

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



Facultad de Humanidades

GRADO EN HISTORIA

Curso Académico: 2019/2020

Convocatoria: Junio

Título del Trabajo Fin de Grado: *Edward Hopper y el cine.*

Autora: Álvaro Ramírez Montoya

Tutora: María del Mar Nicolás Martínez

RESUMEN

El presente trabajo es un análisis de la obra del pintor norteamericano Edward Hopper, una ocasión para reflexionar acerca de la aportación mutua entre el cine y la pintura. Edward Hopper, posiblemente, sea uno de los artistas que más influencias haya dejado en el cine moderno gracias a sus lienzos que poseen una incuestionable calidad cinematográfica. Hopper crea una narrativa, dejando un final abierto en sus historias para que el espectador pueda completar la narración, el neoyorkino captura un instante congelado en el tiempo, razón por la cual los cineastas se sienten tan atraídos por su obra, su arte invita al espectador y por ende a los *filmes* inspirados en sus obras a que asuman el papel de *voyeur*. Hopper estuvo estrechamente ligado al teatro y al cine, viviendo desde su infancia hitos cinematográficos como la grabación de la salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon en 1895, denotando como el cine también influyó en él. Aunque por cuestiones de extensión el número de referencias cinematográficas citadas en el presente estudio es limitado para con la obra de Edward Hopper, vemos como actualmente siguen saliendo a la luz reminiscencias que se basan en el trabajo pictórico del neoyorkino, transformándose su obra en una pieza clave para la cultura contemporánea.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	4
II.	BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA.....	6
III.	EDWARD HOPPER Y EL CINE. REFERENCIAS Y CONFLUENCIAS	17
1.	Friedrich Wilhelm Murnau	18
2.	El cine negro.....	19
3.	Halcones de Noche	20
4.	Alfred Hitchcock	24
5.	Otros casos.....	39
IV.	ANÁLISIS DE UN CASO CONCRETO. SHIRLEY. VISIONES DE UNA REALIDAD.....	41
1.	Ficha técnico-artística.....	41
2.	Análisis de las secuencias.....	44
V.	CONCLUSIONES	71
VI.	FUENTES.....	72
1.	Bibliografía.....	72
2.	Webgrafía	77
VII.	CRÉDITOS DE IMÁGENES.....	80

I. INTRODUCCIÓN

El principal objetivo de este trabajo es realizar una comparación y aproximación a la repercusión e influencia que Edward Hopper tuvo en el cine. De esta manera podremos identificar las pautas de expresión del lenguaje pictórico en los largometrajes seleccionados, una clara muestra de cómo el estilo *hopperiano* fue articulándose al posterior. La pintura dispone de medios para acceder a un sistema de emociones más directo, el control de lo plástico, el cine por la dificultad de su gestión fotográfica, no habría dejado de intentar superar a la pintura, creando paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico y un lenguaje académico del producto fílmico, siendo interesante la confluencia y la pugna entre estas dos vertientes artísticas. De esta manera vemos como la pintura y su desarrollo a lo largo de las épocas, condiciona la manipulación de escenarios, actores y fotografía, creándose los famosos *tableau vivant*, tributos desde el celuloide a la pintura pero que a su vez preconfiguran la visión personalista de un cineasta que muestra su predilección a la obra de un pintor, creando un trampantojo cinematográfico, construcción que sustenta la creación del *filme*. Una genealogía de la representación de la que el cine es heredera como último espacio dialéctico a través de la imaginación, la creencia y la percepción. En palabras del cineasta Serguéi Eisenstein: «El arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador por el camino y orden exactos prescritos por el autor de manera similar a como lo hace la pintura narrativa».

Hopper tuvo una excelente formación académica siendo instruido por otros artistas tales como Robert Henri, el cual fue su maestro, este animaba al neoyorkino a asistir al teatro y al cine como parte fundamental para su desarrollo, unido a la influencia de su mujer, Josephine Nivison guiándolo por el camino de la vanguardia cinematográfica. Tales hitos fueron relevantes dentro de la obra de Hopper, llegando a plasmar en sus lienzos los espacios donde estas prácticas se desarrollaban, cines y teatros, pero no llegando a pintar el espectáculo en sí, sino el entorno y las personas que asisten a verlo. De esta manera el objetivo de Edward Hopper era que el espectador se convirtiera en el mirón que observa sus cuadros y que a su vez este sea observado por el lienzo del pintor. Por ello, la idea de este trabajo surge por mi visita hace unos años al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, donde pude ver de primera mano la obra del autor, calando profundamente en mí. Ya era conocedor de sus lienzos, pero tener la oportunidad de verlos con mis propios ojos, desencadenó una tormenta de emociones que desembocaron

en un interés profundo por su vida, descubriendo que este, estaba profundamente relacionado con otra de mis grandes pasiones, el cine.

Hay una amplia cantidad de catálogos compilando la vida y la obra del autor, como son el realizado en la exposición de la *Tate Modern* en 2004 o la retrospectiva del museo *Thyssen-Bornemisza* en 2012 junto a las conferencias elaboradas para la ocasión como *La imagen de Hopper* por Valeriano Bozal o *Ventanas en la oscuridad* de Isabel Coixet, pero dada la crisis sanitaria actual, solo pude disponer de material *online*, encontrando el catálogo realizado por la Fundación Juan March publicado en 1989. Otro material usado de gran importancia ha sido el elaborado por Gail Levin, que tiene un libro titulado *Edward Hopper* (1989), Levin fue la organizadora de otra exposición relevante llevada a cabo en 1980 en el Whitney Museum, siendo su investigación fundamental para plasmar la relación dual que hay entre el cine y Hopper.

Otros libros que fueron relevantes para la disertación fueron: *Silent Theater. The Art of Edward Hopper* (2007) de Walter Wells, *Light and Dark* (2009) de Gerry Souter y *Edward Hopper. Portraits of America* (2011) de Wieland Schmied. Junto a una serie de artículos donde se recoge el mayor peso del trabajo como: *La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper* (2005) elaborado por J. de Pablos Pons, *El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas* (2017) por Elios Mendieta Rodríguez, y *Miradas desde el umbral: el voyeurismo en la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock* (2017) de Irene Marina Pérez Méndez, entre muchos más. Además de lo mencionado se visionaron distintas películas para enriquecer el contenido del trabajo, la principal fue *Shirley. Visiones de una realidad* (2013) dirigida por Gustav Deutsch, junto a otros largometrajes como fueron *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, entre otras de la filmografía del autor.

Hemos optado en dividir este trabajo en 3 partes. La primera correspondería a una breve reseña biográfica del autor donde se demuestra no solo sucesos relevantes de su vida, sino como este fue acompañado por el cine desde su nacimiento hasta su muerte. Una segunda parte correspondería al análisis de películas y directores concretos, para justificar no solo la influencia que Hopper tuvo en el cine sino la repercusión que este tuvo en el pintor. La tercera sección está enfocada en el análisis de un caso concreto, *Shirley. Visiones de una realidad*, ya que el desarrollo de la misma se sustenta en 13 lienzos del neoyorkino, siendo de casi obligado su visionado.

II. BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA

El pintor norteamericano Edward Hopper nació el 22 de julio de 1882 en Nyack, Nueva York, una localidad próxima al río Hudson en donde sus padres, Garrett H. Hopper, y Elizabeth Griffiths, poseían una tienda de comestibles. El matrimonio, que tenía otra hija, Marion, dos años mayor que Edward, vivía lo suficientemente desahogado para darles a sus hijos una educación privada y una buena instrucción cultural, dentro de la cual se encontraba frecuentar el pequeño teatro de la localidad, en donde se forjó, en parte, la afición de Hopper por todo lo que tenía que ver con el arte. Guiado por este gusto, en 1901 se matriculó en la *New York School of Art*, fundada por uno de los pintores americanos más prestigiosos de su época, William M. Chase (1849-1916), quién también fue su profesor en la *School of Art* junto con Robert Henri (1865-1929), del que luego se hablará. Ambos maestros inculcaron a Hopper la necesidad de estudiar la gran pintura europea, primero a través de la colección del Museo Metropolitano de Nueva York, y luego viajando a Europa para admirar directamente las obras maestras de Velázquez, Rembrandt, Goya, Daumier y Manet, entre otros.

En 1906, ayudado económicamente por sus padres, Hopper viaja por primera vez a Europa. Desde París, escribió lo siguiente: «...París es una elegante y preciosa ciudad, casi demasiado formal y dulce comparada con el rudo desorden de Nueva York. Todo



Fig. 2. Edward Hopper. *Patio interior en 48 rue de Lille en París. 1906.*

parece estar pensado para crear un todo lo más armónico posible, algo que ciertamente han conseguido...»¹. Instalado en la ciudad,

se dedicó a visitar los grandes museos e intentó conocer a los artistas y marchantes más influyentes, aunque sin aparente éxito, como se deduce de lo escrito a su hermana, el 29 de noviembre de 1906: «¿a quién conocí? A nadie. Había oído hablar de Gertrude Stein, pero no creo haber oído mencionar a Picasso...»². No obstante, su pintura



Fig. 1. Edward Hopper. *Dos figuras encima de las escaleras en París. 1906.*

comenzó a cambiar notablemente por influencia de los impresionistas. Por ello, su primera hornada artística será un homenaje a la ciudad, viéndose en la luminosidad de sus

¹ Carta de Edward Hopper a su madre. 30 de octubre de 1906. Citada en: LEVIN, Gail. (1989). *Edward Hopper*, Madrid: Fundación Juan March, p. 9. Nota. 8.

² LEVIN, Gail. (1989). *Edward Hopper*, Madrid: Fundación Juan March, p. 10. Nota. 11.

paisajes, como, por ejemplo, en el cuadro *Lavaderos en Port Royal*, de 1907. Igualmente, aprovechando esta primera estancia en Europa, viajó a Londres y posteriormente a Ámsterdam y Haarlem, en donde Robert Henri dirigía una escuela de verano para estudiantes americanos, para después trasladarse a Berlín y a Bruselas y, desde allí, nuevamente a París. Además, el entorno francés servirá a Hopper de primer contacto con el cine. De hecho, consideramos este momento como fundamental debido a que el mismo pintor lo reflejará en una carta a su padre: «hace algunas noches, fui a ver la película del combate entre Burns y Johnson. Burns no parecía tan impresionante. Desde luego Burns daba la impresión de ser un buen boxeador, pero no tan grande ni tan fuerte»³. Refiriéndose al combate de boxeo acometido entre Jack Johnson, deportista de raza negra contra Tommy Burns; el atleta negro ganaría el combate y con ello el título de los pesos pesados. De esta manera una sociedad racista respondía pidiendo censura al medio que proliferó el combate.

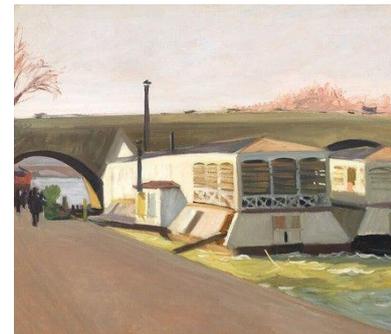


Fig. 3.Edward Hopper. *Lavaderos en Port Royal*. 1907.

De vuelta a Nueva York, se vio obligado a trabajar de ilustrador para ganarse la vida y expuso por primera vez su obra europea, junto con cuadros de otros artistas compañeros de la *New York School of Art*, en la Exposición de *Pinturas y Dibujos de Artistas Americanos Contemporáneos*, en el antiguo edificio del *Harmonie Club* de Nueva York, sin ningún éxito. Ante

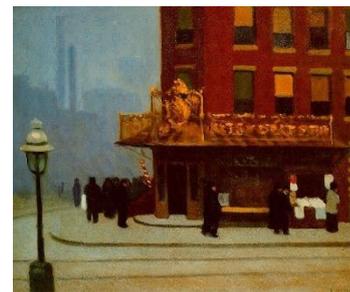


Fig. 4.Edward Hopper. *Esquina en Nueva York*. 1913

tal fracaso, en marzo de 1909 vuelve a Francia, pero permaneció en París sólo unos meses. Al año siguiente, en 1910, de nuevo en Europa, viajó a Madrid para admirar las obras de los grandes maestros del Prado, para poco después retornar definitivamente a los Estados Unidos en donde vivió el resto de su vida. No obstante, su admiración por la cultura francesa sería siempre una constante en su obra. Prueba de ello es el cuadro titulado *Soir Bleu*, expuesto en 1915, junto a otro, *Esquina de Nueva York* (1913), en donde recrea una escena de terraza parisina en un formato de gran tamaño como muestra de admiración por

³ Carta del 18 de junio de 1909 de Edward Hopper a su padre. Citada en: STREIBLE, Dan. (1989). «A History of the Boxing Film, 1849-1915: Social control and social reform in the progressive Era». *Film History*, N° 3, p.43.

aquella ciudad. Su amigo, el pintor y crítico de arte Guy Pène du Bois (1884-1958), que había sido compañero de Hopper en la *School of Art*, describió el cuadro de la siguiente manera: «...un pequeño café aislado en un paisaje desolado [...] en la que dos o tres figuras están sentadas impasibles alrededor de unas pequeñas mesas redondas...»⁴.

Esta imagen de realidad costumbrista, con antecedentes en la pintura de Edgar Degas (1834-1917), tendrá su continuidad en obras posteriores de Hopper. Muy influido por los postulados defendidos por la llamada *Ashcan School*, denominada así por Alfred H. Barr en el libro *Art in American in Modern Times*, publicado por el MOMA de Nueva York en 1934, como modo de definir a un grupo de pintores independientes y urbanitas que procedían del llamado grupo de *los Ocho* creado por Robert



Fig. 5. Edward Hopper. *Soir Blue*. 1914.

Henri en 1908. Hopper irá paulatinamente rompiendo con la influencia impresionista de su periodo europeo para centrarse en un arte de carácter naturalista, algo tosco, dirigido a representar fundamentalmente escenas de la vida cotidiana de una ciudad y la marginalidad de sus habitantes, muchas veces figuras solitarias incluso dentro de la multitud. Los alumnos de Henri estarán también relacionados con la gran pantalla. Por ejemplo, Vachel Lindsay (1879-1931) importante crítico de cine y precursor en apostar por el desarrollo de una estética cinematográfica entendida como arte, publicó de esta manera en 1915 *The Art of Moving Pictures*. De hecho, mencionará en este libro un cuadro importante en su formación, *La joven con Loro* (1866) de Manet, uno de los cuadros predilectos de sus profesores Robert Henri y Willian Chase, transmitiendo a su alumnado la admiración por el teatro y una mente abierta hacia las nuevas formas de expresión. Para Lindsay «las escenas que discurren en interiores son mucho mejores si están basadas en cuadros»⁵. De hecho, este lienzo será emulado por Hopper, usando la teoría de Vachel Lindsay pero de manera inversa debido a que sus interiores se asemejan a los encuadres de una película, de algo en movimiento a una foto fija. De esta manera los pupilos de la *Ashcan School* serán conocedores de la obra de Édouard Manet (la pintura final de Monet era demasiado moderna para la formación) y de la pintura holandesa del siglo XVII con Rembrandt. Decir que los integrantes de esta escuela iban

⁴ Ibidem, p. 14.

⁵ LINDSAY, Vachel. (1915). *The Art of Moving Pictures*. New York: The MacMillan Company, p. 127.

en contra del impresionismo americano de la época sería sintetizar en gran manera esta idea ya que, frente a la utilización de la luz de estos, los de *Ashcan* incidían en los tonos sombríos con escenas crudas de paisajes urbanos con composiciones donde se representaban a prostitutas, boxeadores o borrachos, en contraste con los temas más amables del impresionismo.

Es a partir de 1915 cuando comienza a desarrollar este tipo de composiciones en donde sitúa al espectador en el papel de *voyeur*⁶. Una de sus primeras obras en este sentido es *Muchacha cosiendo a máquina* (1921), con la que inicia también una serie de cuadros con mujeres solitarias enmarcadas dentro de los elementos arquitectónicos de un interior.



Fig. 6. Edward Hopper. Muchacha cosiendo a máquina. 1921.



Fig. 7. Robert Henri. La estudiante de arte (Miss Josephine Nivison). 1906.

El 9 de julio de 1924, Edward Hopper contrajo matrimonio con Josephine Verstelle Nivison (1883-1968), también conocida con el diminutivo de Jo, quien además fue discípula de Robert Henri, el cual le hizo un retrato por la gran estima que le profesaba. Josephine se formó como pintora y actriz y siempre le sirvió de modelo a Hopper, a pesar de la tormentosa relación matrimonial de la pareja.

Quizás de estos cuadros el más ambicioso sea *Habitación de hotel*, de 1931, en donde una mujer joven y esbelta, sentada en la cama, con la cabeza baja, se aferra a una hoja de papel que, según ha escrito la historiadora del arte Gail Level, una de las más reconocidas especialistas en la obra de Hopper, es, en realidad, un horario de trenes. El cuadro está inspirado en una composición del pintor e ilustrador francés Jean Louis Forain (1852-1931), y se incluye dentro de lo que se conoce como el “estilo maduro” en la pintura de Hopper, que comienza en torno a 1920 y llegó en su desarrollo hasta el comienzo de la década de los años setenta del siglo XX.



Fig. 8. Edward Hopper. Habitación de hotel. 1931.

⁶ Ibidem, p. 16.

Durante este periodo estuvo muy influido por la pintura de John F. Sloan (1871-1951), miembro destacado del grupo de los *Ocho*, sobre todo por lo que se refiere a sus pinturas de entornos neoyorquinos. Las mujeres solitarias que pinta Hopper en el interior de una casa iluminadas por el sol que entra a través de una ventana, como ocurre, por ejemplo, en el cuadro *La ciudad por la mañana* (1944) o en el más conocido *Sol matutino* (1952) –en donde hizo posar a Jo, su mujer, sentada en una cama mirando sobre los tejados de Nueva York– están inspiradas en obras de Sloan, que también le sirve de referencias para aquellas pinturas en las que la mujer es observada sin que ella lo sepa. Esto ocurre, como escribe Gail Levin, en *Ventanas en la noche*, de 1928, en donde Hopper demuestra la predilección que sentía «...por mirar furtivamente, a través de ventanas iluminadas, desde el tren elevado que pasaba a través de la ciudad...»⁷, en un ejercicio de espectador-*voyeur* muy practicado por el artista, aunque realmente su fuente de inspiración para el cuadro anteriormente citado fue un aguafuerte de Sloan, de igual título, que Hopper había visto en la *Exposición de Artistas Independientes* organizada por Robert Henri y el propio Sloan en 1910, en la que Hopper también había participado presentando un óleo titulado *El Louvre*.

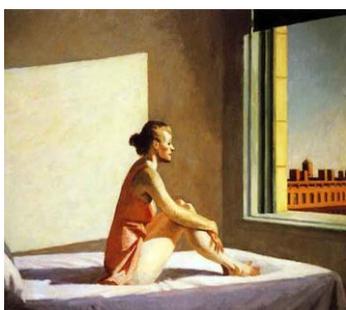


Fig. 9. Edward Hopper. *Sol matutino*. 1952.

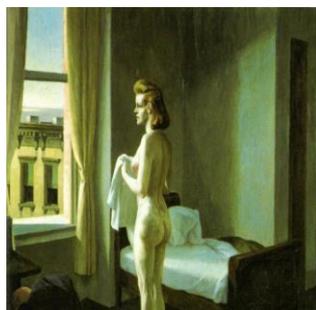


Fig. 10. Edward Hopper. *La ciudad por la mañana*. 1944.



Fig. 11. Edward Hopper. *Ventanas en la noche*. 1928.

En este punto, es conveniente destacar el papel de Hopper como grabador. Aunque el artista nunca había estudiado la técnica del grabado, aprendió algunos trucos técnicos sobre el aguafuerte de un amigo, Martin Lewis (1881-1962), un emigrante australiano que al igual que Hopper se ganaba la vida trabajando como dibujante publicitario e ilustrador⁸. Como el propio artista declaró en una entrevista, trabajar como publicitario no le agradaba en absoluto y antes de entrar en la oficina «...daba un par de vuelta a la manzana [y aunque] necesitaba el dinero...esperaba que no me dieran el maldito

⁷ Ibidem, p. 20.

⁸ Ibidem, p. 16.

trabajo»⁹. La ilustración fue sólo un medio para ganarse la vida. A partir de 1913, como escriben Laura y Almudena Muñoz, trabajó algún tiempo en este campo realizando, entre otros encargos, carteles de películas y sus correspondientes programas de mano¹⁰, fundamentalmente para la compañía *U.S. Printing & Litho Co.*, que le pagaba un sueldo de 10 dólares por cartel, dedicados en su mayoría a la publicidad de películas como *Dance of Mammon*, *The horror of War*, o *The Gape of Death*, distribuidas por la productora francesa *Societè Française des Films et Cinématographes Eclair*, fundada en 1907 por el industrial Charles Jourjon. La destrucción de los almacenes y laboratorios de la delegación americana de la compañía, *Eclair Film Company of America*, a consecuencia de un incendio declarado en 1914, provocó, para el tema que nos ocupa, la desaparición de la mayoría de estos carteles publicitarios diseñados por Hopper.

