



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS  
DE GRAN CANARIA

Departamento de Expresión Gráfica  
y Proyectos Arquitectónicos



TESIS DOCTORAL

Edward Hopper. Un estudio de caso  
en la relación pintura y literatura

Manuel Palomino Galera

Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2015





Anexo I

D. JOSÉ DOMINGO NÚÑEZ HERNÁNDEZ, SECRETARIO DEL DEPARTAMENTO DE EXPRESIÓN GRÁFICA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,

CERTIFICA,

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de 11 de noviembre de 2015 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación a la tesis doctoral titulada “Edward Hopper. Un estudio de caso en la relación pintura y literatura” presentada por el doctorando D. Manuel Palomino Galera y dirigida por el Doctor Enrique Solana Suárez

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a      de noviembre de dos mil quince.





UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Departamento de Expresión Gráfica y Proyectos Arquitectónicos

*Programa de doctorado*  
"Técnicas y procesos gráficos de la Arquitectura"

*Título de la Tesis*  
Edward Hopper. Un estudio de caso en la relación pintura y literatura

Tesis Doctoral presentada por D. Manuel Palomino Galera  
Dirigida por el Dr. D. Enrique Solana Suárez

El Director,

El Doctorando,

PÁGINA 1 / 1	ID. DOCUMENTO eU.9W.cFTh%Kruj2Z%OBIA\$\$			
FIRMADO POR		FECHA FIRMA	ID. FIRMA	
43245278B ENRIQUE SOLANA SUÁREZ		12/11/2015 00:58:44	NTM3NDQ=	

Documento firmado digitalmente. Para verificar la validez de la firma copie el ID del documento y acceda a / Digitally signed document.  
To verify the validity of the signature copy the document ID and access to  
<https://sede.ulpgc.es:8443/VerificadorFirmas/ulpgc/VerificacionAction.action>

Las Palmas de Gran Canaria, a 16 de noviembre de 2015





UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS  
DE GRAN CANARIA  
Departamento de Expresión Gráfica  
y Proyectos Arquitectónicos

Programa de Doctorado

“Técnicas y procesos gráficos en la arquitectura”

TESIS DOCTORAL

Edward Hopper. Un estudio de caso  
en la relación pintura y literatura

Doctorando: Manuel Palomino Galera

Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2015



A mis padres, a Alejandro, mi hijo;

a Isabel.

A Mark Strand, *in memoriam*.



*Agradecimientos*

A mi director de tesis, Enrique Solana, por su confianza.

A mis compañeros, M<sup>a</sup> Luisa, Lucía, Mirentxu y Francisco, por su apoyo.

A mis amigos: ConchaQ, Chari, Sara, Tere, Lola y Vicente.

A mis amigos artistas: Kôto, Frodo & Bilbo, Kontxeta, Belbel, María Xauen, Leticia y Patricio.

A Delia, la encuadernadora de Albabi.



## Resumen

La presente tesis está centrada en la obra de Edward Hopper (1882-1967), un pintor norteamericano singularmente popular. Reconocido como “realista de la escena americana”, algunas de sus obras han llegado a ser iconos culturales utilizados por la crítica y los medios de comunicación como soporte visual de diversidad de mensajes: soledad, silencio, alienación, lo oscuro del sueño americano, etc.; unas interpretaciones que, a nuestro entender, se alejan de *otra realidad* que, a modo de enigma, intuíamos que también estaba en sus obras.

La mayor parte de la literatura crítica sobre el artista abunda en los paralelismos con otras artes o corrientes, siendo la fotografía, el cine, la literatura, el arte pop, la pintura metafísica o el surrealismo los más habituales. Por otra parte, si bien la obra de Hopper está estrechamente ligada a la arquitectura, nuestro interés se encaminó en tratar de averiguar sus estrategias pictóricas para intentar responder a dos preguntas; la primera, directamente relacionada con el tópico narrativo que se le atribuye, trata sobre el enunciado de cada una de las obras, y la segunda, enmarcada en las evidencias poéticas de que su obra tiene ciertas correspondencias con la literatura, trata de saber si puede ser el carácter poético de sus pinturas una de las causas de su popularidad.

Clarificadas las preguntas, apareció una asociación intuitiva con el haiku japonés: un tipo de poesía breve que conocíamos de forma un tanto superficial, pero que se nos presentó como un género poético comparable a las obras de Hopper. Una relación prácticamente inexplorada, hasta donde logramos indagar, pero que nos sirvió para concretar aún más la segunda de nuestras preguntas: ¿es un Hopper como un haiku?

Para encontrar las respuestas nos hemos valido del análisis formal y de un marco acotado: el estudio de la obra de Hopper como caso particular en el campo de las relaciones entre la poesía y la pintura; una reflexión teórica de larga tradición en la historia del arte que dispone de metodologías diversas para establecer paralelismos formales. En nuestro camino, además de acudir a estudiosos sobre retórica visual, el encuentro de dos autores, Mark Strand, poeta, y Fernando Rodríguez-Izquierdo, experto en haiku, marcaron definitivamente el rumbo de nuestra investigación, en la que nos han acompañado a modo de interlocutores de excepción.

El desarrollo de nuestro trabajo se concentra en los capítulos II y III. En el primero se realiza un análisis detallado de 11 pinturas de Hopper y responde a la pregunta relativa al enunciado de cada una de las obras. Un análisis que nos ha permitido proponer enunciados alternativos a los tópicos que se atribuyen a sus obras y hacer algún descubrimiento inédito en su proceso creativo. En el segundo capítulo se realiza un estudio comparativo con la poética haiku, analizando de forma detallada los valores de contenido y de forma que comparten las obras de Hopper con el haiku, lo que nos ha permitido responder al tema de la popularidad.



## ÍNDICE

17	INTRODUCCIÓN		
27	CAPÍTULO I: METODOLOGÍA		
29	1.1. Introducción		
30	1.2. El análisis formal		
31	1.2.1. La poesía ecrástica		
33	1.2.2. La retórica visual		
34	1.3. La comparación con el haiku		
37	CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE OBRAS		
39	2.1. Introducción: justificación y criterios de selección de las obras		
43	2.2. Análisis de obras		
45	<i>New York Movie</i> (1939)		
59	<i>Automat</i> (1927)		
75	<i>Office in a Small City</i> (1953)		
95	Una acotación		
99	<i>Conference at night</i> (1949)		
121	<i>A Woman in the Sun</i> (1961)		
135	<i>Night Windows</i> (1928)		
147	<i>Approaching a City</i> (1946)		
157	<i>Dawn in Pennsylvania</i> (1942)		
181	<i>House by the railroad</i> (1925)		
189	<i>Stairway</i> (1949)		
197	<i>Rooms by the sea</i> (1951)		
207	CAPÍTULO III: ANÁLISIS COMPARATIVO CON LA POÉTICA HAIKU		
209	3.1. Introducción		
210	3.2. Valores de contenido		
210		3.2.1. La verdad experimentada	
216		3.2.2. Tiempo y movimiento	
219		3.2.3. Arte y conocimiento. Simbolismo y polisemia	
222		3.2.4. Estética de lo incompleto	
226		3.2.5. Estética de lo misterioso y espiritual	
229		3.2.6. Estética de lo feo. El humor	
235		3.3. Valores de forma	
235		3.3.1. El momento de composición	
237		3.3.2. La poesía del nombre	
239		3.3.3. La estructura formal. Métrica y composición	
245		3.3.4. Principio de comparación interna	
249	CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES		
259	CAPÍTULO V: FUENTES DOCUMENTALES		
260	5.1. Publicaciones		
262	5.2. Artículos en periódicos y revistas		
262	5.3. Webgrafía y filmografía		
	ANEXO		
263	1. La poética haiku		
269	2. Edward Hopper: biografía breve		
275	3. Una selección de obras de Hopper: óleos y acuarelas		



## INTRODUCCIÓN



Edward Hopper. *Le Rêve de Josie* (1936). Fuente: LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. University of California Press, 1998. p. 290.

El presente trabajo se origina en nuestro interés en la obra de un artista singular, uno de aquellos que según Herbert Read “no forman parte de la historia de la pintura moderna”<sup>1</sup>. “Edward Hopper: el Hombre de los Misterios” es el título que R. Lacayo le concede en un artículo publicado en el *Time Magazine Arts*<sup>2</sup>, añadiendo como subtítulo: “Llámelo la Paradoja de Hopper. Su arte es fácil de reconocer pero difícil de precisar”. El titular periodístico resume el objetivo del presente trabajo y el aliciente del investigador.

Inicialmente nos abrumó la conciencia de la dificultad de poder aportar algo nuevo; el personaje y su obra –y especialmente algunas de sus pinturas– han llegado a ser iconos culturales que han generado una selva de información e interpretativa en la que todo parece estar dicho y es difícil orientarse. A ello se añadía la conciencia de que buena parte de ese territorio es norteamericano y supondría dificultades, tanto por nuestro nivel de conocimiento del inglés como para el acceso a datos, documentos o publicaciones que pudieran sernos útiles en la investigación. Aún así, se impuso el interés personal; por un lado nos incitaban *sus misterios*, o mejor dicho *el misterio de cada obra*, y por otra parte, puesto que la arquitectura está estrechamente ligada a la obra de Hopper, nuestra formación de arquitecto –y la propia práctica pictórica– nos movían hacia el examen de los aspectos formales y las estrategias pictóricas del arte de Hopper; una orientación que nos hace estar en desacuerdo con muchas interpretaciones que se asientan en el comentario social y dejan de lado al hombre centrado en su oficio, o no lo consideran lo suficiente.

1. READ, Herbert en *Breve historia del arte moderno* (1959), citado por KRANZFELDER, Ivo en su monografía *Hopper*. Taschen, 1995. p. 179. Además de a Hopper menciona a otros artistas: Balthus, C. Bèrard y S. Spencer.

2. LACAYO, Richard. Artículo publicado en *The Time Magazine*. 10 de mayo 2007. Fuente. URL <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1619567,00.html>>

En la literatura crítica sobre el artista abundan los enfoques globales en los que se mezclan los aspectos biográficos, clasificaciones temáticas o conceptuales –del tipo naturaleza-ciudad, la mujer, las ventanas, o similares–, influencias pictóricas en su obra o de la suya en otros, etc., enfoques que, en términos muy generales, desembocan en una lectura sociológica: las obras son contempladas como documentos sociales de una época, o de la cultura norteamericana y, por extensión, de la vida moderna. Abundan también los ensayos de carácter filosófico: el lado oscuro del sueño americano, el viaje, la soledad, el silencio, lo cotidiano, la alienación de la vida moderna, el voyeurismo y otras nociones semejantes que la crítica ha implantado como tópicos; ensayos más o menos convincentes que, sin embargo, nos dejan a menudo la impresión de que a la pintura se la reduce al papel de *ilustración* del discurso del autor.

Menos frecuentes son los estudios que se implican con obras concretas, y menos aún los que se valen para ello del examen formal, el arte como lenguaje que posee su propia autonomía y que puede, por lo tanto, indagarse *internamente*. En la mayoría de los acercamientos es una constante –como si fuera algo ineludible– el establecimiento de paralelismos con otras artes o corrientes artísticas: la fotografía, el cine, la literatura, el teatro, la ilustración, el arte pop, la pintura metafísica o el surrealismo forman parte de la mitología crítica de Edward Hopper. Lo mismo sucede en conferencias o seminarios organizados con ocasión de las grandes exposiciones de su obra, en los que siempre acaba siendo especialmente relacionado con el cine, la fotografía y la literatura. En este sentido, parece que el trabajo de Hopper estaría quizás mejor *iluminado* por fotógrafos, cineastas o literatos que por monografías académicas. Sin embargo, nada mejor que el propio Hopper para iluminar su trabajo. En numerosas ocasiones manifestó que el arte era para él la expresión de su mundo interior, que su interés era:

[...] el amplio campo de experiencias y sensaciones del que no se ocupa ni la literatura ni el arte puramente plástico. Deberíamos ser cautelosos y llamarlo la experiencia humana para evitar que se confunda con lo puramente anecdótico y superficial<sup>3</sup>.

3. HOPPER, Edward. *Escritos*. "Carta a Charles H. Sawyer". Ediciones Elba, 2012. p. 19.

Como origen de sus obras Hopper siempre alude al "hecho". Por nuestra parte, además de intentar acceder al enigma de la "experiencia humana" que origina cada obra –es decir al enunciado concreto de Hopper– a través del examen formal, la analogía con otras artes nos pareció también una vía de interés en la investigación. Inicialmente, mediante el estudio de analogías e interpretaciones consistentes, pero que a menudo nos parecían parciales o imprecisas, esperábamos aclarar nuestras propias ideas respecto de la obra del artista. Así, con el acopio y lectura de materiales comenzó nuestro estudio, que se iba desarrollando satisfactoriamente, aunque sin contornos ni límites precisos, hasta que, afortuna-

damente, encontramos el libro *Hopper* del canadiense Mark Strand<sup>4</sup>, poeta, y con formación de pintor, quien clarificó el paralelismo de mayor interés para nosotros y marcó, en gran parte, el rumbo de nuestro trabajo, aparcando otras conexiones que hasta ese momento veníamos explorando. Un libro “luminoso”, en palabras del escritor J. Updike<sup>5</sup>, y que, efectivamente, así lo ha sido para nosotros. En su breve prefacio, de apenas una página, nos encontramos reflejados: idénticas intenciones –aclarar las propias ideas–, intereses –las estrategias pictóricas– e inquietudes. Compartíamos con Strand su opinión acerca de la crítica: “La mayor parte de lo que se ha publicado parece eludir la pregunta fundamental de porqué gente tan distinta entre sí se siente conmovida de manera similar cuando se enfrenta a la obra de este pintor”; y más adelante, sin decirlo abiertamente, era el poeta quien sugería la respuesta, que no era sino la afirmación del carácter esencialmente poético, y por tanto universal, de la obra de Hopper. Una afirmación que nos convenció de inmediato, y más aún tras el siguiente comentario:

Los cuadros de Hopper no son documentos sociales, y tampoco alegorías de la infelicidad o de otros estados de ánimo que podrían ser atribuidos con similar imprecisión al perfil psicológico de los estadounidenses. Lo que sostengo es que los cuadros de Hopper trascienden el mero parecido con la realidad de una época y transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan.

A partir de este encuentro, nuestras ideas, medios y referencias se fueron aclarando y confluyendo. Podrían resumirse en los siguientes puntos:

- Considerar a Mark Strand como interlocutor privilegiado. Los comentarios sobre treinta obras de Hopper contenidos en su pequeño libro y otros textos suyos sobre el artista serían un punto de apoyo en nuestra propia lectura de las obras.
- La estrecha relación vital de Hopper con la literatura: Goethe, Emerson, Verlaine, Henry James, Anderson, Frost, y un largo etcétera puesto que la lista sería interminable<sup>6</sup>. Una relación amplia y acreditada con autores que conocíamos, pero también con otros que habría que conocer para acercarse al universo del artista.
- El consenso crítico sobre el carácter literario de la pintura de Hopper, es decir el arte como acto de comunicación, las pinturas entendidas como *textos visuales* y el análisis formal como modo de acceder al enunciado de las obras.
- La frecuente calificación del artista como poeta. En este sentido, la afirmación de Strand se hizo nuestra, ya que la condición poética de las obras de Hopper podría explicar su universalidad y, por tanto, ser también una posible vía de explicación de su popularidad.

4. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. Strand nació en Isla Príncipe Eduardo (Canadá) en 1934 y murió en Nueva York en 2014. Su obra abarca poesía y ensayo. Entre otros, ha traducido a Rafael Alberti y Carlos Drummond de Andrade. Premio Pulitzer en 1999 por *Blizzard of One*, traducido al español como *Tormenta de uno* (Visor, 2010). Fue profesor en diversas universidades y en los últimos años en la Columbia University. De sus poemarios (18) destacamos *Reasons for Moving* (1968), *The Late Hour* (1978) y *Almost Invisible* (2012). Su biografía completa está accesible en la “Poetry Foundation”: URL <<http://www.poetryfoundation.org/bio/mark-strand>>

5. UPDIKE, John. “Hopper’s Polluted Silence”. *The New York Review of Books*. Agosto 1995. pp. 2 y 3.

6. En la auto-caricatura de la ilustración con la que hemos iniciado este apartado, vemos a Hopper ataviado como un excéntrico inglés, preparado para un día de excursión; en su cesta aparecen G. Santayana, Henry James, Ibsen, Verlaine y Proust.

7. UPDIKE, John. *Op. cit.* p. 3. Describe la tentación narrativa de esta forma:  
“El propio Hopper puso la tentación allí. Un lector devoto y espectador de teatro parece estar en sus pinturas a punto de contar una historia; se levanta el telón, en un cuadro vivo intrigante [...]. La tensión dramática está en el aire [...] haciéndonos conscientes de ser espectadores y sentir curiosidad por el pasado y el futuro de la acción [...]”.

- En congruencia con lo anterior, nos interesamos también por la Retórica visual, una herramienta de análisis de las imágenes que podría ayudarnos a describir y especificar los significados.
- El consenso sobre el hecho de que en la experiencia estética de contemplar muchas de las pinturas de Hopper interviene de algún modo la palabra, lo que Updike<sup>7</sup> denominó “tentación narrativa”, convertida en denominación de éxito en los comentarios críticos. La idea de que el espectador se proyecta en sus escenas cotidianas y le causan impresiones y sentimientos que le resultan extrañamente familiares, escenas que conmueven e intrigan pero que en sí mismas no dicen nada y solo se hacen significativas si el espectador es capaz de recrear un antes y un después; es decir, las escenas de Hopper como fragmentos de una narración en curso que el espectador debe imaginar. Una *instrucción de lectura* propuesta por la crítica y ampliamente difundida que compartíamos.

A partir de estas ideas, el objetivo del trabajo se concretó en tratar de responder a dos preguntas: 1) ¿cuál es el enunciado de cada una de las obras? y 2) ¿puede ser el carácter poético de sus pinturas una de las causas de su popularidad? Para encontrar las respuestas nos valdríamos del análisis formal en un marco acotado: el estudio de la obra de Hopper como caso particular en el campo más amplio de las relaciones entre la poesía y la pintura; una reflexión teórica de larga tradición en la historia del arte que dispone de metodologías para la descripción y comprensión de un cuadro, o al pintor, a partir de un texto, o bien, en nuestro caso, para establecer paralelismos entre obras de Hopper y textos literarios.

El trabajo avanzaba y, nuevamente, Strand perfiló el rumbo. En el capítulo XII del libro sobre Hopper ya mencionado<sup>8</sup> reflexiona sobre la tentación narrativa y dice lo siguiente:

Los cuadros de Hopper son breves y aislados momentos de figuración que sugieren el tono de lo que habrá de seguir, al tiempo que llevan adelante el tono de lo que los ha precedido. El tono, pero no el contenido. La implicación, pero no la evidencia. Son profundamente sugerentes. Cuanto más impostados y teatrales resultan, más nos mueven a preguntarnos qué sucederá después; cuanto más parecidos a la vida, más nos impulsan a construir el relato de lo que ha acontecido antes.

Sin embargo, más adelante se niega a sí mismo diciendo: “Una oscura sombra se abate sobre estas pinturas, haciendo que cualquier relato que construyamos tomándolas como punto de partida parezca sentimental o impertinente”.

Con esta última frase surgió la necesidad de repensar la tentación narrativa, a la vez que aparecía una asociación intuitiva con el haiku japonés: un tipo de poesía breve, cuya popularidad internacional

8. *Op. cit.* p. 55.

es relativamente reciente, y que si bien nosotros conocíamos de forma un tanto superficial, de pronto se nos presentó como un género poético comparable a la obras de Hopper. Aunque en principio la idea nos resultó chocante, abordamos las primeras lecturas de aproximación al mundo del haiku. De inmediato advertimos cualidades y posibles correspondencias formales que nos parecieron consistentes:

- En un Hopper rige lo literario, y la mirada del espectador está cautiva de la sintaxis visual planeada por el artista. Ya habíamos observado que muchas de sus pinturas tienen una estructura tripartita, algo que ahora veíamos que podía corresponderse a los tres versos del haiku.
- El haiku es lo que está más cerca de una pintura, es enteramente imagen. Surge de un sentimiento, pero al igual que Hopper no lo manifiesta claramente, solo trata de transmitirlo a la sensibilidad del lector dibujando con palabras aquello que lo provoca, sin apego ni afectación; el mismo desapego y sencillez que subyace en el realismo de Hopper.
- Al igual que Hopper, en los haikus se expresan hechos cotidianos, experiencias humanas que nos resultan accesibles y familiares.
- En la poética haiku *lo literario* no cuenta; las palabras son pocas, sencillas y corrientes; algo que se corresponde con la voluntad simplificadora de Hopper y su expresa renuncia de los valores puramente plásticos en beneficio del enunciado.
- Tanto un haiku como un Hopper se ofrecen a la diversidad de interpretaciones, pero no a la dispersión.
- La invocación del silencio como cualidad común.

En relación con el marco teórico de la comparación entre Hopper y el haiku, señalar que históricamente en este campo, la conocida sentencia *ut pictura, poesis* que llega desde los clásicos (Platón, Aristóteles y Horacio), es un tópico que postula las semejanzas. G. Ephraim Lessing (1729-1781), con su obra *Laocoonte: ensayo sobre los límites entre pintura y poesía*, rebatió el tópico y postuló la especificidad de cada arte. Su distinción entre *artes temporales* y *artes espaciales* es otro enfoque de referencia en la comparación inter-artística. La pintura y la escultura son artes espaciales, representan por completo un momento de la acción; la literatura y la música son temporales, describen lo que sucede en un tiempo y por tanto las imágenes producidas se suceden.

Frente a esos tópicos, el haiku, en su brevedad, es un caso límite, la imagen surge de inmediato; en este sentido, se acerca a la pintura. Por otra parte, las escenas de Hopper se leen inmediatamente y se acercan a la palabra. En ambas artes la distinción de Lessing parece esfumarse y predominar el tópico clásico de *la pintura es como la poesía*.

Efectivamente, la comparación con el haiku nos hizo repensar el tópico de la tentación narrativa. Un haiku es claro, transmite la sensación de un acontecimiento concreto y en consecuencia el poema es

9. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Ediciones Hiperión, 2010. [Séptima edición]. p. 128-145. Nació en Sevilla en 1937. Licenciado en la Facultad Pontificia de Alcalá de Henares, entre 1963 y 1966 fue alumno y profesor ayudante en la Universidad Sophia de Tokio. También profesor de Lengua Española en la Universidad de Sevilla, es Doctor en Filosofía y Filología por esa misma universidad. Es autor y traductor de diversas publicaciones relacionadas con el haiku. En 1966 le fue concedido el premio internacional NOMA de traducción del japonés al español.

algo único y cerrado que no permite extenderse en la imaginación narrativa del lector. Las imágenes de Hopper transmiten un sentimiento con la misma inmediatez; como dice Strand, “[...] sugieren el tono [...], pero no el contenido [...] y hace que cualquier relato que construyamos tomándolas como punto de partida parezca sentimental o impertinente”. El haiku parecía pues una analogía convincente para especificar aún más la segunda de las preguntas que pretendíamos responder, ¿puede ser el carácter poético de sus pinturas una de las causas de su popularidad?, transformándola en: ¿puede ser su analogía con el haiku una de las causas de su popularidad?

Esta orientación nos llevó por un lado a profundizar en la poética haiku, y por otro a indagar sobre la existencia de estudios, ensayos u opiniones que hubieran señalado la semejanza entre Hopper y el haiku. Nos sorprendió encontrar muy pocas referencias, tan solo breves alusiones pero que sin embargo podían avalar nuestra intuición, y por ello las reseñamos al final de este apartado.

Progresivamente, mientras avanzábamos en nuestro conocimiento sobre la poética haiku, fuimos constatando que cada vez eran más las posibles conexiones. Una relación inexplorada, que dotaba a nuestro trabajo de investigación de un interés objetivo y original en sus planteamientos. En este punto, tras realizar consultas bibliográficas más específicas sobre la poesía japonesa, encontramos a Fernando Rodríguez-Izquierdo<sup>9</sup>, profesor en la Facultad de Filología (Universidad de Sevilla) y autor de un libro reconocido como texto canónico entre los estudiosos del haiku en nuestro país y que a nosotros nos facilitó la profundización en el tema y, lo que es más importante, el acceso a una base sólida para la comparación *Hopper-haiku* en el marco teórico de la comparación entre las artes. Al igual que Strand, Rodríguez-Izquierdo, con su clasificación de los valores de contenido y de forma de la poética haiku, nos acompañaría a lo largo de la investigación como interlocutor en la comparación.

Teniendo en cuenta lo expuesto, cabe señalar que en ningún momento hemos pretendido ser expertos ni en materia literaria ni en poética haiku en particular; únicamente hemos tratado de conocer lo suficiente de ambos temas para encontrar y justificar semejanzas, es decir lo común en valores estéticos y en modos de hacer –Hopper y sus métodos, la poética haiku y los suyos.

El trabajo se estructura en cinco capítulos.

- Capítulo I, *Metodología*: describe de forma detallada las herramientas y el despliegue metodológico empleado en la investigación, incluyendo referencias a estudios y trabajos preparatorios.
- Capítulo II, *Análisis de obras*: responde a la primera de las preguntas planteadas en la investigación, ¿cuál es el enunciado de cada una de las obras? En él se analizan con detalle once pinturas y se aporta un descubrimiento inédito –lógicamente hasta donde conocemos– que nos ha permitido *desvelar misterios* y hacer interpretaciones muy alejadas de los tópicos de soledad, alienación, etc., en al menos 8 de las obras estudiadas.

- Capítulo III, *Análisis comparativo con la poética haiku*: sigue el marco teórico de F. Rodríguez-Izquierdo y analiza con detalle los valores de contenido y de forma compartidos entre la obra de Hopper y el haiku, lo que nos ha permitido responder a la pregunta respecto a lo universal de dichos valores en relación a la popularidad, tanto de la obra de Hopper como del haiku.
- Capítulo IV, *Conclusiones*: describe las conclusiones principales alcanzadas, entre ellas la de sostener la analogía de que “un Hopper es como un haiku”, una metáfora consistente en nuestra opinión.
- Capítulo V, *Fuentes documentales*: incluye toda la bibliografía y la webgrafía utilizada a lo largo de la investigación.

Finalmente, el trabajo incluye un Anexo con el siguiente contenido: 1) un breve recorrido por la historia de la poética haiku, su popularidad en el mundo anglosajón y su irrupción en nuestro país; 2) una breve biografía del artista, literalmente extraída de la información ofrecida por el Museo Thyssen-bornemisza; 3) la primera selección de obras hecha para la investigación, cuyas ilustraciones proceden del catálogo de Gail Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, editado por el Whitney Museum of American Art en 1995.

### Referencias encontradas que vinculan a Hopper con el haiku

1. En la introducción del libro de Joseph A. Ward, *American Silences: the realism of James Agee, Walker Evans and Edward Hopper*<sup>1</sup>, Richard Goodman, autor de la misma, afirma sobre Hopper que “[...] Hay una inmediatez absoluta en su trabajo, pero **lo que tiene Hopper**, [...] es que lo que él traslada a su arte pictórico es un sentimiento de melancolía, de lo incognoscible, **algo parecido a la tristeza inefable que nos encontramos en la poesía japonesa**. [...] Cuando miramos una pintura de Edward Hopper, no percibimos ningún sonido. Siempre hay un mundo silencioso [...]”.
2. Gail Levin, reconocida experta en la vida y obra de Hopper, pronunció la conferencia inaugural de la exposición dedicada a este pintor organizada por la Fundación March<sup>2</sup> entre octubre del 89 y enero del 90. En su intervención hizo referencia al japonés Ushio Shinohara, quien había declarado que para él “**Hopper es como el haiku, pocas palabras, mucho significado**”, explicando que “la fascinación de Shinohara hacia Hopper se remonta por lo menos a 1980, cuando, sintiendo la misma sensación de aislamiento al llegar a Estados Unidos que cuando conoció la obra de Hopper, fue a ver muchas veces la retrospectiva de éste en el Whitney Museum. [...]”

