

EDWARD HOPPER LA MUJER Y EL VACÍO

Vanessa Rosa Serafín
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este trabajo pretende destacar la importancia de la representación de la mujer en la pintura del artista norteamericano Edward Hopper. Su mujer Josephine, además de pintora y gestora de su obra, es también la modelo de la mayoría de sus cuadros. La representación de la mujer en la obra de Hopper se relaciona directamente con el vacío existencial, con la soledad y el sentimiento de pérdida del sueño americano que se respiraba en la sociedad de los años 40 y 50.

La representación femenina es tomada como símbolo de la colectividad. Esto se aprecia también en otras artes, como el cine, con el que Hopper tendrá también una relación bidireccional, ya que mientras el pintor se inspira en algunos elementos cinematográficos para su trabajo, igualmente el cine ha tomado su forma de mirar y representar en un diálogo que comienza desde su periodo vital y permanece hasta nuestros días.

Analizaremos asimismo aspectos duales de su pintura como el diálogo entre interior o exterior, o la desnudez de la mujer como muestra de vulnerabilidad frente a la sensualidad del cuerpo que sugiere en lugar de revelar.

Palabras clave:

Edward Hopper, pintura, poesía, cine, representación de la mujer.

ABSTRACT:

We expect to highlight in this article women's importance in Edward Hopper's painting. His wife Josephine, painter and her manager, is also the model of most of his paintings. Women's representation in Hopper's work is directly related to existential vacuum, solitude and the feeling of having lost the American dream of the 40's and 50's.

Therefore, the painter uses female representation as a symbol of collectivity. Other arts, as the cinema, use also this idea. Hopper had a bidirectional relationship with cinema; he was inspired by some cinematographic elements, and films had taken his way of representing since his very first paintings to nowadays.

We analyse also dual aspects of his painting as the dialogue between inside and outside, or female nakedness as a sign of vulnerability, opposite to body's sensuality, insinuating instead of showing.

Key words:

Edward Hopper, painting, poetry, cinema, women's representation.

La crítica está de acuerdo en afirmar que la pintura de Edward Hopper (1882-1967) representa el paisaje urbano estadounidense poblado de gasolineras, moteles, bares, trenes, que ejemplifican la soledad y la melancolía del individuo del siglo XX. Se ha dicho de él que «se le conoce como el pintor del espacio, de la luz y de la soledad»¹. La mirada de Hopper «ha visto el lado oscuro, el drama individual y cotidiano»².

Sus espacios son retratos psicológicos de cierta manera americana de concebir la existencia. Sus personajes ensimismados y melancólicos, sus calles desoladas y silenciosas y sus cafeterías y cines siempre habitados por seres solitarios parecen reflejar las vicisitudes del hombre moderno³.

En palabras de Hopper: «Siempre me he querido representar a mí mismo»⁴. Sin embargo, sus pinturas han llegado a convertirse en símbolos de la vida moderna americana. Concretamente, su mirada se detiene en la representación de la mujer dentro de este contexto. Por ello, no podemos olvidar a su mujer, Josephine Hopper - Jo, como la llamaba Hopper- con la que se casa en 1924 y que será su compañera hasta que muere, un año después que su marido. Josephine es representada por Hopper, por exigencia de ella, en la mayoría de sus obras; podemos observarla así desde la juventud hasta su madurez. Fue también pintora y gestora de la venta de los cuadros de su marido. El matrimonio conservó registros de cada cuadro vendido donde se especifican sus características e incluso un pequeño boceto del mismo.

El motivo de la mujer puede clasificarse en varias tipologías de representación, que son las de su propia obra de Hopper. Al igual que en su obra en general, se percibe una dualidad entre los espacios que nos sitúan en la ciudad, con imágenes de cines, restaurantes, teatros, trenes, y las obras que tienen el paisaje y el

mundo rural como protagonista. La mujer estará presente en todos ellos. Asimismo, la mujer y su soledad aparecen en interiores y exteriores. A su vez encontramos pinturas en las que solo una mujer se sitúa en el espacio y en ocasiones se trata de parejas en escenarios privados, u otros personajes en lugares públicos donde se acentúa aún más el aislamiento de los individuos.