Será a partir de 1915, después del incendio de la productora, cuando el artista comienza a plasmar en sus grabados escenas callejeras de París, reproducidas de memoria, para luego encontrar otros temas para sus aguafuertes en el paisaje rural de Nueva Inglaterra, en donde pasaba los veranos. Esta experiencia le sirvió para realizar nuevas composiciones pictóricas desde otro punto de vista, pues dejó de pintar sus óleos *a plein air*, según hacían los impresionistas, para guiarse por las composiciones previas de sus aguafuertes más estructuradas y consistentes que las que le proporcionaba la observación directa de la naturaleza. Como ejemplos de estos aguafuertes tempranos, que son muchos, se pueden citar, entre otros, dos de marcado carácter español, *Don Quijote* (1916) y *The Bullfight (La corrida)*, inspirado en una experiencia personal. En efecto, como ya se ha indicado en el texto, Hopper visitó Madrid en 1910 y asistió a una corrida de toros. La experiencia fue muy desagradable para el artista, que le escribió a su hermana lo siguiente en una carta fechada el 9 de junio de 1910:

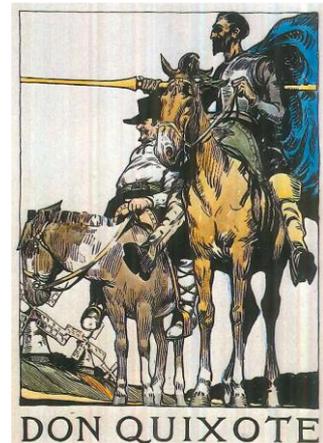


Fig.12.Edward Hopper. *Don Quijote*. 1916.

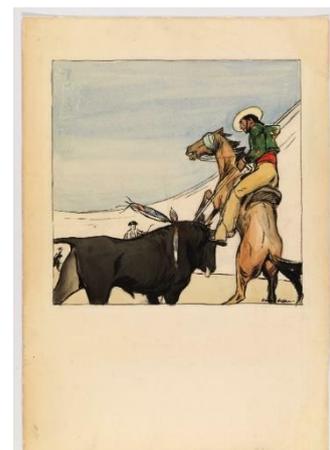


Fig.13. Edward Hopper. *The Bullfight*. 1907-1910.

⁹ CHAPIN, James. «The Silent Witness» [en línea]. *Times*: 24 de diciembre de 1956. [consultado: 10 de abril de 2020]. Disponible en: <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19561224,00.html>

¹⁰ MUÑOZ PÉREZ, Laura. MUÑOZ PÉREZ, Almudena. (2007). «Usos cinematográficos en la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias». *Vivat Academia*, p. 76.

«...Fui a una corrida de toros el domingo pasado y me pareció mucho peor de lo que pensé que sería. La muerte de los caballos por el toro es horrible, acentuada por el hecho de que no tienen ninguna posibilidad de escapar y los hacen avanzar hacia el toro para que los mate. No es lo que llamaría un deporte emocionante, sino algo simplemente brutal y horrible, repugnante...»¹¹.

No obstante, también encontró cierta belleza en el espectáculo, al referir, en la misma carta lo siguiente: «...la entrada del toro en la plaza, sin embargo, es de gran belleza y los primeros ataques que realiza [el toro] son muy bonitos...»¹², lo que justificaría el tema de una corrida de toros para una de sus ilustraciones más aclamada.

Su gusto por el aguafuerte y el uso que hizo de ellos para sus propias composiciones pictóricas, se advierte en el grabado *Paisaje americano* (1920), que le sirvió de inspiración para el óleo *Casa junto al ferrocarril*, de 1925, muy famoso por su utilización por Alfred Hitchcock a la hora de recrear la inquietante mansión de la película *Psicosis*, de 1960. Se trata de una casa aislada, cuyo estilo arquitectónico se incluye en el denominado “Segundo Imperio norteamericano” (1860-1890), empleado frecuentemente en construcciones de la zona rural de Nueva Inglaterra a donde Hopper solía viajar muy frecuentemente. En fecha anterior, en 1923, ya había pintado *Tejado de mansarda*, que representa la casa de un capitán del distrito de Rocky Neck, en Gloucester (Massachusetts), sobre la que, en una entrevista que concedió en 1956, comentó lo siguiente:

«...En Gloucester, cuando todo el mundo estaba pintado barcos en la costa, yo me dedicaba a andar por ahí buscando casas. Los techos son muy marcados, las cornisas lo son aún más, Las buhardillas proyectan sombras muy positivas. Me imaginó que será la influencia del capitán [...] la audacia de los barcos...»¹³.

¹¹ LEVIN, Gail. (1989). *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, p. 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ LEVIN, Gail. (1989). *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, p. 18. Ver: nota 27.



Fig.14. Edward Hopper.
Paisaje americano. 1920.



Fig.15. Edward Hopper.
Casa junto al ferrocarril.
1925.



Fig.16. Edward Hopper.
Tejado de mansarda. 1923.

Pero también es cierto que esos tejados abuhardillados le recordaban a las muchas casas de París que él había pintado mientras vivía en aquella ciudad, como el cuadro titulado *El Pabellón de Flora* del palacio del Louvre, fechado en 1909, del que hizo varias versiones, que le servirá de referencia para la serie de casas de estilo victoriano que pintó a partir de 1925 como, a modo de ejemplo, *Casa victoriana* (1925-1927) o *Colegio de San Miguel en Santa Fe* (1925).



Fig.17. Edward Hopper.
El Pabellón de Flora. 1909.



Fig.18. Edward Hopper.
Casa victoriana. 1925-1927.

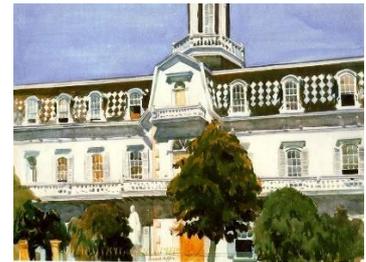


Fig.19. Edward Hopper.
Colegio de San Miguel en Santa Fe. 1925.

Estas solitarias casas de la costa de Maine a veces forman parte del paisaje de una marina, tema muy enraizado con la tradición pictórica norteamericana decimonónica. *Mar de fondo*, pintado en 1939, es un buen ejemplo de ello, aunque son muchos los grabados y cuadros que tienen como motivo el mar y la playa. El matrimonio Hopper, que vivía en un destartado y pequeño estudio en Washington Square (Nueva York), solía viajar los veranos a la zona de Nueva Inglaterra, construyéndose en 1933 una casa en un pueblecito llamado Truro, cerca de Cabo Cod. Este ambiente le inspiraría cuadros tan conocidos como *Estación de Guardacosta* (1932), *Atardecer en Cabo Cod* (1939), en donde se muestra a una pareja atrapada en un desinterés común, o *Cabo Cod por la mañana* (1950), en donde nuevamente retrata a su esposa, Jo, que le sirve de modelo.



Fig.20. Edward Hopper. *Mar de fondo*. 1939



Fig.21. Edward Hopper. *Estación de Guardacosta*. 1932.



Fig.22. Edward Hopper. *Atardecer en Cabo Cod*. 1939.



Fig. 23. Edward Hopper. *Cabo Cod por la mañana*. 1950.

De todos modos, la ciudad de Nueva York y sus ambientes íntimos más deprimidos seguirá siendo parte fundamental de su iconografía pictórica. Los interiores neoyorkinos tienen su fuente de inspiración en la pintura de Degas, de la que recupera de manera admirable sus composiciones espaciales. Como escribe Gail Levi, muchos de los cuadros de Hopper están «estructurados por una diagonal marcadamente fugada que penetra el espacio con énfasis y culmina con un punto de fuga descentrado»¹⁴, siguiendo composiciones que se encuentran con frecuencia en las obras del gran pintor francés. Se advierte, por ejemplo, en el lienzo *Cine de Nueva York*, de 1939, en donde se dramatiza el espacio con luces y sombras, al igual que ocurre con *Oficina de noche*, pintada en 1940, inspirada de nuevo en una obra de Degas, *Cotton Exchange, New Orleans*, de 1873, pintada por el artista durante una visita que hizo a su familia americana en aquel año. En *Oficina de noche*, y siguiendo en todo lo escrito por Gail Levin, «...se manifiestan aquellas cosas que Hopper asociaba con la noche, entre ellas la angustia y el eros»¹⁵, y que también suele aparecer en los cuadros ambientados nuevamente en habitaciones anónimas de hoteles o en interiores de cualquier establecimiento público. En *Habitaciones para turistas*, pintado en 1945, representa el exterior de una típica casa de huéspedes, y contrasta la calle oscura, llena de miedos, con el interior seguro e iluminado,

¹⁴ Ibidem, p. 24.

¹⁵ Ibidem, p.26.

captando así el alivio que siente el viajero al encontrar refugio confortable en una ciudad extraña.



Fig.24.Edward Hopper. *Cine de Nueva York*. 1939.



Fig. 25. Edgar Degas. *Cotton Exchange, New Orleans*. 1873.



Fig. 26. Edward Hopper. *Oficina de noche*. 1940.



Fig.27. Edward Hopper. *Habitaciones para turistas*. 1945.

Por lo demás, es bastante frecuente encontrar en las pinturas de Hopper temas relacionados con el viaje, una actividad que fascinaba al artista: «Para mí, lo más importante es tener la sensación de movimiento. Cuando estás viajando, te das cuenta de lo hermosas que son las cosas»¹⁶. En el cuadro *Hotel junto al ferrocarril*, de 1952, se visualiza esta pasión por medio de dos



Fig.28. Edward Hopper. *Hotel junto al ferrocarril*. 1952.

imágenes relacionadas con el viaje, las vías del tren, un medio de locomoción que le gustaba mucho y, la habitación de un hotel, el refugio del viajero; y dentro de la habitación un hombre y una mujer, aislados el uno de la otra, sin comunicación entre ellos, manifestando magistralmente otras de las obsesiones de Hopper, el representar los estados

¹⁶ Ibidem, p. 22. Nota 32. Comentario citado por SEITZ, William. (1969). *Edward Hopper in Sao Paulo*, Washington D.C: Smithsonian, p.22.

de ánimos de la gente mediante la desolación del aislamiento social. Como declaró en una entrevista concedida en 1953 a la revista *Reality* –fundada por el propio Hopper y un grupo de artistas contrarios al impresionismo abstracto desarrollado por los pintores de la Escuela de Nueva York– «...el gran arte es la expresión externa de la vida interior, y esta vida interior tendrá como resultado su visión personal del mundo»¹⁷.

Edward Hopper murió el 15 de mayo de 1967 en su estudio de Washington Square North de Nueva York. Su mujer, Jo, que durante toda su vida se encargó de organizar la actividad artística de su marido, murió unos meses después, el 6 de marzo de 1968, cumpliéndose el deseo expresado en su diario: «Es una verdadera bendición que Edward y yo estemos el uno por el otro, seguramente se me permitirá irme cuando él se haya ido»¹⁸.

¹⁷ Fragmento de la entrevista extraída de: MORSE, John. (17 de junio de 1959) «Edward Hopper entrevistado por John Morse». *Archives of American Art*, p. 6.

¹⁸ Jo, la mujer detrás de la carrera de Edward Hopper. [en línea]. *Barnebys*: 11 de marzo de 2019 [Consulta: 3 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.barnebys.es/blog/jo-la-mujer-detras-de-la-carrera-de-edward-hopper>

III. EDWARD HOPPER Y EL CINE. REFERENCIAS Y CONFLUENCIAS

Entre los años 80 y 90 del siglo pasado, se instauró un debate acerca de la relación que el cine y las artes tenían entre sí, y más concretamente con la pintura, queriéndose entender la práctica cinematográfica como es debido y otorgarle su espacio como *séptimo arte* en pos de correlacionar el cine con el resto de las diversas manifestaciones artísticas. A pesar de ello ciertas personas sí se percataron, como el crítico y director de cine Eric Rohmer (1920-2010) que en 1972 publicó su tesis doctoral analizando *Fausto* (1926) del cineasta alemán Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931). En su disertación dedicó un capítulo al *film* denominado *l'espace pictural*, basándose en diversos pintores que inspiraron al cineasta alemán, comparando las imágenes ofrecidas con ciertos cuadros: «las bellezas que Murnau nos propone están cercanas en espíritu de aquellas que la pintura en su historia nos ha hecho admirar y que la fotografía retoma partiendo de ellas [...]. Las bellezas de Fausto poseen un aire familiar con las de los museos. Aunque no siempre se presenten bajo la forma de “cuadro”, llevan en ellas el fermento de un cuadro posible»¹⁹. Rohmer planteó la clave para entender la relación que tiene la pintura con el cine, transponer las virtudes de este arte pictórico al ámbito cinematográfico, bucear en los rasgos o pautas de grandes autores (como es el caso de Hopper en mi investigación) y usarlos en un contexto artístico distinto, percatándonos así de la aguda relación existente entre el arte y el cine.

Teniendo en cuenta la notable relevancia de Hopper en el cine, debemos mencionar que el uso de la fotografía, más aún con su interconexión con el cine, supuso un método auxiliar y de evolución para la pintura, identificando el suceso pictórico en la apariencia visual del mundo. El abandono de la figuración conceptualizará el hecho pictórico, pauta que dominará la pintura contemporánea conforme el cine va evolucionando, abarcando gran parte del siglo XX. Esto no supone el funeral de la figuración, sino su transformación personalista dependiendo de cada artista, desarrollo que se verá en el propio devenir contemporáneo. El ejemplo más claro de este proceso fue Hopper, rechazando las vanguardias del momento, representando a la sociedad que fluía a su alrededor, ofreciendo una obra personal que iba más allá de planteamientos políticos e ideológicos.

¹⁹ ROHMER, Eric. (1977). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. París: UGE, p.143.

Para entender esto no debemos confundir el realismo con lo figurativo. Hopper se movería por la figuración hasta llegar al realismo, pero a su manera, plasmando la realidad contemporánea. Lo observamos en la recurrencia temática de sus obras: ferrocarriles, carreteras, espacios cotidianos o aislados, lugares urbanos y costeros, moviéndose entre el paisaje interior y exterior, reflejando su visión de la realidad estadounidense de los dos primeros tercios del siglo XX. Este figurativismo realista se aleja del hiperrealismo. Hopper contará con unos antecedentes en los impresionistas y la pintura holandesa de su primera etapa en París, pero también veremos en su práctica aspectos simbolistas y expresionistas, elemento al que sus contemporáneos no recurrirán tanto.

Gracias a Josephine Nivison y la formación de esta, tanto en el cine como en el teatro, Hopper, fue conocedor y estuvo al tanto de todas las novedades del medio cinematográfico. De hecho, conocemos los gustos eclécticos del pintor respecto al cine visionando películas de gánsteres como *Hampa Dorada* (1931) y *Scarface, el terror del hampa* (1932). Además de largometrajes de cine negro como *La dama de Shanghai* (1947) o *Historia de un detective* (1944), junto al film *Encadenados* (1946) de Alfred Hitchcock. *Eva al desnudo* (1950) de Mankiewicz será la mejor producción de Hollywood en la opinión del pintor²⁰.

1. Friedrich Wilhelm Murnau

El director Friedrich Wilhelm Murnau será una muestra de la influencia que el cine tiene sobre la obra de Hopper. Su visión personal de la megalópolis neoyorkina, tremendamente referenciada en su práctica artística, define al autor por el uso del realismo, pero debemos matizar que este está cercano a la abstracción. La construcción de muchas de sus obras se basaba en la misma premisa que Hollywood usaba para crear sus largometrajes, generando un entorno urbano que existía y no a la vez, viéndolo, por ejemplo, en la película *Amanecer* de 1927. Rochus Gliese (1891-1978), decorador de sus filmes, logró crear una ciudad con identidad, pero que a la vez no era real, en los *Fox Hills Studio* de Westwood, Los Ángeles. Por ello, el caso de Murnau influyó directamente

²⁰ WAGSTAFF, Sheena (dir). (2004) *Edward Hopper*. Londres: Tate Modern.

en la obra del neoyorkino con la idea de tomar aspectos reales fusionándolos con toques personales, con su visión propia de América.

No hay duda de que, en el tratamiento de la luz, la posición de los personajes, el uso de la escenografía y la utilización de distintos puntos de vista encontramos una relación íntima entre el cine de Hollywood de los años 20, 30 y 40 del siglo XX y su arte. Por ejemplo, en estas escenas podemos ver la importancia en el uso de la luz y la sombra para modelar espacios, así como el aislamiento de sus personajes deslumbrados mientras están absortos en ese bucle perpetuo que supone la existencia, que más tarde usará Hopper en su obra para representar la soledad intrínseca.



Fig. 29. Friedrich Wilhelm Murnau. Amanecer. 1927. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Film Corporation.



2. El cine negro

El cine negro estará sumido en una serie de juegos de sombras y usos expresionistas. Un buen cineasta se distingue de otros por la posición en la que usa la cámara, una regla que es capital en la pintura de Hopper. Su punto de vista generalmente irreal ofrece un deleite para el espectador, situado en la calle, en un estudio o cualquier lugar común, realizando una compresión del espacio, alterando la profundidad del campo para multiplicar las capas de representación. Algo que también acometerá en sus obras será el rechazo del movimiento. Una curiosidad de su práctica artística es que a pesar de que aparentemente su pintura esté definida como una representación fehaciente de la sociedad norteamericana, en ninguna de sus composiciones aparecerán coches. La industria Ford, entre

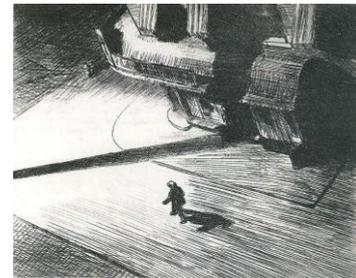


Fig.30. Edward Hopper. Sombras nocturnas. 1921.

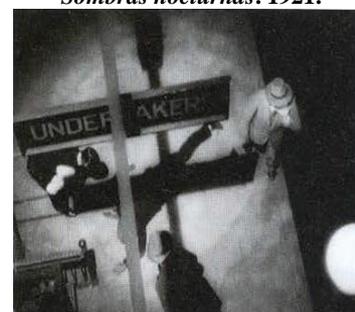


Fig.31. Howard Hawks. Scarface, el terror del Hampa. 1932 [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

otras, ya despuntaba en estos años, esgrimiendo la bandera de la “americanidad”, además de aparecer en numerosos filmes.

En el grabado en blanco y negro *Sombras nocturnas*, vemos a un hombre caminando por la acera en una noche profunda, la calle solo esta iluminada por la luz de una farola que prolonga la longitud de las sombras en la calle. Una imagen vista desde lo alto, un picado, que parece fusionarse con una secuencia de *Scarface*. Por ello, sus cuadros serán la recomposición de una verdad. En una película normal el coche se verá llegar, pero en una obra de Hopper, así como en un largometraje influenciado por su obra, el vehículo estará fuera de campo, captando tanto el cineasta como el pintor la toma anterior a la aparición del transporte, casi como si el director no dijera: “acción”, viéndose el estatismo en su obra. Lo podemos definir como la suspensión de un instante, vemos el nudo, pero nunca el comienzo o el desenlace. Por ello para el espectador es semejante al *frame* o fotograma de una película, la existencia del mismo dicta que debe precederle y antecederle otras escenas. Convirtiendo al que visiona la obra de Hopper en un *voyeur*, esa curiosidad desembocará en la necesidad de reconstruir la acción a través de las pistas que el neoyorkino nos deja, labor que recogerán los directores de cine.

3. Halcones de Noche

En los inicios del arte cinematográfico, los largometrajes eran rodados en habitaciones acristaladas, usando luz solar filtrada a través de los ventanales como única iluminación. Una luz que no modelaba los espacios, plana y sin relieve. Cuando la luz artificial se impone, la manera que se tendrá de hacer cine cambia. Por lo consiguiente, el director por fin pudo hacer que la luz formara parte fundamental de su obra, creando sombras y jugando con los relieves. Esto es algo que Hopper recogerá para enriquecer su obra, la influencia de los expresionistas alemanes inspiró al neoyorkino a la par que retroalimentó al cine americano. Hopper vivió los años 30 con el despunte del cine negro, convirtiéndose en una de las pasiones del artista. Parker Tyler ya hablaba de la relación que el cine *noir* tenía con el pintor: «muchos de sus trabajos son como planos de cámara

conscientemente enmarcados para darnos una versión purificada de esa extraña mezcla de comunicación e incomunicación que es Hollywood»²¹.

Uno de sus cuadros más famosos, *Halcones de noche* (1942), también ofrece bastantes similitudes con varios largometrajes de esta índole. Vemos el interior de un *diner* en el que cada uno de los clientes están sedentes, absortos en sus pensamientos, la iluminación se asemeja a la de un acuario. En la calle a través del

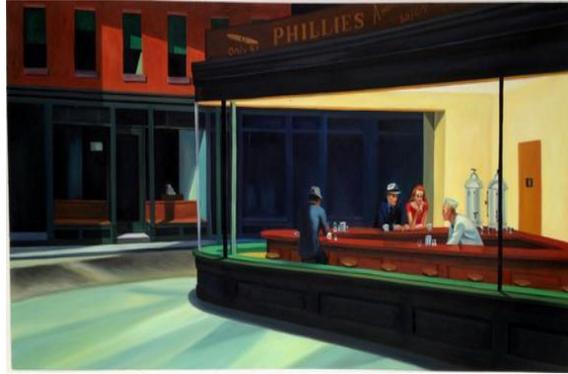


Fig.32. Edward Hopper. *Halcones de noche*. 1942.

ventanal podemos observar cómo está vacía, algo que no se diferencia mucho con el interior donde a pesar de que el recinto esté habitado, cada uno de sus moradores aparecen aislados sin relacionarse entre sí. La calle es un mero escenario que se presenta vacío para las necesidades del que vaya a construir la historia (tanto el espectador como el cineasta). Para la realización de este cuadro, Hopper se basó en el relato *Los asesinos* (1956) del novelista Ernest Hemingway (1899-1961). En el escrito, dos sicarios tienen la misión de matar a un boxeador, llamado “El sueco”, quien sabedor de la situación aguarda la llegada de la parca. El relato se basa en la espera, una sensación que por voluntad propia genera amenaza, una relación directa con el estatismo que puede llegar a ser siniestro en la práctica artística del norteamericano. Esta historia, a su vez, influenciará la novela negra de escritores como David Goodis (1917-1967) o Dashiell Hammett (1894-1961), junto al cine negro posterior de directores como Don Siegel (1912-1991) o Howard Hawks (1896-1977).