1. Edición a cargo de Louisiana State University Press, 1985. (Primera edición 1931). El texto completo de la introducción está accesible en: URL <<http://www.openisbn.com/preview/1412810973/>>

2. Revista de la Fundación March. nº 195, diciembre 1989. pp. 11-15.

3. Fuente: URL <<http://www.modernhaiku.org/bookreviews/winke2001.html>>

4. Revista Literaria AZUL@RTE. Artículo publicado en septiembre 2006.  
URL <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.es/>>

5. También profesor de humanidades y de poesía japonesa en distintas universidades americanas, ha sido profesor invitado para disertar como especialista en haiku en muchas universidades europeas y japonesas. Ha publicado numerosas antologías y manuales y sus artículos sobre las distintas modalidades de la poética japonesa están ampliamente difundidos en revistas internacionales. Es conocido por afirmar que Matsuo Basho fue el inventor del haiku.  
Fuente: URL <<http://www.thehaikufoundation.org/associates/>>

6. "A Quarterly Journal of Contemporary English Language Haibun".  
Marzo 2007. vol. 3 nº 1. Fuente: URL <[http://77contemporaryhaibunonline.com/pages31/Bruce\\_Ross.html](http://77contemporaryhaibunonline.com/pages31/Bruce_Ross.html)>

7. Nació en Maine en 1931 y comenzó a escribir haiku en 1959, después de descubrir este género el año anterior en San Francisco durante la celebración del "renacimiento de la poesía". Publicó su primer librito de haiku en 1961. Desde entonces ha publicado haiku y senryu regularmente en las principales revistas en inglés especializadas en haiku. Como Bruce Ross, es también ex-presidente (1978) de la Haiku Society of America. Tiene, entre otros, el Premio Mundial de Haiku, otorgado en el Festival Mundial de Haiku (Londres 2000). Es editor de tres ediciones de "Antología de Haiku". Su libro más reciente es *A Boy's Seasons: Haibun Memoirs*, publicado por Single Island Press en 2010.  
Fuente: URL <<http://www.thehaikufoundation.org/associates/>>

8. Entre otros cargos, es asesor de la World Haiku Association.  
Fuente: URL <<http://seehaikuhere.blogspot.com.es/>>

3. En la primavera-verano de 2002, la *Book review*<sup>3</sup>, bajo el título *What's Not There: Selected Haiku of Jeffrey Winke* publicó una reseña sobre una publicación de Winke que sintetizamos: "Los 124 poemas de esta colección han sido seleccionados de entre varios cientos de haiku de Winke escritos durante el último cuarto de siglo. En el proceso de selección participó el poeta y editor, Charles Trumbull. Sus esfuerzos parecen haber sido laboriosos y los resultados son buenos. Estos no son haiku japoneses vestidos con traje inglés, sino haiku estadounidenses escritos en lengua americana. **La lectura de estos poemas no es distinta al caminar por una galería de pinturas de Edward Hopper** [...]. Estoy pensando en especial en *Nighthawks*, *House by the Railroad*, *Model Reading* y *Room in Brooklyn* [...]"

4. Fernando Cantú Jauckens escribe un artículo en la revista digital AZUL@ARTE<sup>4</sup>, en el que cita que entre 1956 y 1966 Jack **Kerouac escribió casi un millar de haikus**, y que en 2003 Regina Weinreich, experta en Kerouac y la generación beat, publicó una selección de ellos. Muchos son visiones agudas de la naturaleza, **al estilo de los clásicos japoneses**, comenta, y **"otros revelan instantes de una desolada belleza, como hacen las pinturas de Edward Hopper"**.

5. Bruce Ross, poeta canadiense y ex-presidente de la Haiku Society of America<sup>5</sup>, comenta en la revista digital *Contemporary haibun online*<sup>6</sup> que Cor van den Heuvel<sup>7</sup>, reconocido poeta del haiku moderno, dijo que **"a cualquiera que le guste el haiku, le gusta Hopper"**. Con motivo de una retrospectiva (2007) Ross añade que "[...] Las familiares escenas de soledad urbana y de vacío rural plantean un nuevo pensamiento. [...] estas dramáticas presentaciones de la alienación psicológica son realmente imágenes encontradas en los sueños lúcidos. Estudios documentados extraídos de la vida "real" son tratados con la extraña desfamiliarización de los estados de sueño. Recuerdo la espiral en el claroscuro del sueño en 'Freud' de Strick o en '8 1/2' de Fellini, o en mí mismo. Recuerdo cómo la emoción queda suspendida en un vacío más real que lo real". El comentario va acompañado del siguiente haiku:

autorretratos  
los primeros y los últimos  
las mismas sombras

*self-portraits / earliest and last ones / the same shadows*

6. Relacionado con la referencia anterior, pero mucho antes, en el año 2000, Kuniharu Shimizu<sup>8</sup>, poeta de haiga y pintor, manifestó en una entrevista realizada por Jeanne Emrich, **"algunos de los haiku de Cor van den Heuvel me recuerdan a las pinturas de Edward Hopper [...]"**.

7. En 2007, la Haiku Society of America (HSA) en su sección “Regional Announcements & News”, dedicada a anunciar eventos de particular interés para los miembros de la HSA en cualquiera de las regiones de los Estados Unidos o de Japón, publicó la siguiente noticia: “Cor van den Heuvel compartirá la evolución de sus haiku. En 1958, comenzó a escribir sus evocadores haiku. **Aquellos de nosotros que lo conocemos hemos comparado su obra a lo que Edward Hopper revela en su pintura.** Naturaleza, pequeñas ciudades americanas y edificios iluminados al final de caminos solitarios son a menudo objeto de sus haiku”.
8. En la Web de la revista internacional *Simply Haiku*, en su edición de la primavera de 2011, en el estudio “Japanese Aesthetics: part II”<sup>9</sup>, firmado por Robert D. Wilson, citando también a Cor van den Heuvel, expone: “Qué tiene de especial o memorable este haiku como poema? Es [...] **la captura de un espectáculo cotidiano común como en una pintura de Edward Hopper, solo emociones**, sin dejar espacio para la interpretación, sin poder desarrollar un exceso de palabras. Él ve algo y anota lo visto usando una generalización corta y compacta”.
9. En Nyack, ciudad natal de Hopper, en la casa familiar donde vivió el pintor se constituyó en 1971 el Edward Hopper House Art Center<sup>10</sup>. En el informe anual de actividades del año 2011 consta la referencia a la convocatoria del concurso de haiku, “**Hopper Haiku contest**”, cuya ganadora fue Janet Palazzo. A pesar de haberlo intentado, no hemos podido encontrar el origen de la iniciativa, si bien hemos incluido su haiku en la contraportada.
10. En una ficha pedagógica sobre la obra de Hopper, *Office in a Small City*, el profesor Pascale Mangematin<sup>11</sup>, consejero pedagógico de artes visuales en la Académie de Dijon, en el apartado “Pistas Pedagógicas (Dominio del idioma)” dice lo siguiente: “Decir o escribir en qué piensa este hombre. **Trabajar la evocación : En el estilo del Haiku : Evocar en algunos versos una estación, un lugar... sin nombrarlos**”.

11. Académie de Dijon. Direction des services départementaux de l'éducation nationale de la Côte-d'Or (Rectorat de Dijon).  
URL <<http://education-artistique21.ac-dijon.fr/Le-cahier-artistique-et-culturel?lang=fr>>

9. Fuente: URL <<http://www.simplyhaikujournal.com/past-issues/simply-haiku-2011/spring-2011/features/reinventing-the-wheel.html>>

10. El “Edward Hopper House Art Center” está constituido como una fundación y tiene por objetivos preservar el lugar de nacimiento y hogar de la adolescencia del artista, así como mantener un archivo de documentos y objetos que puedan servir para historiadores y amantes del arte de todo el mundo. Entre sus actividades están las expositivas y las conferencias y presentaciones, entre otras. Fuente: URL <<http://www.edwardhopperhouse.org/>>. Fuente de la referencia del concurso: URL <<http://www.edwardhopperhouse.org/uploads/5/4/7/4/5474766/annualreport4.pdf>>

**Bureau dans une petite ville**  
1953

Hopper Edward (1882-1967)

**XXème siècle**



Dimensions : 71,1 x 101,6 cm

**Domaine :** Peinture

**Matériaux, technique(s):** huile sur toile

**Notions :**

- **lumière:** contraste ombre/lumière pour créer des ambiances
- **composition** simple, aérée,
- **couleurs** franches, en aplats et superposition.

**Informations :**  
Le peintre ne décrit pas ce qu'il voit, il donne forme à ce qu'il ressent devant le sujet. Ses sources et ses personnages sont ordinaires, mais son sujet échappe à la banalité.  
Passionné par la lumière, il aime peindre le soleil sur le mur de la maison.

**Spécificités de l'œuvre**  
Vue urbaine ; tranche de vie quotidienne ; inaction ; ambiance calme, presque silencieuse. Seule, la clarté de la lumière anime. L'œil du spectateur est guidé par ces effets d'ombre et de lumière. Ils le conduisent vers des espaces vides qui mettent en valeur les détails, dont le personnage. Le personnage est encadré de manière artificielle par la fenêtre. Il est perdu dans ses pensées. Il fait une pose devant sa planche à dessin. Est-il architecte? Dessinateur industriel? Chemise blanche, gilet brun, il est Monsieur tout le monde. Il a le teint blafard du citadin. Les effets d'ombre et de lumière. Il existe un équilibre entre lignes, pleins et vides, ombre et lumière, qui vient de la carrière d'illustrateur et de graveur de Hopper.

**Pistes pédagogiques**  
Arts visuels : Quelques propositions  
• Travailler sur la ville : montrer la ville sans la foule, les gares, les nouveaux immeubles : faire des photos en utilisant de nombreux points de vue. Puis travailler sur les photocopies : évider ; colorer ...en fonction d'une intention  
• Se mettre dans les pas d'Hopper en utilisant street view de google map : observer New-York à hauteur d'homme  
• Représenter un élément représentatif d'une ville en utilisant un plan comme support pour renforcer le message ( voir le travail d'Alechinsky)  
Maîtrise de la langue :  
Dire ou écrire à quoi pense cet homme.  
Travailler l'évocation : Sur le style du Haiku : Évoquer en quelques vers une saison, un lieu...sans le nommer  
Histoire des arts :  
Voir d'autres œuvres de Hopper et retrouver celles qui ont des points communs avec cette œuvre.  
Voir d'autres artistes qui ont traité de la ville et de New York plus particulièrement.  
**Exemple :**

- Double relief in 18 colors, New York, 1966 ; Brusse Mark (né en 1937), peintre et sculpteur néerlandais; Œuvre en 3 dimensions
- New York ; 1916 ; Strate Paul (1890-1976) ; photographie
- Adieu New York, 1946, Fernand Léger ( 1881-1955)
- Plan de New-York, 1782, Examiné par John Hills
- Sidewalk stories, film du dispositif « école et cinéma », Charles Lane, 1987

Ombre et lumière : Voir des œuvres de Rembrandt, Vermeer

**« Le grand art est l'expression extérieure de la vie intérieure de l'artiste, incarnée dans sa vision personnelle du monde ».**  
**E. Hopper dans le magazine Reality. 1953**

# CAPÍTULO I

## Metodología



## 1.1. Introducción

El presente capítulo tiene por objeto describir brevemente el fundamento teórico y el despliegue metodológico empleado para la consecución de los objetivos. Partimos de la definición del arte como lenguaje y comunicación y de la hipótesis del carácter literario de la obra de Hopper y su condición de poeta. Nos apoyamos pues en todo aquello que la pintura y la literatura tienen en común: lo imaginario y lo real, la imagen mental y visual, la capacidad para transmitir sentimientos universales, las estructuras formales o los recursos específicos del lenguaje plástico y del poético. Desde aquí nos proponemos: 1) interpretar el enunciado de algunas obras; 2) mostrar la obra del artista como un caso particular en el que las artes visuales poseen un funcionamiento similar, es decir trataremos de dilucidar el arte pictórico de Hopper en términos de un arte poético, para aportar así una nueva visión de su obra que pueda proponerse como una de las vías posibles de explicación de su universalidad y popularidad.

Los componentes principales del método, que explicamos a continuación en este mismo Capítulo, han sido: 1) el análisis formal de las obras; este tipo de análisis se completa con dos herramientas coherentes con las hipótesis: la poesía efrástica y la retórica visual; 2) el análisis comparativo con la poética haiku.

Obviamente formaba parte del plan de trabajo la experiencia directa con las obras de Hopper. Con este fin, planeamos una visita a Nueva York pero, afortunadamente, Hopper vino a nosotros, por así decirlo. En Madrid, de junio a septiembre de 2012, el Museo Thyssen-Bornemisza organizó una importante exposición en la que se exhibieron 48 óleos, 8 acuarelas, 9 grabados y 8 carteles e ilustraciones; una exposición que visitamos con interés investigador durante cuatro semanas. La exposición se acompañaba de otras obras (óleos) de artistas relacionados: Felix Vallotton (2); Robert Henri, profesor de Hopper en la New York School of Art, (1); G. Bellows (1); A. Marquet (1); W. Sickert (1) y E. Degas (1).

El artista manifestó en numerosas ocasiones que los recursos plásticos, forma, color y diseño eran para él tan solo un medio para llegar a un fin, así como su desinterés por ellos en sí mismos. En la experiencia directa pudimos constatarlo; el realismo de un Hopper podría decirse que nos mantiene a *distancia*, no invita al acercamiento por la maestría de la representación, del placer del color o del trazo, porque el marcado carácter literario de las pinturas prevalece absolutamente. La exposición tuvo un éxito impresionante y en las sucesivas visitas tuvimos ocasión de comprobar lo muy escasos que eran los espectadores que se acercaban a las pinturas. Solo lo hacían aquellos que, como nosotros, podían sentir un interés particular en los detalles y la técnica pictórica, y también como nosotros seguramente solo encontraron al colorista puro que cuando pinta tiente, o lo que es lo mismo al poeta que siente cuando recita sus palabras. Aunque sin duda el aura de la obra y los detalles solo se manifiestan y advierten en la experiencia estética directa, puede decirse que ésta no es absolutamente necesaria para descubrir su arte.

Para la investigación seleccionamos publicaciones con ilustraciones de alta calidad –destacamos la de Sherry Marker, *Edward Hopper* (1991) y la de Ivo Kranzfelder (2006) con el mismo título. Para el conocimiento de la totalidad de la obra el catálogo de Gail Levin, *Edward Hopper. A catalogue raisonné* (1995), ha sido de gran utilidad.

Partimos de la convicción de que la obra de arte es un lenguaje que tiene su propia lógica formal, y que por tanto puede examinarse internamente sin el auxilio de otros saberes. No obstante, Hopper es un artista singular. En la opinión crítica se reconoce unánimemente la importancia de la composición en las obras de Hopper aunque, salvo Strand, no se suelen detener en el por qué; por nuestra parte ya dijimos que advertíamos una composición fragmentada tripartita semejante a la del haiku. La investigación en las obras ha dado un paso más con el descubrimiento del método de composición geométrico del artista: en diez de las once obras estudiadas Hopper emplea el rectángulo raíz de dos como trazado regulador de la composición y sigue unas normas de uso muy precisas para la segmentación de las obras y para la localización y articulación exacta de los significantes.

En consecuencia, el análisis formal convencional ha sido conducido por el texto visual, por el modo en que se disponen y ordenan sintácticamente todos los elementos que componen la imagen mediante una técnica y unas normas concretas, algo tan fundamental para Hopper como lo es la gramática y la sintaxis para un escritor, y gracias a ello nosotros hemos podido alcanzar un significado y fundamentar la comparación con el haiku.

El objetivo que nos proponíamos implicaba también un *ponerse en situación*: la experiencia de la obra de arte supone un entenderse con el artista, y constituye por tanto un fenómeno hermenéutico en sí misma, y evidentemente no en el sentido de un método científico. Hopper, como poeta, más que hacerse entender busca compartir sus sentimientos más profundos, lo que no se puede expresar sino solo sugerir mediante los medios más exigentes<sup>1</sup>. Al igual que con la lectura de poesía, la contemplación lenta y detenida de la obras hasta hacer que se desvanezcan las asociaciones erráticas o los prejuicios motivados se ha impuesto en nuestro método.

Por otra parte, una obra de arte solo puede comprenderse dentro de un contexto global, es decir desde la biografía del artista y las circunstancias concretas de su realización, desde la historia local de una ciudad, de una región o del país al que pertenece, etc. Así pues, en general, y en cada obra en particular, hemos intentado obtener y estudiar todos los datos posibles de cualquier naturaleza. Sistemáticamente hemos acudido a indagar: 1) el contexto biográfico; 2) el contexto social y cultural; 3) los

## 1.2. El análisis formal

1. En una ocasión, a los numerosos debates críticos sobre el tema de la soledad en su trabajo, Hopper contestó: "Eso de la soledad es algo exagerado. Ella formula algo que no desea ser formulado. Renoir lo dice así: 'El elemento más importante en una pintura no puede ser definido'... no puede ser explicado, tal vez, es mejor". LEVIN, Gail. *Edward Hopper: The Complete Prints*. W. W. Norton & co, 1979. p. 19.

testimonios directos del artista, de su mujer, de sus amigos o de críticos próximos al mismo; 4) vídeos (entrevistas con Hopper disponibles en Youtube y Vimeo, entre otros); 5) lecturas asociadas a la obra por indicación biográfica (libros o literatos que Hopper, o su mujer Jo, mencionan en relación directa con la obra o no) o por sugerencia de los críticos (analogías que en ocasiones establecen entre Hopper y la literatura); 6) películas de época; 7) opiniones críticas, de su época o posteriores; 8) localización de lugares representados; 9) dibujos y bocetos del proceso creativo.

Los principales libros de orientación y referencia han sido el de Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (1998) y el de Lenora Mamunes, *Edward Hopper Encyclopedia* (2011). Para los dibujos y bocetos preparatorios hemos utilizado la publicación de Carter E. Foster, *Hopper Drawings* (2013).

### 1.2.1. La poesía ecfrástica

La écfrasis se define tradicionalmente como una pieza literaria que describe vívidamente una obra de arte; la descripción de Homero del escudo de Aquiles en la *Iliada* es la écfrasis más antigua y famosa de la historia de la literatura occidental –aunque en la obra de arte, el escudo, sea imaginario. Sin embargo, la écfrasis no necesariamente se ciñe a describir, ya que puede adoptar otras modalidades: narrativas, líricas, dramáticas, etc. A veces el autor se limita a describir –una forma de analizar– una escultura, una pintura o una fotografía, pero en otras ocasiones no describe sino que sustituye el análisis y narra lo que acontece en la obra o convierte los personajes del cuadro y los escenarios en motivos narrativos y los encaja en un tiempo para construir una historia, aún cuando con ello no deje de remitirse a la obra. Así pues, la definición más frecuente y adecuada de la écfrasis es: “la representación verbal de una representación visual”.

Ya apuntamos en la Introducción general a este trabajo de investigación el cómo llegamos y el por qué de nuestra decisión de considerar al poeta Mark Strand un interlocutor privilegiado, motivo por el cual forma parte de la metodología, como a continuación justificamos:

1. Por la correspondencia de intereses, las estrategias pictóricas. En su libro, *Hopper*, comenta siete de las obras que hemos seleccionado. Comienza con una descripción breve de lo que sucede en la escena; sigue con la composición y la describe en términos geométricos o plásticos, como por ejemplo, el tratamiento y el sentido de la luz, el color, la forma de las figuras, etc., pero lo más revelador para nosotros es cuando se sitúa a la vez dentro y fuera de la pintura; es aquí donde se aprecia su reticencia en caer en “la tentación narrativa” y es cuando el poeta supera al crítico, convirtiendo así los comentarios en auténticas écfrasis de los cuadros. En este sentido, ha sido un interlocutor exigente –y tan reticente como el propio Hopper– que nos ha obligado

no solo a conocer todo lo que pudiera haber escrito sobre el artista, sino también a saber más, y con mucho gusto, de su propia obra poética.

2. La afinidad de Strand con Hopper está suficientemente acreditada. Numerosos críticos lo citan en sus comentarios, e incluso bastantes sostienen una relación, efrástica en general, de su obra poética con el pintor. Valga como ejemplo el artículo de Laima Kardokas, que resumimos al margen. En él señala que, aunque Strand no lo dice directamente, ciertos poemas suyos son éfrasis de obras de Hopper, y para demostrarlo hace un estudio comparado de tres poemas con tres cuadros del artista. Por nuestra parte, para los interesados en el poeta, hemos podido añadir que, en nuestra opinión, su poema *Another Place* es una éfrasis de la pintura de Hopper *Rooms By the Sea*, una de las obras que hemos analizado en el Capítulo II.

La decisión metodológica respecto de Strand lógicamente nos llevó a considerar la poesía efrástica como campo legítimo y alternativo a la crítica de arte convencional y, por tanto, a ampliar la nómina de poetas. Hopper es favorito de muchos poetas que hacen éfrasis, por lo que en notas al margen proporcionamos algunos datos. Por razones de contextualización cultural nos hemos ceñido a acreditados poetas norteamericanos; en este sentido, en apoyo de nuestra decisión, también al margen incluimos el artículo de Conner K. Lowe, "Hacia donde mira la luz: Edward Hopper y la éfrasis". Obviamente, en nuestras búsquedas también incluimos los haikus efrásticos para emplearlos como argumento apropiado en nuestra defensa de la *tentación poética* frente a la *tentación narrativa* en la experiencia estética de un Hopper. Por otra parte, debemos aclarar que cuando en los análisis hemos utilizado poemas efrásticos, su empleo ha sido limitado, puesto que no se trata tanto de comparar en sus términos el poema y la pintura, sino de contrastar con el poeta nuestra lectura de significados.

Fuera ya de la poesía efrástica hemos acudido a otros poetas, no norteamericanos, o a fragmentos de textos literarios que por razones diversas nos han servido para la contextualización histórica del tema de la pintura, o de los aspectos formales o interpretativos, o bien tan solo en razón de la propia retórica expositiva. Otros poetas, cuyos textos sobre Hopper han sido esclarecedores para nosotros en la aproximación a sus obras o al personaje, han sido Cees Noteboom y, especialmente, Yves Bonnefoy con su excelente ensayo "Edward Hopper: la fotosíntesis del ser".

KARDOKAS, Laima. "The Twilight Zone of Experience Uncannily Shared by Mark Strand and Edward Hopper". *Mosaic: Journal for Interdisciplinary Study of Literature*. Jun 2005, pp.111-128.

[...] Este ensayo compara Strand con Hopper y ofrece una explicación freudiana, así como la naturaleza efrástica de esta correspondencia, a través de la cual se amplifica el poder estético, maximizando la posibilidad de expresar lo sublime. [...] Ambos artistas hacen uso de una iconografía muy similar, basándose en la representación de figuras para evocar respuestas emocionales. Mediante una deconstrucción de la narrativa, sus trabajos engendran una sensación de quietud atrapada en un espacio construido artificialmente; ambos crean una experiencia personal de la realidad difícil de describir o representar. [...] Strand ha escrito dos monografías sobre artistas, entre ellas *Hopper* [...] editado una colección de obras de pintores figurativos modernos, [...] y la cubierta de su libro *Blizzard of One* está ilustrado con un collage de su propia creación. [...] Aunque Strand no identifica directamente la obra de Hopper en su poesía, existe una simbiosis a través de la éfrasis derivada de correlaciones psicológicas y metafóricas y una común sensibilidad estética. [...] Al igual que el uso de la intertextualidad poética, la éfrasis de Strand sobre las pinturas de Hopper sirve para unirlo con la herencia estética y la fuerza espiritual de la comunidad artística. [...] Mediante la comparación de tres pinturas de Hopper –*Cape Cod Morning*, *Cape Cod Evening*, y *Chair Car*– que Strand comenta con tres de sus propios poemas –*The Good Life*, *Where are de Waters of Childhood?* y *The Whole Story*– tengo la esperanza de poder describir la naturaleza de la relación efrástica que creo existe entre Strand y Hopper. [...] Otros muchos vínculos pueden identificarse [...]. Sin embargo, [...] no encontramos ninguna crítica literaria que revele la existencia de esa creativa simbiosis.

#### Poemarios

DENHAM, Robert D. *Poets on paintings*. McFarland and Co., 2010 (Incluye 16 poetas, entre ellos a Hopper).  
FARRÉS, Ernest. *Edward Hopper. Cinquanta poemes sobre la seva obra pictòrica*. Viena Edicions, 2006.  
HOGGARD, James. *Triangles of Light: The Edward Hopper Poems*. Wings Press, 2009.  
KOPPELKE, Kendra. *Hopper's Women*. Passagers Books, 2009.  
LEVIN, Gail. *The Poetry of Solitude: A Tribute to Edward Hopper*. Universe Publishing, 1995. (incluye 26 poetas, 9 de los cuales, William Carpenter, Lawrence Raab, David Ray, Anthony Rudolf, Ira Sadoff, Grace Schulman, Sue Standing, John Updike y Samuel Yelle, no están incluidos en el libro de Denham).  
MELINI, Nicolás. *Cuadros de Hopper*. Ediciones La Palma, 2002. (Escritor y cineasta canario).

#### Sitios Web

POETRY FOUNDATION. Con sede en Chicago, tiene reseñas de 6.530 poetas. Sitio de consulta muy reputado. A modo de comentario, entrando a buscar "Edward Hopper" aparecen 79 resultados, entre ellos un poema de J. Staton y otro de Victoria Chang, ambos reseñados en nuestro trabajo. Además hay una amplia reseña de Mark Strand. URL < <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poem/178225> >  
BLOG DE SANTIAGO ELSO TORRALBA. Compilador aficionado de poesía efrástica, su blog contiene unos 350 registros de pintores y poetas. En el listado se puede observar que de la mayor parte la media son 2 o 3 registros, con excepciones remarcables como por ejemplo, Velázquez 32, el que más registros tiene, quizás por ser español, Van Gogh 18, Hopper 18 y Vermeer 15. URL <<http://poesia-pintura.blogspot.com.es/>>

#### Artículos

LOWE, Conner K. "Where Light Looks: Edward Hopper and Ekphrasis". Graduado en Historia y Literatura Moderna por la Universidad de Santa Cruz, California. Miembro de HASTAC, comunidad interdisciplinar de humanidades, artes, ciencias y tecnologías. URL <<https://dca.ue.ucsc.edu/dca/winners/2013/409/pdf>> / <<https://www.hastac.org/about-hastac>>

En las conclusiones de su artículo (p. 21) comenta: "La obra de hopper muestra realmente aspectos del imaginario estadounidense que han ayudado a dar forma a la identidad del país desde que comenzó su popularidad a principios de 1930. Aunque el contexto cultural esté alterado desde los movimientos por los derechos civiles de los años sesenta, setenta y ochenta, los americanos todavía encuentran algo fascinante en sus pinturas en sus repetidos intentos por entenderlas. [...] Si bien no existe la certeza de que las obras de Hopper sean una representación integral de la vida americana, han jugado un papel importante en captar imágenes del paisaje americano y de las escenas urbanas, así como de puntos de vista de los valores de los habitantes del país. Los poetas contemporáneos han comenzado a refutar o negar la episteme obvia que emana de las obras de Hopper con nuevas reinterpretaciones que incluyen una gran variedad de puntos de vista, y sin duda seguirán haciéndolo en sus intentos de redefinir lo que significa América".