1/ J. de Pablos Pons, «La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper», *Enseñanza*, 23, 2005, pp. 103-114.

2/ Op. cit, pp. 103-114.

3/ Op. cit, pp. 103-114.

4/ Op. cit, p. 8.

Se trata de temas propiamente americanos que son representados con una sensación de intemporalidad, al igual que sus personajes solitarios. Hopper prescinde de todo lo superfluo: «Esa capacidad para representar lo esencial, traspassando el localismo o la realidad concreta, convierte las pinturas de Hopper en mensajes universales»⁵. Para Pablo Pons:

Hopper representa la alienación consustancial de la vida moderna, la convivencia impersonal de las grandes urbes, la soledad vivenciada mientras estás rodeado de gente. Submundos de violencia psicológica y sufrimiento bajo la apariencia de una cotidianeidad perfectamente normal, pero que convive con la superstición y el miedo, porque la diferencia entre el bien y el mal, en los cotidianos, no resulta fácil de discernir.

Su pintura es narrativa, implica al espectador, hasta el punto de que este tiene la libertad de recrear qué ha pasado antes y después de esa imagen detenida que nos muestra. Sus trabajos más teatrales interrogan al que los mira sobre el futuro de lo que sucederá en la imagen, de la misma forma que aquellas pinturas más cercanas a la vida impulsan a imaginar el relato de lo que ya ha acontecido⁶. Pareciera que

en sus obras hay «una espera aconteciendo»⁷. Sus personajes miran al vacío, dan la impresión de encontrarse en otro lugar que no es el representado, como en un sueño, «perdidos en un misterio que los cuadros no pueden revelarnos y que solo podemos intentar adivinar»⁸. Esto es lo que hace que las pinturas de Hopper inspiren al cine, ya que se asemejan a fotogramas de una historia tomada *in medias res*. Así sucede con los instantes congelados de *Oficina de noche* (1940), *Habitación de hotel* (1931) o *Habitación en Nueva York* (1932). Esta implicación del público es lo que impulsa el poema de Corredor-Matheos sobre *Habitación de hotel*, por un lado, descriptivo y fabulador sobre esa mujer del cuadro, pero por otro lado de carácter universal, representante del sentimiento humano de soledad, al igual que las obras de Hopper.

5/ Canal+ España. Edward Hopper, el pintor del silencio, 2005. [Vídeo]. En Internet: http://www.youtube.com/watch?v=8yrctAI9c_U [Consulta: 15 de abril de 2017].

6/ Mark Strand, Hopper/Mark Strand; traducción y prólogo de Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2008. p. 13.

7/ Op. cit, p. 13.

8/ Op. cit, p.109.

Ante el cuadro
de Edward Hopper
Habitación de hotel

¿Qué soledad aflige
a la mujer del cuadro?
Tiene aún las maletas
por abrir,
como las tengo yo.
No acaba de volver
de sitio alguno,
y no parece estar a punto de marcharse.
Como está estamos todos:
ignorantes,
colgados en un tiempo
y un espacio
que no pueden ser nuestros.

No hay soledad que pueda
compartirse,
y esto es lo que la aflige
y nos aflige.
Saber que estamos solos,
y que no estamos solos,
y es más profunda así
la soledad⁹.

La pintura de Hopper expone la carencia del sueño americano, la América de la gran depresión, esa realidad que registrarán fotográficamente artistas como Dorothea Lange o Walker Evans, el ser humano sin horizontes¹⁰:

La idea de soledad, la desesperada sensación de que todo se ha perdido, está en esos personajes: es el reverso del sueño americano. Hopper fue consciente de que la vida americana había cambiado después de la Segunda Guerra Mundial. Esa sensación de pérdida de un modo de vida queda reflejada en sus pinturas¹¹.