Fig.33. Robert Siodmak. *Forajidos*. 1946. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

²¹. TYLER, Parker. (1957). «Hopper/Pollock». *Art News Annual* N° 26, p. 90.

La novela de Hemingway llegará a la gran pantalla a manos del cineasta Robert Siodmak (1900-1973) en 1946, siendo Burt Lancaster (1913-1994) el protagonista de la cinta. Este director a su vez se inspiró en la actividad de Hopper para la realización de *Forajidos*. Posteriormente también veremos esta influencia recogida en *El final de la violencia* (1997) de Wim Wenders.

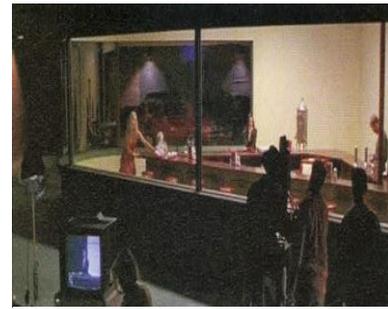


Fig. 34. Wim Wenders. *El final de la violencia*. 1997. [Cinta Cinematográfica]. Coproducción Estados Unidos, Alemania y Francia: Ciby Pictures, Road Movies y Kintop Pictures.

Wim Wenders, nacido en 1945, será un cineasta alemán influenciado por lo norteamericano y su cine. En su obra hay una clara emulación de la práctica artística *hopperiana*. Muchas de sus películas harán referencia al pintor neoyorkino, pero cabe destacar, siguiendo el ejemplo analizado de *Halcones de noche*, su filme *Llamando a las puertas del cielo*.



Fig. 35. Wim Wenders. *Llamando a las puertas del cielo*. 2006. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Reverse Angle International.

A pesar de todos los ejemplos analizados, la translación fílmica perfecta de *Halcones de Noche* lo veremos en *Forajidos* (1946). Concretamente lo observamos en el uso de la cámara, ubicándose de una manera especial, descomponiendo el espacio de fuera hacia adentro, por ello el dramatismo generado en la profundidad del plano destacando en las escenas clave. Algo que



Fig. 36. Robert Siodmak. *Forajidos*. 1946. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

merece la pena mencionar, ya que el lienzo no estará tan directamente plasmado en los dos casos fílmicos anteriores, pero generará una atmósfera, unos estímulos ópticos y un clima similar al del cuadro. Un lienzo con una evolución arrolladora surgiendo de la literatura, pasando por la pintura hasta llegar al cine.

Un último caso en relación con la composición pictórica analizada será el musical, *Dinero caído del cielo* (1981) dirigida por Herbert Ross (1927-2001). Hopper se nutrió del cine negro en torno a su referencia plástica usando las pautas de este para la construcción de imágenes y espacios junto al uso de la iluminación. A su vez, los cineastas

aprovecharán la práctica artística del neoyorkino para su labor cinematográfica. A pesar de que aparentemente los musicales de esta época no puedan estar relacionados con la obra de Edward Hopper, si profundizamos en el análisis, encontraremos este *filme* enmarcado en los años de la Gran Depresión que plasma de manera fehaciente la angustia existencial que el cine negro transmitía. La norma general de los musicales del momento era la evasión de la dura realidad que tenían que vivir los norteamericanos, pero este largometraje se diferenciará del resto de musicales plasmando todo el dramatismo y pesimismo que sea necesario para reflejar la contemporaneidad de los sucesos.

Hacer una película de estas características suponía una serie de dificultades técnicas, teniendo los actores que recurrir al *playback* para reducir las imperfecciones de la grabación, resultando un contraste bastante llamativo entre la actividad musical y la representación de la vida cotidiana que golpeaba con dureza a la sociedad contemporánea. Siendo interesante la revisión de la obra para poder vislumbrar el pasado a través de las distintas representaciones del momento, la confluencia del cine, la música y la fotografía. La falsedad que reflejaban los musicales de los años 30 intentando ocultar la dura y mísera realidad, aparentemente, podrían tener una relación con la obra de Hopper, ya que el propio pintor no representará estos problemas en sus composiciones. Pero frente a la irrealidad producida por Hollywood, la práctica artística de Hopper nos esclarece con su realismo. De hecho, parte de los personajes del largometraje viven dentro de los cuadros del pintor. Tras el desengaño existencial y vital que sufre la pareja protagonista del *film*, la amante del dúo amoroso, Ellen, sin otra opción que ejercer la prostitución, y Arthur Parker, fracasando en su sueño de vivir de la música, en la completa ruina, terminan encontrándose en un *diner* americano, formándose un *tableau vivant* relacionado con el lienzo analizado, *Halcones de noche*, representando la soledad perpetua que sufren los noctámbulos urbanos. La paradoja de la vida moderna.



Fig.37. Edward Hopper. *Halcones de noche*. 1942.



Fig.38. Herbert Ross. *Dinero caído del cielo*. 1981. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

4. Alfred Hitchcock

La confluencia entre Edward Hopper y Alfred Hitchcock (1899-1980) es más profunda de lo que parece, una relación entre la mudez del pintor y la práctica cinematográfica del director, jugando ambos a través de la representación vital para formar la composición. Una esencialidad similar, basándose en unos principios artísticos hermanados, centrados en el estudio de la sugestión junto a la plasmación de los



Fig.39. Alfred Hitchcock. *Vertigo*. 1958. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

objetos, logrando las reacciones que ellos esperan del espectador. Las formas son una mera excusa para la manipulación de los estados de ánimo, el uso de reflejos acompañados de sombras y las evocaciones que estas nos provocan. Esa aparente incomunicación donde son los espectadores quienes están siendo observados por los artistas y no al contrario. Generalmente los pintores que basan su práctica artística en la luz son optimistas y vitales, el caso de Hopper nos demuestra lo contrario. Él nos ofrece la desolación más cruda a través del pigmento, la claridad está ejecutada en su faceta más magistral unida a una potencialidad de colores que van formando el espacio. Sus composiciones reflejan la depresión y el malestar moderno, la ciudad en su interior está hueca, siendo solo un mero decorado. Algo que también podemos ver en la dirección de Hitchcock donde el crimen y el aislamiento afloran.

Se busca el punto de vista de aquel que observa y recibe esa observación, por ello en la obra de Hopper apenas hay claroscuros, brochazos con intensidad o encuadres intrincados, reflejando la crudeza de lo que es real, algo que podemos ver en los colores de *Vertigo* (fondo rojo y vestido verde). Todo bajo el mismo sentimiento de agotamiento frente al ritmo de la modernidad, el tedio y el ahogo existencial que refleja la vida moderna. El uso de ventanas, de vías intransitadas, reflejando la soledad y una nación que se desmorona internamente, ya que no puede hacer otra cosa que no sea desfallecer por sí misma. Un diálogo entre la luz y el abandono, alargándose en la existencia.

La ecuación de la quietud en Hopper se refleja en la inquietud del espectador. Por ello su obra hace que el que la visiona sea el narrador de la escena planteada. Hopper usa el estatismo para generar lo siniestro, por ello su relación con el cine a través de cineastas galardonados como serán Alfred Hitchcock (1899-1980) y David Lynch (1946). Estos grandes genios aprendieron de Hopper que la incompreensión y no desvelar la trama completamente al espectador marca el matiz diferenciador, usando lo siniestro en sus obras. En ello también será importante la iluminación o la carencia de esta, radicando de esta forma que la invisibilidad de algo genere lo tenebroso, la sospecha. Aunque también usará este modus operandi con la cegadora luz que baña a los personajes en sus composiciones. De esta manera el pintor ofrece al espectador ser protagonista de la escena, pero a su vez el observador narrará el desarrollo de esta a través de sus cavilaciones. Por ello tanto el cineasta como el pintor *voyeur* declarados, se encargan de transformar a los espectadores como veremos en *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock.

La existencia era importante para Hopper, referenciándolo en sus escritos a través de otro pintor coetáneo: «La obra de Charles Burchfield se basa claramente no en el arte sino en la vida. Su simpatía por lo particular y concreto es lo que le hace épico y universal. Ningún estado de ánimo es demasiado insignificante como para no ser digno de representación»²². Por ello todos los elementos de la obra de Hopper no están carentes de causalidad: la soledad, el silencio, la aparente calma y la contención sentimental. Ese estado interior estalla moldeando el espacio de la composición. La condición anímica del personaje se fusiona con el momento escogido, por ejemplo, el uso de la luz no es casual: «es como si la luz fuese un agente purificador, puesto que no hay rastros de suciedad urbana»²³. De esta manera a través del análisis de casos concretos podremos demostrar estas pautas.

²² HOPPER, Edward. (2012). *Escritos*. Barcelona: Editorial Elba, p. 25.

²³ STAND, Mark. (2008). *Hopper*. Lumen, Barcelona, p.23.

La sombra de una duda (Shadow of a doubt, 1943)

El largometraje favorito del propio director, debido a que según él mismo esta era su obra más “lógica” y “verosímil”, una ironía establecida por el propio Hitchcock para burlarse de los espectadores o críticos que buscaban esa verosimilitud mencionada en sus películas. En sus propias palabras: «Seamos lógicos: si se quiere analizarlo todo y construirlo todo en términos de plausibilidad y de verosimilitud, ningún guion de ficción resistiría este análisis y solo se podría hacer una cosa: documentales»²⁴. Esto a su vez muestra la intencionalidad que Hopper nos quería dar con su obra, plasmar de manera no explícita el lado más descarnado de la utopía americana. El escenario del filme se enmarca en el típico pueblo idílico de Estados Unidos, donde vemos unas viviendas unifamiliares separadas por arbustos bien cuidados y un césped impoluto, lugar donde subyace el crimen. Alfred Hitchcock no tardará en demostrarnos su intencionalidad, a pesar de presentarnos este remanso rural de paz, la cámara toma el control, penetrando a través de la ventana de un edificio, para hacer aparecer al personaje de Charlie. Una elección voyeurista para presentar al sujeto criminal que va a enturbiar este edén de confortabilidad.

De esta manera en los primeros planos del largometraje ya encontramos similitudes entre las obras de ambos autores. En este caso seleccioné *Gloucester* (1934), pero podríamos escoger cualquier lienzo rural del



Fig. 40. Edward Hopper. Gloucester. 1934.



Fig.41. Alfred Hitchcock. La sombra de la duda. 1943. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

neoyorkino, donde hay una recurrencia de pautas como la creación de una tensión o incertidumbre a través del aislamiento de los componentes fundamentales de la viveza americana, generando soledad y quietud²⁵.

²⁴ TRUFFAUT, François. (2010) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial, p. 83.

²⁵ Barrio a su vez muy similar al que podemos encontrar en *Shirley. Visiones de Realidad*, de Gustav Deutsch (2013). Concretamente en la escena 8. A pesar de que no salga en el plano, los sonidos que podemos oír (niños jugando, naturaleza...) nos ofrecen la visión de un típico vecindario americano.

Desde los primeros compases de la película vemos las consecuencias de ese desarrollo vertiginoso de EE.UU. Alcanzar la modernidad, pero ¿a qué coste? Encontramos una secuencia donde aparece un puente que permite poder cruzar con facilidad un río, un logro elocuente de esta sociedad, pero esta apetecible manzana, está llena de gusanos ya que vemos donde desembocará tanta evolución. Este puente es usado por Hitchcock como una metáfora, en la parte de arriba transitan los coches cargados de triunfadores que van a su trabajo en la gran ciudad, pero en la parte baja vive toda la lacra social, personas que no pudieron adaptarse al sistema capitalista y por tanto son excluidas del mismo. Los que están en la cresta de la ola o los que se ahogan en



Fig.42. Edward Hopper. Puente Queensborough. 1913.



Fig.43. Alfred Hitchcock. La sombra de la duda. 1943 [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

la misma. Hopper también nos hablaba de la tenebrosidad del desarrollismo en *Puente Queensborough* (1913), en este caso el elemento sobrante en esta ecuación del progreso será una casa gótica que termina siendo engullida por la magnificencia del puente, un símil que expresa el fenecimiento de una época y el comienzo de otra. Una pieza iniciática del autor que nos demuestra la clara visión que Hopper tenía de hacia dónde llevar su obra.

Cabe destacar también el uso de elementos concretos en la obra de ambos artistas para expresar su ideario. En este caso la escalera será fundamental en Hopper, un componente diferenciador entre el entorno y el individuo, la consciencia y la inconsciencia, separando dos



Fig. 44. Edward Hopper. Escalera. 1913.



Fig.45. Alfred Hitchcock. La sombra de la duda. 1943. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

mundos. Dependiendo de si bajas o subes la escalera cambiará tu relación con el ambiente que te rodea, lo vemos en *Escalera* (1949), aislando Hopper de esta manera ambos espacios: la parte superior donde el espectador se sitúa mirando al final de esas escaleras

y la apertura de la puerta hacia el exterior simbolizando que una vez pasado el umbral ya no seremos los mismos. Hitchcock adapta esta idea y la refleja en *La sombra de la duda*, generando una dualidad: en la parte superior de la escalera está Charlie, representando la inconsciencia, el crimen y la perversidad; como contrapunto, en el exterior estará su sobrina que representa la libertad y la pureza. Que Charlie éste dentro de la casa no es casualidad, siendo reflejo de la propia sociedad americana que barre sus miserias hacia adentro intentando enmascararlas. Nuestro criminal querrá bajar esas escaleras, pero como todos los personajes de Alfred Hitchcock, jamás lo conseguirá. Esto será otra recurrencia más para con el neoyorkino ya que sus protagonistas están en un constante hastío, esperando a conseguir una meta que jamás llegará.

Esta herencia será recogida por David Lynch en su serie *Twin Peaks* (2017). Lo veremos con Sarah Palmer, la madre de la protagonista, que ante el asesinato de su hija se precipita hacia el mundo de la locura y cómo sus demonios internos, representados por la Logia Negra (espíritus malévolos que atormentan la psique de Sarah) acompañan su descendimiento a esta demencia. En esta disertación recurrimos a la obra de David Lynch debido a que este director sabe recoger la influencia de autores anteriores como pueden ser Hitchcock o Hopper y plasmarla en su actividad cinematográfica. Ya no solo es el uso de la escalera, sino esa constante lucha que tienen sus personajes por intentar alcanzar un objetivo que jamás lograrán estando atados a un constante bucle de estatismo y fracaso, elemento capital de la obra *hopperiana*.



Fig.46. David Lynch. *Twin Peaks*. Tercera Temporada. 2017. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

Extraños en un tren (Strangers on a train, 1951)

Extraños en un tren es el vehículo usado por Hitchcock como idea desarrolladora de su filmografía. Una vida convencional marcada por la cotidianidad y los convencionalismos sociales del momento que se verá quebrada por la injerencia de un estímulo exterior, generalmente criminal, y que no puede ser evitado. Una vida normal extirpada por el devenir del temor. Bajo este planteamiento la elección del grabado de Hopper *Sombras nocturnas* (1921) para la comparación con la escena seleccionada del largometraje es esencial. Esta elaboración expresionista servirá de inspiración para Alfred Hitchcock. La composición es ideal para la labor cinematográfica ofreciéndonos una cantidad variada de sombras que van queriendo envolver al personaje, casi como si lo amenazaran, con un encuadre posicionado de manera oblicua creándose el picado. Una alegoría del sufrimiento social acontecido durante esta época donde las personas, como ocurre con el protagonista de la composición, no podían evitar ser envueltas ante el obscurantismo del progreso.

Este picado nocturno será el plano insignia para el cine *noir* norteamericano y de ambiente policiaco, muy usado por Hitchcock en su filmografía. Lo veremos también en *39 escalones* (1935), una crítica a las tensiones latentes y al sistema estatal imperante.

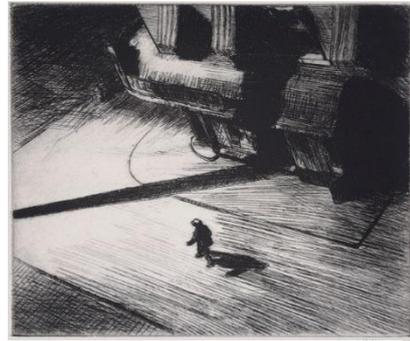


Fig. 47. Edward Hopper. *Sombras nocturnas*. 1921.



Fig. 48. Alfred Hitchcock. *Extraños en un tren*. 1951. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Entertainment Warner Bros.



Fig.49. Alfred Hitchcock. *39 escalones*. 1935. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido: Gaumont British Picture Corporation.

La ventana indiscreta (Rear Window, 1954)

La ventana indiscreta es la prueba de la correlación entre el universo pictórico de Edward Hopper y la práctica cinematográfica de Alfred Hitchcock, pero en este caso alcanza un nivel superior estableciendo una relación directa entre el espectador y el arte con el único fin de demostrar que todos en gran medida nos convertimos en unos *voyeurs*. Solo echando un simple vistazo a la obra pictórica del neoyorkino consideramos su tendencia voyerista y *La ventana indiscreta* pone de manifiesto esa observación que realiza el espectador, colándose sin pedir permiso en la existencia de los personajes configurados por Hitchcock. A su vez el protagonista del film, Jefferies (James Stewart), ejerce este papel observando a sus vecinos a través de su cámara desde el anonimato, la mirada como el poder para obtener información sobre tu entorno.

El barrio donde se desarrolla el largometraje nos recuerda a *Domingo por la mañana temprano* (1930) de Hopper. El encuadre utilizado en ambos nos hace descubrir un bloque de viviendas carente de vida, que a priori no es nada esclarecedor, pero si insistimos en su contemplación, la composición va adquiriendo viveza gracias al poder de nuestra imaginación que conspira pensando qué ocurrirá tras las persianas que cubren las ventanas, unido a la enigmática forma geométrica de la estructura vecinal que nos produce un sinfín de evocaciones, pasando de la placidez al secretismo. De hecho, el departamento del protagonista del filme está en *Greenwich Village* en Nueva York, lugar donde Hopper vivió desde 1913 hasta su muerte, siendo uno de los múltiples homenajes que encontramos del director a una de sus principales influencias para ejercer su labor cinematográfica.



Fig. 50. Edward Hopper. *Domingo por la mañana temprano*. 1930.



Fig. 51. Alfred Hitchcock. *La ventana indiscreta*. 1954 [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Otro plano que plasma la similitud entre ambos artistas será la escena donde una mujer realiza aerobics, pudiéndose comparar con *Ventanas de noche* (1928), donde aparece otra fémina ocultando su rostro al espectador, convirtiéndose este en un *voyeur*. Pero la muchacha se sobrepone ante este espionaje negándole la dicha al que observa de poder deleitarse libremente. De esta manera Hopper desarrolla a la mujer de espaldas, estableciendo un nivel más íntimo para que nuestra psique pueda elucubrar sobre qué puede estar haciendo este personaje. De igual forma Hitchcock crea un ambiente de sensualidad y ocultismo que podemos evidenciar en la escena mencionada de *La ventana indiscreta*, ofreciéndonos a una joven en su plenitud física realizando una actividad nada sospechosa a los ojos de todos, pero que si no seguimos vigilando no podremos saber qué intenciones tendrá de puertas para adentro.



Fig.52. Edward Hopper. Ventanas de noche. 1928.



Fig.53. Alfred Hitchcock. La ventana indiscreta. 1954 [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Pero las sospechas de L.B. Jefferies señalan al matrimonio del bloque de edificios. Tras una noche de tormenta, Jeff escucha un grito que rompe su tranquilidad. Esto, junto con distintas acciones como ver salir al cónyuge con un maletín en la nocturnidad del anonimato, encontrarlo limpiando un cuchillo junto con una sierra y que pidiera que se le moviese un baúl grande cargado hasta los topes hace pensar a nuestro protagonista que el marido asesinó a su esposa debido a su repentina desaparición. Podemos encontrar un uso estético similar en *Habitación en Nueva York* (1932) de Edward Hopper, ya que en ambas composiciones se nos muestra un matrimonio afligido, sobrepasado por los problemas y al que cada vez le quedan menos opciones de éxito.

El neoyorkino demuestra la hecatombe focalizando la narración a través de los detalles. En la composición pictórica dilucidamos a una pareja que porta vestiduras elegantes, probablemente para asistir a algún evento esa misma noche, pero que, como vemos, cada uno de ellos está retrasando el momento de salida, conscientes de que no podrán aparentar mucho más esa carcasa de aparente estabilidad. Ella está tocando una tecla al azar del piano enfrascada en sus cavilaciones y él está releendo un periódico matinal para evitar el diálogo. En la escena que Hitchcock nos ofrece observamos, que al igual que el lienzo del neoyorkino, el marido coincide portando un periódico mientras penetra en la habitación, una manera de poder desinhibirse de la figura de su mujer. Sin embargo, la esposa contesta a este juego mientras yace en el lecho mirando a su congénere, sabedora de que el abismo que se va extendiendo entre ambos terminará por engullirlos. La dualidad voyerista aparece en ambas composiciones, personificada a través del espectador que corrompe la intimidad de estas personas, esperando a que una leve brisa derribe ese frágil castillo de naipes que supone la relación íntima de estos sujetos. Pero incluso la posición de los personajes estructuralmente es semejante, tanto el hombre y la mujer se presentan de izquierda a derecha, la tonalidad de la pared del fondo es verdosa, plagada de cuadros que intentan decorar la frialdad de ese matrimonio.



Fig. 54. Edward Hopper. Habitación en Nueva York. 1932.