### 1.2.2. La retórica visual

En la comunicación verbal, la enseñanza de la retórica como el arte de la persuasión tiene su origen en la antigüedad clásica y se mantuvo como disciplina escolar en algunos países hasta el siglo XVIII; paulatinamente se amplió como ciencia que estudiaba los efectos del lenguaje. No obstante, por sus características, la retórica es también una habilidad social, un entretenimiento, incluso una moral.

Con el desarrollo de la lingüística moderna a lo largo del siglo XX, teóricos de distintas tendencias, filósofos y semiólogos han analizado las funciones de la retórica y han elaborado reclasificaciones de las figuras históricamente definidas en el lenguaje, adaptando su empleo a otros lenguajes como el visual. De la mano de teóricos como Roland Barthes, Jacques Durand, Umberto Eco y el Grupo “mu”, aparece una nueva retórica cuyo interés será crear una semiótica de los discursos y la transposición de los conceptos del discurso hablado o escrito al terreno de la imagen. La retórica visual empieza a estudiarse y aplicarse en la publicidad, y fue Barthes quien, en el artículo “ de la imagen” (1964), estableció los fundamentos de la retórica visual analizando una imagen publicitaria. J. Durand continuó los estudios haciendo un estudio más detallado dando lugar a un amplio catálogo que permitió encontrar en la imagen publicitaria todas las figuras clásicas de la retórica, observando además que la mayor parte de las mejores imágenes publicitarias pueden interpretarse como la transposición, premeditada o no, de las figuras clásicas. Más tarde, el Grupo “mu” extendió los estudios al resto de las imágenes visuales y, mediante el concepto de *signo plástico*, incluyó en el análisis todo aquel arte que no tenía una base figurativa. La retórica, desde sus proposiciones, está concebida pues como una herramienta útil en el análisis de los mensajes visuales y es adecuada para utilizarla en la enseñanza de los procesos creativos.

Para adentrarnos en este campo, con los propósitos limitados por nuestros conocimientos y objetivos, hemos acudido a Barthes, Durand y el Grupo “mu”; sin embargo, el texto que nos ha resultado metodológicamente más útil ha sido el estudio de Alberto Carrere y José Saborit *Retórica de la pintura*. En él los autores circunscriben el campo de análisis a la pintura que podríamos llamar clásica, es decir un campo pictórico que va aproximadamente desde el Renacimiento hasta la primera mitad del siglo XX.

Respecto de la noción general de signo pictórico, los autores emplean en su lugar la noción de “unidades plásticas” que cuando refieren un contenido por combinación con otras unidades adquieren la función de “signo plástico”, que es el que conforma el “signo icónico” desde el concepto del parecido. Sin embargo, esta noción de signo icónico se relativiza para evitar la identidad absoluta entre signo icónico y lo que fácilmente se puede nombrar.

Respecto de la lectura de la imagen entendida como “texto pictórico” señalan que, evidentemente, las posibilidades de lectura de un cuadro no son solo los ejes axiales izquierda-derecha / arriba abajo y, en consecuencia, la lectura no posee por ello un recorrido preestablecido ni unidades segmentables;

en concreto dicen: “generalizando, solo es posible asegurar que el texto pictórico es una especie de matriz, jalonada de acontecimientos pictóricos (signos plásticos e icónicos, en sus distintas magnitudes) que comportan posibilidades de elección en el recorrido de la mirada por su superficie”<sup>2</sup>. Como se verá en nuestro trabajo, Hopper es un caso particular en el que sí hay unidades relativamente fáciles de segmentar, con las que el artista planea un itinerario visual determinado.

El texto de Carrere y Saborit posee límites claros y ejemplos suficientes (107 ilustraciones), aunque el listado que ofrecen de ejemplos de figuras retóricas es limitado, como así manifiestan los autores. En este sentido, hemos creído encontrar en Hopper, tanto en los títulos como en la obras, numerosas figuras retóricas (elipsis, personificaciones, paradojas, dilemas, ironías, símbolos, paralelismos semánticos, citas, alegorías, etc.) que no se encuentran en este libro ni en otras fuentes consultadas. En consecuencia, nos hemos aventurado a realizar la trasposición de lo verbal a lo visual de las figuras retóricas, acudiendo para ello de manera especial al *Manual de Retórica y recursos estilísticos* elaborado por Ángel Romera, doctor en Filología hispánica.

Finalmente, creemos necesario aclarar que si bien el campo de los estudios de la retórica visual utiliza una terminología técnica muy específica, debido a las características de nuestro trabajo hemos preferido emplear términos más comunes; por ejemplo, los denominados “bloques integrados de unidades pictóricas” de Carrere los hemos simplificado en *unidades pictóricas* asociadas a versos o frases visuales, y en otras ocasiones hemos empleado directamente la metáfora en lugar de “unidades icónicas”, que serían *palabras del verso*, para nosotros.

Las teorías comparatistas en el campo de la historiografía han estudiado las relaciones entre la imagen y la palabra desde puntos de vista variados: históricos, analíticos, taxonómicos. Del cuadro al texto o del texto al cuadro se han indagado y debatido los tópicos clásicos, su origen y su significado a lo largo del tiempo. A la vez, con las tendencias modernas a la indeterminación, cuando no supresión, de las fronteras entre las artes, han ido aumentando los estudios interdisciplinarios y se debaten los diferentes acercamientos teóricos con la intención de ofrecer puntos de vista nuevos y esclarecedores.

Reconociendo nuestras limitaciones en este campo, únicamente hemos tratado de conocer lo suficiente sobre el tema para poder sustentar nuestra analogía entre la pintura de Hopper y la poética haiku. En esta parte del trabajo, las conclusiones derivadas del análisis de obras realizado en el Capítulo II, son extrapolables al corpus principal de su obra que consta en Anexo, a través del acreditado texto de F. Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción* (2010), a partir cual, el análisis comparativo

2. CARRERE, A. y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Cátedra, 2000. p. 117.

### 1.3. La comparación con el haiku

ha tomado su división en valores de contenido y valores de forma, adaptándolo a nuestros objetivos, como así hemos desarrollado en el Capítulo III.

Para adentrarnos en estos campos, los principales autores y/o textos de referencia han sido, entre otros, los siguientes:

En la comparación interartística: Antonio Monegal, *Literatura y pintura* (2000), Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes-Elementos de Estética comparada* (1965) y *Diccionario de Estética* (1998) y G. Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1985).

Para el conocimiento del haiku: Roland Barthes, *La preparación de la novela* (2005) y *El imperio de los signos* (1991), Matsuo Basho, *Sendas de Oku* (1970) con traducción y comentarios de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, y Vicente Haya, *El espacio interior del haiku* (2004) y *El corazón del haiku* (2002).



(\*) Junto al título de cada obra, tanto en este Capítulo como en el Anexo, se ha mantenido la referencia que consta en el catálogo de Gail LEVIN. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, editado por The Whitney Museum of American Art, 1995, y que ha sido el utilizado para la reproducción de las imágenes en nuestro trabajo.

## **CAPÍTULO II** **Análisis de obras (\*)**

*New York Movie*

*Automat*

*Office in a Small City*

Una acotación

*Conference at night*

*A Woman in the Sun*

*Night Windows*

*Approaching a City*

*Dawn in Pennsylvania*

*House by the railroad*

*Stairway*

*Rooms by the sea*



## 2.1. Introducción

El presente capítulo desarrolla el corpus principal de nuestra investigación, centrada en el análisis de once obras, cuyos objetivos y metodología ya han sido expuestos en los capítulos precedentes. Por tanto, esta introducción solo pretende exponer el proceso de selección de las obras y los criterios aplicados para ello.

La obra pictórica de Edward Hopper es escasa: según el Catálogo de G. Levin<sup>1</sup>, sin contar grabados e ilustraciones, se compone de 366 óleos y 357 acuarelas. No obstante, su fama internacional se cimienta en un número reducido de obras, fundamentalmente óleos, un corpus central que está constituido por obras en cuyo análisis y discusión crítica se repiten una y otra vez los mismos tópicos: la soledad, la alienación de la vida moderna, la incomunicación, el enigma de lo cotidiano, la espera, el tiempo detenido, el silencio, etc. Por otra parte, su difusión y popularidad a través de los más diversos medios de comunicación se debe a un número mucho menor de pinturas.

Para los propósitos de nuestra investigación hicimos una primera recopilación, dejando de lado prácticamente toda la obra temprana, así como la producida antes de la concreción de su estilo, que cristaliza alrededor de 1920 y que mantendrá a lo largo de toda su carrera artística. Así seleccionamos aproximadamente cien óleos y veinte acuarelas, que reproducimos en Anexo como información complementaria. A continuación abordamos una segunda selección con criterios más restrictivos:

1. Nos centraríamos en los óleos;
2. Descartaríamos la cronología de las obras, entendiendo que para el objeto de nuestro trabajo no era relevante;
3. Puesto que las pinturas de Hopper son ambiguas y enigmáticas y han sido interpretadas de muchas maneras, en la selección nos dejaríamos llevar por el interés personal, instigado a su vez por nuestro desacuerdo con muchas de las interpretaciones propuestas por críticos o historiadores del arte; por tanto, descartaríamos también las categorías temáticas en las que frecuentemente se interpreta y clasifica el conjunto de su obra;
4. Desde este último punto de vista fuimos seleccionando aquellas obras en las que o bien creíamos vislumbrar el enunciado del artista, o bien el enigma de la pintura era especialmente estimulante para nosotros;
5. En el proceso de acotación del número de obras a estudiar, elegimos aquellas en las que, tras un breve análisis formal, detectamos que su composición podría tener una analogía con la poética haiku, lo que nos permitiría sostener la consideración de la obra de Hopper como poesía visual y plantear dicha analogía como una vía de explicación de su popularidad;
6. El poeta M. Strand, y su libro *Hopper*<sup>2</sup> (30 obras comentadas), fue el último criterio de selección, como ya se expuso en la Introducción general y en la Metodología.

1. LEVIN Gail. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*. The Whitney Museum of American Art, 1995.

2. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. Cabría citar también un texto esclarecedor para nosotros: el ensayo del poeta y crítico francés BONNEFOY, Yves. "Edward Hopper: la fotosíntesis del ser", que forma parte de su libro *La nube roja*. Ediciones Síntesis, 2003.

Partiendo de los criterios expuestos, iniciamos el estudio con una selección de veinticinco obras. A la par que investigábamos sobre el artista, su relación con la literatura y sobre las herramientas metodológicas que podían ser útiles en nuestra investigación, iniciamos el análisis pormenorizado de las obras. En principio sin un orden preestablecido, ya que como hemos apuntado anteriormente en la lógica de las hipótesis del trabajo no era necesario, o podría ser establecido a posteriori.

En los análisis formales iniciales habíamos ido comprobando ciertas regularidades geométricas y constancias compositivas que apuntaban al empleo por Hopper de una suerte de patrón: una estructura geométrica básica y sencilla que organizaba el discurso, y que a la vez parecía señalar algunos significantes o mecanismos formales. El análisis geométrico se revelaba útil para segmentar la obra en “frases visuales” claras –que en el texto convenimos en denominar como unidades pictóricas– asimilables a los versos de la poética haiku, lo que además ayudaba en la interpretación.

Sobre estas bases, nuestro análisis de obras avanzaba y la exploración geométrica parecía funcionar bien hasta que llegamos a *Automat*. Esta obra también se ajustaba al patrón básico compositivo pero, sin embargo, un detalle aparentemente banal nos reveló una dimensión nueva –no del todo insospechada pero sí sorprendente– sobre el papel primordial de la geometría en la composición y su vínculo con el enunciado del artista, *con su misterio*. Afortunadamente, a esta obra le siguió *Office in a Small City*, en la que finalmente descubrimos que ese patrón se concretaba en el empleo de rectángulo raíz de dos como trazado regulador y en unas normas precisas: la geometría de Hopper no solo era composición, era una auténtica geometría parlante.

Ese descubrimiento supuso la revisión completa de las obras hasta ese momento analizadas y, en consecuencia, el examen formal de cada obra se hizo más lento y minucioso, a la par que cobraba un interés mucho mayor, en tanto que el análisis geométrico suponía una herramienta original y efectiva para averiguar el posible enunciado de Hopper: la lectura de la imagen ya no se basaba en apreciaciones, más o menos fundadas, sino en deducciones que podríamos sostener con la razón geométrica.

En definitiva, la selección final se centra en once obras, fechadas en un periodo que va de 1925 a 1961; una muestra variada que creemos suficiente para los propósitos de nuestra investigación. Respecto al orden de presentación de las obras en el capítulo, hemos pretendido reproducir en las tres primeras –*New York Movie*, *Automat* y *Office in a Small City*– el proceso que nos condujo al hallazgo del rectángulo raíz de dos como trazado regulador y sus normas de empleo. Esta decisión, lógicamente, ha implicado una acotación con el fin de aclarar y completar el análisis de las dos primeras.



## 2.2. Análisis de obras





O-307, 1939, *New York Movie*

Óleo sobre lienzo, 81,9 x 101,9 cm

Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York

(Ilustración 1)

Primeros de diciembre de 1938 en Nueva York. Un solitario *moviegoer*<sup>2</sup>, algo mayor, compra una entrada en uno de los *Movie Theater* que le gustan, esa arquitectura de “monstruosa belleza”<sup>3</sup> en la que se siente bien. Que no haya gente es un aliciente aunque la programación no sea muy alentadora. Elige una película cualquiera. Está deprimido y no sabe si la aguantará. Precavidamente se colocará en un asiento lateral cerca de la salida. La película aún no ha empezado y se distrae observando la sala y a los escasos y desperdigados asistentes, *moviegoers* como él. La sala se oscurece y la película comienza. Se cumple lo peor, la película no le atrapa en la ficción, la soledad real del *moviegoer* y el desánimo se imponen... desplaza su atención y, como en otras ocasiones<sup>4</sup>, de improviso sobreviene la magia del hecho. Todo está en su sitio: la luz plateada de la pantalla iluminando a los espectadores, las tres luces rojas en profundidad, la emperifollada columna, el punto de vista junto a la escalera y sesgado... todo, o casi todo, alcanza la unidad según “su interés y sus prejuicios”<sup>5</sup>. El cine de Nueva York se ha transfigurado en su propia película en Nueva York. Puede que nosotros no hayamos vivido esta situación, pero sí que todos hemos experimentado en alguna ocasión la sensación de extrañamiento en un espectáculo público y por ello puede que la escena nos resulte próxima. Frente a esta pintura el espectador puede rememorar y sentirse reclamado, puede montar su propia película.

A partir de la fotografía de Abbott hemos inventado este origen de la obra, pero no sin referencias. Basándonos en G. Levin<sup>6</sup> y L. Mamunes<sup>7</sup> podemos tratar de rebobinar *New York Movie* desde los testimonios y dibujos preparatorios. Reseñamos escuetamente los datos biográficos:

- *New York Movie* lo pintó en dos meses de trabajo obsesivo (diciembre del 38 y enero del 39).
- Sobre el proceso de trabajo se señala que “los preparativos de *New York Movie* –un rito que él describió una vez como un largo proceso de gestación en la mente y originados en la emoción– incluyen cincuenta y cuatro bocetos de interiores de salas de cine, entre ellos el Strand, el Globe, el Republic y el Palace, ubicados en los alrededores de Broadway y la calle 47”.
- Jo Hopper, su mujer, anota en sus diarios: “E. en el estudio batalla con un interior oscuro de un cine. Es un tema difícil. Lo oscuro es siempre tan difícil [...] nada ha tomado de un solo teatro, pizcos de todos ellos [...] quiere que esté todo lo que hay, y saber dónde está –de la forma en que sabemos cómo nuestras cosas pueden ser alcanzadas cuando está oscuro”.
- Finalizando el mes de diciembre “seguía visitando las salas de cine por las mañanas y por las tardes pintaba”.
- “Antes de que Rehn<sup>8</sup> pudiera ver acabado el nuevo trabajo, Hopper sufrió una crisis de confianza de último-minuto. El 21 de enero Jo señaló que estaba desalentado acerca de la idea original, la razón de ser, siempre escapándose, evaporándose con cada trazo añadido –la distancia incrementada, negada, convertida en algo diferente”.



Ilustración 2. Berenice Abbott. *Lyric Theatre, Third Avenue between 12th and 13th street, Manhattan (1936)*<sup>1</sup>.



(ilustración 1. *New York Movie*).

- El 2 de febrero entregaron la recién titulada *New York Movie* a la galería, donde se recibió con alegría, fue “recibida como un heredero recién nacido”.

Hemos podido *visitar* los teatros mencionados<sup>9</sup>, e incluso conocer la programación del Republic Theatre, que en esas fechas no era un cine sino una sala de *vaudeville*, el Minsky’s Burlesque, en el que triunfaba su estrella más popular Gypsy Rose Lee –una artista notable<sup>10</sup>. El Movie Theater que imaginábamos por la fotografía de Abbott que no era el Lyric, sino el Palace Theater, que en esos años era el RKO Palace.



Mark Strand Theater



Globe Theater

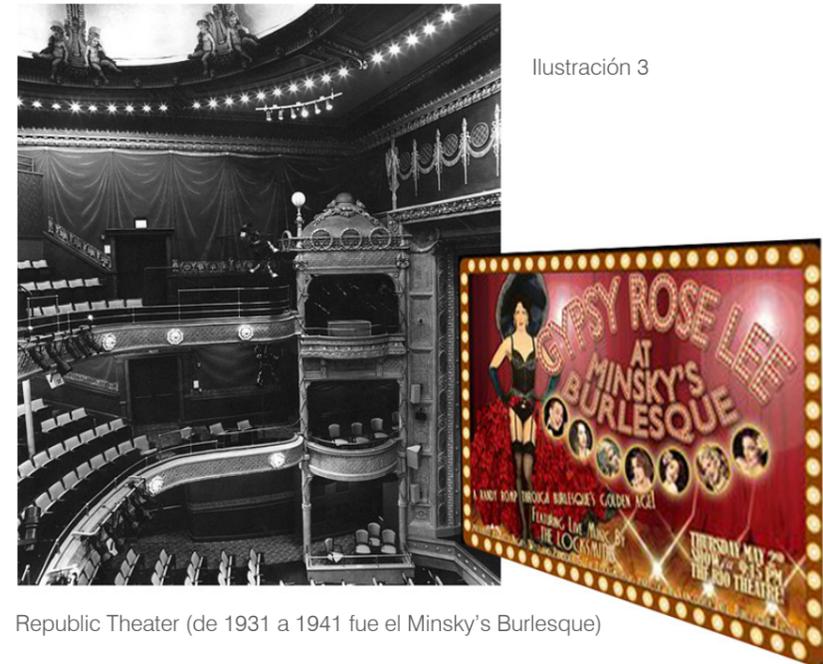


Ilustración 3

Republic Theater (de 1931 a 1941 fue el Minsky's Burlesque)

\*Ver en páginas siguientes.

El comentario de Jo “nada ha tomado de un solo teatro, pizcos de todos ellos” no es cierto del todo. El cotejo con las fotografías (ilustraciones 4 y 5\*) y los bocetos (ilustraciones 6 a 15\*)<sup>11</sup> evidencia que toda la arquitectura de la mitad izquierda del cuadro y los elementos arquitectónicos de la mitad derecha –puertas y escalera– son del Palace Theater.

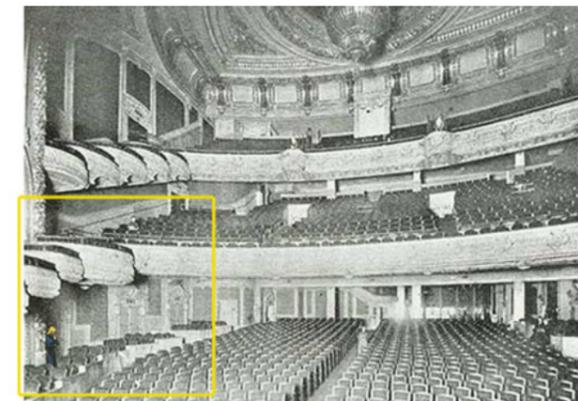
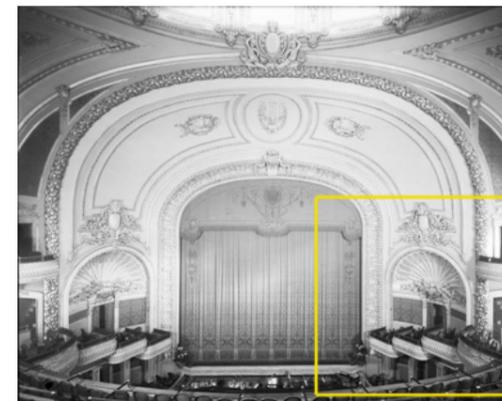
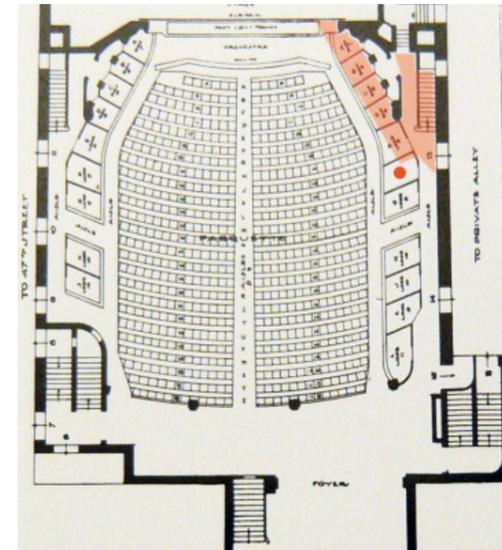
Es conocido que Hopper concebía cada obra de forma lenta y reflexiva. De su proceso de trabajo destacamos el hecho, aparentemente contradictorio, que de sus obras se conserven muy pocos bocetos preparatorios, a menudo muy básicos, pero que sin embargo en el lienzo (según análisis radiográficos) haya muy pocas rectificaciones<sup>12</sup>. En este sentido, *New York Movie* es singular, puesto que es la obra con mayor número de bocetos de detalles y dibujos preparatorios: cincuenta y cuatro frente a los diecinueve de *Nighthawks* que es la otra excepción. Salvo algunos más elaborados, sus dibujos prelimi-

nares son poco conocidos y publicados, y no suelen ser objeto de estudio. Una exposición reciente<sup>13</sup> ha sido la primera en abordar el tema y la correspondiente publicación, *Hopper Drawing*, nos ha permitido conocer todos los dibujos de *New York Movie* y aproximarnos al proceso creativo.

De los teatros Globe, Strand y Republic hay once dibujos, todos sobre hojas de cuaderno de notas de pequeño formato y son esbozos rápidos que solo anotan detalles arquitectónicos, pero en ninguno de ellos la sala concreta del teatro es reconocible. Tres más son iguales y con detalles sin identificación del sitio. Del Palace Theater, sobre hojas de mayor tamaño, hay treinta y tres, de los cuales quince son detalles arquitectónicos y diecisiete estudios específicos de composición pictórica, que son los más reveladores de las intenciones.

En todos los ensayos, la obra está planeada en dos mitades que representan dos ideas enlazadas. La mitad izquierda muestra pocas diferencias en todos los dibujos, y los tanteos compositivos se ciñen casi exclusivamente a la mitad derecha. Las intenciones que leemos nos permiten considerar *New York Movie* como una especie de variante de un problema pictórico característico de Hopper: pintar simultáneamente un interior y un exterior. Un dentro y fuera que pintó muchas veces y que en esta obra se plantea como un *estar dentro* y el *deseo de salir*. El *estar dentro* del cine está determinado desde el inicio y se corresponde con el Palace Theater, algo que otorga probabilidad a nuestro relato inicial sobre el “hecho”. Lo que le presenta dificultades es la figuración del salir.

En los tres primeros bocetos seleccionados (Ilustraciones 6, 7 y 8) los elementos arquitectónicos de la salida (pasillo, puerta y escalera) se corresponden con el Palace Theater (ver punto de vista en el plano, ilustración 5). En estos tres bocetos –y en otros–, el *estar dentro* viene reforzado por las escaleras, que otorgan a la sala de cine una condición subterránea. En la planta del teatro vemos que las escaleras son de acceso a una planta alta, pero este hecho no entra en juego: la escalera representa en la obra la idea de salir. En el dibujo 6, la dualidad *estar dentro-salir* resulta brusca y demasiado explícita, y la percepción global del espacio es extraña: cada espacio tiene su propia orientación y el espectador se sitúa en la bifurcación de dos direcciones divergentes. También esa dualidad es excesiva, ya que en la mitad derecha la salida plantea a su vez la elección entre dos caminos diferentes: un *salir* a través de una puerta oscura al fondo (quizá velada con cortinas) –un camino que realmente no es un *salir* sino idea del *entrar* en la propia oscuridad interior– o bien elegir la escalera, idea del escape. Este exceso semántico desequilibra la relación entre las dos mitades de la obra. La ilustración 7 es un montaje propio de dos dibujos, que se puede deducir como opción del estudio de los bocetos. Espacialmente es más veraz y lo brusco se atenúa; contiene los mismos elementos pero la escalera está en su lugar y las orientaciones convergen; la alternativa de la puerta aparece de una forma más discreta en el lado derecho. El boceto 8 también es espacialmente más creíble; es semejante al primero pero el pasillo recto



Ilustraciones 4 y 5

Ilustraciones 6, 7 y 8





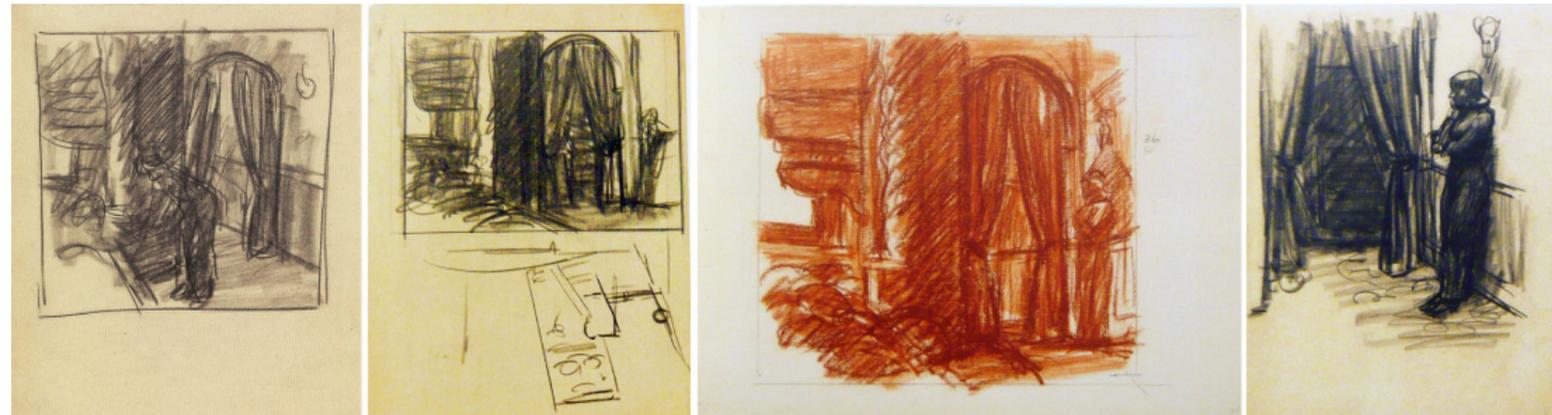
Ilustraciones 9, 10 y 11

hacia la puerta se sustituye por un camino curvado que nos conduce a lo que hay *detrás de la pantalla*, a nuestro entender, una opción equiparable en lo semántico a la versión de la puerta.

Ilustraciones 9, 10 y 11. En el resto de los bocetos juegan los mismos elementos narrativos: puerta, cortinas y escalera pero la puerta y las cortinas ya se vienen al primer plano conformando un espacio cercano. La escalera aparece y desaparece.