9/ José Corredor-Matheos, Un pez que va por el jardín. Marginales 246. Nuevos textos sagrados, Tusquets, Barcelona, 2007, p. 45.

10/ Higinio Polo, «Edward Hopper: desolada América», La Insignia, 2005, España. Publicado originariamente en (2005) El viejo Topo, Ed. julio-agosto. En Internet: http://www.lainsignia.org/2005/septiembre/cul_001.htm. [Consulta: 20 de abril de 2017].

11/ Op. cit, pp. 103-114.

En el mismo espacio poético, pero con una perspectiva en la que da voz al personaje femenino, Cristina Peri Rossi dedica todo un poemario a Hopper, titulado *Habitación de hotel* (2007) (IX Premio de Poesía de Torre Vieja).

Las escenas de Hopper desarrolladas en cines y teatros se caracterizan por representar no la comunidad, sino la separación del individuo, especialmente de la mujer como representación del mismo, como en *Cine de Nueva York*

(1939) y *Conferencia de noche* (1949). Sus espacios arquitectónicos se relacionan con cajas y lugares asfixiantes, tal y como se construyen las escenas del cine negro al que Hopper era asiduo, como ocurre en la obra *Oficina de noche* (1940).

Hopper rechaza el uso de la fotografía como apoyo para la composición porque lo que pretendía era captar sus propias ideas y emociones. Así, plasma en sus obras la misma incomunicación de las películas de cine negro y policíacas. En *Noctámbulos* (1942)¹² se representa la soledad de los personajes aislados dentro de la gran ciudad. Hopper refleja tanto la situación real que ve en las calles como la que le proporcionan las películas de cine negro, que por otro lado son fruto de esa sociedad alienada¹³. Atendiendo a la composición de la imagen parece que se trate de personajes atrapados en el espacio. En *Noctámbulos* encontramos un ventanal, en esta ocasión curvo, casi a modo de pecera urbana, que rodea al bar y a los personajes como en un recipiente cerrado, pero que a la vez los localiza en una situación que expresa ambigüedad. Observamos ese interior que se convierte en exterior a través de ese inmenso cristal que parece situarlos, desprotegidos, en plena calle. Son personajes, por tanto, expuestos, en la misma medida que aislados. La incomunicación de la pareja, que pareciera tomada de una película de cine negro, se suma a la de los dos personajes que componen la escena. Hopper dirá de esta obra: «He simplificado mucho la escena y agrandado el restaurante. Quizá de un modo inconsciente he pintado la soledad de una gran ciudad»¹⁴.

12/ La figura del gánster, tan popular en películas como *Hampa dorada* (1931) o *Scarface* aparece representada en el personaje de *Noctámbulos*, acompañado por la mujer rubia, prototipo también de la amante del gánster. El propio restaurante se asemeja al del cuento de Ernest Hemingway *The killers*, es el tipo de establecimiento al que van los llamados noctámbulos. Este cuento inspira a Hopper para la realización de su obra. Luego

será llevado al cine en *Forajidos* de Robert Siodmack.

13/ Erika Doss, «La influencia del cine en la obra de Edward Hopper». Conferencia en Museo Thyssen Bornemisza, 2012. En Internet: http://www.youtube.com/watch?v=ad4VXEK58_0. [Consulta: 20 de abril de 2017].

14/ Rolf G. Renner, *Edward Hopper. Transformaciones de lo real*. Taschen, Köln, 1999, p.80.