Fig. 55. Alfred Hitchcock. La ventana indiscreta. 1954. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

De esta manera, en cada uno de los apartamentos, el suspense aguarda. A pesar de realizar actividades socialmente aceptadas dentro de sus vidas arquetípicas (aerobic, un matrimonio a punto de separarse...), nuestros personajes no están carentes de sospecha. Jeffries no puede asumir el cumplimiento del sueño americano, ese estereotipo idílico que supone la rutina de sus vecinos. Algo que transmite al espectador, casi obligado a confabular sobre el reverso tenebroso que se oculta tras esta máscara de normatividad. A pesar de que todas las pruebas indiquen lo contrario, Jeff necesita imaginar el lado

homicida en este paraíso de abundancia. Todos y cada uno de nosotros cuando visionamos *La ventana indiscreta* somos Jeffries, nuestra ventana es la gran pantalla mientras que la de él serán esos bloques rectangulares de pisos que se asemejan al toldo cinematográfico.

Vértigo (1958)

Vértigo nos ofrece un caso inusual en las pautas hopperianas. Dejamos de observar a un personaje ensimismado en sus pensamientos mientras visiona lo que hay a través de una ventana, pasando a que el espectador encarna a este personaje. Por ello, el vehículo conductor de la obra será desarrollado por el protagonista de la misma, Scottie, transformándonos en un ente solitario arquetípico de las obras pictóricas del neoyorkino, mientras vemos la realidad teñida de melancolía transcurrir a nuestro alrededor.

Tras una persecución en una azotea, el vértigo que sufre el detective John Ferguson (“Scottie”) le cuesta la vida a un compañero suyo. Por ello, decide abandonar su trabajo para dedicarse a curar su enfermedad. Gavin Elster, amigo de Scottie, le pide que siga a su esposa para protegerla ya que piensa que puede correr peligro. Gavin sospecha que el espíritu de Carlota Valdés, la bisabuela de Madeleine, puede poseer a la joven. El detective acepta, vigilándola en secreto hasta que coinciden cuando John Ferguson salva a Madeleine que estaba a punto de saltar a una bahía, desembocando en una relación amorosa entre ambos. Pero este idilio se rompe con el suicidio de la propia esposa de Gavin, Madeleine. La muerte de la fémina atormenta a John, culpándose a sí mismo de tal suceso funesto, ya que Madeleine le habla a Scottie sobre una pesadilla que viene atormentándola, identificando el detective la localización del lugar onírico (Mission San Juan Bautista), pensando que sería buena idea que Madeleine enfrentase sus miedos con su apoyo, pero en un descuido es poseída por Carlota subiendo a un campanario y arrojándose al vacío. El detective no puede hacer nada debido a que no consigue superar sus problemas con las alturas.

John Ferguson entra en una espiral psicótica cuando al recorrer los lugares que transitó con la difunta se percata de que en cada uno de ellos aparece Madeleine. Tras esto descubre que la verdadera Madeleine fue asesinada por su marido, quien contrata a una joven llamada Judy que suplantó la identidad de la cónyuge, para que Gavin



Fig.56. Edward Hopper. *El puente Queensborogh*. 1913.

engañara a Scottie aprovechándose de su acrofobia, sustituyendo el cadáver de la verdadera Madeleine en el momento del “suicidio”. En esta travesía por la decadencia que realizamos por San Francisco hasta desembocar en un ciclo de locura en nuestro protagonista encontramos diversos paralelismos con la obra de Edward Hopper,



Fig.57. Alfred Hitchcock. *Vértigo*. 1958 [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

concretamente en los paisajes. La película ofrece un plano del Golden Gate que podemos relacionar al de *El puente Queensborough* (1913), representando el capitalismo social en contraposición al planteamiento arcaico que Hopper exhibe en su *Casa junto a la vía del tren* (1925)²⁶.

Para terminar, cabe destacar el plano de la torre de la iglesia donde ocurre el suceso más dramático del largometraje: la supuesta muerte de Madelaine/Judy. El mencionado torreón es similar a los faros que Hopper creaba. A pesar de que su composición se hacía a través de luminosidad y tonos blancuzcos estarán aislados en el mar, en un ambiente de soledad y silencio, recordándonos a la torre de la iglesia, que es bañada por la atmósfera de California mediante tonos suaves y luminiscentes, pero que al igual que el aislamiento de la zona marítima hopperiana esta también guardará la reminiscencia de la muerte de Madeline, aislada dentro de la psique de Scottie, iluminando su camino hasta el final del filme. Un espacio que concentra un suceso traumático precipitando la propia separación del protagonista con la

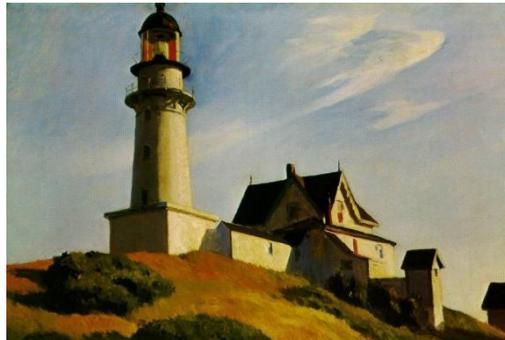


Fig. 58. Edward Hopper. *Faro a dos luces*. 1929.



Fig.59. Alfred Hitchcock. (1958). *Vértigo*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

²⁶ El fotograma analizado se relaciona con el primer intento de suicidio de Madeleine/Judy, suponiendo un cambio en el personaje de Scottie, de ser un *voyeur* a zambullirse en ese umbral prohibido que lo llevará a su delirio.

realidad. La creación pictórica *Faro a dos luces* (1929) supone el mejor ejemplo para representar esta idea.

Psicosis (1960)

Desde el inicio del largometraje *Psicosis* se preconfigura la actividad voyeurista, a través de un *travelling* por la ciudad de Phoenix, ofreciéndonos una vista general de la zona, mientras poco a poco el plano se va cerrando hasta focalizarse en una vivienda, la de Marion Crane (interpretada por Janet Leigh (1927-2004), que actúa en una de las muertes más icónicas del cine con su asesinato en la ducha). Alfred Hitchcock nos hace colarnos a través de su ventana, sin invitación previa, para ver la intimidad de la fémina que está retozando con su pareja. De esta manera, el director incide en la metáfora del coito al penetrar el espectador por la ventana. La vulneración del espacio de confort es algo que el director ya usaba en otras piezas de su filmografía como sucedía en *La sombra de la duda*

(1943), herencia de la práctica voyeurista que Hopper realizaba.

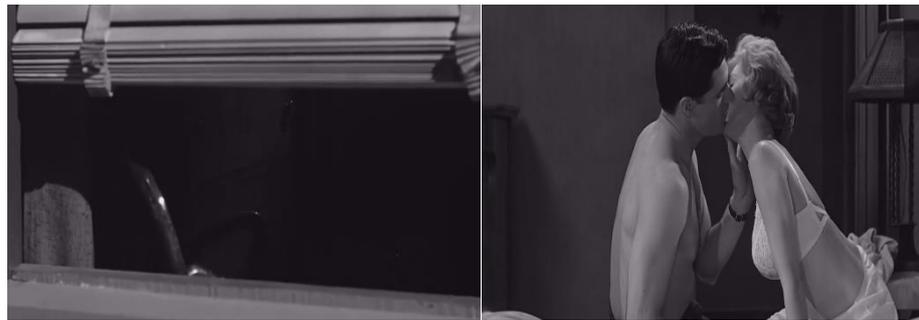


Fig. 60. Alfred Hitchcock. *Psicosis*. 1960. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



Fig. 61. Edward Hopper. *La ciudad*. 1927.



Fig. 62. Alfred Hitchcock. *Psicosis*. 1960. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

El plano general de Phoenix nos retrotrae al lienzo de *La ciudad* (1927). El pintor neoyorkino de esta manera refleja en apariencia una urbe vacía como si fuese una cáscara difunta, pero que tras sus ventanas podemos encontrar historias que contar. Tanto en la secuencia como en el propio cuadro encontramos una yuxtaposición entre la horizontalidad y verticalidad formada a través de las líneas de las viviendas, generando una sensación de que en cada uno de los edificios los personajes estén encerrados cual cárcel fruto de la incoherente edificación de Estados Unidos por el desarrollismo incontrolado de estos años. A su vez el *travelling* planteado por Hitchcock tiene similitudes con el

vuelo de un halcón intentando encontrar una buena presa. En el caso del director, una crónica interesante que relatar, algo que Hopper también hacía observando a su alrededor en busca de inspiración, gracias a la formación que recibió de Robert Henri, animando a sus alumnos a pintar todo lo que llamase la atención de sus sentidos.

Después de que Marion Crane robase 40.000 dólares a su jefe, llegará en su huida al hotel de Norman Bates, tras la cual se encontraba una casa tan poco hospitalaria como la pensión. Esta llegada precipitará el asesinato de nuestra protagonista provocando la búsqueda de John y Lira (su pareja y su hermana) en una aventura cargada de suspense y sospecha. La famosa casa de los Bates donde vive Norman junto con su madre recibe una influencia directa de *Casa junto a la vía del tren* (1925) de Hopper. No es casual que la mayor parte de las similitudes estéticas entre el pintor y el director sean escenarios junto a distintas iluminaciones en los largometrajes analizados, ya que Hopper planteaba una narración incompleta que esperaba que los que apreciaran su obra terminaran de contar. Así lo entendía Alfred Hitchcock, usando como herramienta esta composición para crear una de las películas de culto más valoradas de la historia del cine. Hopper plasmaba la América rural, tan enigmática como misteriosa, fenómeno que sucedió en los años 20 debido a la creciente industrialización que provocó un éxodo rural hacia las grandes urbes, quedando casas como estas vacías. Un lugar que tuvo vestigios de resplandor ahora abandonado bajo los avatares de la coyuntura histórica, siendo paradójico que el tren, sinónimo de la industria, y este habitáculo victoriano tuvieran este funesto final, disfrutando del progreso en momentos pasados y ahora condenados a ser arrollados por este mismo.

Pero la influencia de este lienzo no solo está en *Psicosis*. Su uso se repite dentro de la obra cinematográfica del director, lo veremos en el Hotel Mckittrick de *Vértigo* (1958), sin olvidar, aunque sea de manera más indirecta, la escuela que aparece en *Los pájaros* (1963) y la mansión



Fig.63. Edward Hopper. *Casa junto a la vía del tren*. 1925.



Fig.64. Alfred Hitchcock. *Psicosis*. 1960. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



Fig. 65. Alfred Hitchcock. *Vértigo*. 1958. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



Fig. 66. Alfred Hitchcock. *Los pájaros*. 1963. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.



Fig. 67. Alfred Hitchcock. *Rebeca*. 1940. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.

Manderly en *Rebeca* (1940). Una arquitectura en la que confluye lo colonial junto a lo barroco, una combinación de madera y mármol, reflejando en muchos casos la vida provinciana americana, pero también en el entorno psicológico referenciando el tormento de los personajes que transitan esos lugares. El edificio es un mero instrumento bajo el uso de la ficción en la obra de ambos artistas, generándose de esta manera la narración. Algo que Hitchcock recoge y transpone en cómo filma el lugar: el ángulo de la toma, la iluminación, la música usada, la duración del plano... La posibilidad que Hopper nos daba para establecer un relato a partir de sus cuadros, Hitchcock la recoge como conectores en sus historias. La ficción que generaba la imagen de Hopper será continuada en las obras de Hitchcock.

Además, en *Psicosis* el concepto teórico de la escalera se redefine. Por tanto, entre este ejemplo y el que pudimos ver en *La sombra de la duda* (1943) observamos como Alfred Hitchcock usa esta estructura para tejer distintos tipos de narración con sus consecuentes significados. Las escaleras dentro de la casa de Norman Bates suponen distintos estados mentales. El joven sufrió el abuso tanto sexual como mental de su progenitora, adocrinándolo en contra del género femenino, pero cuando Bates descubre que tiene una relación amorosa decide acabar con ambas partes de la misma, conservando el cadáver de su madre. A partir de este acto Norman desarrolla un trastorno de personalidad múltiple para esconder la culpabilidad del asesinato.

De esta manera lo explica el escritor Robert Bloch (1917-1994) en la novela en la que se inspira el largometraje titulado con el mismo nombre, *Psicosis* (1959), en la que habla sobre las tres personalidades de Norman Bates, figura homicida basada en Ed Gein, el asesino de Wisconsin²⁷. En el escrito, Bloch preconfigura este trío de disposiciones mentales según las actuaciones, decisiones y movimientos de Norman: 1) Presentándose inicialmente un sujeto de aparente normalidad, aunque con cierto porcentaje de

²⁷ Actuación encarnada por Anthony Perkins, configurándose como un icono y construyendo las bases del uso de la figura del asesino en serie moderno. Ed Gein y la actuación de Perkins influenciarán la creación de largometrajes como *La matanza de Texas* (1974) o el archiconocido Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos* (1991).

disfuncionalidad, de esta manera fuera de la casa, cuando atiende a gente en el motel, no está influido por la supuesta presencia de su madre, conversando de manera amena con Marion Crane antes de asesinarla. 2) Cuando Norman entra en su vivienda, donde reside con el cadáver de su progenitora, usa de excusa el supuesto influjo de esta para asesinar a Marion, justificando que no es su mano la que mueve el cuchillo sino su madre que dicta las órdenes al ver a la chica como una amenaza para su relación maternofilial, desembocando en la mítica escena de la ducha. 3) En los compases finales del filme, donde la personalidad materna lo domina por completo, antes ya vestía como ella y mataba según sus designios, pero es en la escena final del largometraje cuando la simbiosis se completa.



**Fig.68. Alfred Hitchcock. *Psicosis*. 1960 [Cinta Cinematográfica].
Estados Unidos: Paramount Pictures.**

Siendo de esta manera la escalera el vehículo que mueve las distintas transformaciones por las que Norman Bates pasa a lo largo de la película, usándola para salir al exterior y desarrollar una vida con normalidad. Cuando está dentro de su vivienda y sube al piso superior es dominado por la furia homicida transformándose momentaneamente en su madre, yendo

al motel y dando muerte a Marion Crane. En la escena final del sótano, Lila Crane, hermana de la fallecida, descubre la verdad al ver el cadáver de la señora Bates, siendo salvada por Sam Loomis en el último momento evitando otra muerte más a manos de la histeria asesina de Norman, quedando patente la fusión de personalidades de



Fig. 69. Edward Hopper. *Escalera en el 48 de la rue Lille, París*. 1906.

**Fig. 70. Alfred Hitchcock. *Psicosis*. 1960. [Cinta Cinematográfica].
Estados Unidos: Paramount Pictures.**

los Bates. Todo un largometraje a partir de los cuadros del neoyorkino, evidenciando la relevancia de la práctica pictórica de Hopper y su repercusión al posterior²⁸.

5. Otros casos

El director Jim Jarmusch, nacido en 1953, hace del estatismo y la espera el grueso de su práctica cinematográfica y usará el imaginario de Hopper representando su visión de América, un país que oculta bajo la cama sus verdaderos monstruos, algo que podemos ver en *Flores Rotas* (2005).

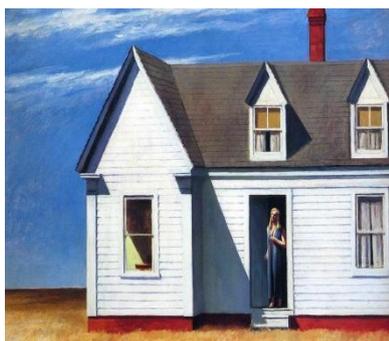


Fig. 71. Edward Hopper. *Mediodía*. 1949.



Fig. 72. Jim Jarmusch. *Flores rotas*. 2005. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Focus Features.

Pero la obra de Hopper no solo afectará a ámbitos tan focalizados como el cine americano. Veremos su influencia en Italia con el cineasta Michelangelo Antonioni (1912-2007). El legado de la representación espacial y el vacío que deja Hopper será retomado por el director, suspendiendo a sus personajes en una perpetua espera. En su largometraje *El grito* (1957), una clara muestra de lo que el existencialismo aportó al séptimo arte, encontramos un tema fundamental de la obra de Hopper, el precio que el individuo debe pagar por la modernidad, una aparente estabilidad que en el fondo esconde una desolación profunda, tanto es así que, a Aldo, protagonista del filme, le costará la vida. Muy relacionado con el cuadro del neoyorkino *Gas* (1940) donde aparecen escenas en espacios periféricos urbanos acompañados por



Fig. 73. Michelangelo Antonioni. *El grito*. 1957. [Cinta Cinematográfica]. Coproducción Italia-Estados Unidos: SpA Cinematográfica.



Fig. 74. Edward Hopper. *Gas*. 1940.

²⁸ Teoría también validada por Slavoj Žižek, filósofo y psicoanalista que presenta el documental *Manual de cine para perversos* (2006) dirigido por Sophie Fiennes, analizando las escenas icónicas de la historia del cine.

gasolineras, más aún en *Carretera de cuatro carriles* (1956), donde se sustituyen los espacios limítrofes estadounidenses en el film por un pueblo italiano cercano al valle del Po llamado Goriano. Saltando a la actualidad podemos seguir viendo estas características en la obra de David Lynch, en la tercera temporada de *Twin Peaks* (2017). De esta manera el legado que Hopper nos ofrece representa una oportunidad única para los cinéfilos y seguidores de la obra pictórica del neoyorkino, una aportación mutua de cine y pintura.

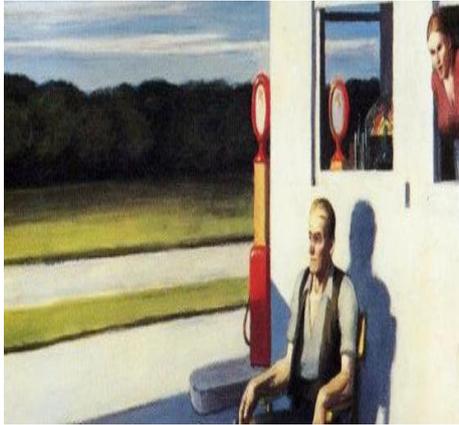


Fig.75. Edward Hopper. *Carretera de cuatro carriles*. 1956.



Fig. 76. David Lynch. *Twin Peaks. Tercera Temporada*. 2017. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

IV. ANALISIS DE UN CASO CONCRETO. SHIRLEY. VISIONES DE UNA REALIDAD.

1. Ficha técnico-artística

Titulo original: Shirley. Visions of Reality.

Año de producción: 2013.

Nacionalidad: Austria.

Director: Gustav Deutsch.

Productora: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

Productor: Gabriele Kranzelbinder.

Productor creativo: Tom Schlesinger.

Jefe de producción: Maria Tappero.

Guion: Gustav Deutsch.

Casting: Lucky Englander. Fritz Fleischhacker.

Compositor: Christian Fennesz.

Director de fotografía: Jerzy Palacz.

Operador de cámara: Arri Alexa.

Asistente de dirección: Bernadette Weigel.

Director artístico: Hanna Schimek.

Vestuario: Julia Cepp.

Supervisor de montaje: Florian Iacobucci.

Montador: Gustav Deutsch.

Sonido: Christoph Amann.

Maquillaje: Michaela Haapg.

Efectos especiales: Kurt Hennrich.

Peluquería: Christian Alfred. Hannelore Mayer.

Color: Matthias Tomasi.

Distribución: Karma Films (España). Eureka Entertainment (Reino Unido). KMBO (Francia). Anjou Lafayette (Hungria). Art Fest (Rumania). Stowarzyszenie Nowe Horyzonty (Polonia).

Duración: 92 minutos.

Reparto: Stephanie Cumming (Shirley), Christoph Bach (Steve), Florentin Groll (Matrimonio Antrobus), Elfriede Irall (Matrimonio Antrobus), Tom Hanslmaier (voz radiofónica).

Sinopsis argumental: Trece pinturas de Edward Hopper serán reanimadas en la gran pantalla para contarnos la historia de Shirley, una mujer que rechaza la realidad que le toca vivir. Se viaja a través de retazos de su vida, en donde los escenarios son los cuadros de Hopper, ofreciéndonos la contemporaneidad de la América entre los años 30 y 60 del siglo XX. Una reflexión personal sobre su vida íntima y profesional. Todo confluye en una simbiosis entre el cine y distintas influencias, ampliando las miras del séptimo arte. Una oda de lucha contra la cruda realidad de la cual puede identificarse el espectador a través de su visionado.

Contexto de la producción: *Shirley. Visiones de una realidad* se estrenó en *Berlinale* (Festival Internacional de Cine de Berlín), concretamente en *Forum*, el espacio del festival donde se proyectan las películas más innovadoras y conceptuales. A partir de aquí, es una producción que generó grandes expectativas, presentada en numerosos festivales. Su director, Gustav Deutsch, nacido en Viena en 1952, artista polifacético (pintor, fotógrafo, arquitecto, cineasta, músico...), creó esta narración visual a través de los cuadros de Edward Hopper. El trabajo de este director estaría en la línea de otras producciones como las de *Emak Bakia* (Man Ray, 1928), *Sueños que el dinero no puede comprar* (Hans Richter, 1947) o *Guernica* (Alain Resnais, 1950) unido a otras películas vanguardistas. La cinta fue nominada a los Premios del cine Austriaco en 2014 con cinco categorías, obteniendo tres: Mejor fotografía para Jerzy Palacz, Mejor diseño de producción para Hanna Schimek y Gustav Deutch, y Mejor diseño de vestuario para Julia Cepp.