Ilustraciones 12 a 15. En catorce de los diecisiete ensayos no hay personajes. Presumimos no obstante que los *moviegoers* lejanos sentados en las primeras butacas sí estaban desde el inicio en la idea de la obra pero no eran precisos para evaluar la composición. Lo que nos parece seguro es que la acomodadora aparece tardíamente porque en los catorce dibujos ni está ni cabe en la composición. Con claridad aparece solo en cuatro, en uno agachada asomándose a la pantalla, un instante gracioso cargado de feminidad. En los otros tres ya figura tal como la vemos en la pintura.

Estudio de personajes femeninos hay siete, ninguno del personaje masculino –tenía claro quién tenía que ser. La modelo es su esposa Jo y en seis figura como acomodadora, el séptimo es un estudio de dos *moviegoers* femeninas y Jo posa ataviada como dos personajes muy distintos. Según sus diarios<sup>14</sup>, el primero “con sombrero negro con velo y abrigo de piel” y el segundo “con sombrerito de paño marrón con plumas de gala y cuello de lino”.



Ilustraciones 12, 13, 14 y 15



Ilustración 16

Estos dibujos llaman la atención porque son bastante detallados y no parecen tener mucho sentido como estudios de figura lejana que va a situar en las primeras filas del teatro. Lo que se ve de las figuras en esa posición: las rodillas, las manos que sostienen un programa y en una de ellas hasta los zapatos

apuntan situarlas en un primer plano, muy próximo al espectador. Nos permiten suponer que fueron opciones que Hopper manejó: la mujer elegante, misteriosamente oculta por el sombrero con velo –una *moviegoer* ocasional– y la mujer solitaria, entrada en años y cándidamente vestida con elegancia pasada de moda –la *moviegoer* inconfundible atrapada en la magia del cine. Un personaje al que Woody Allen rindió homenaje en esa fábula melancólica sobre el vivir en las historias del cine y la imposibilidad de alcanzar los sueños que es su película *La rosa púrpura de El Cairo* –una historia situada en los años treinta como *New York Movie*. Los montajes de las ilustraciones 17 y 18 pretenden mostrar nuestro supuesto: la *moviegoer* como protagonista antes de que apareciera en la escena la acomodadora.

El talante puritano de Hopper, que comparte con la poética haiku los valores de la sencillez y la sinceridad, se ve enredado en un trabajoso poema. El acontecimiento que originó la obra no tuvo un reflejo ni sencillo ni sincero, evolucionó en su pensamiento literario y conceptual dando lugar a un complicado poema barroco saturado de símbolos y alusiones. Sin embargo, Hopper nunca se aleja del espectador, construye escenas emotivas veraces que nos resultan familiares.

El trabajo retórico de Hopper en *New York Movie* se apoya en una armazón compositiva definida por una operación geométrica sencilla que hemos comprobado en otros cuadros: en el plano del cuadro con la altura traza un cuadrado exacto que deja un resto lateral. Las líneas verticales interiores de los cuadrados suelen segmentar la obra en unidades pictóricas diferenciables; también en ellas el artista localiza significantes importantes o sitúa dispositivos formales –en este caso las tres luces rojas y el punto de fuga. Aquí lo hace dos veces, a la izquierda y a la derecha (ilustraciones 19 y 20). En el resto lateral de cada cuadrado ha situado los principales focos de atención: la pantalla de cine y la acomodadora en su rincón. Los centros parecen dimensionar la zona oscura en relación con las escenas laterales.



Ilustraciones 17 y 18

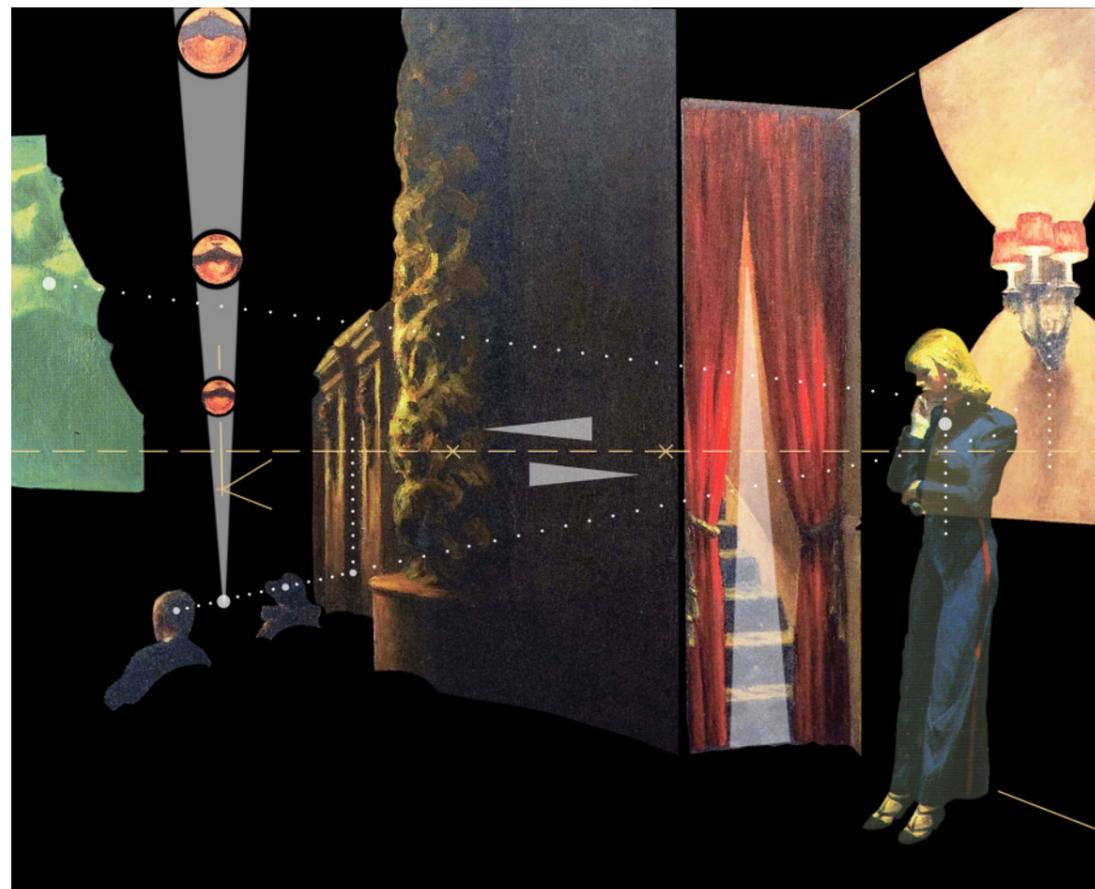


Ilustraciones 19 y 20

Ilustraciones 21 y 22.



Ilustración 23



La superposición de los cuadrados (ilustración 21) parte la imagen en cinco franjas verticales diferenciadas por su contenido y de superficies simétricamente equivalentes: una composición regular y serena, característica de Hopper. La franja central más oscura divide netamente la imagen en dos espacios en los que figuran dos escenas distintas. Los significantes importantes en los extremos implantan el orden de lectura que, de manera natural, va de un lado al otro siguiendo el eje horizontal del cuadro. En correspondencia estructural con la poética haiku, podemos considerar estas dos escenas y la franja oscura como unidades pictóricas: dos versos diferenciados por una pausa. En la ilustración 22 señalamos la función de la franja oscura: perceptivamente su vacío se duplica, pertenece tanto a la escena izquierda como a la derecha. Literariamente funciona como la pausa poética que permite la lectura serena y autónoma de cada verso. En correspondencia con el haiku se asimilaría a la palabra de cesura: la palabra clave que señala una pausa de pensamiento y que como dice F. Rodríguez-Izquierdo<sup>15</sup>: “Es el eje formal de la comparación interna. La mente se ve allí obligada a saltar entre dos conceptos [...] la pausa de pensamiento marca una elipsis, a la vez gramatical y poética”.

Al igual que en el haiku y en nuestra poesía breve, Hopper ordena y distingue cuidadosamente las palabras, cada una de ellas importa. En la ilustración 23 diferenciamos los significantes, las palabras del poema y su articulación. En el primer verso, la pantalla, las tres luces rojas, la pareja de *moviegoers* y la pareja de columnas. En el segundo, la puerta y sus cortinas, la escalera, la acomodadora, las tres lámparas que la iluminan y su luz arrojada sobre la pared. Entre los versos, y también entre las palabras, trabaja el principio de la comparación interna, una clave de la poética haiku.

La progresión de las tres luces rojas crea el espacio en profundidad. Se alinean con el ojo del observador en una dirección arriba-abajo que nos conduce al plano horizontal y oscuro de la platea, y nos

coloca entre la pareja de *moviegoers*. En tanto que signo, se insinúan también como icono del pensamiento, de la misma forma que lo hace de modo más evidente en otras dos obras: *Automat* y *New York Office*<sup>16</sup> (ilustración 24).

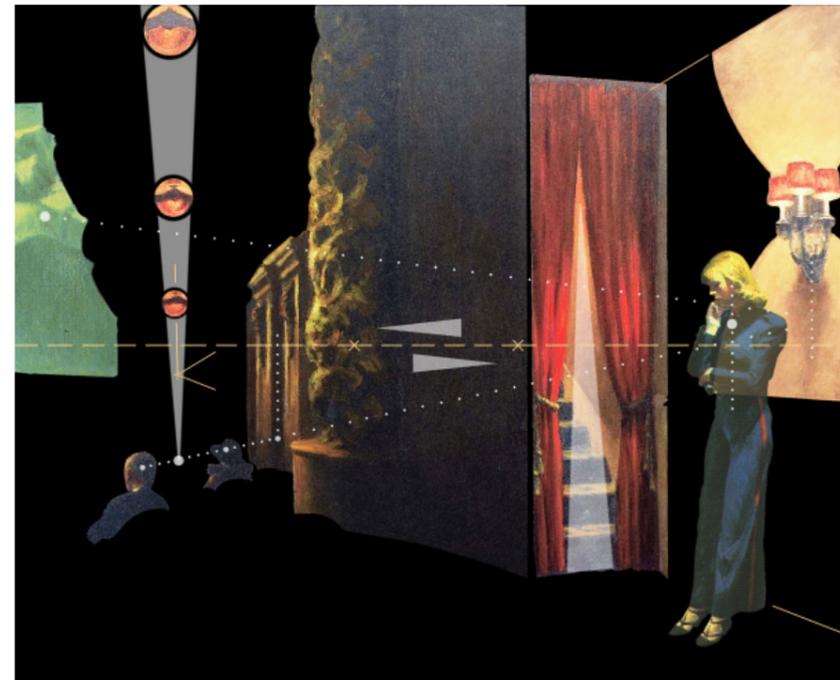
En su efecto sensible, su color cálido rojo vivo rodeado de amarillo rojizo se equipara por la derecha con el rojo más vivo e impactante de las cortinas, el anaranjado sobre la pared detrás de ellas y los tres apliques en la pared con sus amarillos. En su verso tiene un eco mortecino en los retazos del rojo muy oscuro de las butacas del teatro –una especie de *ondas rojas* en el plano horizontal que llegan hasta el espectador.

El espacio lejano y más oscuro del primer verso entra en comparación con el espacio cercano y más claro del segundo y la dirección arriba-abajo se invierte. Puerta y cortinas son símbolos de lo femenino de carácter universal. La escalera y la flecha puntiaguda que forma la separación de las cortinas, acentuada por la claridad anaranjada, marcan la dirección abajo-arriba. Sin embargo, paradójicamente, *la salida se ve negada* por la escalera. Su estrechez, la pendiente, y sobre todo su arranque, justo desde el quicio de la puerta, determinan en la lectura la condición subterránea del cine –en la imaginación simbólica, las escaleras que conducen a lo subterráneo *siempre bajan, nunca suben*. Esta puerta, sus cortinas y la escalera componen una figura surrealista análoga a la puerta que se abre al mar en *Rooms by The Sea*. Aquí la paradoja retórica da forma a la impresión de encierro.

Las tres luces y la perspectiva nos han colocado entre la pareja de solitarios *moviegoers*. Ambos están iluminados por algunos “rayos de luz perdidos”<sup>17</sup> que les llegan desde la pantalla. De él se deduce que es un hombre algo mayor –quizá, como Hopper, alrededor de los sesenta. Ella es la mujer elegante, con abrigo de piel, oculta por el sombrero con velo. La situación y posiciones relativas de ambos reduplican la situación del espectador frente al cuadro, una especie de metáfora y espejo en el plano semántico: el espectador puede estar mirando a la acomodadora de la misma manera que el hombre puede estar mirando de soslayo, no a la pantalla como parece, sino a la mujer. “No ver, no mirar, mirar velozmente y de soslayo y fingir que no se ha mirado [...] Estar viendo y no mirar es un arte supremo en esta ciudad que desafía tan incessantemente a la mirada”, dice Muñoz Molina de Nueva York<sup>18</sup> y Hopper, neoyorkino y pintor, es en este arte un maestro consumado. Los montajes que hemos hecho con las *moviegoers* en las ilustraciones



Ilustración 24



(Ilustración 23)

17 y 18 serían una representación literal de la reduplicación retórica que señalamos. Mirar de soslayo es mirar oblicuamente, y la oblicuidad se expresa también en el orden plástico: el tamaño de la figura y los reflejos luminosos sobre el rostro de él captan primero la atención, de ahí el ojo sigue una diagonal suave hacia la mujer, y continúa hacia la figura del par de columnas que es la siguiente palabra del primer verso. Una pareja de columnas tan unida como la pareja de espectadores. Sin conocer el teatro cuesta reconocerlas como columnas; los capiteles y adornos concuerdan con la fotografía, pero la separación entre ellas no (ilustración 5). En la modificación de distancias y en la simplificación figurativa pictórica la pareja de columnas parecen sugerir otra cosa. Los capiteles se mantienen, en el fuste los adornos se esquematizan y sus molduras se desvanecen por abajo: el fuste muda en dos puros bloques macizos que emergen del suelo. La simplificación transfigura las columnas en monumentos funerarios. La alusión a la muerte –las columnas como metáfora de dos tumbas con arreglos florales– nos parece clara. Este significado es congruente con los tres apliques que arrojan luz sobre la acomodadora y la pared. En el segundo verso esta luz dibuja un reloj de arena sobre la pared: la parte superior es un relleno de luz amarilla que cae como sombras que se amontonan en la base. Literariamente, los monumentos funerarios y el reloj de arena nos remiten al *tempus fugit*, tópico barroco de la mortalidad.

Las palabras que fundan el discurso poético se sitúan en los extremos. La pantalla, por la claridad y contraste cromático, atrae la atención pero no la fija. Retóricamente es una elipsis típica de Hopper; vemos solo un retazo que se lee en primera instancia sin connotación: una pantalla de cine. En la película vemos un inocente paisaje alpino que parece no intervenir en la situación. Sin embargo, en un Hopper no hay palabras insustanciales, lo que aparece en la pantalla cuenta<sup>19</sup>. Creemos que el paisaje alpino forma parte de la retórica personal del artista; en nuestra opinión, es una cita literaria a Goethe, su mentor. Lo que vemos en la película es una alusión a los dos primeros versos de un poema importante en la vida de Hopper<sup>20</sup>, *La canción nocturna del caminante*: [...] Sobre todas las cumbres / hay quietud /.../ Solo espera, que pronto / también tú serás quietud.

El poema condensa su camino espiritual, la confianza y la virtud del estoico, la soledad y la espera. En los dos primeros versos las montañas son el símbolo; un símbolo en el que las cumbres se privilegian como lugar de encuentro de la tierra y el cielo: el lugar en el que *el artista vive*. El cine, el teatro y la literatura son las pasiones en las que Hopper cree y vive, pero pueden sentirse como cárceles donde se vive una realidad falsificada. Cuando se desvía la mirada de la pantalla hacia la sala, la ficción se disuelve en la soledad real del *moviegoer*, un despertar del sueño que conduce a la melancolía. Su *Canción nocturna del caminante* le recuerda que solo cabe la espera.

Hasta aquí, el cine y el público están y Hopper nos ha cerrado la salida por la escalera obligándonos a asistir. La pintura podría estar acabada así, con la pareja de solitarios y el espectador: solo tres actores

en la escena (ilustración 25). Una versión más amarga que pudo exigir al poeta el ensueño romántico, la necesidad de una razón sentimental para moverse y *salir*. Inventa su acomodadora. Y la concibe conforme a su deseo y la necesidad poética: melancólica, atractiva, elegante... Y sabe además que el tipo gustará. Quizá esta decisión explique su lamento acerca de la pérdida de la idea original. Puede que su sinceridad puritana, que aborrece el sentimentalismo, se resintiera con el invento. Los bocetos dan cuenta del esfuerzo en dar forma a la idea original; según su testimonio, una voluntad frustrada que le hace estar, pocos días antes de entregar la obra: “desalentado acerca de la idea original, la razón de ser, siempre escapándose, evaporándose con cada trazo añadido –la distancia incrementada, negada, convertida en algo diferente”<sup>21</sup>.

“La reina de las melancolías”<sup>22</sup>, según André Breton: “La mujer joven y bella, perdida en un sueño, más allá de la confusión por las cosas que le suceden a otros [...]”<sup>23</sup> está en una posición clásica de melancolía. Está ahí para acompañar y guiar en la oscuridad. Con la película empezada, espera apoyada en la pared junto a la puerta. Encerrada en su silencio, en el otro verso la película solo es un zumbido vano. Sus brazos no se cruzan, el izquierdo la rodea y cerca su intimidad. En la mano tiene su luz, una linterna apagada. El brazo derecho se apoya en el otro y en esta mano, junto a la boca, descansa la cabeza. En su cara, la mejilla y un lado de la frente están alumbradas por la luz que le viene del reloj de arena y, en la mejilla blanca, la luz se tiñe de rojo: las sombras recortan una cuña luminosa que también apunta hacia su interior. Los colores de la carne y el cabello son los de la claridad del ideal: blanco y amarillo-oro (ilustración 26).

Se nos presenta ataviada con un elegante uniforme –aunque cuesta trabajo llamarlo así. Ceñido, azul oscuro, y los zapatos que calza no son de trabajo sino de lo más femenino: de fiesta con tacón alto. Así como el blanco y el amarillo implican luz y excitación, el azul conlleva oscuridad, y aquí, llegando casi al negro, modela el cuerpo femenino. La armonía cromática en el tipo reúne vitalidad y serenidad; una excitación entre fría y cálida y una serenidad hacia el negro en la que Hopper delinea una delgada franja roja, más brillante, en su cadera.

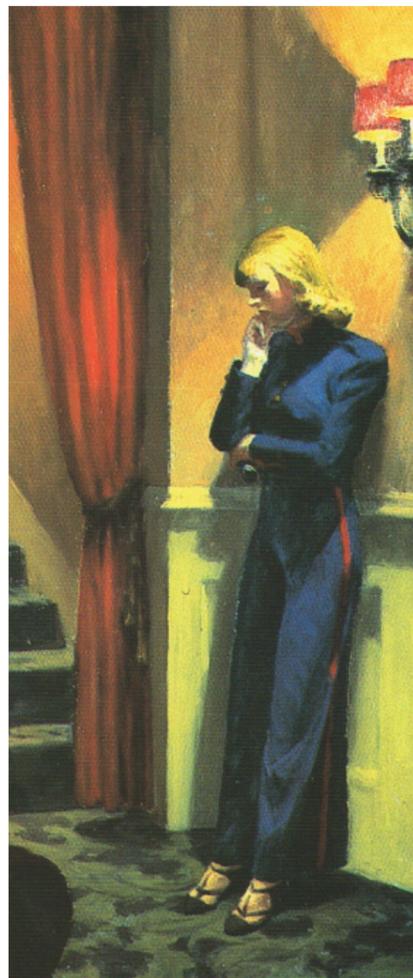


Ilustración 25

Ilustración 26

#### **New York Movie. Joseph Stanton, 1999**

Podemos elegir asiento. / Aunque la película ya ha empezado, / el teatro es casi una cáscara vacía.  
/ / Todo lo que podemos ver en nuestro lado / de la sala es un hombre y una mujer / tan respetables  
ordenados, y distintos / / como las sillas vacías que están / entre ellos. Pero las diferencias no sor-  
prenden, / helados como venimos de la calle hosca y el metro / / relleno de soledades comprimidas  
/ contra nosotros como recuerdos desazonados / que una vez pudieron habernos amado o haber  
conocido nuestro amor. / / Aquí estamos en un accidental / compañerismo, al abrigo de los duelos  
oscuros / de la ciudad, frente a una filtrada, / / vida imaginaria, / como si se tratara de un destino /  
hacia el que nos estábamos moviendo. Inclinada a la derecha / / y parada ante nosotros / está una  
aburrída, elegantemente uniformada, acomodadora. / Mirando más allá de su esquina iluminada,  
se encuentra / / un ensueño que se mueve a través de / y más allá del brillo plateado de la proyec-  
ción. / Pero podemos ver lo que ella nunca verá / / que ella es la protagonista de la escena de  
Hopper. / Para el artista es un juego de luces, / y un juego de luces es todo lo que dice acerca ella.  
/ / Si sueña su futuro es/soñar el futuro que tendrá/no tenemos forma de saberlo. Aquello que / /  
pudiera ser/ya ha sido. La acomodadora / que Hopper vio ahora podría tener setenta, / / encorvada  
ante un Hitachi /en una casa antigua o en un hogar para ancianos. / Podría estar soñando ahora  
en una película de Nueva York, / / Fred Astaire bailando y besando / a Ginger Rogers, en Nueva  
York, pateando todos / los horizontes de la ciudad, exaltando posibilidades / / que el tiempo ha ido  
rebajando. / Estamos viendo la acomodadora, y las sutiles / sombras de su aburrimiento no hacen  
–absolutamente / / impasible su rostro bajo / las tres lámparas rojas con sombras y junto a / la  
escalera que conduce, de alguna manera, a calles oscuras / / en las que hay que seguir y seguir  
y seguir. / Pero no estamos seguros que aquí ella. / A pesar de la apariencia de lujo– / / bordes  
dorados, felpa roja, / y alfombras estampadas– esto no es ningún palacio, / / no reine aquí, excepto  
en sueños. / / Esta pintura nos dice mucho / sobre distintas texturas de aire iluminado, / pero en el  
centro Hopper ha puesto / una losa de oscuridad y una silla vacía.

El cine y la acomodadora están en los extremos del cuadro, los dos versos están claros. En la lectu-  
ra parece que tenemos que elegir dónde fijar la atención. Mark Strand nos explica esa “vacilación”<sup>24</sup>:

La elección de la acomodadora, la privacidad en lugar de la pantalla iluminada, su introversión,  
se gana nuestra simpatía, a pesar del hecho de que, en tanto que espectadores, estamos más  
cerca de los espectadores del cine. Sin embargo, la manera en que nos situamos –de pie– ante  
un cuadro podría parecerse más a la postura de la acomodadora. Quizá si digo que nos aden-  
tramos<sup>25</sup> en el cuadro, en vez de simplemente mirarlo, nuestra simpatía por la acomodadora  
reflexiva pueda explicarse. Pero la verdad es que experimentamos dos impulsos contrarios: al  
mismo tiempo miramos el cuadro y nos adentramos en él, moviéndonos entre estas dos posi-  
bilidades mientras nuestra atención va de un lado a otro del lienzo [...] experimentamos los dos  
actuando a la vez.

En *New York Movie* no cabe elegir, los versos y sus palabras no se ordenan hacia un final porque  
rige el principio poético de la comparación interna (lejos-cerca, oscuridad-luz, el sonido de la película-el  
silencio interior...) y la pausa como eje formal.

La ficción-la realidad es el conflicto dramático en la escena. Un conflicto en el que cada espectador,  
a su manera, busca salida. La ficción y la realidad están sugeridas y entremezcladas en cada verso. A  
la izquierda, el cine es ficción, los *moviegoers* y el espectador lo real. Hopper, como espectador, repro-  
duce su melancolía real con la acomodadora, pero también la contempla como lo que es, su ficción.  
Una ficción del *deseo de salir*, negado por la escalera. Concluye en la pantalla esperanzándose en el  
poema de Goethe.

Hemos encontrado dos poemas efrásticos sobre *New York Movie*: el primero es de J. Stanton<sup>26</sup>, un  
poeta reconocido, y el segundo es un haiku de J. Brett<sup>27</sup>, un joven estudiante universitario norteamerica-  
no. Contrastando ambos poemas pretendemos evaluar la *tentación narrativa* como tópico de la literatura  
crítica acerca de la experiencia estética de contemplar un Hopper.

Stanton entra en la tentación narrativa. En primera persona se emplaza en la situación del solitario  
*moviegoer* y su encuentro con la protagonista. Habla de la soledad, el cine y los sueños que el tiempo  
rebaja. Como espectador de una escena de época, imagina un destino para la acomodadora y entre-  
laza algunos versos con observaciones pictóricas. Al final vislumbra a la acomodadora como invención  
romántica del artista: “Pero no estamos seguros que aquí ella [...] esto no es ningún palacio, no reine  
aquí, excepto en sueños”. Los dos últimos versos del poema nos interesan más para nuestro enfoque,  
porque para la pausa poética –la franja central oscura– proponen un valor que podemos compartir.

*New York Movie* es una vista construida con el ojo del artista a la izquierda y alineado con la fila de luces, en consecuencia se facilita el que “en tanto que espectadores, estamos más cerca de los espectadores del cine”, como comenta Strand. El comentario añade “Sin embargo, la manera en que nos situamos, de pie, ante un cuadro podría parecerse más a la postura de la acomodadora”. Situados en el centro de la pintura, la imagen se lee en un vaivén de lado a lado, con los dos versos “actuando a la vez”. Y como dice Stanton, en ese centro “Hopper ha puesto una losa de oscuridad y una silla vacía”; la franja vertical actúa como pausa pero también, por su anchura, puede actuar como un tercer verso, una oscuridad meditativa que enuncia la conclusión del poema.

*New York Movie*. James Brett, 2001

tras recitar cada frase  
ella contempla  
su cama vacía.

*after reciting each line / she contemplates / her empty bed*

Brett se apropia de la pintura con más sencillez; se adentra en la escena con la naturalidad del haiku. Frente a lo que ve, brevemente dice. Señalamos incluso que con el título y estos pocos versos está potencialmente descrita toda la pintura. Con estas pocas palabras Hopper hubiera podido pintar este cuadro como un acontecimiento de otro. Podemos imaginar una situación: Hopper es un artista que aún era ilustrador y acepta encargos. Brett le lleva este haiku que ha vivido y le pide que lo pinte. Solo le dice el título que debe tener la obra, *New York Movie*. Hopper lo lee y, sin más explicaciones, acepta el trabajo. Sabe que tiene lo esencial: 1) el primer actor, Brett, que no debe aparecer; 2) el título le da el lugar –lo conoce bien– y el poema le dice el hecho; 3) la mujer en la que Brett se fija solo puede ser la acomodadora, alguien que sabe de memoria el diálogo de la película; 4) su postura y gesto melancólico se deducen del poema.

Todo lo fundamental está, darle forma es su oficio. A Hopper, la lectura del haiku le llevaría a sus símbolos y su pensamiento. Brett, al ver la obra terminada estaría de acuerdo en todo, salvo en la escalera. Aunque, siendo un encargo, quizás Hopper no hubiera cegado el salir pintando su escalera de sótano. Además, facilitar la salida, acompañado de la acomodadora, se lo debe por cortesía a la juventud de Brett –como lo pensó para sí mismo en algún boceto. La obra hubiera resultado ser algo parecido a la ilustración 27.

Ilustración 27



En esta fantasía no entramos en qué hubiera pasado si el cliente hubiera sido Stanton. En el contraste nos preguntamos: ¿cuál tiene la virtud de una respuesta sensible y sencilla, al alcance de todos?

Iniciamos el análisis de la obra poniéndonos en situación con la fotografía de Berenice Abbott. Ese día había poco público. Para terminar, con las ilustraciones 28 y 29 regresamos otra vez a la época, en un día más animado, de la mano de la prosa de su amigo Reginald Marsh<sup>28</sup>.