Las visiones de parejas de Hopper acentúan aún más la alienación, son individuos cercanos, pero totalmente aislados, donde entendemos que comparten como único enlace el espacio físico. Así ocurre en *Anochecer de verano* (1947), *Atardecer en Cape Cod* (1939) o *Habitación en Nueva York* (1932). Son escenas en las que no existe el diálogo, no hay comunicación. Encontramos acontecimientos cotidianos en los que las relaciones humanas están frustradas. Son personajes distantes física y emocionalmente, como en las obras *Hotel junto a un terraplén de ferrocarril* (1952) y *Anochecer de verano* (1939). En la primera vemos a una pareja, posiblemente un matrimonio maduro. La mujer está leyendo como en otras muchas escenas de Hopper, ejemplificando esa soledad, y a su lado, pero totalmente ausente, el hombre que fuma frente a la ventana. Desde la composición del cuadro, los personajes se confunden con el espacio, casi cosificados: la mujer se adapta a la figura del sillón en la parte izquierda de la imagen, mientras el hombre, de pie, se equipara con las líneas verticales que ocupan el resto del cuadro, como la ventana, las cortinas, el espejo. *La pintura Anochecer de verano* (1947) es otro ejemplo. Nos muestra a una joven pareja, los personajes están casi rozándose, pero igualmente comunicados. La mirada del muchacho se pierde en la noche ante la inmovilidad y el aislamiento que se muestra en la expresión de la chica, que parece encontrarse en otro lugar. Los claroscuros de la noche y la luz del porche nos recuerdan, de nuevo, a los violentos contrastes la luz del cine negro que dota a los cuerpos de una luminosidad que acentúa el extrañamiento.

La fijación por las ventanas es propia del cine negro y también es un elemento recurrente en Hopper, expresan esa fractura entre las escenas de interior y de exterior, como por ejemplo en obras como *Motel en el oeste (1957)* o *Compartimento C, coche 193 (1938)* donde los límites se confunden. A través de la ventana vemos el mundo de la ciudad, el cielo, los edificios, que se introducen en los interiores como otro elemento más. En la obra *Compartimento C, coche 193 (1938)* la naturaleza del exterior se convierte más bien en un cuadro estático que propone de nuevo la ambigüedad lo íntimo y lo público.

Mañana en la ciudad (1952) muestra la desnudez de una mujer frente a una ventana que nos deja apreciar un entorno urbano que parece introducirse en el interior. Tan solo la minúscula toalla puede protegerla de la ciudad, sin embargo, el espectador vulnera la intimidad de la mujer apreciando su figura sin que esta se percate de su mirada. Hay un claroscuro en la habitación que separa también interior y exterior, pues esta mujer parece estar protegida por la sombra de la habitación frente al día luminoso que se cuele por la ventana. Una variación de esta composición es la obra *Sol matutino (1952)* donde la protagonista se expone directamente al sol de la mañana frente a la ventana que amplía el espacio interior. De nuevo la visión del que mira se sitúa en un costado, como un objeto más de esa habitación. Remite a la perspectiva de las bañistas de Degas, que Hopper conoció en Europa en su juventud, donde la mirada se adentra, como en el pintor americano, en el mundo femenino e íntimo del baño.

Hopper disfrutaba viendo pasar el mundo a través de las ventanas del tren¹⁵. Un ejemplo de ello es *Oficina de noche*, que muestra una escena captada desde un tren elevado. Este tipo de trenes atravesaba la ciudad y permitía el acceso a visiones íntimas de los edificios que de otro modo no serían posibles. El mismo