Elementos formales del film: La película cuenta con catorce secuencias, la primera escena enlaza con la última. La acción de cada una de ellas comienza con un fundido en negro con el día, mes, año, lugar y hora, y el recorrido que Shirley hace, además en esta sección encontraremos una voz narrativa personificada a través de un locutor de radio que ofrece noticias enmarcadas en la frecuencia de tiempo mencionada. El largometraje cuenta con referencias filosóficas, cinematográficas y literarias que veremos con más profundidad en el análisis de cada una de las secuencias²⁹. Pero el matiz diferenciador de esta propuesta es la construcción exacta de los cuadros de Hopper plasmados a través de cada una de las escenas. Estas son el vehículo de desarrollo tanto de la acción y el diálogo, predominando la voz en off de nuestra protagonista Shirley (Stephanie Cumming). Quizás la única licencia que el director toma sea la de sustituir la musa de Hopper, su esposa Josephine (Jo), por Shirley. Lo restante es la exactitud milimétrica de escenarios, iluminación, texturas de la obra hopperiana, labor defendida por Julia Cepp (encargada de los vestuarios y diseños) y Hanna Schimek (directora artística).

Esto se refuerza a través de la ausencia de movimientos de cámara unido a la angulación del filme, para producir en el espectador la sensación de que está en un museo de arte vivo. Apenas hay travelling, con lo cual la cámara suele estar fija en un punto, solo variando cuando Shirley realiza alguna actividad o cuando interviene algún personaje del poco elenco actoral que tiene la película: la pareja de Shirley, Steve y el anciano matrimonio Antrobus. Por ello, la realidad aflora en la puesta en escena imbricada con una estética impecable heredera de la obra del pintor neoyorkino, pero a su vez, conforme el film va progresando en el tiempo, el director crea una atmósfera siniestra que va incrementándose hasta el clímax, tornándose en tristeza ante la desilusión que la realidad ofrece.

²⁹ Para el análisis de las secuencias procederé a titularlas por el nombre original del cuadro de Hopper, seguido de la fecha ofrecida por el largometraje para crear un hilo cronológico. Tras esto usaré una comparación entre el cuadro y el plano de la película.

2. Análisis de las secuencias

Secuencia 1: Coche de asientos

Esta secuencia se construye a través del lienzo *Coche de Asientos* (1965) del neoyorkino. En el comienzo del largometraje encontramos a Shirley sentada en el asiento de un tren mientras lee un libro de Emily Dickinson (1830-1886), la cual era la poetisa favorita de Hopper. Ya desde el primer encuadre y al visionar la película completa nos damos cuenta de que además de contarnos una historia, este film se basa en referencias sobre el propio Hopper, así como sobre el cine, la filosofía y la literatura. Además, esta secuencia es una muestra de la obra de arte total que Richard Wagner (1813-1883) propuso debido a que está construida a través de un cuadro de Hopper, el medio de transmisión será el cine y a su vez la carga relevante de esta secuencia estará en la protagonista leyendo el libro ya que en la portada aparecerá impresa una fotografía de la



Fig.77. Edward Hopper. *Coche de Asientos*. 1965.



Fig. 78. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013 [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

propia Shirley posando para su amante, Steve (suceso que podemos analizar en la secuencia 9 de este *filme* basada en el cuadro de Hopper, *Motel Occidental*). Pero esto no termina aquí ya que este prólogo conectará directamente con la secuencia 14 de la película, su final. Con ello el director nos ofrece el tren como una metáfora del paso del tiempo, el principio y final de un viaje, siendo el trayecto la propia vida de Shirley.

Secuencia 2: Habitación de Hotel

Sábado, 28 de agosto de 1931/ París, 11 p.m.

A partir de aquí dan comienzo las secuencias de la vida de Shirley fechadas, tanto la secuencia 1 como la 14 no se encontrarán fechadas, pero por el desarrollo de los sucesos que analizo en la película entenderemos que será su presente, sirviendo las secuencias para narrar las razones por las cuáles la protagonista termina realizando el viaje en tren³⁰. Una característica común y relevante de este largometraje será que el director parte de una premisa capital de la obra de Hopper, todas sus composiciones en torno a lo que a la narración se refiere están en un nudo, es decir, la mitad de la historia. Por ejemplo, el cuadro que construye esta secuencia es *Habitación de hotel* (1931), donde encontramos a una mujer pensativa mientras lee un libro, desconocemos el inicio y el desenlace de su historia. De esta manera el pintor neoyorkino hace que cada espectador que contempla su obra construya la historia de sus personajes. Ante esto la pintura es el medio que Hopper utilizaba para hacer reflexionar al observador. Sus obras representan una simbiosis de un estado anímico y un momento concreto, aflorando a través de la reflexión los pensamientos más profundos del ser. Por ello Gustav Deutsch plantea una propuesta interesante dándole una historia completa de principio a fin a los cuadros de Hopper, recogiendo el legado del artista e intentando resolver los enigmas que Hopper dejaba en sus lienzos.

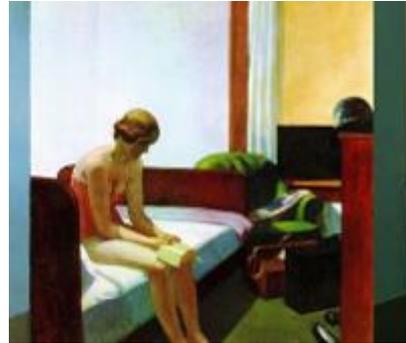


Fig. 79. Edward Hopper. *Habitación de hotel*. 1931.



Fig. 80. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

La acción comienza fuera de campo, al escuchar las voces de una mujer que identificamos como Shirley hablando con un empleado del hotel, que la encamina a su habitación. Toda la toma se desarrolla con el uso de la cámara fija en la habitación vacía del hotel, recurso muy usado por Deutsch, una manera de crear un inicio a través de la

³⁰ Las secuencias que narran el pasado de Shirley van de la 2 a la 13. Siendo la 1 y la 14 su tiempo presente. El director de esta manera usa el recurso narrativo de la elipsis espacio temporal, para ir desplazándose en el tiempo, eliminando las escenas intermedias que irán desarrollándose posteriormente.

obra de Hopper. Tras esto, nuestra protagonista entra en el campo, acomodándose en la habitación, desvistándose y quedándose en ropa interior. La escenografía y la estética usada es tremendamente similar a la que aparece en el cuadro de Hopper al que se intenta imitar en esta secuencia, denotando la destreza que tuvo el equipo de vestuario en el *film*.



Fig.81. Gustav Deutsch. Shirley. Visiones de una realidad. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

Tras esto Shirley cabila en sus pensamientos a través de un monólogo, expresando en voz en off lo siguiente: «No me puedo imaginar en París». A priori esta frase evidentemente nos muestra un sentimiento que la protagonista tiene al sentirse que no encaja en un lugar, pero esto a su vez podemos relacionarlo con la vida de Hopper, ya que como sabemos, tras su formación académica, viajó a París no conectando del todo con las vanguardias del momento, regresando de vuelta a Nueva York al sentirse incómodo en esa ciudad como Shirley. La cámara encuadra el fotograma exacto en la misma posición que el lienzo, llegando de esta manera al nudo de la historia elaborada por Hopper, pero el director va más allá, cerrando este relato inacabado a través del cine como medio para ello. En la representación pictórica del neoyorkino su modelo tiene entre sus manos un libro, Shirley de esta manera recita versos de ese supuesto libro que debería estar leyendo la mujer en el lienzo: «Estoy eclipsado por tu sombra en el fervor de la noche. / Sigue los pasos de tu sombra en la ventana. / Esta sombra en la ventana es la tuya. / No puede ser otra. / Es la tuya. / No abras esa ventana. / Es el fervor». Al añadir la literatura vemos de nuevo otra muestra más de la obra de arte total de Wagner. Además, la selección de estos versos y su inclusión no se hacen de manera aleatoria debido a que los ventanales en la obra de Hopper suelen ser espacios recurrentes donde sus personajes reflexionan sobre lo que les aflige.

Secuencia 3: Habitación en Nueva York

Domingo 28 de agosto de 1932. Nueva York 9 p.m.

Tras el fundido en negro comprobamos por la fecha que transcurrió un año desde la anterior secuencia. Esta es la primera vez que durante el largometraje aparece el recurso

de una voz de locutor de radio comentándonos noticias que se generaron a lo largo de los años donde transcurre la acción narrativa. Haciendo de esta manera que el *filme* aparte de tener un alto valor artístico y estético también lo tenga de cara al análisis histórico y profundice un poco más en el contexto temporal que tuvo que vivir Hopper. Para ello iré destacando las noticias relevantes que se nos ofrecen:

a) «Benito Mussolini llegó a la conclusión de que ni la *Marcia Reale* ya existente ni la canción de guerra fascista *Cara Venezia*, son lo suficientemente buenas para ser cantadas como himno nacional italiano». Con esta noticia vemos retazos de cómo se desarrollaban los acontecimientos en esta época. *La Marcia Reale* era una marcha elaborada por el compositor Giuseppe Gabetti (1796-1862) en 1834 glorificando al rey Carlos Alberto de Cerdeña (1798-1849), satisfaciendo a éste terminará añadiéndolo como patrimonio de la Casa Saboya convirtiéndose en el himno nacional de Cerdeña. Tras esto, sucederá la unificación italiana con Víctor Manuel II (1820-1878) en 1861. Esta Marcha Real será el himno italiano, pero durante 1924 esta composición fue sustituida por *la Giovinezza*, una canción fascista establecida por los designios de Mussolini.

b) «Nueva York. Se estima que unos 25.000 espectadores, actores, directores y tramoyistas, la mayoría en Nueva York se han visto desplazados por los efectos de la Depresión». Los musicales se fueron desarrollando en Hollywood durante los años 30 ante una población azotada por la crisis, alejando los traumáticos recuerdos de la Gran Depresión. A pesar de ello, en la época tenemos casos de musicales más realistas como *Vampiresas* de 1933 dirigido por Meryn LeRoy (1900-1987). Su escena final titulada *Remember My Forgotten Man* alude directamente a los veteranos de la Gran Guerra. Denunciando a Washington por el abandono que sentían aquellos que lucharon por su país y fueron olvidados. Estas acciones fueron represaliadas por el presidente Hoover (1874-1964), pero este musical no llegó a ser censurado. Por ello la función del musical que desinhibía al espectador de la realidad de la época. Pero los musicales de los años 30 generalmente no se caracterizaban por la melancolía inherente de la obra de Hopper, además el neoyorkino tampoco se centró en pintar la Gran Depresión de manera explícita. En su obra la referencia al hambre, las filas de racionamiento, las manifestaciones, la miseria y la pobreza no se reflejaban. Algo que puede sorprender inicialmente al usar el artista una pintura realista, pero si profundizamos en la obra de Hopper, veremos que al igual que rechazó las vanguardias de la época, también lo hará en representar explícitamente los hechos de su contemporaneidad. Los sentimientos que afloran de sus

obras van más allá de la coyuntura histórica. Forman parte de la esencia del ser humano y como tales muestran su día a día. Esa es la realidad que Hopper escoge representar: la soledad, la tristeza y la melancolía de la sociedad norteamericana. A pesar de que pinta espacios cotidianos como gasolineras, tiendas y urbes, solo son un mero escenario para representar ese esencialismo. Si conseguimos entender esta pauta, comprenderemos porqué su obra puede relacionarse con el cine. La manera en la que un estado de ánimo se representa a través del uso de la luz y cómo configura a su vez el espacio, hizo de su pintura algo atemporal y que además llamó la atención de directores tan diferentes como Alfred Hitchcock o David Lynch. Además, también veremos recurrencias a ese imaginario hopperiano que abarca el territorio estadounidense entre los años 20 y los 60, un mundo urbano, capitalista y solitario que podemos ver en multitud de producciones actuales como son *Mad Men* (2007) o *Boardwalk Empire* (2010).

La trama se retoma, comenzando la secuencia, siguiendo el modus operandi de Gustav Deutsch de crear una narración completa de principio a fin usando como nudo un lienzo de Hopper, en este caso concreto basándose en *Habitación en Nueva York* (1932). Shirley aparecerá sola tocando el piano hasta que un hombre entra en el campo, periódico en mano (este es Steve, pero no sabremos su nombre hasta la secuencia 9 a pesar de que salga en algunas secuencias del film), contemplando la estancia y a Shirley, algo que se consigue plasmar a través de un travelling por el decorado. Este se sentará en el sofá de al lado mientras hojea la propaganda. Shirley se levanta y abre el ventanal respirando el aire infecto de la gran ciudad. Tras esto, vuelve a su monólogo interior, expresado a través de la voz en off: «No quiero hacerle daño, pero solo necesito trabajar y vivir junto al grupo de teatro».

Deutsch usa la obra de Hopper de la misma forma en la que el pintor no retrataba milimétricamente los sucesos que acontecieron estos años, centrándose más en cómo



Fig. 82. Edward Hopper. *Habitación en Nueva York*. 1932.



Fig. 83. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

sufrían las personas en este contexto histórico. Shirley está cansada de la monotonía que sufre viviendo con este hombre, un hastío existencial captado a simple vista con la contemplación del lienzo.

«Es domingo por la noche y la gente disfruta de los cines y teatros. En el cine se proyecta *Scarface* ¿Cómo puedo ir a ver *Scarface* al cine? Ya estoy bastante asustada de la realidad tal como es». Esta reflexión no es casual, de nuevo mostrando las referencias que podemos encontrar en el largometraje *Scarface, el terror del Hampa* de Howard Hawks (1932). Es una de las películas de cine noir o de crimen organizado que alimentó la obra del neoyorkino como *Hampa dorada* (1931) de Mervyn Le Roy o *Enemigo público* (1931) de Willian Wellman.

Tras esto nuestra protagonista se pregunta cómo la gente puede actuar normalmente, ir a su trabajo como todos los días y terminar en las colas del pan, aludiendo a ese duro contexto histórico que tuvo que vivir la sociedad norteamericana. La secuencia finaliza con la siguiente frase de la actriz: «No es culpa suya que me vaya a ir», antecediéndonos lo que va a ocurrir, el deseo de escapar de esta rutina que le quema por dentro tan fuerte que prefiere sacrificar hasta su propia relación sentimental para librarse de ella.

Secuencia 4: Cine de Nueva York

Lunes, 28 de agosto de 1939. Nueva York, 10 p.m.

El fundido en negro aparece de nuevo y la voz radiofónica acompaña al espectador mientras sigue ofreciéndonos sucesos históricos relevantes que coinciden en fecha con momentos de la vida de Shirley:

«Las operaciones para la defensa de Dantzig se han completado y la ciudad está ahora a la espera, tensa pero tranquila, a pesar de que casi todos creen que la guerra entre Polonia y Alemania es inminente». Un suceso clave que será la defensa de la oficina de correos polaca en Danzig en 1939, siendo uno de los primeros conflictos que acontecieron durante la II Guerra Mundial. La invasión de Polonia por la Alemania nazi, donde los polacos repelieron los ataques de las SS.

El plano se encuadra en una sala de cine donde se proyecta *Calle sin salida* de William Wyler (1937), y el actor Humphrey Bogart (1899-1957) aparece en la gran pantalla denotando una enorme maestría actoral. Una secuencia muy esclarecedora para este trabajo, donde vemos el cine dentro del cine, demostrando la intrínseca conexión entre la gran pantalla y el pintor, ya no solo por la asiduidad del artista a las proyecciones, sino por su predilección al cine negro. Además de ello, en su propia obra hace una referencia directa a la labor cinematográfica y al teatro, viendo un claro ejemplo en su *Cine en Nueva York* (1939), el cuadro en el que se basa esta secuencia. Tras un *zoom* a la derecha del plano vemos a una acomodadora de la sala que repite exactamente el diálogo que se proyecta en ese momento en la pantalla mostrando una verdadera pasión por este arte. Descubrimos que es nuestra protagonista.



Fig. 84. Edward Hopper. *Cine en Nueva York*. 1939.



Fig. 85. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

A través de un monólogo Shirley nos cuenta facetas de su vida: «Prefiero el papel de acomodadora. Películas de Hollywood con contenido social. ¡Qué perversión!». Vemos como esa devoción por lo cinematográfico se enturbia con el sistema hollywoodiense cargado de hipocresías y engaños. Por ello, la fémina expresa: «Estrellas, estrellas, estrellas. Hollywood es una calle sin salida. Todo el mundo vuelve». De esta manera denuncia la fabricación en masa de supuestas estrellas que en el fondo no tenían talento, además de arruinar a las que sí lo tenían, prostituyendo su obra ante los designios de Hollywood y sus grandes indemnizaciones monetarias. Ante esto, Shirley prefiere ser una acomodadora esperando su momento para la fama, antes que perder sus ideales como hicieron otros directores y actores.



Fig. 86. William Wyler. *Calle sin salida*. 1937. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: United Artist.

Secuencia 5: Oficina por la noche

Miércoles, 28 de agosto de 1940. Nueva York, 10 p.m.

Las noticias de radio que escuchamos tras el fundido en negro son las siguientes:

a) «El *Legión Americana*, transporte del ejército de los EE. UU., tiene programado atracar en la base del ejército en Brooklyn Sur a las 13:00 de hoy con 897 refugiados a bordo provenientes de las zonas de guerra de Europa». En 1939, Hitler invade Polonia. Tras la caída de esta se establece un “nuevo orden” comenzando la persecución de judíos y eslavos. Entre 1939 y 1945, los judíos serán perseguidos, inicialmente encerrados en guetos hasta la proliferación de campos de exterminio. Estimándose las bajas en 50 millones de civiles y 20 millones de soldados en el conflicto. Los refugiados fueron una de las caras más amargas de este suceso mundial.

b) «Ciudad de México. El cuerpo de León Trotski fue incinerado ayer tarde en el crematorio adjunto al Cementerio Civil Panteón». Stalin ordena asesinar a Trotski ya que uno de los medios más efectivos de su dictadura personalista era eliminar a sus opositores o contrarios, ya fueran una amenaza real o no para evitar disidencias. Un agente de la NKVD, departamento gubernamental enfocado en solventar los problemas internos de la Unión Soviética, contactará con dos comunistas de nacionalidad española, Ramón Mercader (1913-1978) y su madre Caridad (1892-1975), trasladándose el hijo a México donde estaba exiliado Trotski, asesinándolo con un piolet.

c) «Londres. Fuertes incursiones alemanas sobre diversos objetivos se realizaron en Inglaterra con apenas una pausa en la noche de ayer. Londres sufrió el ataque más prolongado de la guerra». La Alemania nazi llevará a cabo sobre Reino Unido una serie de bombardeos sistematizados denominados *Blitz*. Sus objetivos principales eran zonas civiles e industriales, focalizándose inicialmente en Londres. Como respuesta, la fuerza aérea inglesa realizará una serie de ataques sobre distintas ciudades alemanas precipitándose los acontecimientos.

La secuencia comienza con un plano de una oficina aparentemente cerrada, debido a que el jefe y la secretaria de esta se fueron a tomar un aperitivo o copa. La voz en off de Shirley vuelve a guiarnos en este viaje, poniéndonos en situación, mientras que fuera de campo escuchamos unos pasos que se van acercando al despacho. A su vez Shirley reflexiona sobre diversas cuestiones bastante esclarecedoras contando lo siguiente:

«Ahora estaban sentados en ese bar en la esquina de Broadway y la calle 52 hablando con el encargado polaco del bar». Con esto, la protagonista referencia a los típicos *diner* americanos que encontramos en la obra de Hopper. Tales representaciones podemos observarlas en ejemplos pictóricos claros como *Halcones de Noche* (1942). De hecho, la calle que menciona Shirley es donde se encuentra la supuesta ubicación del bar que inspiró la obra.

«El tema era (...) como siempre y en todas partes en esos días, la guerra en Europa. Hace ya un año. La invasión de Polonia». La invasión de Polonia supondría el comienzo de la II Guerra Mundial. En 1941 sucedería la ofensiva militar sobre Pearl Harbor, suceso que caló profundamente en la sociedad norteamericana, motivo que Hopper plasmaría en su *Halcones de Noche*.

El primero en entrar en campo, es el jefe del negocio, percatándonos de que es Steve, y se sienta en el escritorio de trabajo de la oficina del periódico. Mientras tanto la mujer de la que Shirley habla está en el baño retocándose los labios, alusión probablemente a un encuentro amoroso entre ambos. Tras esto la fémina entra en el plano mostrándonos que es la propia Shirley. Como secretaria se encarga del apartado de publicidad en la empresa, algo que le alegra ya que de esa manera no tiene que enfrentarse con ninguna historia criminal o drama social. Al igual que los personajes de Hopper que intentan desinhibirse de la realidad. Antes trabajaba en un grupo de teatro, viviendo otras vidas a través de la representación de personajes. De hecho, ella ve el trabajo de secretaria como un papel más que tiene que desarrollar, adaptándose a cualquier situación. Los sonidos de la calle se entremezclan con los de la oficina, un telón de fondo entre el monólogo interior de la Shirley actriz y la Shirley secretaria, un hábil



Fig. 87. Edward Hopper. *Oficina por la Noche*. 1940.



Fig. 88. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

juego pasando de la primera a la tercera persona. Como viene siendo habitual en la dirección de Deutsch, el inicio de la secuencia acaba de suceder, basándose en el nudo que Hopper plantea. Este llegará en el momento en el que el sonido de un tren fuera de campo pase meciendo la ventana del despacho. La historia que Hopper deja incompleta ha sido acabada, planteando el director el final por la brisa que el tren provoca al pasar, haciendo que un papel del escritorio se



Fig. 89. David Lynch. *Twin Peaks*. Tercera Temporada. 2017 [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

caiga al suelo y sea recogido por la secretaria, dándoselo a su jefe. Ella sonríe y vuelve a sus quehaceres mientras que Steve cierra la ventana para que esto no vuelva a pasar. Shirley se marcha del campo mientras su amante la sigue. En esta secuencia volvemos a vivir la tremenda repercusión que Hopper tuvo en el cine, inspirando la obra de David Lynch. En su serie *Twin Peaks* encontramos un plano similar basándonos en la posición que la secretaria tiene en el lienzo.

Secuencia 6: Lobby del Hotel

Viernes, 28 de agosto de 1942. New Haven, 8 p.m.