Ilustraciones 28 y 29



Pensando en el Hopper lector de Freud que detesta la sensiblería y en su irónico sentido del humor, volvemos a nuestra época con unas imágenes ayer-hoy del Palace Theater<sup>29</sup>. A la izquierda, tal como era en los años veinte. Desaparecido tras la barahúnda de carteles, en el Palace de hoy presentan musicales sentimentales como, *Priscilla, la reina del desierto* (una historia de dos Drag Queens y un transexual en el desierto australiano) y *Ghost, más allá del amor* (un musical basado en la película), aderezados con la retransmisión en directo de la última boda real inglesa. Justo al lado, contiguo a un MacDonal,s: ¡La mejor obra del año!, *La Última Sesión de Freud*.

Izquierda, ilustración 30: *Palace Theatre, NYC/circa 1920*, Librería del Congreso USA. Derecha, ilustración 31: fotografía panorámica de Jürgen Schrader, Google Earth-Panoramio.

1. Berenice ABBOTT. *Changing New York. New York Public Library*. URL <<http://digitalgallery.nyppl.org/nypldigital/id?482715>>.

2. Hemos preferido dejar las palabras *moviegoer* y *Movie Theater* en inglés porque no tienen un equivalente preciso en español. *Moviegoer*, traducido como aficionado al cine o cinéfilo no revelan lo mismo. Nuestra lengua –y otras europeas– entiende el cine como continuación del teatro, un entretenimiento socializador, pero no recoge la inclinación solitaria e introvertida propia del *moviegoer*; una afición que se hermana con la de la lectura. *Movie Theater* denomina a los edificios que nacieron como teatros (en el s. XIX y XX) y se reconvirtieron en cines.

3. Palabras de Hopper para referirse a este tipo de arquitecturas, en: HOPPER, Edward. *Escritos*. Barcelona: Editorial Elba, 2012. p. 56.

4. Por ejemplo como en *Two on the Aisle o First Row Orchestra*.

5. HOPPER, Edward. “Carta a Charles H. Sawyer” (octubre de 1939) en: *Escritos*. *Op. cit.* p. 20: “Mi propósito cuando pinto es siempre [...] intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios”.

6. LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Berkeley: University of California Press, 1998. pp. 308-311.

7. MAMUNES, Lenora. *Edward Hopper, Encyclopedia*. London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2011. pp. 89-92.

8. Frank Rehn, su marchante y galerista.

9. Fuentes: Broadway Database, The Shubert Archive. De izquierda a derecha: URL <<http://newyorktoursbygary.blogspot.com.es/2011/12/strand-theatre-new-york-city.html>>; <<http://ibdb.com/venue.php?id=1174#1243>>; <[http://fda-online.com/project\\_detail.php?id=85](http://fda-online.com/project_detail.php?id=85)>; <<http://www.yelp.ca/events/vancouver-gypsy-rose-lee-at-minskys-burlesque>>.

10. Añadimos esta nota en consideración a la calidad humana de Gypsy Rose Lee (1911-1970): actriz estadounidense, artista de vaudeville (stripper) y escritora. Una de las principales estrellas del Burlesque de Minsky; trabajó en él cuatro años y fue arrestada en varias ocasiones. Actriz en cinco películas y autora de dos novelas que fueron llevadas al cine. Casada en varias ocasiones, tuvo un hijo con Otto Preminger. Apoyó al Frente Popular en la Guerra Civil Española y recogió fondos para ayudar a los niños españoles durante la guerra. Tenía obras de Miró, Picasso, Chagall, Max Ernst y Dorothea Tanning, regaladas por los mismos artistas. Después de la Segunda Guerra Mundial fue investigada por el Comité de Actividades Antiamericanas. Se la puede ver en Youtube: Gypsy Rose Lee strip routine. URL: Internet Movie DataBase <<http://www.imdb.com>>; archivos de la revista LIFE <<http://life.time.com>> y en la Web de su hijo E. L. Preminger <<http://www.gypsyroselee.net>>.

11. Ilustración 4, fuente: Broadway Database, The Shubert Archive (The Palace Theater).URL <<http://www.ibdb.com>>; Ilustración 5, fuente de las imágenes: FOSTER, Carter E. [et al]. *Hopper Drawing*. The Whitney Museum of American Art, 2013. pp. 132-133. Ilustraciones 6 a 16, *op.cit.*, pp. 120-149.

12. Noticia publicada en el *Yale Daily News*, Universidad de Yale, septiembre 2009. Brevemente: con ocasión de una adquisición de bocetos de Hopper por Z.

Pamuk, “[...] La Directora de la Galería, J. Reynolds, dijo que los dibujos son de gran valor para el estudio de las obras de Hopper, sobre todo porque los análisis realizados por rayos X de sus pinturas muestran muy pocas alteraciones”. URL <<http://yaledailynews.com/blog/2009/09/02/briefly-hopper-sketches-purchased-at-art-gallery/>>.

13. De mayo a octubre de 2013 el Withney Museum of American Art presentó la exposición: *Hopper Drawing*, el primer estudio en profundidad del proceso de trabajo del artista, donde por primera vez se exhibieron los dibujos preparatorios de Hopper. FOSTER, Carter E. *Op. cit.* Capítulo “New York Movie”, pp. 120-149.

14. LEVIN, G. *Op. cit.*, p. 309. Apunte del 8 de enero.

15. RODRÍGUEZ IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Ediciones Hiperión, 2010. p.139.

16. Ver ilustración 6 en el análisis de *Automat*.

17. LEVIN, G. *Op. cit.* pp. 308-311.

18. MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ventanas de Manhattan*. Seix Barral, 2004. p. 122.

19. Un barroquismo que le caracteriza. Nos referimos a lo que aparece en otras “pantallas” que pinta los cuadros colgados en las paredes de algunos de sus interiores.

20. En esta obra no hay comprobación posible, pero la referencia al poema y sus símbolos también está presente en otras obras. En ocasiones, sus declaraciones, escasas y siempre reticentes, lo prueban de forma algo más explícita. El poema completo nos ha parecido mejor incluirlo en *Starway*.

21. LEVIN, G. *Op. cit.* p. 309. La cita procede de una entrada de los diarios Jo, pero el estilo nos hace sospechar que transcribe palabras de Hopper.

22. Así se la calificó cuando esta obra de Hopper fue el principal reclamo de una exposición temática celebrada en el Gran Palais de París en 2005 titulada *Melancolía, genio y locura en Occidente*. Fuente: ARGULLOL, Rafael. “La acomodadora pensativa”. en *El País*, 25 y 26 de diciembre de 2005 y artículo de GALINDO, G. “Ocho pasos para entender la melancolía”. URL <[http://www.replica21.com/archivo/articulos/g\\_h/385\\_galindo\\_melancolia.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/385_galindo_melancolia.html)>

23. En MAMUNES, L. *Op. cit.* p.133, se reseña que André Breton vio por primera vez la obra de Edward Hopper en 1941 y que C. Troyen relata que Breton reconoce en Hopper un alma gemela. Ese mismo año Bretón explicó en una entrevista sus impresiones de *New York Movie*: “La mujer joven y bella, perdida en un sueño más allá de la confusión por las cosas que le suceden a otros, la columna mítica pesada, las tres luces... parece cargado de un significado simbólico”.

24. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. p. 81.

25. En cursiva en el original.

26. Joseph STANTON (St Louis, USA, 1949). Poeta y ensayista. Profesor de Historia del arte y Estudios Americanos en la University of Hawaii at Manoa. El poema que se cita pertenece a su libro *Imaginary Museum: Poems on Art*. Time Being Books, 1999. Fuente del poema, datos biográficos y publicaciones en: URL <<http://www.poetryfoundation.org/bio/joseph-stanton>>. Entrevista y comentarios sobre su poema (2009) en: URL <[http://www.kunstpedia.com/articles/edward-hopper-joseph-stanton-\(1949\)-poet-and-scholar.html](http://www.kunstpedia.com/articles/edward-hopper-joseph-stanton-(1949)-poet-and-scholar.html)>

27. James BRETT, estudiante (en 2001) en la Millikin University, Decatur, Illinois, USA. El poema está hecho y publicado en el contexto de cursos universitarios anuales sobre la poesía Haiku: “Global Haiku Tradition”, Millikin University, Spring 2001. Disponible en: URL <<http://performance.millikin.edu/haiku/>> El trabajo de Brett se compone de seis haikus sobre pinturas de Hopper. Fuente: URL <<http://performance.millikin.edu/haiku/studentprojects/BrettHopperHaiku.html>>.

28. R. MARSH. *Twenty Cent Movie* (1936) y *Usherette* (1939), acuarelas. Fuente: URL <[http://www.rockfordartmuseum.org/COLLECTION/r\\_marsh.html](http://www.rockfordartmuseum.org/COLLECTION/r_marsh.html)>.

29. Fuentes: Foto izquierda: *Palace Theatre, NYC/circa 1920*. Librería del Congreso USA. en: URL <<http://www.loc.gov/pictures/item/2002707023/>> y Google Earth-Panoramio, panorámica 360º de Jürgen Schrader.

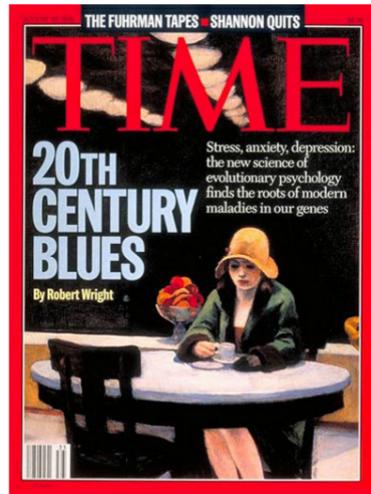


O-251, 1927, *Automat*

Óleo sobre lienzo, 71,4 x 91,4 cm

Des Moines Art Center, Iowa

(Ilustración 1)



Traducción del texto de la portada de *Time*: “La melancolía del siglo XX”. “Estrés, ansiedad, depresión: la nueva ciencia de la psicología evolutiva encuentra la raíz de los males modernos en nuestros genes”.

“Muchos años después, cuando un escritor le preguntó si creía que ‘el artista debe dedicarse a la lucha social y política que le rodea’ Hopper insistió en que el compromiso del artista es su arte, explicando que Daumier ‘fue grande a pesar de sus explicaciones políticas, no por ellas’. Mientras Hopper sentía que el arte podía ser crítico, fue firme en que ‘nunca debería ser reducido a la sociología’<sup>1</sup> (ilustración 2).



Brian O’Doherty en una entrevista para TV realizada en 1961 pregunta a Hopper: “¿Son sus pinturas reflexiones sobre el aislamiento de la vida moderna?”, a lo que el artista responde: “Puede ser verdad. Puede que no sea verdad”. Fuente: URL <<https://77vimeo.cpm/120697871>>

Ilustración 3<sup>2</sup>

Los Automats eran cafeterías-restaurantes de comida rápida. Desde su aparición en Nueva York en 1912 su éxito fue inmediato y se convirtieron en icono de la cultura democrática popular de las grandes ciudades norteamericanas. La desaparición del camarero asociado a los restaurantes tradicionales y la comida servida por máquinas supuso un signo del estilo de vida democrático norteamericano, en Nueva York una experiencia “tan famosa como su Skyline” como dice una de las postales. En el otro lado del signo la soledad, la incomunicación y despersonalización propia de la mecanización de las sociedades masificadas<sup>3</sup>. Para un paseante como Hopper a la búsqueda de motivos pictóricos, un buen lugar de observación. Hoy forman parte del imaginario nostálgico colectivo: “Deberías haber visto este Automat, recordó el anciano que me vendió esta postal. Uno podía sentarse durante horas con una taza de café y mirar hacia Times Square a través de los enormes ventanales”<sup>4</sup>.



Ilustración 4



Ilustración 5



Ilustración 6

La misma palabra también designa a un *Autómata* y la doble significación del título influye en la lectura de la obra. Sin embargo, creemos poder añadir algún significado más.

M. Strand aprecia un paralelismo entre *New York Movie* y *Automat*; nos dice<sup>5</sup>: “*New York Movie* tiene algo de la cualidad sombría de *Automat* –la fila de luces, la mujer pensativa–, pero se trata de una pintura mucho más complicada”. Señala una semejanza y una diferencia que compartimos, en principio. Trasladándola a los términos de nuestro interés podríamos decir que si *New York Movie* es un complicado poema barroco que se distancia del haiku aunque se pueda establecer una correspondencia estructural, *Automat* se distancia en lo formal pero es más asimilable al haiku por su aparente sencillez y naturalidad.

Sabemos por G. Levin que Hopper era cliente asiduo de los Automats<sup>6</sup>. En *New York Movie* planteábamos como hipótesis que desde la experiencia emotiva de origen, la elegante acomodadora pudo aparecer como fantasía producto de la necesidad poética. La mujer solitaria y pensativa de *Automat* nos parece más cierta. Aunque es joven y atractiva, nadie la llamaría, como a la acomodadora, “la reina de las melancolías”<sup>7</sup> No nos parece producto de la imaginación sino un personaje real; la pintura refleja una experiencia común, una sencilla instantánea en un restaurante popular neoyorkino; una experiencia emotiva que encuentra de golpe su forma –o a la inversa. A través de una fotografía de época<sup>8</sup> hemos pretendido simular el momento desde otro punto de vista (Ilustración 5).

Supongamos que Hopper tomó esta fotografía. En ese momento en el restaurante había más soledades. Soledades de mujer solo una; de hombres, sentados a la mesa, taza en mano y mirando hacia ella, podemos contar hasta diez –once si contamos a Hopper. Doce en total. Él nos dejó *Automat* pero... ¿existen otras once obras maestras desconocidas que nunca veremos, o leeremos, o escucharemos, o...? La posibilidad existe. Nunca lo sabremos, pero lo que es cierto es que diez hombres y una mujer por esos años pudieron reconocerse en esta pintura y tal vez sentirse aleccionados. Si en aquel momento miraron a la mujer con interés y no prestaron atención a sus pensamientos Hopper les dio una segunda oportunidad. A los que nunca estuvimos en un *Automat* ver a una persona sentada a solas en una cafetería, ensimismada y a primera vista aparentemente triste no nos resulta un acontecimiento raro –y más en una gran ciudad– pero, si la situación la hemos vivido alguna vez, ¿nos detuvimos a mirar-sentir-pensar? Si solo fuimos espectadores poco atentos puede que no dejara rastro en la memoria; si en algún instante las miradas se cruzaron fugazmente puede que sí; si nos acercamos y entablamos conversación seguro que sí. Este el motivo de *Automat*, el mismo que años más tarde (1958) pinto otra vez en *Sunlight in a Cafeteria* (ilustración 6).

Al decir que *Automat* se distancia del haiku en lo formal y que es una sencilla instantánea nos referimos en primer lugar a que en esta pintura no parece posible hacer una segmentación en unidades

pictóricas claras y asimilables a versos como puede hacerse en otras obras. Separar los dos elementos más obvios del cuadro, las luces y la mujer, no parece lógico. Aunque en la percepción detallada podamos contemplarlos separados prima la lectura unitaria. A primera vista *Automat* parece un poema de un solo verso. Por otra parte, calificándola de sencilla instantánea nos referimos a la aparente naturalidad de su configuración. Sin embargo, la sencillez pictórica de Hopper no es precisamente sinónimo de simplicidad sino de todo lo contrario.

Examinamos en primer lugar la geometría compositiva<sup>9</sup>. Hopper utiliza también aquí la partición del rectángulo del cuadro en una estructura básica de cuadrado y un resto. En la ilustración 7 la dibujamos dos veces: a la izquierda y a la derecha.

En la ilustración 8 vemos cómo la línea interior que crea el trazado del cuadrado por la derecha divide la imagen con precisión: lo principal de la pintura queda entero en el cuadrado de la derecha y en el resto queda la salida del restaurante. En la ilustración 9 superponemos los cuadrados: se establecen dos líneas verticales interiores y dos centros que Hopper va a utilizar en la construcción de la imagen.

Podemos ver cómo el punto de fuga de las luces se sitúa sobre la vertical interior derecha a una altura determinada por un cuadrado. Un segundo cuadrado contiguo determina las líneas envolventes de la fila de luces de la derecha y, también, el trazado de la fila de luces de la izquierda arranca desde el vértice superior izquierdo del cuadrado base.

Con esta operación geométrica Hopper crea la estructura compositiva básica. En *New York Movie* hemos visto cómo la utiliza: las verticales interiores segmentaban la obra en unidades pictóricas y utilizaba los lados y los centros de los primeros cuadrados trazados para localizar significantes clave o situar dispositivos formales. Así pudimos plantear una lectura de dos versos y una pausa en nuestra analogía literaria. Análogamente, *Automat* parece tener un verso a la derecha que concentra el interés y otro de menor importancia a la izquierda. La entrada al restaurante parece un componente compositivamente dispuesto para dirigir suavemente nuestra atención hacia la derecha. En lo semántico, nos recuerda la escalera de *New York Movie* que nos *encerraba* en la situación. La puerta no la vemos entera, lo que retóricamente es una elipsis que nos *impide* salir. Lo negro –la noche– acentúa el efecto plástico y narrativo.



Ilustración 10



Ilustraciones 7 y 8

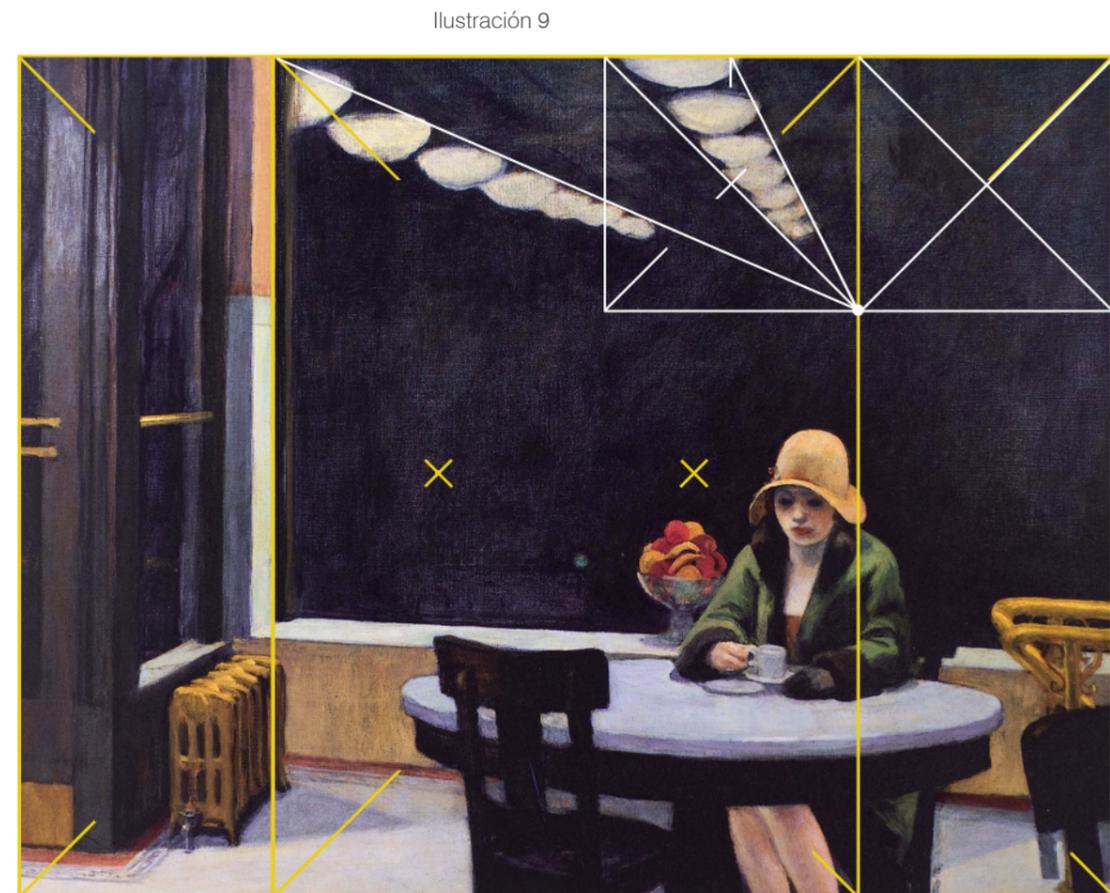


Ilustración 9



Ilustración 11



Sin embargo, todo cambia si observamos que en el fondo oscuro, cerca del cuenco con frutas, se aprecia la extraña presencia de un *punto*, una pequeña esfera azul, de bordes difusos velados con el color de su fondo oscuro (ilustración 10). Por su pequeñez pasaría desapercibida si no ocupase un lugar *especial* en el espacio: si la dejásemos caer se posaría justo en el centro del asiento de la silla vacía. Posición y color parecen interrogarnos: ¿cuántos personajes hay realmente aquí? Atendamos primero a lo más evidente. La escena sucede en la noche, y poco vemos del interior y nada del exterior. El escaparate es un fondo negro que solo refleja las luces blancas. Fondo y luces son signos comunes: lo negro de la interioridad, las luces del pensamiento –como se emplea a menudo en el cine y como símbolo gráfico en la ilustración y el cómic<sup>10</sup> (ilustración 11). Dijimos lo mismo de las tres luces rojas de *New York Movie*, pero aquí la asimilación es más clara. Y hay dos hileras iguales. A la pregunta alcanzamos a proponer dos respuestas. La primera es que solo hay un personaje. Como espectadores reconocemos la situación, nos mantenemos a distancia y tratamos de adivinar lo que acontece: las dos hileras pueden leerse como ella y *su ausencia*. M. Strand lo hace con una interpretación ocurrente<sup>11</sup>:

Ilustración 12

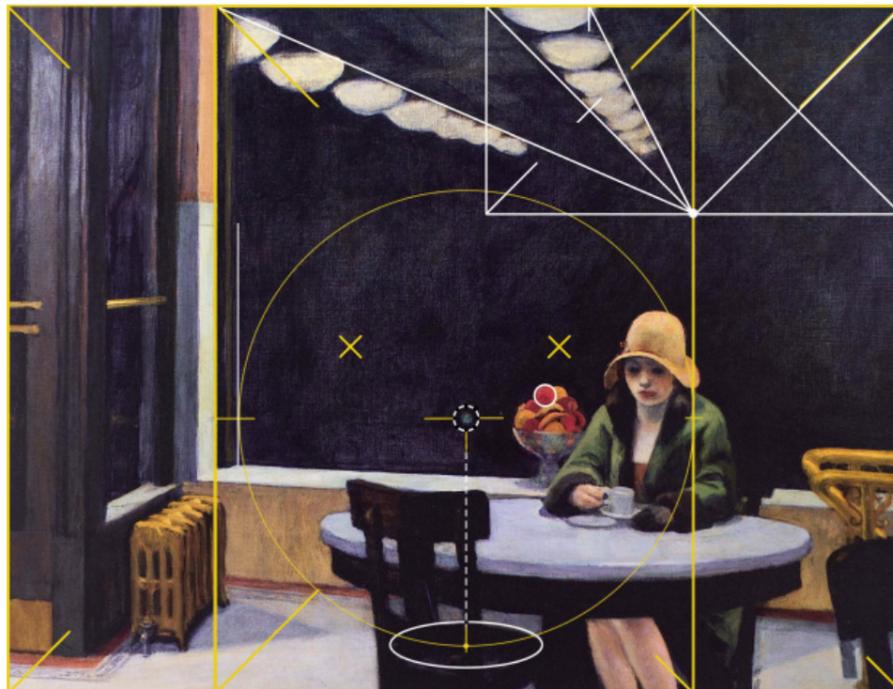


Si pudiéramos conocer sus pensamientos, estos nos explicarían lo que sucede en el cuadro. Pero la misma pintura nos da al espectador un indicio de lo que debe estar pensando: la ventana solamente refleja las filas gemelas de luces que se alejan por el techo [...]. El cuadro sugiere muchas cosas, pero la más obvia, la más llamativa es que si lo que la ventana refleja es verdad, entonces la escena tiene lugar en el limbo, y la mujer sentada es una ilusión. Se trata de una idea inquietante: si la mujer piensa en ella misma en este contexto, no es posible que sea feliz.

La segunda respuesta es que puede haber dos personajes: la mujer solitaria y el espectador que se adentra en la escena y en su imaginación ocupa la silla vacía. Aquí pensaríamos que una de las filas de luces nos representa a nosotros y la otra a la mujer: las luces gemelas sugieren el pensamiento en paralelo. Sin embargo, creemos que aquí hay tres personajes: la mujer, Hopper y el espectador –como invitado sin asiento. La silla está ocupada porque Hopper no se ha ido, ha dejado en la esfera azul un indicio fantasmagórico de su presencia y un punto de apoyo para comprender la escena –que quizás no tiene lugar en el limbo como dice Strand sino en el sistema límbico de los personajes. Presunción que sostendremos con deducciones geométricas a partir de la pequeña esfera azul.

Si trazamos desde el punto azul un círculo de radio tal que sea tangente a la vertical interior derecha comprobamos: uno, que el punto está alineado en vertical –aparentemente con exactitud– con el centro del asiento de la silla; dos, que por la izquierda la tangente vertical del círculo coincide con el bastidor vertical de madera del vidrio del escaparate (ilustración 12).

Para hacer más clara la reconstrucción, en la ilustración 13 dibujamos una elipse interior al perfil del asiento y la proyección del punto sobre su centro. Atraídos por la metáfora que se insinúa entre las frutas y la mujer, llama la atención una de ellas: un exacto círculo rojo vivo –la única fruta que se ve entera.



Ilustraciones 13 y 14

En la ilustración 14 seguimos la lógica de los puntos: atraerse en líneas y multiplicarse. Unimos los centros del punto azul y del círculo rojo. Unimos el centro de la elipse del asiento con el punto de tangencia del círculo con la vertical interior derecha. Las líneas convergen en un punto que resulta estar situado en una relación precisa con las trazas anteriores: es el centro de un tercer cuadrado igual que los otros. Si perseguimos estas dos líneas en su recorrido virtual, en la profundidad del espacio vemos cómo *la primera entra* en la mujer por su frente y la segunda, *rozando* la taza de café, la traspasa por el pecho en su vestido rojo. Podemos tomar estas *entradas en ella* como puntos geométricos, aunque sin una localización estricta.

Ilustración 15. Observamos ahora que en el casco del sombrero cloché de moda en la década de los veinte (tan redondo y liso como las frutas) y un poco por encima del punto de la frente hay una pequeña zona circular, borrosa y ligeramente teñida de rojo. Un círculo desvanecido –como el punto azul– y diríamos que disimulado en el sombreado del casco, pero con un centro localizado con mayor exactitud geométrica que los dos anteriores. Comprobamos que se localiza justamente en el cruce del eje horizontal del cuadro y de una vertical derivada de la geometría, que recoge y localiza con precisión

las *entradas en ella*. Este punto también parece estar geoméricamente relacionado con la silla vacía: si el centro del cuadrado base izquierdo lo trasladamos a una vertical que pasa por ese centro, resulta otro punto que está alineado con la traza horizontal del eje mayor de la elipse del asiento de la silla.

