas, una metáfora de la soledad de los individuos que las ocupan? Afirmaría que sí.

Por último, y aunque, curiosamente, él siempre lo negó, Edward Hopper ha pasado a la historia como el pintor de la *American scene*. La imagen que tenemos de aquella sociedad, es la que atrapa su pincel, una iconografía que surge paralelamente a la que nos ofreció el gran cine hollywoodiense hasta los años sesenta del pasado siglo, época que coincide con la del fallecimiento del artista. Sus paisajes, rurales y urbanos, reafirman la identidad visual de la «modernidad USA». Y sus figuras son una representación del individuo alienado y en tensión, paradoja ensimismada, que cuestiona a una sociedad de opulencia y poder.