Destaco esta serie de noticias radiofónicas vinculadas a esta secuencia que acompañan al fundido en negro:

a) «Londres. Hoy se ha dado a conocer que se reunirán nuevas armas secretas antiaéreas en caso de reanudación de la alarma de ataques aéreos alemanes contra Inglaterra este invierno». Correlacionándose con la noticia de la secuencia anterior, mostrándonos una de las medidas llevadas a cabo por Inglaterra tras el bombardeo alemán.

b) «Washington. Puede que se pida al pueblo estadounidense que permanezca un día sin carne a la semana en un futuro cercano para ahorrar el espacio necesitado para el envío de armas de guerra a los frentes de lucha dijo hoy el presidente Roosevelt». El 15 de agosto de 1942 Roosevelt (1882-1945) anunciará este veto cárnico, posteriormente se racionará en gasoil, establecerá el control de precios en la agricultura junto a la congelación de los salarios, unido al cupo de otros productos como el café.

La secuencia comienza con un primer plano de *La piel de nuestros dientes* (1942), libro que Shirley sujeta entre las manos, obra del escritor Thornton Wilder (1897-1975). Su año de publicación coincidirá con la fecha en la que la secuencia se desarrolla. Shirley está tratando de memorizar el texto literario debido a que ella interpretará el papel de Sabrina, personaje de la novela³¹. Por ello, vemos su cambio de aspecto

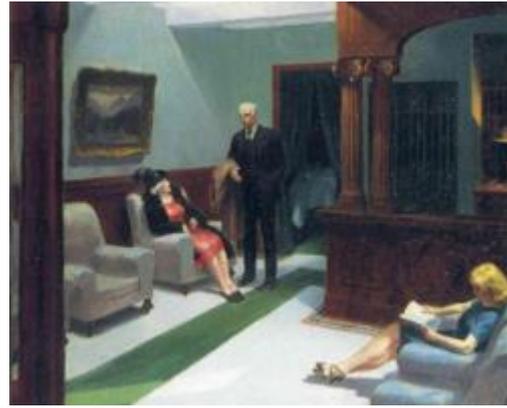


Fig. 90. Edward Hopper. Lobby del Hotel. 1943.

intentando representarla de la manera más fehaciente posible, de esta manera el *raccord* (coherencia) del filme no se rompe, justificando el cambio físico de Shirley. El director de la obra fue Elia Kazán (1909-2003), el cual recibió tres Óscar, su labor fundamentó las bases del teatro y cine neoyorquinos. Emigrante europeo proveniente de Grecia, miembro notable *The Group Theatre*, fundado en 1931, sus integrantes eran partidarios de la izquierda radical y cercanos al partido comunista. Guiará a actores y actrices de categoría como Marlon Brando (1924-2004) o Jessica Tandy (1909-1994), aunque como veremos en secuencias posteriores su figura estará rodeada de controversia.

El plano se abre y vemos a Shirley sedente leyendo la obra mencionada en lo que parece ser el lobby de un hotel, en los primeros compases de la acción es evidente la influencia que tiene el cuadro de Edward Hopper, *Lobby del Hotel* (1943), en la elaboración de la secuencia. Una mujer anciana entra en el campo sentándose en un sillón frente a la protagonista. Tras esto un señor de edad avanzada acompañará a la dama, no sin antes comunicarse con el recepcionista del hotel para que le pida un taxi para ir al teatro. La formación de esta secuencia, como el comienzo de todas las anteriores (y posteriores) se basará en el nudo pictórico que Hopper plantea, dándole Gustav Deutsch un principio y final a ese argumento hopperiano.



Fig. 91. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

³¹ Realmente, este papel fue encarnado por Tallulah Bankhead (1902-1968), actriz estadounidense que basó gran parte de su carrera en el teatro. Con lo cual, Shirley representará a la actriz usurpando su personalidad.

Cuando el hombre se posiciona al lado de quien parece ser su esposa y se yergue, la obra pictórica y el *frame* de la película coinciden en el momento exacto. El director va más allá de la trama incompleta de Hopper. El plano, de nuevo, se mueve focalizándose en Shirley que está recostada en el asiento leyendo el guion. A través de lo que lee y dice en voz alta nos cuenta la historia de la pareja de ancianos, los Antrobus. Él era un veterano de guerra que logra alcanzar la cima por méritos propios y ella es la presidenta del club de madres excelsior y diestra tejiendo entre otras virtudes. Nuestra protagonista sigue recitando el guion mientras la pareja de mayores oye la descripción de sus propias vidas.



Fig. 92. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

«En el medio de la vida y en el medio de la muerte», recita Shirley. Una alusión clara a la pintura de Hopper, sus cuadros ofrecen un nudo, pero no un principio ni un desenlace. Esta es una reflexión en la que se basan otros directores de cine inspirando su obra, como en el caso de Hitchcock o David Lynch. Concretamente lo veremos en la tercera temporada de *Twin Peaks* en la que su protagonista, Laura Palmer, se encuentra dividida entre dos mundos.



Fig. 93. David Lynch. *Twin Peaks. Tercera Temporada*. 2017 [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

El final de la secuencia es una rotura completa de la cuarta pared donde vislumbramos claramente a Shirley dirigiéndose al espectador narrando directamente lo que va a pasar. La pareja de señores mayores va a coger un taxi que los lleve al teatro donde se representará la obra mencionada en la que Shirley trabajará. Volviendo a las referencias entre autores viene a nosotros de nuevo el ejemplo de *Twin Peaks*, una clara muestra de que tanto en el *film* analizado y en los ejemplos posteriores vemos raíces similares que beben de la obra de Hopper.

Esta secuencia es adecuada para compararla con la obra onírica de David Lynch por todo el halo de misterio que la rodea, además de que en los compases finales de la serie el protagonista de la misma, el agente Dale Cooper, también se dirige directamente al espectador. De hecho, en este momento el escenario empieza a temblar y sacudirse, mientras todo se va desmoronando con sonidos de animales salvajes de fondo, una muestra del excelente apartado de efectos especiales con los que el largometraje cuenta. La pareja mayor sale de campo al oír el claxon del taxi. Tras esto un foco de luz hace que el plano se centre solo en Shirley, casi como si fuera un busto, sentenciando frente al espectador: «y mi consejo para ti es no investigar el por qué o el por qué no, sino simplemente disfrutar de tu helado mientras está en tu plato. Esta es mi filosofía».



Fig. 94. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



Fig. 95. David Lynch. *Twin Peaks. Tercera Temporada*. 2017 [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

Algo que de nuevo se puede correlacionar entre las obras de los 3 autores relacionados, el director de este film Gustav Deutsch, David Lynch y Hopper, es que lo importante no es entender todo el contenido sino los sentimientos que afloran de su visionado.

A pesar de que aparentemente la obra de Hopper no se catalogue con el adjetivo de siniestro, es en ese estatismo mencionado donde ocurre el suceso. Debemos tener en cuenta que lo siniestro se origina a través de lo sublime, columna vertebral del pensamiento estético desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX. Arte, literatura y estética serán el refugio de lo siniestro camuflándose entre lo sublime hasta conseguir un puesto granjeado. Cuando analizamos la obra de Hopper no solo debemos verlo como pintura, también es arte, comunicación y lenguaje, entendiendo que pintura, fotografía y cine son hermanas. La calidad de las composiciones hopperianas se basan en una serie de juegos de encuadres y perspectivas de clara influencia fotográfica. Un equilibrio entre las artes con una serie de aspectos comunes de cada una de las vertientes artísticas mencionadas: su capacidad de transmitir sentimientos y emociones, proyectar un imaginario y un lenguaje artístico. Por ello lo siniestro camina al lado de lo sublime y se aleja de lo bello, debido a que como sucede en lo sublime el espectador se encuentra

sobrepasado en todos los aspectos emotivos e intelectuales, una intranquilidad que no sucede con lo bello.

Secuencia 7: Sol de la mañana

Jueves, 28 de agosto de 1952. Nueva York, 6 a.m.

El fundido en negro como viene siendo habitual es acompañado por la voz del locutor de radio que retransmite dos sucesos relevantes:

a) «El senador republicano Richard M. Nixon, candidato a la vicepresidencia, ofreció hoy los detalles de su campaña de septiembre a todos los que le apoyen a los 16 estados». Noticia que hace referencia al discurso de Checkers pronunciado por el senador de California Richard Nixon (1913-1994), candidato republicano a vicepresidente de los Estados Unidos.

b) «Washington. El subcomité de seguridad interna del Senado dio a conocer ayer un informe que muestra que el gremio de escritores de radio está dominado por un pequeño número de comunistas». Esta noticia muestra los inicios del Macartismo entre 1950 y 1956, en el contexto de la Guerra Fría. El clima se recrudecía cada vez más, la Unión Soviética tanteaba la bomba atómica y la guerra coreana estalló en 1950. Este proceso fue iniciado por el senador Joseph McCarthy (1908-1957), desembocando en un torbellino de acusaciones, denuncias, interrogatorios y la creación de listas negras. Entre ellas la más famosa fue la de Hollywood, en contra de directores, guionistas, actores y músicos acusados de su supuesta colaboración con el Partido Comunista. Este suceso tendrá relevancia en secuencias posteriores.

De nuevo se repite la fórmula anterior, la secuencia comienza antes de que el cuadro de Hopper se acometa, dentro de esa narración inconclusa que ofreció con su obra y que serviría de trampolín para el desarrollo de la práctica artística de otros autores a través de su influencia. La composición en la que se sustenta



Fig. 96. Edward Hopper. *Sol de la mañana*. 1952.

esta secuencia es *Sol de la mañana* (1952). Shirley acaba de levantarse mientras el sol se cuele por la rendija de su ventana. «¿Debería buscar ayuda profesional?», se pregunta, ya que tiene problemas de insomnio desde hace un tiempo. Descorre la cortina de su

habitación y observa la ciudad mientras la luz imbuye su cuerpo y la secuencia. Va al baño a asearse mientras abandona el campo, quedando la habitación vacía, donde la cama deshecha es bañada por la luz. Vuelve a entrar en campo, recogiendo el pelo y se sienta en la misma posición que en el cuadro de Hopper, conformándose el nudo hopperiano que sirve



Fig. 97. Gustav Deutsch. Shirley. Visiones de una realidad. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

de sustento para el plano. A su vez de fondo suena en la calle un aviso: «debemos asegurarnos de que no hay comunistas enseñando a nuestros hijos e hijas», surgiendo el concepto de lo antiamericano y su idea de extensión por todo el país, generándose un clima que fuerza a amigos y conocidos a delatarse entre ellos, más teniendo en cuenta que Shirley se dedicaba al teatro, una de las profesiones más afectadas por el Macartismo. De hecho, Elia Kazan había delatado a varios excompañeros en la caza de brujas desatada por el senador McCarthy, justificándose publicando un anuncio en el New York Times animando a otros a delatar a más traidores contra la patria. Esta información se nos da mientras Shirley lee esta noticia en el periódico con voz en off. Kazan basa sus acusaciones en la habilidad que tiene para poder detectar comunistas justificándose que adquirió este conocimiento al trabajar entre ellos, considerándose una herramienta útil para el gobierno norteamericano.

Tras esto Shirley se enciende un cigarro posando un cenicero en el camastro. El humo producido por el tabaco asciende fusionándose con el uso de la iluminación artificial asemejando la salida del sol enriqueciendo el encuadre y aportando belleza estética a la imagen. La protagonista se aflige al sentirse engañada por el director que trabajó con ella en obras mencionadas como *La piel de nuestros dientes*, de hecho, la



Fig. 98. Gustav Deutsch. Shirley. Visiones de una realidad. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

secuencia 6 es un flashback de hace 10 años. Elia Kazan antes de acrecentar la caza de brujas era considerado un director que abordaba cuestiones controvertidas en sus películas como la discriminación o la revolución. Al final de la secuencia nos revela las razones de su insomnio: el cierre de su compañía teatral, probablemente por ser acusados

de comunistas. Esto hará que tenga que actuar de nuevo en las calles, como si fuese un bucle infinito que se repite, intentando medrar buscando una situación mejor, pero volviendo a fallar y a situarte al principio. Probablemente esta sea la mejor plasmación de la obra de Hopper, donde sus personajes suelen estar reflexionando frente a un ventanal, aunque pueden ser otros espacios, reflectando la luz en sus caras y esperando una revelación que no llega.

Secuencia 8: Luz del sol en Brownstones

Martes, 28 de agosto de 1956. Nueva York, 9 a.m.

Las intervenciones de la radio, siguen su modus operandi habitual introducidas mediante un fundido en negro, las noticias están enfocadas en el desarrollo del problema comunista estadounidense y las distintas posturas frente a la guerra coreana:

a) «Nueva York. La primera convención nacional del partido comunista de los EE. UU., convocada por última vez en 1950 se celebrará en esta ciudad el próximo mes de febrero del 9 al 12». La intervención soviética de Hungría de 1956 generó efectos negativos en el partido comunista estadounidense, teniendo menos afiliados e influencia sindical, surgiendo un clima de enfrentamientos entre sus dirigentes hasta que la dirección del partido cambió a Gus Hall (1910-2000), político estadounidense de tendencia comunista.

b) «Bonn. Los gobiernos de Alemania Occidental y Estados Unidos han concluido el acuerdo de pagos para cubrir los pedidos de armamento pesado de los fabricantes de los EE.UU.». Esto será una repercusión clara de la guerra de Corea, pidiendo Estados Unidos a la Alemania Occidental un rearme, defendiendo esta zona europea frente al ataque soviético, pero quedó en la memoria colectiva las anteriores acometidas alemanas queriendo muchos países europeos el control sobre las fuerzas armadas de la zona occidental de Alemania.

Comienza el plano-secuencia basado en la composición del pintor norteamericano, *Luz del sol en Brownstones* (1956). El plano está desprovisto de personajes, aunque escuchamos sonidos de conversaciones fuera de campo. Tras esto, Shirley entra en campo, apoyándose en el marco de la entrada de la vivienda contemplando el paisaje mientras la luz incide en su rostro y su cuerpo, algo característico de la obra hopperiana.

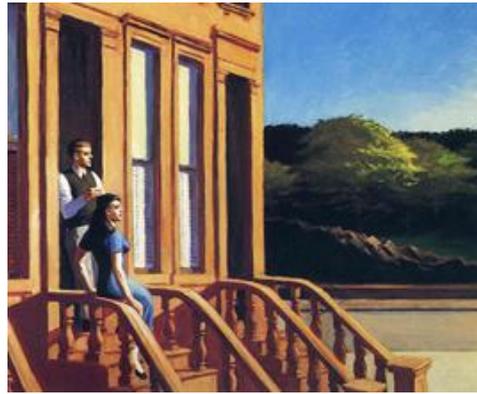


Fig. 99. Edward Hopper. *Luz del sol en Brownstones*. 1956.

Deutsch crea el inicio, pero para llegar al nudo que Hopper plantea hace falta la aparición de una figura masculina como ocurre con el lienzo.

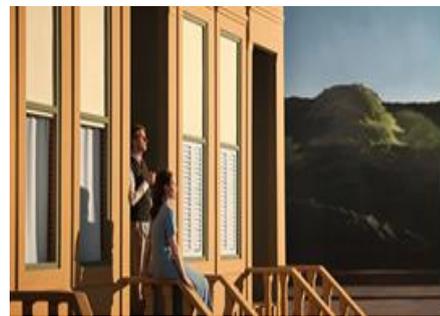


Fig. 100. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

En esta secuencia Shirley nos habla del aislamiento que siente, entrando Steve en campo y posicionándose al lado de nuestra protagonista. Una vez ocurrido esto los dos contemplan un punto fuera del plano que no llegamos a ver, pero que por los sonidos que ofrece el *film* parece la placidez de su barrio típicamente americano con un perro ladrando y niños jugando, formándose el cuadro de Hopper. En la pintura de Hopper, el autor disecciona el espacio, formándose una imagen con vida propia, por ello no es necesario saber cuál es el lugar, muchas de sus composiciones no están localizadas en ningún sitio, siendo el propio espectador un *voyeur* que puede imaginarse tanto el espacio como a los personajes, así como las historias que estos acarrearán a sus espaldas. Hopper propone estas incógnitas, siendo el cine una manera de solucionarlas dándoles vida a través de la base pictórica que el neoyorkino sustentaba. Steve se enciende un cigarro y tras darle una calada se lo ofrece a Shirley, ella mientras fuma piensa que este será uno de los últimos momentos que vivirán juntos, estar en

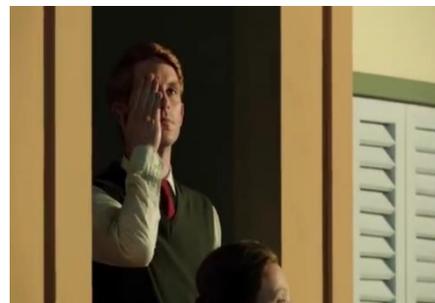


Fig. 101. Steve interpretado por Christoph Bach. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



Fig. 102. Benjamin Horne interpretado por Richard Beymer. *David Lynch. Twin Peaks. Tercera Temporada*. 2017 [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

calma plácidamente contemplando el entorno. Pero a pesar de que disfrutan de este instante, están en un punto sin retorno, su relación hace tiempo que no tiene sentido. Steve tras esto se tapa un ojo asemejando que está tuerto repitiéndolo con su otra retina, con este gesto de contenido siniestro y extravagante, la comparación con la obra de Lynch, *Twin Peaks*, se hace evidente.

«El cambiaría. La escena nunca volvería a ser la misma». Con estas palabras Shirley casi está sentenciando una despedida, la crónica de una muerte anunciada, los caminos de estos dos protagonistas se separarán tarde o temprano. De hecho, el director para remarcarlo rompe la composición de Hopper haciendo que el hombre salga de campo, entrando de nuevo en la casa. Mientras la secuencia termina escuchamos una noticia en segundo plano: «Elvis Presley ha firmado un contrato con Paramount a principios de este año para filmar su primera película con la productora y también con Twenty Century Fox en el western *The Reno Brothers*». La figura de Elvis Presley (1935-1977) está rodeada de tragedia como tantas otras estrellas, tales como Marilyn Monroe (1926-1962) o Montgomery Clift (1920-1966), producto de la explotación de la gallina de los huevos de oro. Su primera producción con Paramount será *Amándote* (1957). Tras esta realizará *El rock de la cárcel* (1957), uno de los pocos largometrajes salvables de su carrera. Su trayectoria irá decayendo en Hollywood con comedias de bajo presupuesto como *Amor en Hawái* (1961). Esta noticia conecta directamente con la secuencia de los cines de Nueva York (la secuencia 4 del largometraje), usando la gran pantalla como medio para denunciar la realidad del momento, donde Shirley nos habla de lo que verdaderamente esconden las entrañas hollywoodienses.

Secuencia 9: Motel Occidental

Miércoles, 28 de agosto de 1957. Pacific Palisades, 6 p.m.

De nuevo tras el fundido en negro se pueden destacar dos sucesos narrados a través de la radio en forma de noticia que son de interés para el entendimiento sociopolítico de la obra:

a) «Nashville. Una campaña para intimidar a los negros que matriculan a sus hijos en las escuelas blancas comenzó hoy aquí». Desde 1955 el Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos se inicia con el boicot de los autobuses de Montgomery. Siendo una lucha caracterizada por la no violencia para que los derechos civiles sean igualitarios, denunciando la situación de grupos que no gozan de esa equidad ante la ley,

concretamente entre los ciudadanos negros. De esta manera se quería frenar la discriminación afroamericana y la segregación racial. Este periodo finaliza con el asesinato de Martin Luther King (1929-1968) en 1968.

b) «Nueva York. La nueva película de hoy es *3:10 to Yuma*. Un western de Columbia protagonizado por Glen Ford, Van Heflin y Felicia Farr». La edad de oro del cine western está enmarcada entre 1940 y 1960. Tras esto, el público sufrirá una pérdida de interés por el género desarrollándose otras vertientes dentro del mismo como el western crepuscular, que habla sobre la añoranza del fin de la etapa de gloria del género, y la exportación de esta fórmula a otros países como en Italia con su *spaghetti western*.

Esta secuencia es bastante esclarecedora debido a que es la primera vez que se revela el nombre de nuestra protagonista, Shirley, al ser llamada por un hombre fuera de campo. La actriz aparecerá posando en un decorado idéntico al del cuadro de Hopper, *Motel Occidental* (1957), con un cambio de ritmo en la narración. Anteriormente observamos como Gustav Deutsch construía la secuencia con un inicio de elaboración propia, añadiendo tras este, el nudo que planteaba Hopper e incorporando un final. Ahora vemos que la acción se articula a través del nudo propuesto por el pintor, no hay un inicio. Un fotógrafo toma a Shirley instantáneas desde distintas posiciones frente a la cama, le pide que se dé la vuelta observando la ventana, viéndose así la misma imagen que tiene la portada del libro de Dickinson en la secuencia 1.



Fig. 103. Edward Hopper. *Motel Occidental*. 1957.



Fig. 104. Gustav Deutsch. *Shirley*. *Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

El nombre de Shirley no será el único en descubrirse ya que el fotógrafo que está acometiendo la sesión será Steve, con el que mantendrá una relación amorosa vista en secuencias anteriores. La secuencia finaliza con unas reflexiones de Shirley: «Una mujer que quería comportarse y parecerse a la mujer que él imaginaba para su fotografía». De esta manera la fémica hace referencia a la idea que Steve quería conseguir con su fotografía, a pesar de que la protagonista por su vocación de actriz ya estaba acostumbrada a posar con directores de escena. Atestigua que con Steve todo es diferente: «Ser tratada como una extraña por la persona más cercana en tu vida para llegar a ser otra, alguien que yo creaba de acuerdo con su imaginación». Insistiendo más en la idea de que su relación cada vez tiene menos solución, pero llevándolo a nuestro campo de interés, la referencia a la mujer de Hopper, Josephine Nivison (“Jo”), es bastante clara. Jo suele ser la única mujer que aparece retratada en los lienzos del pintor. Al igual que hacía Hopper con su esposa, Steve pretende con la ayuda de Shirley evolucionar su arte a nuevas cotas.