carácter tiene *Habitación en Nueva York*. Hopper afirmaba que *Ventana por la noche (1928)* es un reflejo de la predilección que sentía por mirar hacia las ventanas a través del tren elevado que atraviesa la ciudad¹⁶. No es sino la mirada del *voyeur*, por tanto, que se aprecia en tantas de sus obras. Es una característica que toma del arte europeo como ya hemos mencionado. En muchos casos, la intimidad de las escenas interiores se ve perturbada solo por la mirada del espectador que se convierte en *voyeur*, como los viejos que observan de forma lasciva a Susana¹⁷. Sin embargo, en Hopper no encontramos una mirada lasciva, más bien lo que se muestra con el desnudo es la fragilidad de la mujer y su absoluta soledad. Incluso podríamos decir que explora la sensualidad del cuerpo femenino en mayor medida en algunas de sus pinturas donde las mujeres están vestidas. Por ejemplo, esto ocurre en *Mediodía (1949)* donde la figura femenina se cubre con una bata abierta que deja entrever su cuerpo sin mostrarlo, o la transparencia del vestido de la mujer de *Verano (1943)* que se equipara a la levedad de la cortina de su izquierda, atravesada por el viento estival. También *Mañana en Carolina del Sur (1955)* participa de este juego. Vemos una mujer con un llamativo vestido rojo que se adapta a su cuerpo dejando adivinar sus curvas. Casualmente se trata de obras que podríamos calificar de exterior de una vivienda, en el campo y en la ciudad, sin embargo, son personajes que se sitúan en el umbral, en ese espacio intermedio (de nuevo está presente ambiguo) entre interior y exterior.

15/ Margaret Iversen denomina esta forma de mirar como una fórmula protocinematográfica. Considera a Hopper pionero de este punto de vista en obras como *Gasolina (1940)* o *Entrando en la ciudad (1946)*.

16/ Jordi Teixidor (1989): Edward Hopper: [exposición] 13 octubre de 1989- 4 enero de 1990, Madrid, Fundación Juan March, D.L, Madrid, 1989, p.20.

17/ Seguramente la más reciente representación de esta escena sea la de Paolo Sorrentino en *La juventud (2015)*.

La influencia del cine en la obra de Hopper es evidente, como el ya comentado ambiente del *film noir* que se refleja en su obra. Sin embargo, la relación con el este arte presenta un doble sentido, ya que aún hoy podemos adivinar las escenas de Hopper en el cine.

Lejos del cielo (2002) de Todd Haynes, es una película ambientada en los años 50. Aparece en ella el tema de la apariencia y la soledad. La protagonista es un ama de casa acomodada que vive en una zona residencial y presenta una vida aparentemente perfecta, es madre y esposa ejemplar, se dedica a cuidar de su casa y los niños. Encontramos la gama cromática de Hopper en la película, la luz del pintor. Sin embargo, esa vida ideal esconde secretos como la homosexualidad del marido, que provoca el derrumbamiento del matrimonio. Es el mismo sentimiento de inestabilidad o de que algo inesperado y funesto va a romper la quietud que aparece tanto en Hopper como en el cine de David Lynch, por citar un ejemplo¹⁸. Por tanto, encontramos una vida perfecta que no es tal, vemos lo que se esconde detrás de la apariencia de felicidad. La ciudad, que es el territorio del marido, y la oficina donde trabaja, se oponen a la naturaleza del barrio residencial en el que viven. Es algo propio de Hopper, esa alternancia de escenas entre el campo y la ciudad.

La influencia de esta película en la serie americana *Mad Men* es evidente. La referencia a Hopper resulta lógica, ya que se representa la esencia del sueño americano de los años 60. Encontramos elementos *hopperianos* en los personajes solitarios, temerosos, confusos, vacíos. Aparece la amenaza del secreto que se puede no tanto conocer como intuir. Estas características destacan especialmente en el personaje protagonista, Don Draper, pero también en otros como su primera esposa, Betty Draper. En *Mad Men* aparecen los hombres y mujeres que hicieron realidad el sueño americano, una época dorada en la cultura nor-

teamericana, ejemplificados en Don Draper, que a pesar de proceder de un entorno social desfavorecido logra convertirse en un director ejecutivo de éxito en el campo de la publicidad¹⁹. Subyace en la serie esa sensación espeluznante de que nada es lo que parece, que es propia también del cine negro y tangible igualmente en las obras de Hopper, como la comentada *Noctámbulos*, por mencionar solo un ejemplo.