Ilustraciones 15 y 16

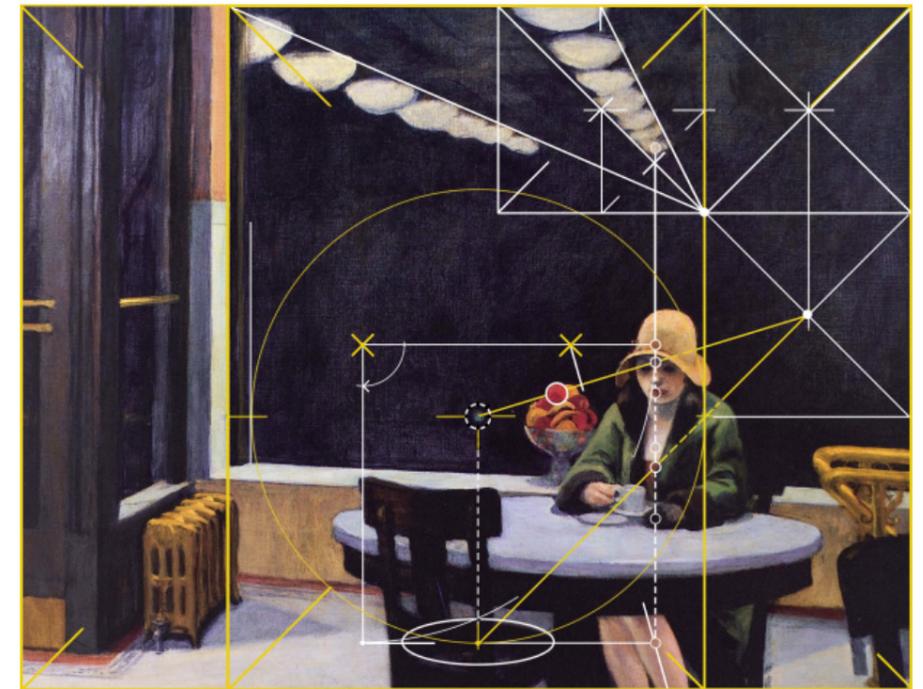


Ilustración 16. Tenemos por ahora tres puntos con potencial semántico unidos por una línea vertical. Si extendemos la línea hacia arriba encontramos un cuarto punto situado en el centro del último foco de la fila que corresponde a la mujer. Si extendemos la línea hacia abajo la lógica semántica que se va adivinando nos lleva a considerar alineados tres puntos más: el punto rojizo en el sombrero –un pensamiento cálido– nos lleva al rojo de los labios pintados, tan rojo como el punto que *entra* en ella por el vestido rojo. Pero entre estos dos rojos la línea pasa por lo blanco en su escote a la altura del corazón, y conociendo la importancia del color blanco en Hopper lo distinguimos también como punto que quisiera *expiar* la sensualidad de los rojos<sup>12</sup>. Más abajo encontramos que la línea pasa por la mano enguantada en negro, en su mitad más oscura. Si prolongamos el recorrido nos encontramos con las piernas, pero aquí, en principio, no hay nada que podamos diferenciar como punto en el que detenerse. Sin embargo, si alargamos la línea horizontal del eje mayor de la elipse hacia la derecha, la traza se atraviesa con nuestro recorrido vertical en un cruce que, unido con el centro del cuadrado base derecho nos da una línea oblicua que resulta ser la inclinación de sus piernas.

Con deducciones geométricas hemos localizado ocho puntos significativos por su color y por lo que señalan. Si en la correspondencia literaria hemos planteado que *Automat* era un poema de un solo verso, estos puntos serían las palabras del verso.

Si continuamos la reconstrucción podemos localizar otras líneas y puntos de referencia que parecen probar que la totalidad de la imagen está regida por la geometría. La ilustración 17 recoge algunos trazados (líneas de proyección en rojo), aunque no parecen tener un valor semántico substancial: el ancho del respaldo de la silla, las tangentes de la elipse de su asiento<sup>12</sup> y otras en la entrada al restaurante.

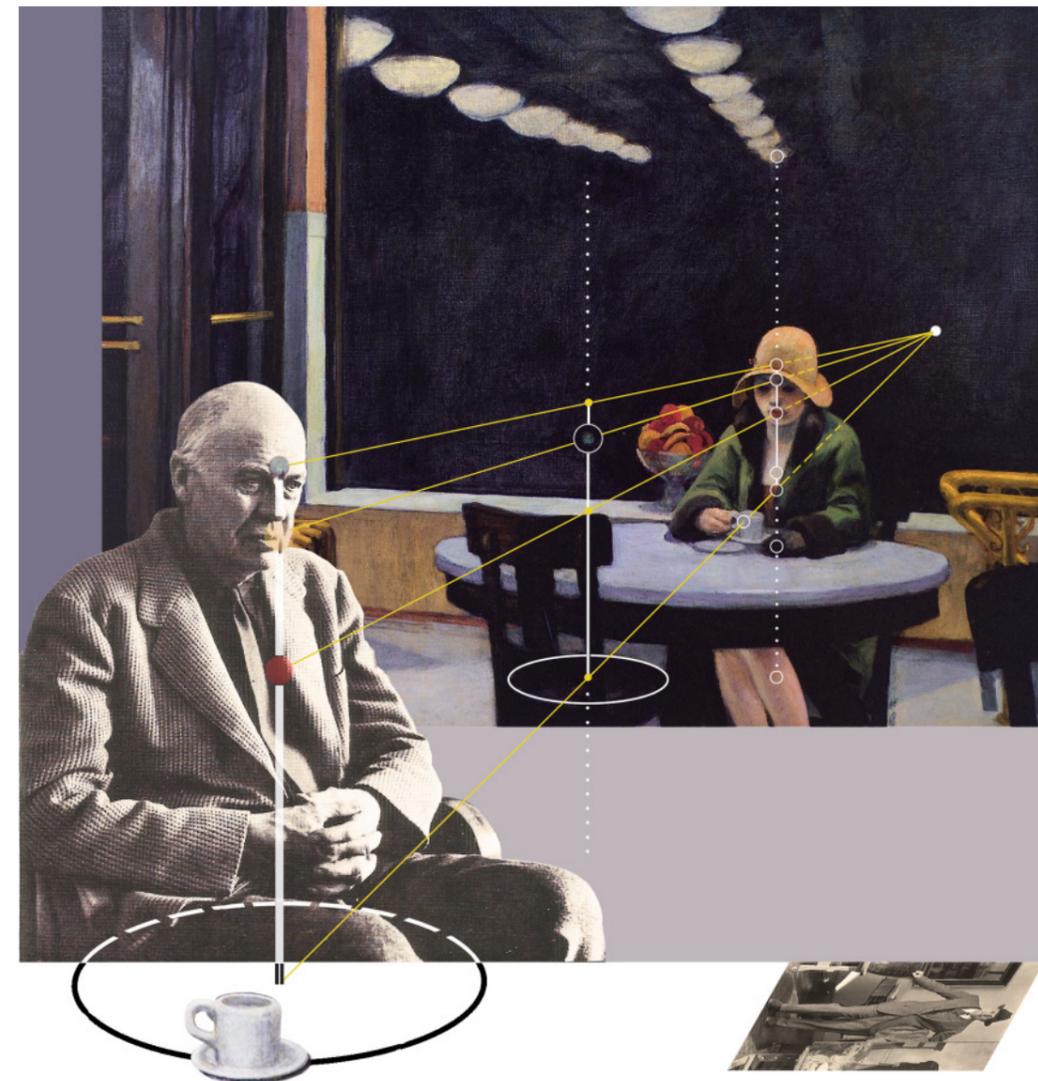


Ilustración 17

Esta obra nos descubre al artista constructor. Desde la razón emotiva la imagen crece unida a la razón geométrica. La pintura se desarrolla con pensamientos pacientemente delineados y sometidos a la regla. En *Automat* Hopper emplea una geometría plana que regula la composición y *la construcción de figuras* y una perspectiva ilusionista correcta. Lo que más nos llama la atención son las dos metáforas geométricas unidas. Una es el artista simbolizándose como punto. Otra viene insinuada por la relación geométrica entre la esfera azul, el centro de la silla y la fruta roja y cómo estos puntos determinan líneas que convergen en un punto. Especialmente lo que se delinea es una homotecia. En nuestra opinión la homotecia que hace corresponder un punto con otro es una metáfora poética que señala a la mujer y a Hopper como personajes semejantes, o bien metáfora de un diálogo entre puntos.

La ilustración 18 quiere mostrar la hipótesis. Hemos simulado una ampliación de campo y hemos emplazado a un Hopper ya viejo sentado más acá. Para nuestros fines hemos trasladado su figura de tal modo que entre algunos pares de puntos cabe la correspondencia poética.

Ilustración 18



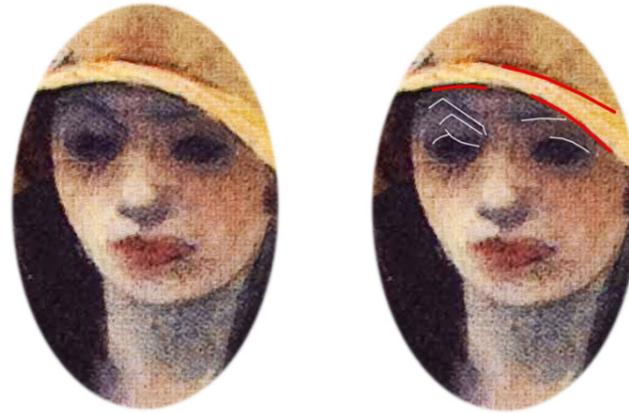


Ilustración 19

La vertical que hemos indicado recoge como puntos geométricos lo que hemos diferenciado como significantes importantes, pero algo más, también revelador, queda fuera de la línea vertical: el abrigo verde que contiene lo verde que *falta* en el frutero –el color establece una relación metafórica entre el frutero y la mujer– y en el rostro de la mujer la línea que pasa entre sus ojos. Ojos y cejas determinan la expresión facial y son clave en la lectura de la mujer (ilustración 19).

En su mirada baja, los ojos son dos manchas negras, casi iguales pero con diferencias sutiles; lo diferente está más claro en el párpado superior y en el delineado de las cejas. La ceja del ojo izquierdo la vemos entera y arqueada en elevación, unida a ella, en el párpado se marca una línea *circunfleja*. De la ceja derecha solo vemos una parte que se dibuja casi horizontal y se sugiere en caída. Influye en ambas el arqueado del borde del ala del sombrero: sobre la ceja de la izquierda cae un pequeño tramo horizontal, pero sobre la ceja de la derecha el tramo es mucho más largo y la caída muy acusada. La dirección en caída se refuerza aún más con el trazo rojo oscuro que acentúa el encuentro del ala con el casco del sombrero.

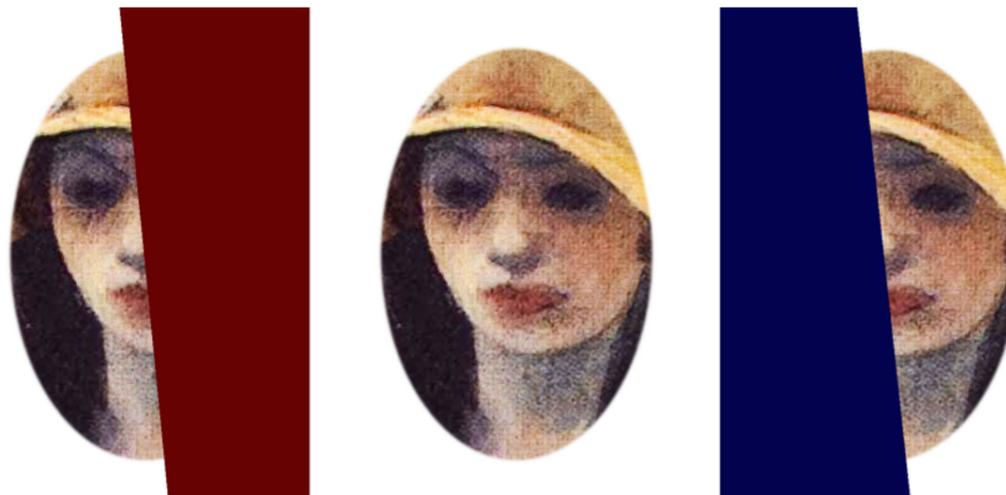


Ilustración 20

La ilustración 20 muestra el contraste expresivo. Si dividimos el rostro en dos, en la mitad derecha se insinúa tristeza, melancolía, pasividad; la mitad izquierda es lo contrario, sugiere una actitud de atención expectante, un gesto decidido más capaz de reacción<sup>13</sup>. La asimetría de los labios acompaña la expresión. Si contamos los acentos del borde del sombrero y el trazo rojo aparentemente prima la tristeza, sin embargo con Hopper nada está claro del todo, ni completo. Tratamos con su característica ambigüedad, o más bien, a semejanza de la poética haiku, con el arte de la sugerencia.

Hasta aquí hemos desarrollado la idea de *Automat* como poema de un solo verso; sin embargo, la duplicidad en la expresión facial de la mujer, la presencia simbólica de Hopper, la homotecia y otros mecanismos de estrategia pictórica que mostraremos nos llevan a reconsiderar la cuestión. Nos permitirán proponer una lectura alternativa de tres versos más en consonancia con el haiku. Hemos examinado la pintura como una imagen fija de un único instante, sin embargo sostendremos que en *Automat* Hopper quiso recordar completo un suceso emotivo y su lapso de tiempo. Tiempo, espacio y movimiento están sugeridos y contenidos en la pintura. La imagen puede ser leída como una minúscula narración en la que se representan, *superpuestos, los tres momentos* consecutivos de un encuentro.

El primer instante es la mujer solitaria y ensimismada con la mirada baja que el poeta ve y que es la imagen que el espectador lee a primera vista. En el segundo momento la mujer presiente que es observada y levanta la mirada, lo que explica la dualidad expresiva de los ojos y la homotecia. La ilustración

21 pretende representar los dos instantes; hemos tomado prestados dos ojos similares pero abiertos: uno a Marlene Dietrich, otro a Giulietta Massina<sup>14</sup>.

La presencia de Hopper, como esfera azul sobre la silla, y la homotecia geométrica que hemos descrito tienen menos sentido si el poeta mira a distancia y la mujer no advierte que es observada. A nuestro entender, el símbolo y la homotecia tienen más sentido en la lógica de la experiencia compartida. La homotecia es una relación de semejanza entre dos figuras, su empleo como estrategia semántica se justifica más si lo que se quiere representar es un segundo momento en el que la mujer, sintiéndose observada, responde. Las miradas se cruzan y en el *diálogo sin palabras* los solitarios se suponen semejantes. El vínculo ya se ha establecido y da pie al monólogo interior: ¿quién es?, ¿qué piensa?, preguntas que Hopper responde con la ambigüedad expresiva del rostro. Preguntas que se trasladan al espectador de la pintura que, en la lógica literaria del motivo pictórico, es lo primero que hace.

El tercer momento es la disyuntiva: acercarse o no. Es la espera tensa, un movimiento en potencia. Para resolver este problema pictórico Hopper utiliza varios mecanismos formales: dos señalan un punto de partida del espectador, otros dos sugieren movimiento que es cuestión de distancias percibidas y de trayectoria insinuada –un estar *más lejos* o *más cerca*. Aquí se manifiesta la maestría de Hopper utilizando, siempre sin estridencias, los recursos plásticos al servicio de la idea. Mark Rothko –cuyo arte es extático y, en consecuencia estático– dijo en una ocasión: “Odio las diagonales, pero me gustan las de Hopper. Son las únicas que me gustan”<sup>15</sup>.

Ilustración 22. El punto de partida del observador viene señalado por la dirección en profundidad que se crea entre la silla vacía y la figura de la mujer y, con más efectividad, por las filas gemelas de luces. La acción combinada conduce al espectador hacia la derecha, pero podemos precisar más: la dirección de fuga de las luces, su posición y, especialmente, su longitud importan mucho. Ambas filas caminan en paralelo en su espacio oscuro para acoplarse en el punto de fuga dentro del marco; sin embargo, si las miramos diferenciadas (algo que puede hacerse sin esfuerzo por su tamaño y posición en el marco negro respecto de la figura de la mujer) la relación entre ellas cambia. Tomando como referencia la zona oscura a la derecha –entre la mujer y el borde la pintura–, la fila de luces de la derecha nos conduce dentro del marco, hacia la mitad de esa zona. La trayectoria de la fila izquierda parece conducirnos fuera del marco. El entendimiento perceptivo –que huye del borde– nos sitúa dentro del marco pero lo más a la derecha posible del espacio que se nos muestra.

Situados en ese punto de partida –dentro y fuera del marco– observamos la distancia a la mujer. La percepción de esta distancia viene influida por la disposición del rincón escénico. En la ilustración 23 (página siguiente) hemos hecho una rectificación de la arista del suelo –imagen de la izquierda– que podemos comparar con la original. Hopper ha pintado bastantes *escenas de rincón* (un triedro sencillo)

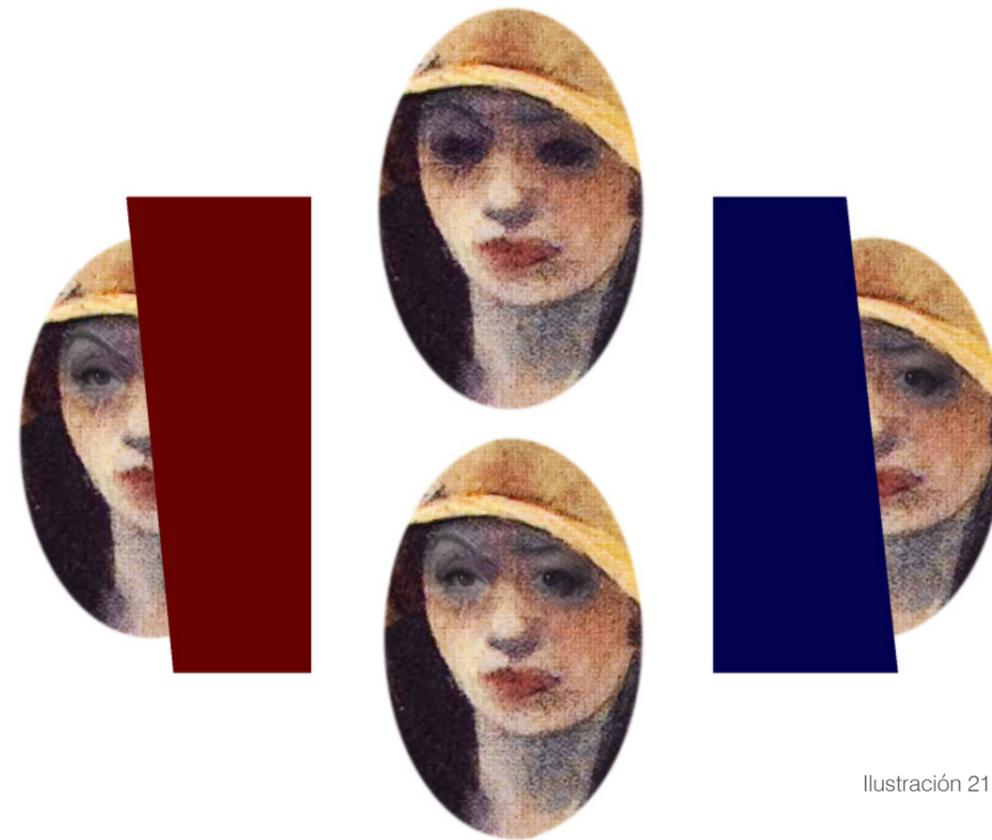


Ilustración 21



Ilustración 22

y rara vez emplea el triedro de la izquierda: la posición frontal del plano del fondo establece una distancia fija que provoca inmovilidad. En *Automat* la ligera diagonal de la arista que delinea el suelo insinúa movimiento, por un lado, y por otro nos acerca la figura de la mujer. También por la izquierda nos deja más espacio libre, más suelo vacío al que dirigirse.

Ilustración 23



La sugerencia de movimiento y trayectoria está sugerida también por la tercera operación compositiva, que consiste igualmente en una manipulación de las distancias: una suerte de trampantojo barroco similar y tan disimulado como la dualidad de expresión en la cara de la mujer.

Observando con atención, el estrecho paño de pared bajo el escaparate lo vemos partido en dos fragmentos separados –y bastante– por el conjunto de la mujer, la mesa y la silla vacía (zonas A y B, ilustración 24). Si los comparamos, advertimos que en la construcción realista no concuerdan: hay un desplazamiento hacia arriba del encuentro del suelo con la pared que coincide con el ancho de la cenefa roja del suelo. Visualmente, esta disminución supone una contradicción espacial: hace que este tramo de pared parezca más lejano en la zona A, más próxima al espectador, que en la zona B. Si observamos por separado las zonas, como hicimos con la expresión de la cara de la mujer, y miramos la pared en la zona A e, inmediatamente, la miramos en B, nos parece que esta última *se ha acercado*. En conjunción con esta disminución de tamaño trabaja el tamaño relativo de las zonas y algo el color. Espacialmente, la zona A es más estrecha y pequeña que la B y el blanco en el alféizar parece más apagado.

A nuestro entender, con el giro del triedro y la manipulación de distancias se insinúa el movimiento: desde el punto de partida a la derecha se nos invita a seguir una trayectoria hacia el espacio más libre. Si nos instalamos en este espacio y seguimos la dirección que indica la sombra del aparato de calefacción –una flecha azul sobre el suelo blanco–, el recorrido llega a su destino: la silla vacía frente a la mujer (un signo de ilustrador que, como veremos, emplea en otras obras)<sup>16</sup>.



Ilustración 24

Concluimos el análisis con una ilustración a modo de secuencia cinematográfica que intenta representar los tres versos del poema: la mujer solitaria, concentrada y ajena a lo que le rodea; la mujer que advierte la intrusión de una mirada; el espectador que se decide a dar el paso adelante.



Ilustración 25

Volvemos al comienzo y retomamos la cuestión del título. Cabe señalar previamente una correspondencia en nuestra comparación con la poética haiku: el título opera como la palabra-estación, un componente literario que completa y particulariza el hecho. Una única palabra, *Automat*, concreta el lugar; sin embargo, sus posibles significados aumentan. Señalamos al principio el segundo sentido sociológico: el restaurante automático y la Autómata como signo de los tiempos. Este segundo sentido entiende *Automat* como una imagen de la melancolía. Se lee que la mujer *se siente autómeta*, un estado de ánimo que crea un espacio interior en el que cualquier movimiento banal puede provocar la experiencia, extraña y fugaz, pero conocida por la mayoría de las personas: la de *ser un autómeta*. En consecuencia con nuestro análisis cabe una tercera posibilidad: el encuentro fortuito, las miradas que se cruzan, el vínculo que se genera, los impulsos que se cohíben... quizás *Automat* se refiera no a la mujer sino al propio artista. Un Hopper que en el trance actuó como la mayoría de las personas en una situación semejante: gobernado por prejuicios y hábitos actuó *automáticamente*. No dio el paso adelante, la posibilidad de acercamiento quedó como el poema pintado de un Hopper romántico que se hubiese acercado a la mujer solitaria y galantemente le hubiera ofrecido el ramo de frutas.

Sobre esta pintura hemos encontrado cuatro poemas efrásticos breves, que incluimos aquí pretendiendo abundar en la crítica del tópico que explicamos en el análisis de *New York Movie* sobre la tentación poética frente a la tentación narrativa. Los dos poemas cortos, titulados ambos *Automat*, son de Julie O'Callaghan, el primero, y de Anne Carson, el segundo. Los dos haikus son de Caryl S. Muzzey y de Kuni San<sup>17</sup>.

*I thought when I came here / I'd get as rich as a secretary / and marry my boss.  
/ I dreamt about that so long / I thought it would happen / Maybe I should go  
back. // I hate small places though / and when I sit eating in the automat / I pre-  
tence I'm a celebrity / and all those walls of plastic doors / are really crowds of  
camera lenses / waiting to take my picture.*

*Night work / neon milk / powdered / silk / Girl de luxe / Girl work / plate glass love  
/ lone / glove / Night de luxe / Girl work / smell of black / down / the back / Night  
de luxe / Night work / clamo / ad te / Domine / Girl de luxe.*

Cuando vine aquí pensé / que me haría rica como secretaria / y me casaría con mi jefe. / Soñé con eso tanto tiempo / pensé que iba a suceder / quizás debería regresar. // Odio los lugares pequeños, aunque / y cuando estoy sentada comiendo en el automático / finja que soy una celebridad / y todas esas paredes y puertas de plástico / son realmente una multitud de lentes de cámaras / esperando para fotografiarme.

Noche de trabajo / neón sabor a leche / empolvada / de seda / Mujer de lujo / trabajo de Mujer / amor en la luna de vidrio / solitaria / guante / Noche de lujo / trabajo de Mujer / olor a negro / por debajo / el atrás / Noche de lujo / trabajo de Noche / clamo / ad te / Domine / Mujer de lujo.

Los poemas de Callaghan y Carson escogen sociológicamente un tipo de mujer y le inventan una historia triste. Callaghan describe la tristeza de una mujer que viene de un pueblo pequeño y sus sueños de éxito en la gran ciudad se desvanecen. Nos habla de la incertidumbre de elegir entre lo real y lo soñado. Carson elige una mujer en su oscura y lamentable noche; una noche de trabajo.

Comparado con los anteriores, la naturalidad y el distanciamiento del haiku de Muzzey nos parecen más afines a la poética de Hopper. Sin inventar una historia se adentra en la escena. Con sencillez describe lo que ve y se insinúa la situación anímica que cualquiera puede reconocer como propia.

bebiendo a sorbos café frío  
la mirada fija en el vacío  
recuenta minúsculos posos

*sipping cold coffee / staring into emptiness / counting tiny grounds.*

En el último verso, una sola palabra, puede sugerir el decaimiento del sentirse autómata: *grounds* (en plural) además de posos de café se emplea usualmente también con un significado de bases / fundamentos / motivos.

El siguiente haiku de Kuni San advierte, como nosotros, que en *Automat* hay dos personajes. El poema enuncia el acontecimiento de dos, él y ella. El tercer verso expresa la tensión de la espera: sus pensamientos, como las luces, se profundizan en la noche.

Él espera  
Y ella espera,  
Se profundiza la noche

*He waits / And she waits, / Night deepens*

El método de análisis comparativo se venía apoyando en las constancias geométricas que habíamos observado en la estructura compositiva de bastantes obras de Hopper. *Automat* nos ha descubierto un insospechado alcance del papel de la geometría en sus estrategias pictóricas. Rafael Alberti en su poema *A la línea*<sup>18</sup> canta a la geometría en la pintura. Siendo así, parece oportuno transcribir algunos de sus versos:

A ti, contorno de la gracia humana, / recta, curva, bailable geometría, / delirante en la luz, caligrafía / que diluye la niebla más liviana. / A ti, sumisa cuanto más tirana, / misteriosa de flor y astronomía, / imprescindible al sueño y la poesía, / urgente al curso que tu ley dimana. / A ti, bella expresión de lo distinto, / complejidad, araña, laberinto / donde se mueve presa la figura. / El infinito azul es tu palacio. / Te canta el punto ardiendo en el espacio. / A ti, andamio y sostén de la Pintura.

Durante el análisis ha surgido un entramado de estímulos y asociaciones personales que a veces cuesta trabajo podar. Nos permitimos terminar con una ilustración que se fundamenta en una posible analogía de la obra de Hopper con la poesía visual. La esfera azul nos ha llevado a la estricta vertical que contiene siete signos-palabra sobre la figura de la mujer. Trasladamos las siete palabras de su poema secreto a la poética del caligrama, una propuesta de vanguardia en su época que quiso unir poesía e imagen. La colocación en vertical de los signos, semejante al idioma japonés, nos ha permitido hacerlo *a la japonesa*, y lo completamos con una fotografía apropiada –y rara– porque el artista, siempre taciturno, está riéndose.



Ilustración 26

1. Portada de la revista *TIME*, agosto, 1995. Cita extraída de LEVIN, Gail. *An intimate Biography*. University of California Press, 1998. p. 195. Por la nota correspondiente sabemos que la fuente de Levin es Rafael Squirru, *Edward Hopper*. Levin reseña también más adelante que el trabajo de Squirru (resultante de la entrevista) obtuvo el elogio de Hopper. R. Squirru (n. 1925) es un importante crítico, ensayista y poeta argentino. La entrevista tuvo lugar en 1965 y el trabajo crítico, probablemente, fue publicado en el diario *La Nación* y posteriormente editado como parte de libro (no aparece como monografía entre sus obras ni ha sido posible localizarlo).