Fig. 105. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad.* 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



Fig. 106. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad.* 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

Secuencia 10: Excursión a la filosofía

Viernes, 28 de agosto 1959. Cape Cod, 11 a.m.

Esta vez la noticia de radio enmarcada en el fundido en negro, parte de la premisa del comentario sobre una película del momento usada indirectamente para reflejar la realidad contemporánea:

a) «Nueva York. No hay que golpear el hechizo de la ilusión. Eso es lo que dice el sueco Ingmar Bergman en *The Magician* la última de sus películas altamente esotéricas y técnicamente exquisitas». Película enmarcada en la Suecia del siglo XIX, narrándonos el viaje de una compañía de artistas ambulantes, quienes serán objeto de rechazo y burlas por las altas esferas del poder, algo que podemos correlacionar por la presión que debieron sufrir los artistas perseguidos durante los años del Macartismo. Por ello, la elección de

esta noticia por parte de Gustav Deutsch. Además, este largometraje tratará la lucha del misticismo contra lo inmaterial y el racionalismo contra el escepticismo, debates que pueden entroncar con el título del cuadro que refleja esta secuencia: *Excursión a la filosofía* (1959).

Como viene siendo recurrente en numerosas secuencias, Deutsch crea el inicio y el desenlace, usando el nudo que el cuadro de Hopper plantea. El *frame* comienza con Shirley tumbada en la cama dormitando con un libro entre las manos, en una aparente sensación de calma y sosiego, la luz se filtra a través de la ventana. Herramienta muy usada en la práctica de Hopper y cuya influencia recoge el director del film. Shirley despierta y comienza a leer el libro que tiene entre las manos: «imagina presos que han sido encadenados desde la infancia en el interior de una cueva, no solo con sus extremidades inmovilizadas por cadenas también lo están sus cabezas de modo que sus ojos están fijos en una pared». Clara referencia a Platón con su mito de la caverna³², pero esto es solo la superficie ya que este mito es utilizado por el director para aludir a la sociedad americana adormecida, algo que Hopper referenciaba en sus cuadros y que el director recoge en esta secuencia. Prosigue con el mito: «Las figuras proyectan sombras en la pared que llaman la atención de los prisioneros», tratándose de una referencia clara a la propaganda probelicista y anticomunista de estos tiempos. Esta secuencia a su vez se ilustra con la sombra de una gaviota, denotando el contenido siniestro del ambiente. A su vez podemos sacar una analogía de la obra de Hitchcock con *Los pájaros*, con un uso del juego de



Fig. 107. Edward Hopper. *Excursión a la filosofía*. 1959.



Fig. 108. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



Fig. 109. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

³² Platón. (2011). *La República/Politeia*. (P. de Azcarate Corral, Trad.) Barcelona: Espasa Libros.

sombras frecuente en sus largometrajes. Este director era conocedor de la obra de Hopper y la referenciaba en sus prácticas cinematográficas.



Fig. 110. Alfred Hitchcock. *Los pájaros*. 1963. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Tras el monólogo, oímos fuera de campo como la puerta de la casa se abre y unos pasos se encaminan a la habitación de Shirley. Esta al percatarse, finge estar dormida. Steve entra en el encuadre y se sienta a su lado, encontrando el libro que leía, siguiendo con la actividad: «supongamos que un prisionero es liberado y obligado a ponerse de pie y darse la vuelta. Sus ojos se cegarán por la luz del fuego y las figuras que pasan le parecerán menos reales que sus sombras». A través de la obra de Platón, Gustav Deutsch a su vez referencia a la de Hopper. En sus composiciones, los personajes se encuentran ante una luz intensa que les impide ver con claridad, pero como sabemos, muchas veces la verdad es cegadora. Por ello, se produce el autoengaño refugiándose en la caverna. En el caso de la obra Hopper vislumbramos el estatismo de sus composiciones, como si sus personajes estuvieran condenados a vivir en ese recodo temporal por voluntad propia que supone la seguridad, sin preocupaciones, regocijándose en su ignorancia, adormecidos como la sociedad norteamericana de la época.

Al dejar el libro, Steve se queda reflexionando sobre lo acontecido, como ocurre en la composición de Hopper. Pero el autor va más allá del lienzo, con un último plano de Steve tocando el pelo de Shirley y marchándose. Cuando esto sucede, Shirley se gira y toma el libro arrojándolo al suelo, cegándose ante la potencia solar que viene desde la ventana.

Secuencia 11: Mujer en el sol.

Lunes, 28 de agosto de 1961. Cape Cod, 7 a.m.

A diferencia del anterior testimonio radiofónico, esta vez la noticia seleccionada refleja aspectos políticos de primer orden a través de un fundido en negro:

a) «La Habana. El ministro de Industria, Ernesto Guevara, dijo hoy que la escasez de materias primas y repuestos han obligado a muchas fábricas en Cuba a detener la producción. Culpó a la agresión del imperialismo de esa escasez». En 1961 el consejo de ministros de Cuba pone en práctica el fortalecimiento del aparato estatal y político del país con la creación de varios ministerios e instituciones. El comandante Ernesto Che

Guevara (1928-1967) fue designado como Ministro de Industrias. Una muestra más del enfrentamiento que ocurría entre el capitalismo y el comunismo en estos momentos.

La secuencia comienza con Shirley durmiendo en una cama a oscuras. Fuera de campo, podemos escuchar a Steve que habla con un doctor, este le explica que está enfermo y que no evoluciona favorablemente. Shirley, desnuda sale de la cama, mientras el sol va filtrándose a través de la ventana. Descorre las cortinas para poder contemplar el paisaje y tras esto sale de campo para ir al baño, mientras el viento se va colando en la habitación. Enciende el radio, sonando de fondo *Lonely Woman* de Ornette Coleman (1930-2015), una música ideal representando a esa sociedad frenética que dejó los felices años 20 estadounidenses. Shirley, cigarro en mano frente al umbral, forma la composición hopperiana en la que se basa la acción, *Mujer en el sol* (1961).



Fig. 111. Edward Hopper. *Mujer en el sol*. 1961.

Cabila para sí misma: «desde ayer, sonidos de hospital me siguen a todas partes. Todo el camino desde Nueva York. Incluso en mis sueños», haciendo referencia al posible final funesto de Steve, algo que el director no termina de contar, como Hopper este también deja ciertos aspectos de la narración sin aclarar para que el espectador pueda confabular sobre ellos. La finalidad del neoyorkino no era la crítica



Fig. 112. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

directa de la sociedad americana, su pintura era realista reflejando las preocupaciones de cualquier persona común de Estados Unidos. En el largometraje percibimos que la carga histórica es importante, retratada de manera inteligente a través de las noticias de la radio, pero lo fundamental serán los problemas personales que tiene Shirley sumados a un contexto sociopolítico recrudescido por los sucesos mostrados.

Secuencia 12: Descanso

Miércoles, 28 de agosto de 1963. Albany, 7 p.m.

El fundido en negro viene acompañado de otro encabezado radiofónico:

a) «Washington. Mas de doscientos mil americanos, la mayoría de ellos negros, pero también muchos blancos, se manifestaron hoy aquí a favor de un programa completo y rápido para los derechos civiles y la igualdad de oportunidades de empleo». Esta noticia hace referencia a la marcha en Washington por el trabajo y la libertad, una gran manifestación donde Martin Luther King pronunció su famoso discurso: «Yo tengo un sueño», hablando sobre el ideal de un equilibrio racial.

En esta secuencia Shirley está en el cine observando la película *Una larga ausencia* (1961). En el intervalo de la misma ella cree ver a Steve sentado detrás. En la película se habla de la pérdida de memoria, de un hombre que no reconoce a su propia esposa, sintiéndose nuestra protagonista identificada con la situación. Ante esto vemos como Steve desaparece del plano.

Una escena aparentemente simple pero cargada de sentimiento, como la obra de Hopper. La música de la película francesa acompaña las reflexiones de Shirley y muestra de ello son los minutos finales de *Una larga ausencia*. Tras ese baile final sus protagonistas no volverán a ser los mismos, una despedida en toda regla. Tanto su actitud corporal como la expresión de su rostro denotan que Shirley acaba de tomar una dura decisión: abandonar a Steve y marcharse. La película interrumpe su proyección para el intermedio entre los actos: «Descanso. Es como si de repente despertara de un sueño. ¿Cómo sería despertarse sin memoria? Solo un cuerpo sin historia». De esta manera Shirley desea que todos los recuerdos anteriores fuesen borrados de su mente, debido a que estos pueden lastrar su decisión aferrándose a la añoranza.



Fig. 113. Henri Colpi. *Una larga ausencia*. 1961 [Cinta Cinematográfica]. Coproducción Francia-Italia: Procinex.

«¿Volverá a ocurrir esta noche? Steve. Tumbado a mi lado. Le oigo respirar. Huelo su cuerpo. Los recuerdos de él. Tal vez sea la habitación. El mobiliario. El ambiente que mantiene la memoria». Nuestra protagonista sigue sopesando en una balanza si merece la pena aferrarse a ese espacio de confort, a pesar de que la destruya por dentro o sin embargo salir de la caverna y ver por primera vez la luz de verdad. Esto se asemeja al estatismo de los personajes de Hopper que esperan un momento que jamás llegará. Tras esta reflexión, Steve aparece en la butaca detrás de ella, a diferencia de la secuencia anterior donde estaba en asientos más alejados, pero cuando ella se gira sonriendo, Steve ya no está. Tras el autoengaño, Shirley decide cambiar su situación, acabar con ese hastío existencial y poder lograr lo que los personajes de Hopper jamás hicieron: romper el bucle y no dejarse deslumbrar ante la luz. La película se reanuda tras el descanso, pero esta vez Shirley se marcha sin terminarla, teniendo su decisión tomada. Vemos de nuevo como la acción se desarrolla dentro de un cine, denotando la importancia de este medio en la obra de Hopper, del cual sabemos que cuando estaba frustrado o sin inspiración acudía a la gran pantalla pretendiendo que sus ideas afloraran, como Shirley serenándose para poder encauzar su vida.



Fig. 114. Edward Hopper. *Descanso*. 1963.



Fig. 115. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

Secuencia 13: Sol en una habitación vacía.

Jueves, 29 de agosto de 1963. Albany, 9 a.m.

Esta secuencia no viene acompañada de un fundido en negro donde se escuchan noticias a través del medio radiofónico, sino que el sonido de la radio está integrado en la acción. A diferencia de otras secuencias del largometraje donde el director nos cuenta el inicio hasta que forma el nudo (que será el cuadro de Hopper) y tras esto añade el desenlace, ahora cambiará usando directamente el lienzo de Hopper *Sol en una habitación vacía* (1963) como inicio de la acción, convirtiendo el nudo en el inicio, algo que también podemos ver en la secuencia 9 *Hotel Occidental*. Mientras en la radio relatan la marcha por los derechos civiles (algo que podemos ver en las secuencias 9 y 12), Shirley fuera de plano habla con un hombre que se encarga de mudanzas para indicarle qué debe o no llevarse de la casa. De hecho, que el director represente este cuadro de Hopper donde vemos una habitación vacía refleja la ida de nuestra protagonista.



Fig. 116. Edward Hopper. *Sol en una habitación vacía*. 1963.



Fig. 117. Gustav Deutsch. Shirley. *Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

Shirley, radio en mano, entra en campo mientras de fondo suena la canción por la marcha de los derechos civiles: *We shall overcome* interpretada por la compositora Joan Baez (1941), posicionándose en la ventana cavilando con lo que va a hacer de nuevo en el futuro: viajar a Europa, unirse de nuevo al teatro como añoraba en secuencias anteriores, etc. En definitiva, encauzar su vida hacia donde ella quería y cumplir con el sueño americano. Shirley abandona el campo, terminando todo en un nudo, el cual podemos ver referenciado en la composición de Hopper, transponiendo el director la manera de narrar que tenía el neoyorkino al largometraje. Poco antes de morir, le preguntaron a Hopper qué era lo que buscaba con su cuadro titulado *Sol en una habitación vacía*. Hopper respondió: «Me busco a mí». De esta manera, Gustav Deutsch escoge un óleo perfecto para simbolizar la revelación que Shirley tiene.

Secuencia 14: Coche de asientos

Esta secuencia es la misma que la primera donde Shirley estaba leyendo el libro de Dickinson. Solo le quedan un par de días en Nueva York antes de marcharse a Roma y perseguir el sueño de su nueva vida, decidiendo unirse al teatro para trabajar con el compositor Luigi Nono (1924-1990) en su nueva obra basada en el Vietcong. Pocas obras del momento trataban temas sociales, las que había intentaban adormecer a la gente ofreciendo tópicos en sus historias, como sucedía con parte de la producción cinematográfica de Hollywood que Shirley critica en la secuencia 4 *Cine de Nueva York*. Shirley esperaba su momento para ejercer de nuevo su profesión y este llegó al fin. Shirley termina expresando: «Viajando en tren como viviendo un sueño. Un estado intermedio. El pasado se ha ido. Y el futuro está por venir. Una luz lejana brillante». Haciendo nuevamente referencia a la narración de Hopper, siendo un nudo, sin contarnos el desenlace. Todos sus personajes están estáticos a la espera de que ocurra algo, en el caso de Shirley cumplir su sueño, el idílico sueño americano, que como tantos otros sueños nos ayudan a escapar de la realidad. Hopper lo hacía acudiendo al cine y Shirley tomando ese tren. El tren llega a la estación en los últimos compases de la película, pero el viaje no termina, como la obra de Hopper. Cada una de las escenas jamás acabarán estando sus personajes en un bucle infinito, siendo el cine la herramienta para liberarlos.



Fig. 118. Edward Hopper. *Coche de Asientos*. 1965.



Fig. 119. Gustav Deutsch. *Shirley. Visiones de una realidad*. 2013. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

V. CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo, podemos dilucidar diferentes resoluciones. La primera de ellas es la profunda relación e interconexión que el cine y la pintura tienen, referenciada en el caso concreto de Edward Hopper, influenciando a través de su actividad pictórica el lenguaje cinematográfico de generaciones. Edward Hopper, sin temor a equivocarme, fue uno de los pintores que más influencia ofreció al cine moderno a la par de que sus lienzos poseen una incuestionable cualidad cinematográfica. La luz, el color e incluso el minimalismo usados por el artista plantean una narrativa inacabada que ofrece al espectador la oportunidad de cesar con ese tormento perpetuo al que estaban anclados sus personajes, atestiguando una vez más que el arte supone una herramienta liberadora. Como expresaba Hopper en sus escritos: «una manera de encontrarnos a nosotros mismos».

La segunda conclusión es que, pese al reiterado uso de la obra de Edward Hopper por parte de numerosos cineastas, los estudios sobre la conexión que existe entre el cine y la pintura son bastante escasos. Entre los años 80 y 90 del siglo XX, surgió el debate sobre la relación que el cine y el arte debían tener, comenzándose a dar importancia a ciertas imágenes fílmicas plásticas, que directores como Eric Rohmer supieron ver con su análisis de *Fausto* (1926) dirigida por el cineasta Friedrich Wilhelm Murnau. El cine autoreferencial como realización final del arte encuentra ejemplos en pintores como Malevich y el debate generado en torno a la plasmación de la realidad con tendencias tan distintas como las de Andre Bazin y Rudolf Arnheim, son muestra de ello. Teóricos que pavimentaron un estudio más profundo basándose en el legado que la pintura dejó, no solo mediante la emulación de un cuadro, sino tomando elementos de la práctica pictórica como el enfoque, el vestuario o la iluminación.

En tercer lugar, a pesar de la información aportada en este estudio, podemos vislumbrar la necesidad de seguir investigando en este campo no tan explotado por los ámbitos académicos. La elaboración de este trabajo puede ser la base para una investigación más profunda en el futuro, ya que las limitaciones de esta disertación no permiten ahondar más en la influencia que Hopper tuvo para el cine, incluso pudiendo ampliarlo a otros autores como Luchino Visconti y su inspiración en la pintura italiana del siglo XIX o el cineasta polaco Robert Wiene quien se basó en el expresionismo alemán.

VI. FUENTES

1. Bibliografía

AA.VV. (2012) *Hopper*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

ALVA FLORES, Mariana y BEJAR MIRANDA, Marisa Violeta. (2017). *Del pincel a la cámara: Un análisis del concepto “nostalgia americana” visto en las pinturas de Edward Hopper y reinterpretado en la película “Blue Velvet” de David Lynch*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/9762>

APELLANIZ PERIS, Carolina. (2017). *Cine y pintura. La influencia de Edward Hopper*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/119184>

ARRIBAS NAVARRO, Luis Diego. (2013). «Nobody’s talking. Edward Hopper. Pintando el sueño americano con óleos de color silencio». *Boletín de estudios de filosofía y cultural Manuel Mindán*, N° 8, pp. 135-148.

BALDUQUE MÉNDEZ, Guiomar y CABALLERO GUIRAL, Juncal. (2013). *Representaciones de mujeres en la obra de Edward Hopper*. Valencia: Universitat Jaume I. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/81032>

BIRLANGA TRIGUEROS, José Gaspar. (2017). «Edward Hopper. The uncanny landscape». *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, N° 5, pp. 35-55.

BIRLANGA TRIGUEROS, José Gaspar. (2018). «El tiempo detenido, el tiempo suspendido. La pintura de Edward Hopper». *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV*, Vol. 2, pp. 409-418.

BONNEFOY, Yves. (2007). «Edward Hopper, la fotosíntesis del ser». *Revisiones: revista de crítica cultural*, N° 3, pp. 153-167.

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

- BOURGET, Loup. (2012). «La esencia de lo americano». *Caimán cuadernos de cine, N° Extra 1*, pp. 23-25.
- CARRERA, Lisa y CARLA RE, Valentina. (2012). *Edward Hopper e il melodrama americano degli anni Cinquanta: spazi, corpi, emozioni*. Venecia: Università Ca' Foscari Venezia. Disponible en: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3433/810824-1166158.pdf?sequence=2>
- DEBECQUE MICHEL, Laurence. (1993). *Hopper*. Madrid: Debate.
- DOSS, Erika. (2012). «Nighthawks y el cine negro». *Caimán cuadernos de cine, N° Extra 1*, pp. 26-28.
- FERNANDEZ MENESES, Jara. (2012). «Fotogramas de toda una vida. Edward Hopper y el cine en el Museo Thyssen-Bornemisza». *Caimán cuadernos de cine, N° 7*, p. 56.
- FRODON, Jean-Michel. (2012). «Hopper-Hitchcock. La promesa de un relato». *Caimán cuadernos de cine, N° Extra 1*, p. 18.
- GARCIA VAQUERO DE ANTONIO, Elena y MUÑOZ PARDO, María Jesús. (2020). *Espacio doméstico. Edward Hopper y la pintura del Siglo de Oro Holandés*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en: <http://oa.upm.es/57938/>
- GATTI RICCARDI, Giuseppe. (2010). «El tiempo inmóvil. La representación del espacio en la cuentística de Hugo Burel y la silenciosa soledad en la pintura de Edward Hopper». *Cartaphilus: Revista de investigación y Critica Estetica, N° 7-8*, pp. 137-148.
- GOMÁ, Javier. (1989-1990). *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March.
- HIDALGO, Manuel. (2008). «Ventanas de América. Edward Hopper». *Descubrir el arte, N° 110*, pp. 60-65.
- HOBBS, Robert. (1987). *Edward Hopper*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- HOBBS, Robert. (2006). *Hopper*. Madrid: Skira.
- HOPPER, Edward. (2012). *Escritos*. Barcelona: Elba.
- KRANZFELDER, Ivo. (1995). *Edward Hopper 1882-1967: Visión de realidad*. Colonia: Taschen Benedikt.

- LAUDO, Isabel. (2018). «Edward Hopper y el espectador». *Temas de Psicoanálisis*, N° 16, pp. 1-7.
- LEVIN, Gail. (1980). *Edward Hopper: The art and the artist*. Nueva York: Whitney Museum of Art.
- LEVIN, Gail. (1989). *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March.
- LEVIN, Gail. (1998). *Hopper's Places*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- LEVIN, Gail. (2000). «Edward Hopper y el cine». *Arte y parte: revista de arte- España, Portugal y América*, N° 28, pp. 39-61.
- LINDSAY, Vachel. (1915). *The Art of Moving Pictures*. Nueva York: The MacMillan Company.
- LLORENS SERRA, Tomas. (2012). «Edward Hopper, pintor de la vida moderna (en los Estados Unidos)». *Caimán cuadernos de cine, N° Extra 1*, p. 9.
- LLORENS, Tomàs (2012). «Sobre la fortuna crítica de Edward Hopper». En: AA.VV. *Hopper*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 62-75.
- MAIRE, Frédéric. (2012). «Viaje de ida y vuelta». *Caimán cuadernos de cine, N° Extra 1*, pp. 10-12.
- MAMUNES, Leonora. (2011). *Edward Hopper*. Jefferson: McFarland & Company.
- MARZAL, Carlos. (2012). «Para tocar lo intangible escenas de Edward Hopper». *Descubrir el arte*, N° 159, pp. 46-59.
- MENDIETA RODRÍGUEZ, Elios. (2017). «El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas». *Angulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 9, N° 2, pp. 77-88.
- MÍNGUEZ MARTÍN, Ignacio Pedro. (2018). «Twin Peaks 03. Un lienzo de 18 horas». *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, N° 16, pp. 223-241.
- MOLINERO SÁNCHEZ, Jorge. (2017). «Edward Hopper y su casa-estudio en Cape Cod. Dibujos y pinturas entre recuerdos y experiencias». *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Vol. 22, N° 29, pp. 208-217.