18/ Véase la última temporada de *Twin Peaks* (2017) donde el cineasta recurre de nuevo a Hopper y lo incorpora así a su universo creativo, a través de obras como *Oficina de noche*, *Gas*, o *Tarde de verano*.

19/ Francisco Cabezuelo Lorenzo; Cristina González Oñate; Carlos Fanjul Peyró, «Los paisajes del sueño americano: escenografía de 'Mad Men'», *Revista de comunicación de la SEECI*, núm. 32, 2013, pp. 1-11.

Mad Men comparte elementos con *Lejos del cielo*. La familia Whitaker es un trasunto de la familia Draper, ya que los maridos -ejemplo del caballero americano- trabajan en publicidad, las mujeres son rubias y perfectas amas de casa, y tienen dos hijos. Viven en las afueras de la ciudad, mientras que la oficina se encuentra en Nueva York. La soledad que se esconde detrás de la aparente felicidad de las dos mujeres es evidente también.

Shirley. Visiones de la realidad es una película del año 2013 del austriaco Gustav Deutsch, creador polifacético que es además pintor, fotógrafo, arquitecto, músico y cineasta. Se basa en algunos de los cuadros más representativos de Hopper como *Cine de Nueva York* (1939), *Recepción de hotel* (1943) o *Motel en el Oeste* (1957) para recrearlos a la manera de *tableau vivant* que cobran vida en la pantalla de cine. La acción y el diálogo son mínimos, predomina la voz en off de Shirley, personaje que representa a la mujer y musa de Hopper, su mujer Josephine.

Es recurrente, por tanto, en Hopper el motivo de la mujer como máximo representante de la alienación. Encontramos representaciones femeninas tras las ventanas, leyendo, simplemente ensimismadas. El escenario en el que se sitúan no parece ser más que algo fortuito, así como que el personaje femenino esté desnudo, vestido, sola o acompañada, la mirada perdida es común en todas ellas. Toma a la mujer, concretamente la americana, como ejemplificación de un sentimiento de soledad que se hace extensible a toda la humanidad. Como afirma Corredor-Matheos «Como está [ella] estamos todos».

BIBLIOGRAFÍA

CABEZUELO LORENZO, Francisco; GONZÁLEZ OÑATE, Cristina; FANJUL PEYRÓ, Carlos: «Los paisajes del sueño americano: escenografía de 'Mad Men'», *Revista de comunicación de la SEECI*, núm. 32, 2013, pp. 1-11.

Canal+ España. *Edward Hopper, el pintor del silencio*, 2005. [Vídeo]. En Internet: https://www.youtube.com/watch?v=8yrctAI9c_U [Consulta: 15 de abril de 2017].

CORREDOR-MATHEOS, José: *Un pez que va por el jardín*. Marginales 246. Nuevos textos sagrados, Barcelona, Tusquets., 2007.

DE PABLOS PONS, Juan: «La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper», *Enseñanza*, núm. 23, 2005, pp. 103-114.

DOSS, Erika: «La influencia del cine en la obra de Edward Hopper». Conferencia en Museo Thyssen Bornemisza, 2012. En Internet: http://www.youtube.com/watch?v=ad4VXEK58_0. [Consulta: 20 de abril de 2017].

POLO, Higinio: «Edward Hopper: desolada América», *La Insignia*, España, 2005. Publicado originariamente en (2005) *El viejo Topo*, Ed. julio-agosto. En Internet: http://www.lainsignia.org/2005/septiembre/cul_001.htm. [Consulta: 20 de abril de 2017].

RENNER, Rolf G.: *Edward Hopper. Transformaciones de lo real*. Taschen, Köln, 1999.

STRAND, Mark: *Hopper/Mark Strand; traducción y prólogo de Juan Antonio Montiel*, Lumen, Barcelona, 2008.

TEIXIDOR, Jordi: *Edward Hopper: [exposición] 13 octubre de 1989- 4 enero de 1990*, Madrid, Fundación Juan March, D.L., 1989.