2. Nobuyoshi ARAKI. *Love stories and other matters*. URL <<http://zoltanjokay.de/zoltanblog/love-stories-and-other-matters-9/>>.

3. Parece oportuna la referencia: la inolvidable secuencia de la máquina-comedero de Chaplin en su película *Tiempos Modernos*, 1936.

4. El primer restaurante *automático* de USA se abrió en Filadelfia en 1902, y en 1912 se abrió otro en Nueva York. Fuente de la cita: URL <<http://ephemeral-newyork.wordpress.com/category/bars-and-restaurants/page/2/>> Fuente de las imágenes: URL <<http://collections.mcny.org>> Lumitone Press Photoprint (la primera postal es de 1935, las dos siguientes de 1912 y 1950).

5. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. p. 80.

6. Un dibujo humorístico de Hopper: *Meal Time*, 1935 (LEVIN, Gail. *The art and the artist*. The Whitney Museum of American Art, 1980. p. 99), da una idea de las costumbres hogareñas del matrimonio y las nulas inclinaciones culinarias de Jo Hopper.

7. Nota 22 en el análisis de *New York Movie*.

8. Fotografía utilizada en el montaje, fuente: New York Public Library, Robert F. Byrnes Collection of Automat Memorabilia / Series VI. Anónima, título: *163-5 East 86 St, New York*, Sept. 15, 1936. URL <[http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?ps\\_mss\\_824](http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?ps_mss_824)>.

9. El análisis de esta obra nos obliga a la precisión geométrica y por necesidad utilizamos signos. Hemos contrastado distintas reproducciones y trabajamos con la publicada en LEVIN, Gail. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*. The Whitney Museum of American Art, 1995. Comparando con la publicada en la Web del museo Des Moines Art Center advertimos una pequeña diferencia en las dimensiones que no invalida nuestras deducciones.

10. Fotograma de la película *Los Idus de Marzo*, dirigida en 2011 por George Clooney.

11. STRAND, Mark. *Hopper. Op. cit.* p. 78.

12. En el análisis cromático de *Night Windows* se puede encontrar la justificación del término.

13. En LANGE, Fritz. *El lenguaje del rostro. Una Fisiognómica científica y su aplicación a la vida y al arte*. Luis Miracle, 1942. p.137, hemos encontrado una descripción ilustrada de esta expresión facial. La interpreta denominándola "Sex-appeal fingido".

14. Marlene Dietrich, fotografía de archivo; Giulietta Massina, fotograma de la película *Las noches de Cabiria* dirigida en 1957 por Federico Fellini.

15. En MARKER, Sherry. *Edward Hopper*. Editorial Libsa, 1991. p. 43.

16. Ver el análisis de *Dawn in Pennsylvania*.

17. Julie O'CALLAGHAN, poeta irlandesa, nacida en Chicago (1954), reseña biográfica y otros datos en URL <<http://www.irishwriters-online.com/ocallaghan-julie/>>; poema extraído de <<http://pre.docdat.com/docs/index-24401.html>>. Web didáctica sobre escritura de poesía en la que el poema figura como ejemplo de poesía efrástica.

Anne CARSON, canadiense (n. 1950), poeta, ensayista y traductora; profesora de Filología en Clásicas en la McGill University, Montreal. Datos biográficos y otros en URL <<http://www.poetryfoundation.org/bio/anne-carson>>; poema extraído de <<http://shleetis.tumblr.com/post/8514269647/arthistoryx-your-answers>>

Caryl S. MUZZEY, sin datos fiables; poema (fechado en 2009) encontrado en una Web dedicada a la poesía (recoge aproximadamente 23.000 poetas de 163 países, la mayor parte de USA) URL <[http://www.poetrysoup.com/poems\\_poets/poem\\_detail.aspx?ID=181390](http://www.poetrysoup.com/poems_poets/poem_detail.aspx?ID=181390)>

Kuni SAN, haiku extraído de su Blog URL <<http://seehaikuhere.blogspot.com.es/2012/06/haiga-850-kuniharu-shimizu-haiku-senryu.html>>. Perfil propio: artista japonés de haiga y poeta de haiku; sacerdote de Tenrikyo; asesor de la Asociación Mundial de Haiku; vive en Tenri, Japón; su nombre completo es Kuniharu Shimizu.

18. ALBERTI, Rafael. *A la pintura. Poema del color y la línea* (1945-1967). Editorial Aguilar, 1968.





O-349, 1953, *Office in a Small City*

Óleo sobre lienzo, 71,1 x 101,6 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

(Ilustración 1)

“[...] y paso mucho tiempo estudiando las proporciones del lienzo para que éstas se ajusten al máximo a lo que quiero lograr con el diseño del cuadro”.

Edward Hopper<sup>1</sup>

Hemos considerado *Automat* como fruto del hecho vivido por Hopper en un lugar concreto; la obra permite adentrarse en ella y recrearla desde la experiencia corriente. En cambio *Office in a Small City* es claramente una ficción. Como espectadores, Hopper nos instala levitando en el vacío, en un espacio abierto, claro y luminoso contemplando a un solitario y ensimismado oficinista que, a diferencia del espectador, parece estar *encerrado* en su puesto de trabajo. Su soledad está cercada por un paisaje urbano que nos resulta conocido y desolador: anodinos fragmentos de fachadas Beaux Arts y sus azoteas; un trozo de cubierta con un remate de fachada que, visto desde atrás, señala la falsedad decorativa y, sobre todo, muros vacíos, medianeras, paredes anónimas que todos conocemos, la cara inútil de los edificios, la inservible. Presencias de lo vacío en el paisaje urbano, en el baile de máscaras de la urbanidad. Su desnudez siempre llama la atención y puede inquietar: vacío, inaccesibilidad, incomunicación, desenmascaramiento, abandono (el color ajado o los deterioros de la superficie) o el paso del tiempo cuando contemplamos algunas paredes que mantienen la huella del vecino muerto –pensamos en los despojos y restos de interiores que quedan en las paredes medianeras de un edificio tras el derribo del colindante, una vista corriente, melancólica e inevitablemente literaria.

Hasta donde conocemos, lo más frecuente en las interpretaciones son las connotaciones sociológicas, relacionándolas con el talante o el pensamiento del artista, acerca del mundo del trabajo de oficina en la cultura estadounidense y, por extensión, de la vida moderna. Valga como ejemplo la descripción que divulga su propietario, el Metropolitan Museum of Art, en su Web:

El solitario oficinista de esta escena está aislado tanto física como emocionalmente. No hay ninguna indicación de su profesión; sentado como está en mangas de camisa parece, de hecho, estar soñando despierto en lugar de trabajar. La cultura de postguerra de los negocios estadounidenses es evidente en el mobiliario de oficina producido en masa, la atmósfera impersonal de la propia oficina y la separación del hombre de sus compañeros de trabajo que no se ven. A pesar de la luz y el aire que ofrece la oficina en esquina, el oficinista parece atrapado en su lugar. Está enmarcado por [...] de una manera que sugiere su contención dentro de su entorno. La soledad del hombre, y el contraste entre la descarnada y utilitaria planta alta del edificio y su

fachada decorativa falsa [...] sugiere la ambivalencia propia de Hopper frente a la vida urbana moderna<sup>2</sup>

Cuando la crítica acude a la analogía literaria busca al personaje y su historia; entonces las asociaciones se diversifican. En una reciente publicación del Whitney Museum<sup>3</sup>, por ejemplo, se establecen afinidades con el conocido relato de H. Melville, *Bartleby, el escribiente. Una historia de Wall Street*. Mark W. Turner en su capítulo apunta cómo el relato “resume muchas de las cualidades que vienen a definir la obra de Hopper: melancolía urbana, tensión existencial e imposibilidad de comunicarse con los que te rodean”, e incluso sugiere la posible inspiración o influencia de la narración en la concepción de la obra: “Hopper aprendió mucho sobre imágenes de la vida urbana de la lectura continuada de los escritores franceses –Baudelaire, Verlaine y Proust, en particular– pero fue a través del americano Melville del que pudo haber llegado a apreciar la significación de las paredes”.

*Bartleby, el escribiente* contiene descripciones, muy precisas, del lugar de trabajo o de ambiente entre los personajes, pero es principalmente la equivalencia entre el oficinista de Hopper y el enigma de *Bartleby* –su pura interioridad, su rechazo pasivo y tenaz a todo intento de comprensión– lo que da pie a la analogía. Con las analogías literarias el misterio de la pintura se mantiene, pero aquí *Bartleby* se nos ofrece como vía a través de la que adentrarse en la pintura. Sin embargo, toda analogía se deshace en algún punto, y en nuestra opinión la de Mark W. Turner se deshace en el color. La maestría literaria de Melville concibe el relato sin él; la narración no contiene prácticamente ninguna palabra que indique o sugiera color, nada que sugiera vitalidad. El rango cromático que encajaría con *Bartleby* es la neutralidad en grises-pardos; colores neutros más o menos oscuros, según el momento del día, es lo único que Melville nos permite imaginar. Podríamos asegurar que sería difícil que alguien pintara en su imaginación una escena de la historia con colores vivos o con claridad y mucho menos con el blanco.

*Office in a Small City* tiene significantes comunes y ciertos que conducen a lecturas amargas, sin embargo éstas, a nuestro entender, no tienen en cuenta la relevancia de la paradoja que pueden crear: la pintura es clara y explícitamente luminosa. En la prosodia de sus colores domina lo claro: el azul diáfano del día, el amarillo dorado y claro con reflejos de blanco puro en la mesa de trabajo y las paredes blancas –o mejor dicho, que fueron blancas– protagonizan el cuadro. No tienen en cuenta que en la razón plástica, y especialmente en la razón arquitectónica, el silencioso vacío de una superficie blanca o la franca volumetría de las paredes urbanas inútiles no tienen necesariamente connotaciones tristes, sino a menudo de todo lo contrario. Pueden ser motivos que remiten a la honestidad formal y a la sencillez, axioma del pensamiento arquitectónico de vanguardia de su generación; una alternativa de verdad y belleza arquitectónica frente a la mascarada decimonónica.

Por otra parte, Hopper, como poeta, habla de sí mismo y prefiere la reserva o la indirecta. La paradoja de lo blanco que hemos mencionado y otras observaciones que desarrollaremos muestran que, soterradamente, hay otra idea más positiva que nos permite adivinar los pensamientos de su *oficinista*. Desde el análisis formal, y siguiendo las indicaciones del propio artista, trataremos de sostener una lectura menos sociológica, más próxima al poeta y a su motivo. Concretando, pensamos que *Office in a Small City* es una pintura que trata de la Arquitectura y del oficio de arquitecto; que se puede leer como poema a los fundamentos de la forma arquitectónica: la línea, el plano y el volumen. A nuestro entender tiene su origen en la memoria, en la intimidad de las aspiraciones vividas, tal vez como alternativas frustradas o ilusiones. Cuando Hopper pinta esta obra tiene setenta y un años y una carrera cumplida de pintor que, sin embargo, recuerda que alguna vez vivió ensueños de arquitecto. *Office in a Small City* es obra del poeta que mira hacia atrás, proustianamente, en busca de su tiempo perdido; alguien que alguna vez, en sus dieciocho años como ilustrador comercial, se sintió seguramente como *Bartleby*, pero ahora puede recordar sus sueños y pintarse con benévola aceptación.

Antes de acometer el análisis formal y nuestra comparación literaria nos conviene reseñar el testimonio de Jo Hopper. G. Levin<sup>4</sup> recoge varias entradas de los diarios de Jo que apuntan en la dirección de la hipótesis que planteamos. Desde la referencia biográfica, entre otras, pretendemos, por un lado, cuestionar la divulgación, inducida por el título, del personaje como *oficinista* y responder que se puede deducir desde los datos, o cuando menos vislumbrar, que el personaje oficia de arquitecto y, en segundo lugar, usar en nuestro análisis la información que contienen; incluyendo el texto de Levin, transcribimos las referencias más indicativas resaltando en negrita lo que consideramos advertencias de Hopper:

'Hay un hombre en un escritorio entre dos ventanas en esquina y vistas fuera de ambas y un montón de pared lateral exterior del edificio en el que se encuentra el hombre, así que es interior y exterior... no me atrevo a preguntar, curiosear en algo que está meditando; simplemente mira con vivo interés, listo para producir lo que sea necesario' [...] al ver que esta vez no sería necesaria como modelo, ella se ofreció a conseguir alguien de modelo para el hombre del escritorio, pero se dio cuenta de que 'E. no quiere que el hombre sea demasiado importante con tantas paredes laterales para la intriga. E. tiene que obtener datos de ese escritorio'.

'He aprendido a no preguntar nada, condenada al fracaso. Ha cobrado vida el hombre trabajando en el escritorio dentro de la ventana –el interior se estableció con seguridad y de inmediato. Ahora trabaja la luz blanca en la pared blanca del exterior. E. preocupado por cómo hacer que



Ilustración 2

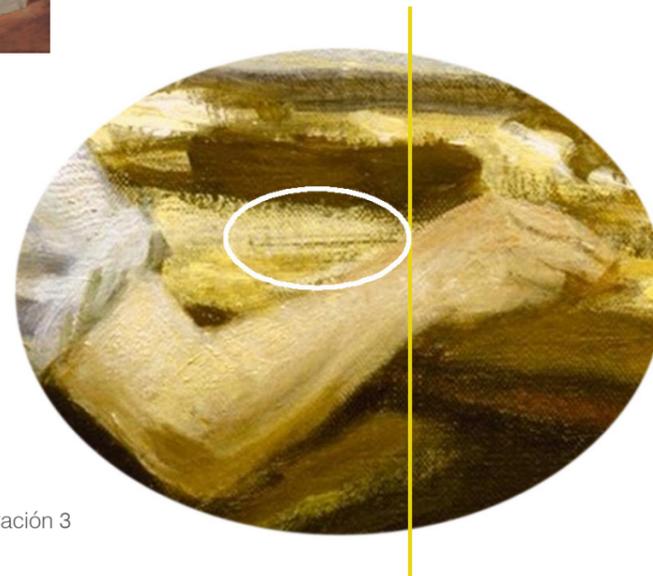
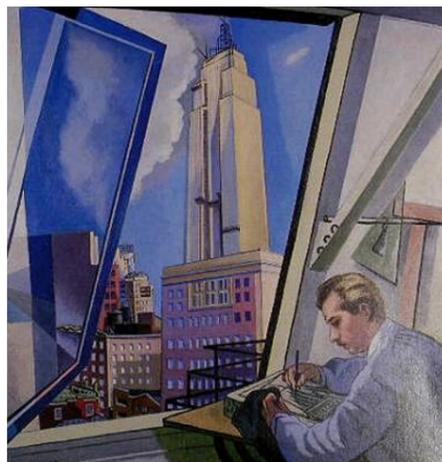


Ilustración 3

Ilustraciones 4 y 5



la parte izquierda del muro sobresalga de la tela [...] Y cómo hacer con esta pared una buena composición en malla ortogonal<sup>5</sup> con las azoteas de las casas frente a la ventana desde la que el hombre mira al frente. Qué está haciendo el hombre ¿Arquitecto? ¿Diseñador publicitario? No es New York –Podunk dice Edward’.

[...] terminado el lienzo [...] aunque todavía no tenía nombre para él, Jo sugirió: ‘hombre joven en una oficina con aire acondicionado’ como una posibilidad.

En la segunda cita Jo pregunta a Hopper por dos profesiones, arquitecto o dibujante publicitario: él no responde. De dibujante publicitario ejerció Hopper en sus comienzos, lo aborrecía y lo dejó en cuanto pudo vivir de la pintura –la puerta, al fin cerrada, que vemos al fondo de su autorretrato de 1925 (ilustración 2). Levin recoge otro comentario de Hopper fechado en 1935:

[...] dijo haber sido un mal ilustrador, porque no estaba interesado en las materias adecuadas: ‘siempre estuve interesado en la arquitectura, pero los editores querían gente agitando los brazos’ [...].

Ser arquitecto creemos que fue una profesión imaginada, un sueño privado que Jo conocía. El contexto de las preguntas en el diario de Jo es de reproches, el silencio de Hopper como respuesta es elocuente; las preguntas sobre la profesión del personaje y el título que propone Jo suenan a sarcasmo burlón. Por otra parte, la mesa de trabajo tiene forma y dimensiones de tablero de arquitecto. Sobre el tablero Hopper ha pintado una larga regla paralela, un instrumento propio del dibujo arquitectónico. Junto a la mano del oficinista y situado en un lugar especial, como justificaremos en el análisis, se puede ver un lápiz que quedó en trazos de dibujo velados por la pintura<sup>6</sup> (ilustración 3).

Levin la relaciona con la arquitectura<sup>7</sup> de forma vaga; en su Catálogo dice:

Hopper parece referirse aquí a la obra de Ernest Fiene, *View From My Window*<sup>8</sup>, pintura que ganó un premio y él pudo haber conocido mientras se expuso junto a su obra *Hotel Room* en el Instituto Carnegie en 1931 o en posteriores exhibiciones de la exposición en Nueva York [...].

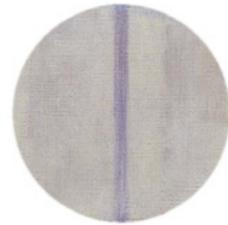
La obra nos presenta a un artista trabajando en una piedra litográfica; el motivo es una vista de construcciones y del Empire State desde su ventana (ilustración 4). Hemos localizado también la litografía (ilustración 5).

Una de las preguntas del interrogatorio infructuoso de Jo obtiene una respuesta evasiva, y, en nuestra opinión, auto-irónica: “No es New York –Podunk dice Edward”.

Podunk es un nombre de origen indígena que ha pasado al lenguaje coloquial con un significado de arquetípica pequeña ciudad rural y atrasada –real o imaginaria<sup>9</sup>. Referida a personas, y en positivo, la palabra es sinónimo de gente simple y honesta, en contraposición a la gente sofisticada y de valores cuestionables.

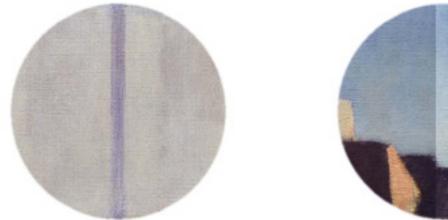
Con el antecedente de *Automat* abordamos el análisis prestando atención a un detalle sugerente. En *Automat* Hopper se figuró como una esfera azul fantasmagórica. En un lugar concreto dejó un punto flotando en el espacio negro que se nos reveló como clave de comprensión de la obra y también del alcance de la geometría en su creación. En *Office in a Small City*, también en un lugar preciso, ha marcado una línea vertical: una sombra en el muro blanco.

Ilustración 7



En su lugar geométrico instaló la vertical y una *muesca*, en el lado derecho, donde encaja con exactitud métrica, como la llave que encaja en su cerradura.

Ilustración 8



Al igual que el punto, el detalle nos suena a marca íntima, la señal que el artista deja a la vista pero esconde en la insignificancia plástica. La marca secreta es un impulso frecuente en los artistas como manifestación del orgullo de oficio y de su lado íntimo. El punto de *Automat* y la muesca aquí no entran en la lectura habitual de la obra, y sin embargo son clave de acceso a su comprensión. Examinando las dimensiones del lienzo comprobamos que si descontamos del ancho del cuadro el ancho de la sombra vertical<sup>10</sup> las dimensiones quedan en proporción raíz de dos (Ilustración 9).

La puerta se abre. El rectángulo raíz de dos pertenece a la clase de los que en geometría se denominan rectángulos raíz –o rectángulos dinámicos–, de los cuales el más célebre es el rectángulo áureo. Las propiedades geométricas de estos rectángulos crean y aseguran la armonía entre el todo y las partes de una construcción; un ideal y un procedimiento de larga tradición en la historia del arte, y

Where is Podunk?



Ilustración 6

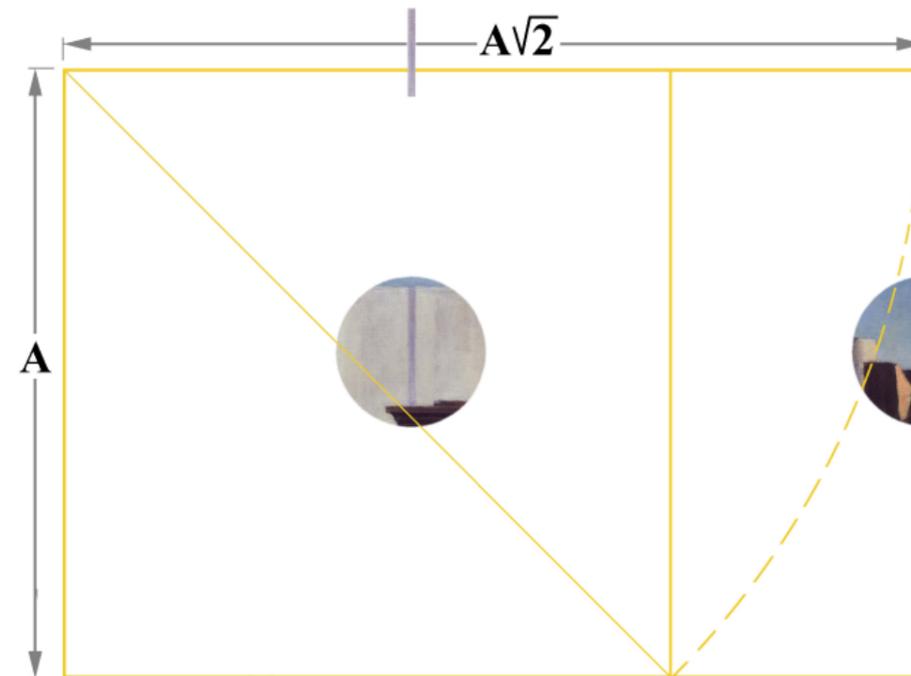


Ilustración 9

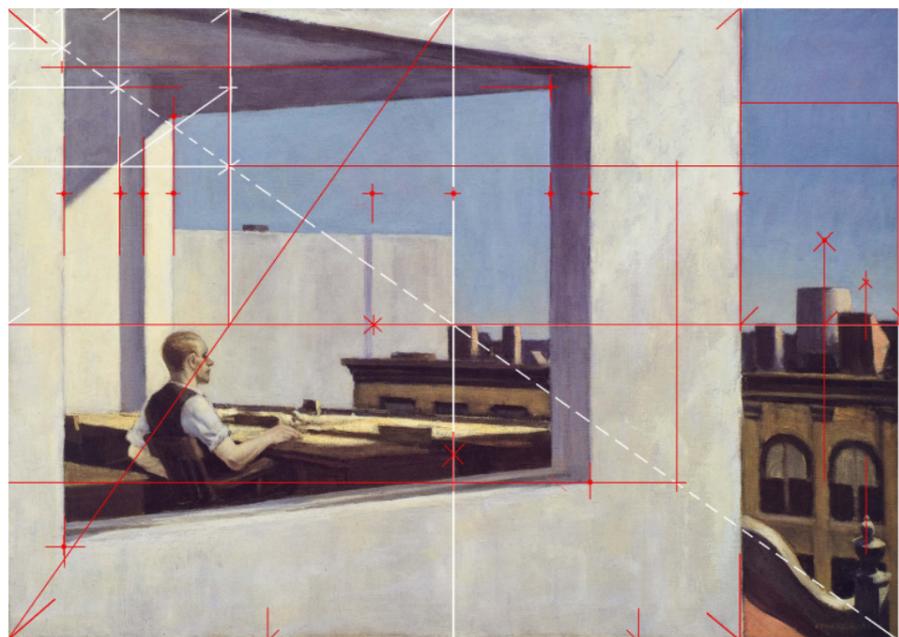


Ilustración 10



Ilustración 11. Le Corbusier trabajando en su oficina en 1953<sup>11</sup> –el mismo año del cuadro. Se puede observar una regla paralela semejante a la de la mesa del oficinista.

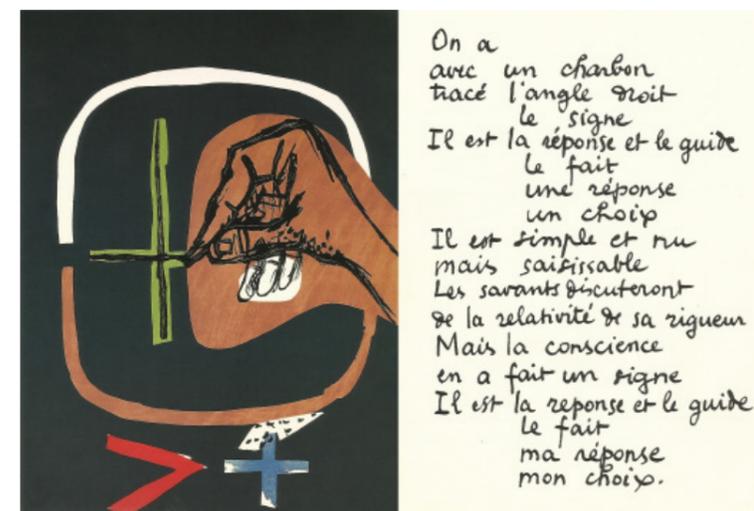
especialmente en la historia de la arquitectura: nada puede ser añadido o removido de cualquier manera sin alterar la armonía del todo. La deducción es reveladora y de mayor repercusión: el empleo del rectángulo raíz de dos como trazado regulador se ha extendido como probabilidad más allá del caso concreto de esta pintura, algo que puede aclarar las constancias compositivas y armonías métricas observadas en otras obras. Añadimos la ilustración 10 como prueba de confirmación de la construcción de la pintura desde la geometría del rectángulo raíz.

En *Automat* la exploración geométrica y las deducciones lógicas a partir del punto no fueron fáciles; el trayecto era de reconstrucción métrica, desde la representación hacia su inicio. En *Office in a Small City* el asunto se aclara desde el principio. Las propiedades geométricas del rectángulo raíz construyen con precisión la totalidad de la obra. Así como en *Automat* el punto geométrico es un significativo principal, creemos que en *Office in a Small City* sucede lo mismo. En nuestra opinión, las proporciones de la obra tienen valor semántico, sugieren que el pintor y el arquitecto comparten herramientas. Nos parece una primera prueba que avala nuestra hipótesis de considerar la obra como una celebración de la Arquitectura y el oficio.

Continuamos estableciendo un paralelismo, pero no entre personajes de ficción –el oficinista y *Bartleby*– sino entre personajes reales, entre Hopper y Le Corbusier. Homenajeamos a ambos con la ilustración 11, en la que imaginamos que de haberse conocido hubieran intercambiado obras. Creemos que, además de ser coetáneos, compartieron bastantes principios y reglas. Una de ellas el empleo del trazado regulador: Le Corbusier, en su arquitectura, y también en sus pinturas, es partidario del rectángulo áureo, Hopper parece que del raíz de dos. En su poemario *El Poema del Ángulo Recto*, Le Corbusier dedica un poema a la herramienta del arquitecto y lo acompaña con una litografía; es el último poema, y la estampa se sitúa en la base de la erecta tabla icónica explicativa del conjunto.

Ilustración 12. G.3 Herramienta

Se ha / con un carbón / trazado el ángulo recto / el signo / Él es la respuesta y la guía / el hecho / una respuesta / una elección / Es sencillo y desnudo / pero comprensible / Los sabios discutirán / de la relatividad de su rigor / Pero la consciencia / ha hecho de él un signo / Es la respuesta y la guía / el hecho / mi respuesta / mi elección.



On a  
avec un charbon  
tracé l'angle droit  
le signe  
Il est la réponse et le guide  
le fait  
une réponse  
un choix  
Il est simple et nu  
mais saisissable  
Les savants discuteront  
de la relativité de sa rigueur  
Mais la conscience  
en a fait un signe  
Il est la réponse et le guide  
le fait  
ma réponse  
mon choix.