- MONTARDE LOZOYA, José Enrique. (2012). «Un pintor en la era del cine». *Caimán cuadernos de cine, N° Extra 1*, pp. 6-8.
- MORSE, John. (17 de junio de 1959). «Edward Hopper entrevistado por John Morse». *Archives of American Art*, pp.1-6.
- MUÑOZ PEREZ, Laura y MUÑOZ PEREZ, Almudena. (2017). «Puntos de confluencia entre Edward Hopper y el cine *noir* norteamericano. Lo invisible en lo visible». En: SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. MARTÍN ESCRIBÀ, Alex (coords.). *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios*. La Coruña: Andavira Torculo Edicions, pp. 615-624.
- MUÑOZ PEREZ, Laura y MUÑOZ PEREZ, Almudena. (2017). «Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclasificación y lecturas complementarias». *Vivat Academia, N° 140*, pp. 65-98.
- OLIVETTI, Alberto. (2016). «Giovinezza come assunto político. Alcuni spunti». *Democrazia e diritto, N° 4*, pp.19-31.
- ORTIZ VILLETÀ, Áurea. (2012). «Hopper y el cine musical». *Caimán cuadernos de cine, N° Extra 1*, pp. 20-22.
- PALOMINO GALERA, Manuel. (2015). *Edward Hopper. Un estudio de caso en la relación pintura y literatura*. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/23028>
- PÉREZ MÉNDEZ, Irene Marina. (2017). «Miradas desde el umbral. El voyeurismo en la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock». *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, N° 13*, pp. 1-11.
- PLATÓN. (2011). *La República/Politeia*. (P. de Azcarate Corral, Trad.) Barcelona: Espasa Libros.
- PONS, Juan de Pablos. (2006). «El cine y la pintura, una relación pedagógica. Una aproximación a Victor Erice y Edward Hopper». *Revista de comunicación y nuevas tecnologías, N° 7*, pp. 1-15.
- RODA ONOFRI, Sofía. (2015). «Edward Hopper. La cinematografía de lo pictórico». *Revista Latente: Revista de Historia y Estética Audiovisual, N° 13*, pp. 81-100.
- ROHMER, Eric. (1977). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau* París: UGE.

- ROSE, Barbara. (2004). «Edward Hopper. El poeta de lo cotidiano». *Descubrir el arte*, N° 64, pp. 14-20.
- SANCHEZ DE VERA TORRES, Ángela. (2019). «Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre tras las huellas de Hopper y Slilliaert. La crítica de arte como libro de viajes». *El ornotorinco tachado*, N° 10, pp. 47-59.
- SCHMIDT WELLE, Friedhelm. (S.f.). «The Good and the Bad Guys: El intertexto del western en la guerra silenciosa». *Armas y Letras*, N° 59, pp. 93-99.
- SCHMIED, Wieland. (1995). *Edward Hopper. Portraits of America*. Nueva York: Prestel.
- SEITZ, William. (1969). *Edward Hopper in Sao Paulo*. Washington D.C: Smithsonian.
- SERAFÍN, Vanessa Rosa. (2014). «La dilatada sombra de Edward Hopper en el cine». *Revista Latente: Revista de Historia y Estética Audiovisual*, N° 12, pp. 91-109.
- SOUTER, Gerry. (2007). *Edward Hopper. Light and Dark*. Nueva York: Parkstone International.
- STAND, Mark. (2008). *Hopper*. Barcelona: Lumen.
- STORARO, Vittorio. (2010). «La isla interior. Por la transitada senda de Edward Hopper». *Cameraman: Revista técnica fotográfica*, N° 40, pp. 4-10.
- STREIBLE, Dan. (1989). «A History of the boxing Film, 1849-1915: Social control and social reform in the progressive Era». *Film History*, N° 3, pp. 35-54.
- TORRENTS, Nissa. (1989). «Retrospectivas de Edward Hopper». *Guadalimar: Revista bimestral de las artes*, N° 103, pp. 22-24.
- TRUFFAUT, François. (2010). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial, 2010.
- TYLER, Parker (1957). «Hopper/Pollock». *Art News Annual*, N° 26, p. 90.
- WELLS, Walter. (2007). *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. Londres: Phaidon Press.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos. (2012). «El cinema según Hopper». *Caimán cuadernos de cine*, N° Extra 1, pp. 14-17.

2. Webgrafía

- AA.VV. «Simposio de Hopper. El cine y la vida moderna (6/13)» [en línea]: 6 de septiembre de 2012. [Consulta: 20 de abril]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wCG4DST59q0>
- AA.VV. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (11/13)» [en línea]: 23 de agosto de 2012. [Consulta: 10 de abril]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jbe1xIzSPLY>
- Arinda. «El 22 de julio de 1882 nacía Edward Hopper» [en línea]. *Blog de Arinda*: 22 de julio de 2013. [Consulta: 22 de mayo]. Disponible en: <http://arindabo.blogspot.com/2013/07/el-22-de-julio-de-1882-nacia-edward.html>
- BOURGET, Jean-Loup. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (5/13)» [en línea]: 26 de agosto de 2012. [Consulta: 23 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vy3s-be-AOE>
- BOYERO, Carlos. «Edward Hopper: el cine también es usted. Y la soledad» [en línea]. *El País*: 8 de junio de 2012. [Consulta: 14 de abril de 2020]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339096996_908292.html
- BOZAL, Valeriano. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (4/13)» [en línea]: 5 de septiembre de 2012. [Consulta: 20 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2RSD1xrvMEQ>
- BURGIN, Víctor. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (9/13)» [en línea]: 3 de septiembre de 2012. [Consulta: 23 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tPvNsruNg6E>
- CHAPIN, James. «The silent Witness» [en línea]. *Times*: 24 de diciembre de 1956. [Consulta: 10 de abril de 2020]. Disponible en: <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19561224,00.html>
- COIXET, Isabel. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (10/13)» [en línea]: 29 de agosto de 2012. [Consulta: 19 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jaAUDVJebQ8>

- CRESPO, Laura. «Edward Hopper hecho cine: así cobran vida 13 de sus pinturas». [en línea]. *El Imparcial*: 6 de agosto de 2014. [Consulta: 1 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.elimparcial.es/noticia/140797/cultura/edward-hopper-hecho-cine:-asi-cobran-vida-13-de-sus-pinturas.html>
- DOSS, Erika. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (7/13)» [en línea]: 30 de agosto de 2012. [Consulta: 23 de mayo]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ad4VXEK58_0
- FABELO, Raúl. «Edward Hopper y el cine: Una simbiosis perfecta». [en línea]. *Macguffin007*: 16 de agosto, 2012. [Consulta: 29 de marzo de 2020]. Disponible en: <https://macguffin007.com/2012/08/16/edward-hopper-y-el-cine-una-simbiosis-perfecta/>
- FOUBERT, Jean. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (2/13)» [en línea]: 19 de julio de 2012. [Consulta: 23 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=paOjS-x-Lo>
- GONZÁLEZ GARCÍA, Carlos. «La obra de Hopper y su influencia en el cine» [en línea]. *ADF. Autores de fotografía cinematográfica argentina*: 29 de mayo de 2016. [Consulta: 14 de abril de 2020]. Disponible en: <http://adfcine.org/sys/la-obra-de-hopper/>
- Imdb. «Shirley. Visiones de una realidad (2013). Full Cast & Crew»: 24 de septiembre de 2013. [Consulta: 20 de abril de 2020]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt2636806/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm
- IVERSEN, Margaret. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (12/13)» [en línea]: 4 de septiembre de 2012. [Consulta: 23 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hYUv1HVSBhs>
- JAVIER, Fernando. «Pennies from heaven o efectos colaterales de la lectura» [en línea]. *Para que no me olvide*: 4 de enero de 2013. [Consulta: 14 de abril de 2020]. Disponible en: <http://paraquemeolvide2.blogspot.com/2013/01/efectos-colaterales-de-una-lectura.html>
- LLORENS, Tomás. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (1/13)» [en línea]: 23 de agosto de 2012. [Consulta: 11 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BYpgAWRA6ZE>

- LUCIO, Anselmo. «La pintura de Edward Hopper y el cine» [en línea]. *Blog de Anselmo Lucio*: 10 de febrero de 2020. [Consulta: 18 de abril de 2020]. Disponible en: <https://anselmolucio.wordpress.com/influencia-en-el-cine-de-la-pintura-de-edward-hopper/>
- Marian. «Edward Hopper». [en línea]. *De lo posible se sabe demasiado*: 15 de julio de 2012. [Consulta: 20 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://deloposiblesesabedemasiado.blogspot.com/2012/07/edward-hopper.html>
- O'DOHERTY, Brian. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (13/13)» [en línea]: 31 de agosto de 2012. [Consulta: 17 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0j2BpycV9co>
- OTTINGER, Didier. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (3/13)» [en línea]: 22 de agosto de 2012. [Consulta: 18 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FthU4hERLHk>
- PINEDO HERRERO, Carmen. «Los mundos compartidos de Alfred Hitchcock y Edward Hopper». [en línea]. *Anatomía de la Historia. Disección del presente y el pasado*: 25 de marzo de 2015. [Consulta: 2 de abril de 2020]. Disponible en: <http://anatomiadelahistoria.com/2015/03/los-mundos-compartidos-de-alfred-hitchcock-y-edward-hopper/>
- RODRIGUEZ, Carlos. «Hopper, Hitchcock y Malick. Intertextos entre pintura y cine». [en línea]. *35 milímetros*: 23 de marzo de 2013. [Consulta: 1 de abril de 2020]. Disponible en: <http://www.35milímetros.org/hopper-hitchcock-y-malick/>
- S.n.: «Edward Hopper, el cine y la vida moderna» [en línea]. *Masdearte*: 16 de junio de 2020. [Consulta: 20 de abril de 2020]. Disponible en: <http://masdearte.com/edward-hopper-el-cine-y-la-vida-moderna/>
- S.n.: «Jo, la mujer detrás de la carrera de Edward Hopper» [en línea]. *Barnebys*: 11 de marzo de 2019. [Consulta: 3 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.barnebys.es/blog/jo-la-mujer-detras-de-la-carrera-de-edward-hopper>
- S.n.: «Shirley. Visiones de una realidad» [en línea]. *Encadenados*: 1 de noviembre de 2014. [Consulta: 20 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.encadenados.org/rdc/todo-lo-demas/3827-shirley-visiones-de-la-realidad-4>

- SOLANA, Guillermo. «Simposio Hopper. El cine y la vida moderna (8/13)» [en línea]: 7 de septiembre de 2012. [Consulta: 17 de mayo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Yz3HDeyZDiA>
- VASQUES ROCA, Adolfo. «Edward Hopper y el ocaso del sueño americano» [en línea]. *Escáner cultural*: noviembre de 2005. [Consulta el 10 de abril de 2020]. Disponible en: <http://www.escaner.cl/escaner78/ensayo.html>
- WEINRAUB, Bernard. «A McCarthy Era Memory That Can Still Chill». [en línea]. *The New York Times*: 16 de junio de 1997. [Consulta: 11 de mayo]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1997/01/16/movies/a-mccarthy-era-memory-that-can-still-chill.html>
- WERTHER. «El cine y la pintura. Edward Hopper» [en línea]. *Nocturno Maléfico*: 3 de febrero de 2009. [Consulta el 10 de abril de 2020]. Disponible en: <http://notturnomalefico.blogspot.com/2009/02/el-cine-y-la-pintura.html>

VII. CRÉDITOS DE IMÁGENES

- Figura 11.** HOPPER, Edward (1906). *Dos figuras encima de las escaleras en París*. [óleo sobre lienzo]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
- Figura 12.** HOPPER, Edward (1906). *Patio interior en 48 rue de Lille en París*. [óleo sobre lienzo]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
- Figura 13.** HOPPER, Edward (1907). *Lavaderos en Port Royal*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 14.** HOPPER, Edward (1913). *Esquina en Nueva York*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 15.** HOPPER, Edward (1914). *Soir Blue*. [óleo sobre lienzo]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
- Figura 16.** HOPPER, Edward (1921). *Muchacha cosiendo a máquina*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.

- Figura 17.** HENRI, Robert (1906). *La estudiante de arte (Miss Josephine Nivison)*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Robert_Henri_-_The_Art_Student_\(Miss_Josephine_Nivison\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Robert_Henri_-_The_Art_Student_(Miss_Josephine_Nivison).jpg)
- Figura 18.** HOPPER, Edward (1931). *Habitación de hotel*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 9.** HOPPER, Edward (1952). *Sol matutino*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 10.** HOPPER, Edward (1944). *La ciudad por la mañana*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 11.** HOPPER, Edward (1928). *Ventanas en la noche*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 12.** HOPPER, Edward (1916). *Don Quijote*. [aguafuerte]. Recuperado de: LEVIN, Gail. (1989). *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989.
- Figura 13.** HOPPER, Edward (1907-1910). *The Bullfight*. [aguafuerte]. Recuperado de: LEVIN, Gail. (1989). *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989.
- Figura 14.** HOPPER, Edward (1920). *Paisaje americano*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 15.** HOPPER, Edward (1925). *Casa junto a la vía del tren*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 16.** HOPPER, Edward (1923). *Tejado de mansarda*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 17.** HOPPER, Edward (1909). *El Pabellón de Flora*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 18.** HOPPER, Edward (1925-1927). *Casa victoriana*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.

- Figura 19.** HOPPER, Edward (1925). *Colegio de San Miguel en Santa Fe*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 20.** HOPPER, Edward (1939). *Mar de fondo*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 21.** HOPPER, Edward (1932). *Estación de Guardacosta*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 22.** HOPPER, Edward (1939). *Atardecer en Cabo Cod*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 23.** HOPPER, Edward (1950). *Cabo Cod por la mañana*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 24.** HOPPER, Edward (1939). *Cine de Nueva York*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 25.** HOPPER, Edward (1873). *Cotton Exchange, New Orleans*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 26.** HOPPER, Edward (1940). *Oficina de noche*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 27.** HOPPER, Edward (1945). *Habitaciones para turistas*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 28.** HOPPER, Edward (1952). *Hotel junto al ferrocarril*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 29.** WILHELM MURNAU, Friedrich. (1927). *Amanecer*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Film Corporation.
- Figura 30.** HOPPER, Edward (1921). *Sombras nocturnas*. [Aguafuerte]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.

- Figura 31.** HAWKS, Howard. (1932). *Scarface, el terror del Hampa*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 32.** HOPPER, Edward. (1942). *Halcones de noche*. [óleo sobre lienzo]. Chicago, Instituto de Arte de Chicago.
- Figura 33.** SIODMAK, Robert. (1946). *Forajidos*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 34.** WENDERS, Wim. (1997). *El final de la violencia*. [Cinta Cinematográfica]. Coproducción Estados Unidos, Alemania y Francia: Ciby Pictures, Road Movies y Kintop Pictures.
- Figura 35.** WENDERS, Wim. (2006). *Llamando a las puertas del cielo*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Reverse Angle International.
- Figura 36.** SIODMAK, Robert. (1946). *Forajidos*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 37.** HOPPER, Edward (1942). *Halcones de noche*. [óleo sobre lienzo]. Chicago, Instituto de Arte de Chicago.
- Figura 38.** ROSS, Herbert. (1981). *Dinero caído del cielo*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
- Figura 39.** HITCHCOCK, Alfred. (1958). *Vértigo*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 40.** HOPPER, Edward. (1934) *Gloucester*. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 41.** HITCHCOCK, Alfred. (1943). *La sombra de la duda*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 42.** HOPPER, Edward (1913). *Puente Queensborough*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 43.** HITCHCOCK, Alfred. (1943). *La sombra de la duda*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 44.** HOPPER, Edward (1913). *Escalera*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 45.** HITCHCOCK, Alfred. (1943). *La sombra de la duda*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 46.** LYNCH, David. (2017). *Twin Peaks. Tercera Temporada*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

- Figura 47.** HOPPER, Edward (1921). *Sombras nocturnas*. [Aguafuerte]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 48.** HITCHCOCK, Alfred. (1951). *Extraños en un tren*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Entertainment Warner Bros.
- Figura 49.** HITCHCOCK, Alfred. (1935). *39 escalones*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido: Gaumont British Picture Corporation.
- Figura 50.** HOPPER, Edward (1930). *Domingo por la mañana temprano*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 51.** HITCHCOCK, Alfred. (1954). *La ventana indiscreta*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 52.** HOPPER, Edward (1928). *Ventanas de noche*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 53.** HITCHCOCK, Alfred. (1954). *La ventana indiscreta*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 54.** HOPPER, Edward. (1932). *Habitación en Nueva York*. [óleo sobre lienzo]. Lincoln, Universidad de Nebraska-Lincoln, Sheldon Memorial Art Gallery.
- Figura 55.** HITCHCOCK, Alfred. (1954). *La ventana indiscreta*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 56.** HOPPER, Edward (1913). *El puente Queensborogh*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 57.** HITCHCOCK, Alfred. (1958). *Vértigo*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 58.** HOPPER, Edward (1929). *Faro a dos luces*. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
- Figura 59.** HITCHCOCK, Alfred. (1958). *Vértigo*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 60.** HITCHCOCK, Alfred. (1960). *Psicosis*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 61.** HOPPER, Edward (1927). *La ciudad*. [óleo sobre lienzo]. Colección privada.
- Figura 62.** HITCHCOCK, Alfred. (1960). *Psicosis*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

- Figura 63.** HOPPER, Edward (1925). *Casa junto a la vía del tren*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 64.** HITCHCOCK, Alfred. (1960). *Psicosis*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 65.** HITCHCOCK, Alfred. (1958). *Vértigo*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 66.** HITCHCOCK, Alfred. (1963). *Los pájaros*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 67.** HITCHCOCK, Alfred. (1940). *Rebeca*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.
- Figura 68.** HITCHCOCK, Alfred. (1960). *Psicosis*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 69.** HOPPER, Edward (1906). *Escalera en el 48 de la rue Lille, París*. [óleo sobre lienzo]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
- Figura 70.** HITCHCOCK, Alfred. (1960). *Psicosis*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Figura 71.** HOPPER, Edward (1949). *Mediodía*. [óleo sobre lienzo]. Ohio, Dayton Art Institute.
- Figura 72.** JARMUSCH, Jim. (2005). *Flores rotas*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Focus Features
- Figura 73.** ANTONIONI, Michelangelo. (1957). *El grito*. [Cinta Cinematográfica]. Coproducción Italia-Estados Unidos: SpA Cinematográfica.
- Figura 74.** HOPPER, Edward (1940). *Gas*. [óleo sobre lienzo]. Nueva York, MoMA.
- Figura 75.** HOPPER, Edward (1956). *Carretera de cuatro carriles*. [óleo sobre lienzo]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
- Figura 76.** LYNCH, David. (2017). *Twin Peaks. Tercera Temporada*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- Figura 77.** HOPPER, Edward (1965). *Coche de Asientos*. [óleo sobre lienzo]. Colección privada.
- Figura 78.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

- Figura 79.** HOPPER, Edward (1931). *Habitación de hotel*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 80.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 81.** HOPPER, Edward (1931). *Habitación de hotel*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 82.** HOPPER, Edward. (1932). *Habitación en Nueva York*. [óleo sobre lienzo]. Lincoln, Universidad de Nebraska-Lincoln, Sheldon Memorial Art Gallery.
- Figura 83.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 84.** HOPPER, Edward (1939). *Cine en Nueva York*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 85.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 86.** WYLER, William. (1937). *Calle sin salida*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: United Artist.
- Figura 87.** HOPPER, Edward (1940). *Oficina por la noche*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 88.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 89.** LYNCH, David. (2017). *Twin Peaks. Tercera Temporada*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- Figura 90.** HOPPER, Edward (1943). *Lobby del Hotel*. [óleo sobre lienzo]. Indianápolis, Museo de Arte de Indianápolis.
- Figura 91.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 92.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 93.** LYNCH, David. (2017). *Twin Peaks. Tercera Temporada*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.

- Figura 94.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 95.** LYNCH, David. (2017). *Twin Peaks. Tercera Temporada*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- Figura 96.** HOPPER, Edward (1952). *Sol de la mañana*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 97.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 98.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 99.** HOPPER, Edward (1956). *Luz del sol en Brownstones*. [óleo sobre lienzo]. Wichita, Wichita Art Museum.
- Figura 100.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 101.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 102.** LYNCH, David. (2017). *Twin Peaks. Tercera Temporada*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- Figura 193.** HOPPER, Edward (1957). *Motel Occidental*. [óleo sobre lienzo]. New Haven, Universidad de Yale.
- Figura 104.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 105.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 106.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 107.** HOPPER, Edward (1959). *Excursión a la filosofía*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 108.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 109.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

- Figura 110.** HITCHCOCK, Alfred. (1963). *Los pájaros*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Figura 111.** HOPPER, Edward (1961). *Mujer en el sol*. [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: GOMÁ, Javier. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989-1990.
- Figura 112.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 113.** COLPI, Henri. (1961). *Una larga ausencia*. [Cinta Cinematográfica]. Coproducción Francia-Italia: Procinex.
- Figura 114.** HOPPER, Edward (1963). *Descanso*. [óleo sobre lienzo]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
- Figura 115.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 116.** HOPPER, Edward (1963). *Sol en una habitación vacía*. [óleo sobre lienzo]. Colección privada.
- Figura 117.** DEUTSCH, Gustav. (2013). *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.
- Figura 118.** HOPPER, Edward (1965). *Coche de Asientos*. [óleo sobre lienzo]. Colección privada.
- Figura 119.** DEUTSCH, Gustav. (2013) *Shirley. Visiones de una realidad*. [Cinta Cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.