La mano traza dos líneas. La misma línea recta: en vertical, primero; en horizontal, después. Dos *gestos muy distintos* que unidos crean el signo. Con el carbón se da fe de la antigüedad y de su verdad, de su pureza e inocencia primigenias. En palabras de Le Corbusier, “Los sabios discutirán /.../ Pero la consciencia / ha hecho de él un signo /...”. Una respuesta, una guía, un hecho, una elección: la herramienta espiritual. El ángulo recto creará el plano y el volumen, el signo se convierte en la herramienta práctica y espiritual para la creación arquitectónica.

En *Office in a Small City* Hopper ha trazado la línea vertical –la sombra sobre el muro blanco– y también la línea horizontal que completa el ángulo recto, pero no con igual claridad sino con más disimulo. Como Le Corbusier en su litografía, la mano de Hopper ha trazado el signo y con él la estructura sobre la que arma el discurso. Y lo ha hecho no una sino dos veces, dos cruces, una junto a la otra. Una duplicación llena de sentido.

Para mostrarlo seguiremos las indicaciones de Hopper: “E. no quiere que el hombre sea demasiado importante con tantas paredes laterales para la intriga”. Dejaremos de lado pues el elemento dramático de la escena, el hombre no debe ser “demasiado importante”, incluso lo suprimiremos en las primeras ilustraciones, las paredes son las que hablan (ilustración 13).



Ilustración 13

En primer lugar, prestamos atención al paisaje del fondo, que lo vemos fragmentado: en parte lo vemos entrando por las ventanas, en parte desde fuera. Pero, perceptivamente, también actúa la sombra sobre el muro blanco. Esta sombra y la esquina de la oficina en el primer plano dividen realmente el paisaje en tres partes diferenciadas que consideraremos como tres palabras del poema ligadas por el ángulo recto.



Ilustración 14, arriba, y 16 abajo

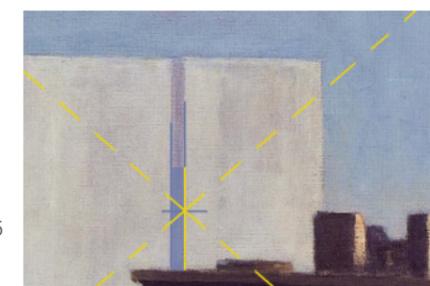
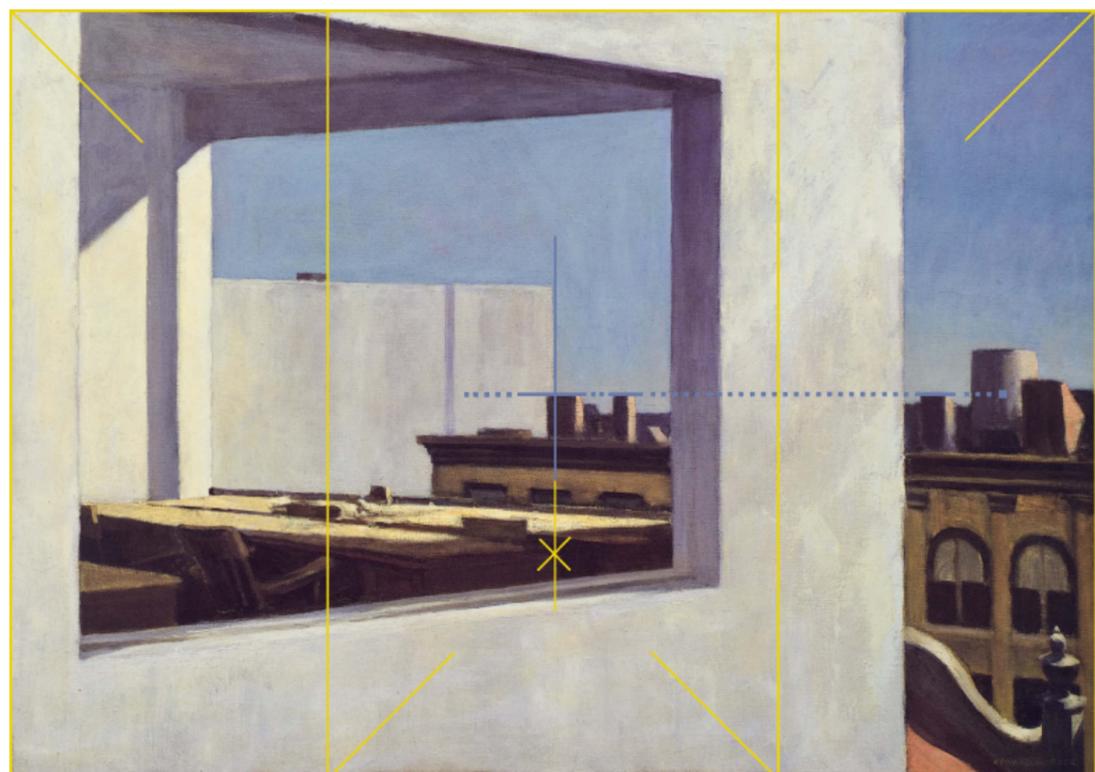


Ilustración 15

Como dijimos, para trazar el ángulo recto Hopper puso la sombra sobre el muro blanco en un lugar especial: la sitúa en el eje geométrico del *cuadro blanco*, en su centro perceptivo. El artista es un hombre embebido de verticalidad –toda su obra lo declara– y, en este sentido, la línea vertical tiene valor por sí sola; sin embargo, toda vertical se sabe incompleta: la sombra es el primer trazo del ángulo recto. Entre la primera y segunda palabra, la línea vertical del signo se traza claramente, sin embargo su horizontal la oculta en la segunda palabra. Aquí Hopper perfila un *ventanuco virtual* (el cuadrado de cielo azul más claro en la ilustración 14) en el que el trazo horizontal de la cruz es la línea de horizonte factible que se deduce de los dos pequeños bordes en horizontal de una silueta oscura. Ese *ventanuco* es el único lugar del cuadro en el que el espectador puede intuir un horizonte lejano. El resto de la obra se compone con figuras cercanas, obstáculos que crean la sensación de encierro: el oficinista atrapado.

La ilustración 15 señala dos detalles: el primero, la escrupulosa precisión: la línea geométrica, sin espesor, es exactamente el borde derecho de la sombra; su grosor es lo que se traslada a la derecha y amplía las dimensiones del rectángulo raíz para fijar el ancho del cuadro. Advertimos también, como segundo detalle, la simplificación de la sombra respecto del realismo convencional, la sombra propia y la arrojada se funden en una; esto avala nuestra lectura de que la sombra *no es sombra*, cumple más funciones, y una de ellas es figurar el primer trazo del ángulo recto.

Ilustración 16. El signo se duplica, el segundo ángulo recto se traza completo en la segunda palabra y se muestra con más claridad. El muro blanco del fondo termina en un borde: una arista arquitectónica. Ese borde es el eje vertical del rectángulo raíz y el primer trazo de la cruz. Su trazo horizontal es el eje geométrico del cuadro que se configura como línea virtual discontinua a través de los alineados bordes superiores de los cuerpos prismáticos de las azoteas. La percepción, centrada y guiada por la regularidad, sigue a la línea horizontal y se traslada fuera del *cuadro blanco*, hacia la tercera palabra.

La duplicación del Angulo Recto tiene sentido. Nos parece una puntualización análoga a la que hace Le Corbusier en los primeros versos de su poema: “Se ha / con un carbón / trazado el ángulo recto / [...]”. Con la interrupción poética, Le Corbusier alude a la mente y a la mano primigenia; la mano extendida en el carbón que marca los dos trazos y origina el reconocimiento simbólico. La cruz primigenia

como hecho natural; la mano que, en el inicio, es Naturaleza que dibuja líneas. En la pintura, con el primer ángulo recto, Hopper nos sugiere que él *no traza las líneas*, que es la luz solar y el horizonte natural quien lo hace: el sol y la tierra. Le Corbusier nos sugiere una idea semejante en uno de los pequeños dibujos mudos de su libro *Une petite maison* (1954) dedicado a su Villa Le Lac, de 1923, (ilustración 17). Treinta años después, el arquitecto repasa esta obra maestra proyectada con el rectángulo áureo y acompaña el texto con fotografías, dibujos explicativos y otros dibujos más íntimos. En la fotografía le vemos sentado junto al delgado pilar exterior de la casa, un elemento que es la arista de la caja-el volumen en la razón arquitectónica. El siguiente es un apunte rápido convencional. El tercero procede del poema del ángulo recto: la vertical es el pilar, en su lugar; la horizontal es el lago Lemán. A golpe de vista, todo estaba en su sitio *natural*. Rápidamente se anota el hecho. Trazando el segundo ángulo recto Hopper duplica el signo para delinear aristas arquitectónicas. Como para Le Corbusier, el signo ya es Herramienta: el hecho natural ampliado en la conciencia como guía y elección.



Ilustración 17

Repongamos al oficinista en su lugar (ilustración 18). El armazón de las cruces concierta y ordena las tres palabras<sup>12</sup>. El testimonio de Jo, ya citado al inicio, nos refiere las dificultades técnicas de Hopper para establecer jerarquía y orden en la lectura: “Ahora trabaja la luz blanca en la pared blanca del exterior. E. preocupado por cómo hacer que la parte izquierda del muro sobresalga de la tela [...] Y cómo hacer con esta pared una buena composición en malla ortogonal con las azoteas de las casas frente a la ventana”. La parte izquierda de la pared blanca del fondo es lo primero que debe atrapar la mirada del espectador y, desde ahí, hacia la derecha seguir la horizontal. Ese fragmento del muro al que Hopper le otorga el protagonismo de sobresalir de la tela es pues la primera palabra del discurso. Como significante enuncia al *Plano*, Blanco. Desde la sombra hacia la izquierda, en ese fragmento de muro se sugiere el cuadrado regular; el fragmento trasciende así en la figura geométrica símbolo del plano en el pensamiento geométrico y arquitectónico. Acudimos a Rafael Alberti, que en su poemario *A la pintura*<sup>13</sup> hace hablar al color Blanco con poemas breves; uno de ellos dice:

Blanco puro, total, mas prisionero  
en un cuadrado, un círculo, un triángulo.

En lo plástico, la sombra, la línea vertical, es uno de los límites que formaliza el *cuadrado* que *apresa* al blanco; la figura que debe distinguirse en la tela, idealizada como el plano puro de un *blanco total*. En el orden sintáctico ejerce de corte para diferenciar las palabras. El plano blanco, la pared blanca y vacía de la arquitectura es la palabra de inicio y, como argumentaremos, tiene a su vez la capacidad de ser la palabra final del discurso poético, la que nos deja en silencio.

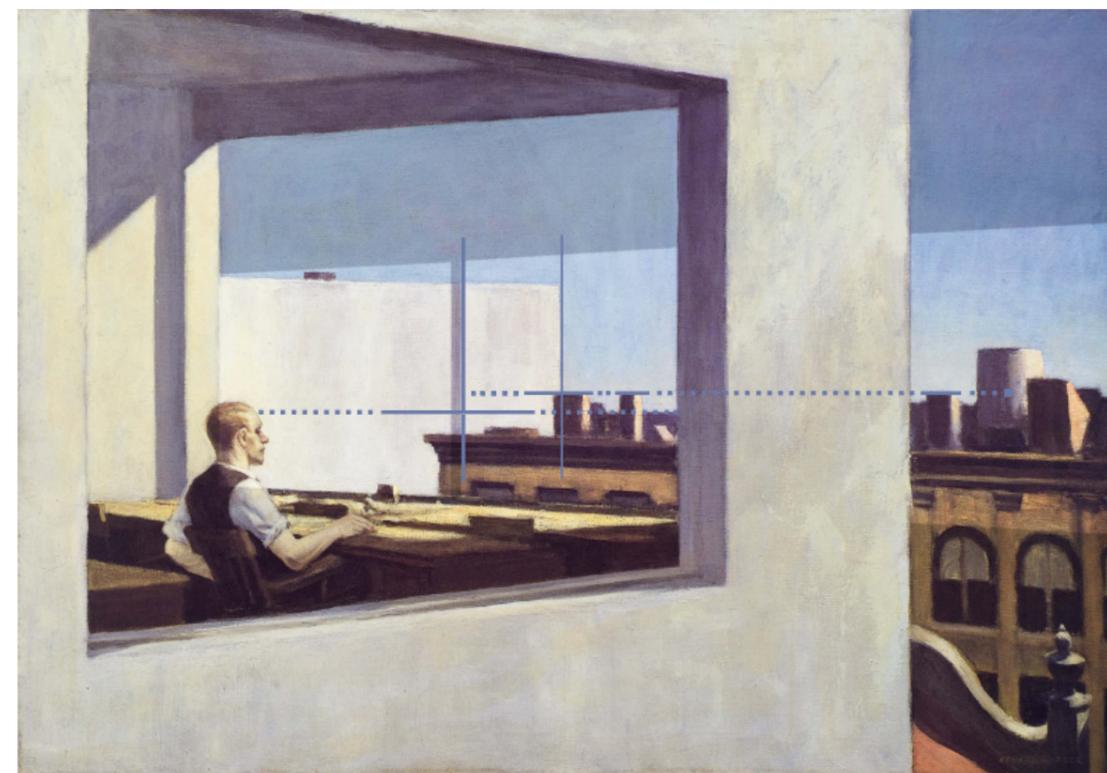


Ilustración 18

La *Línea* se enuncia dos veces: como sombra en el Plano blanco y, en la segunda palabra la superficie del muro *termina en una arista vertical...* y las aristas son la materialización de la idea de línea en el pensamiento arquitectónico. En la ilustración 19 apuntamos otro detalle escrupuloso: en ese fragmento ,el borde superior del muro en perspectiva es una línea ligeramente oblicua descendente que se quiebra, muy poco, a partir de la sombra para hacerse más horizontal. De ese modo, en esa esquina también se quiere plasmar el ángulo recto. En esta parte, nuevamente, se apunta la idea arquitectónica de volumen a través de los pequeños cuerpos que se leen como bloques sólidos por su forma simplificada y su contraste duro en luz y sombra,

Ilustración 19

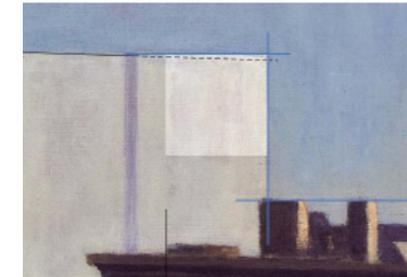
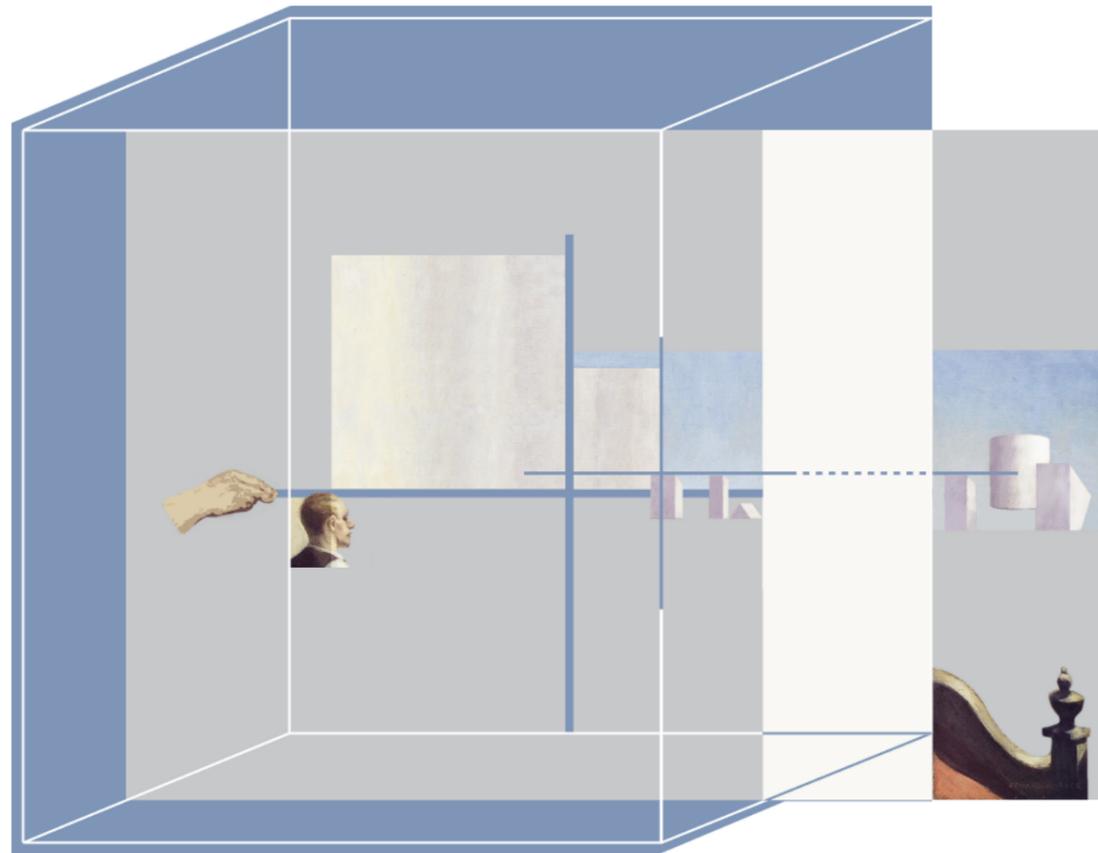


Ilustración 20



La alusión al *Volumen* se hace más patente fuera ya del marco blanco, en la tercera palabra. Aquí el protagonismo lo tiene el grupo de cuerpos geométricos elementales en el que destaca el cilindro, centrado y elevado. Es hacia allí donde mira el personaje y, si nos emplazáramos en su mirada –que está algo más abajo que la mirada del espectador–, la elevación del cilindro se acentuaría un poco más. Aquí parece casi obligado citar la conocida definición de Le Corbusier: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz”<sup>14</sup>.

La Herramienta: el Ángulo recto; y los elementos: Línea, Plano y Volumen, en suma, la concepción simbólica de la forma arquitectónica y, por tanto, la celebración de la Arquitectura es el discurso del paisaje del fondo. En el panorama de fondo casi se han agotado las palabras referidas a la arquitectura y, sin embargo, hay una ausencia que brilla: en el repertorio de volúmenes parece faltar uno de los principales. Creemos poder deducir la ausencia si nos preguntamos en qué lugar está el personaje. L. Mamunes<sup>15</sup> cita al crítico de arte P. Schjeldahl que lee la oficina como “una abstracta torre de control vista desde el exterior, desde un punto de vista imposible, en el aire”. Desde nuestra lectura podemos precisar algo más. Siguiendo la lógica del discurso el primer plano es una elipsis retórica. Nos parece claro que el oficinista no está en una *abstracta torre*; el arquitecto no puede estar sino en el volumen que falta, el cubo: la figura *ausente*. La palabra escondida donde más se ve; una astucia meditada, – “[...] tantas paredes para la intriga [...]”, dijo Hopper, según Jo– que nos recuerda *La carta robada*, el conocido cuento de E. Allan Poe. La ilustración 20, inspirada en la litografía de Le Corbusier, pretende expresarlo y resumir lo que hemos dicho hasta aquí.

El cubo está elevado... y a una altura concreta: la franja horizontal de las azoteas. Esta elevación determina por arriba la ensoñación, por abajo el espectáculo humano real. Un lugar propio de la vida urbana y uno de los lugares del pensamiento favoritos de Hopper; en él se emplaza generalmente solo, a veces acompañado. La ilustración 21 muestra algunos ejemplos: (de arriba a abajo) *From Williamsburg Bridge* (1928); *à Mlle Jo, Noël 1923* y *Room in Brooklyn* (1932). Incluso en una ocasión se autorretrata: *Self-portrait* es el título original de *Skyline near Washington Square*, una acuarela de 1925 (ilustración 22), en la que Hopper se personifica en el edificio que se eleva hasta esa frontera y en la dualidad que nos presenta: la fachada-máscara frente a la verdad-volumen puro de las medianeras.



Ilustración 22

La oficina no es torre, sino el cubo levitando en el aire, en el mismo lugar en que se sitúa al espectador. Aunque, si tenemos en cuenta una de las dos palabras que hasta ahora no hemos diferenciado, tal vez, esté posado, o mejor dicho acostado, y solo levite en el espacio del sueño. Nos referimos al elemento que se lee como un trozo de cubierta y una falsa fachada decorativa, vista desde atrás y colocada en una extravagante posición respecto de la oficina. Como remate de edificio es verosímil, pero nos resulta extraño por su forma: parece un mueble –y los muebles son elementos significativos para Hopper– y más concretamente un piecero de cama. En apoyo de la conjetura nos remitimos a una de sus pinturas de juventud, *Artist's Bedroom* (1903-6), un *paisaje privado*, una vista parcial de su dormitorio en su casa natal en Nyack: el piecero de la cama es su primer plano (ilustración 23). La última palabra que podemos diferenciar son los feos fragmentos de edificios Beaux-Arts; presentan la mascarada arquitectónica haciendo de pedestal de los volúmenes.

En nuestra interpretación no existe la paradoja de lo blanco que señalamos en el inicio. En congruencia con el discurso que celebra a la Arquitectura, el color de todos los muros que *encierran* al oficinista –y que en nuestra versión lo *acompañan*– no podría ser otro que el blanco. El color que, por boca



Ilustración 21



Ilustración 23

de Alberti, sentencia: “Soy el más albañil de los colores”. Un color señero para la arquitectura por sus connotaciones y sus propiedades plásticas inherentes: pureza, sencillez y sensibilidad frente a la luz. Pureza y sencillez en tanto que mantiene inequívocos y perceptibles los cuerpos y ángulos de la idea arquitectónica sea cual sea la escala; sensibilidad frente a la reflexión cromática de la luz y el juego de las sombras. En lo semántico, todos los objetos blancos se asocian con la idea de pureza y modestia. En *Office in a Small City* el blanco no es brillante ni puro, sino decolorado en ocre amarillo; la mezcla expresa la materialidad del muro pero, sobre todo, dice el paso del tiempo. El teñido no quita valor a los restos de su blancura original, ni obscurece el sentido de lo blanco; todo lo contrario, poéticamente lo exalta al matizarlo con el tiempo.

Hasta ahora hemos examinado las palabras diferenciadas y el orden de lectura que Hopper planea. En la analogía estructural con la poética haiku distinguimos las unidades pictóricas como versos: a la izquierda, el primer plano con la oficina y el paisaje que vemos a través de las ventanas; a la derecha, las edificaciones y los volúmenes sobre sus azoteas. La estructura es semejante a *New York Movie*: la esquina de la oficina es una ancha franja vertical blanca que divide la imagen en dos partes; perceptivamente su vacío blanco se duplica y, aunque pertenece a la parte izquierda, trabaja en la lectura de la derecha (ilustración 24). Actúa como pausa sintáctica y poética: sintácticamente diferencia los dos versos. En lo poético podemos pensar que Hopper, así como en *New York Movie* con la pausa oscura *oscurece* la significación global, en *Office in a Small City*, con la pausa blanca quiere *blanquear* la mirada que lee los volúmenes del segundo verso. En correspondencia con la poética haiku, la pausa es el eje de la comparación interna: a la izquierda el ángulo recto, la línea y el plano, a la derecha el volumen; a la izquierda la pureza formal de los elementos de la arquitectura, a la derecha el disfraz de las fachadas.

Ilustración 24



El análisis geométrico de *Office in a Small City* nos ha descubierto el rectángulo raíz de dos como el trazado regulador. El patrón compositivo que veníamos constatando se ha desvelado como herramienta específica; en la ilustración 25 verificamos las normas de uso.

Comprobamos cómo utiliza la vertical interior del cuadrado trazado por la izquierda para segmentar la obra en las dos escenas, los dos versos. En la vertical interior del cuadrado trazado por la derecha se localiza el centro perceptivo del fragmento de muro que se significa como el *Plano blanco* (lo que en la composición debe sobresalir de la tela). También en este eje, por arriba, nos descubre otra marca de posición –semejante a la muesca– que indica construcción del rectángulo raíz y, por abajo, pasa por la muñeca del personaje, justo donde coincide con el lápiz. En este punto Hopper celebra el trabajo del arquitecto que, con la camisa arremangada, descansa la mano sobre el tablero mientras piensa. La mano puede estar satisfecha por lo hecho, o todavía inquieta, pero, en todo caso, está disfrutando del oficio. Arremangarse la camisa es un gesto que alude al trabajo sincero y virtuoso de la ética puritana; un símbolo que emparenta al *oficinista* de Hopper con el trabajador *pluriempleado* que pinta Rockwell en *The Kansas City Spirit*. Sobre el tablero de la mesa la luz solar perfila el plano en el que trabaja el arquitecto: una superficie soleada con amarillo dorado y brillos en blanco. Es una buena señal, la metáfora de la hoja de papel luminosa dice que se está satisfecho con lo hecho... y con lo que queda por hacer.

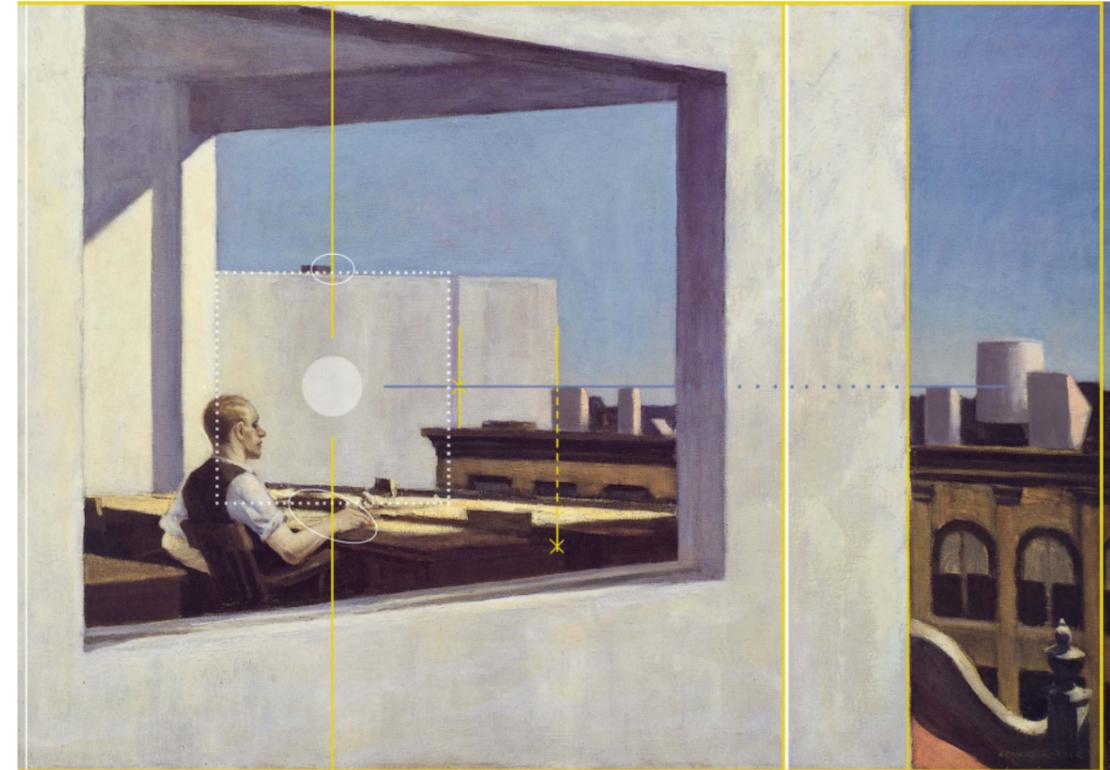


Ilustración 25

Ilustración 26. Norman Rockwell.  
*The Kansas city*, 1952.



Los centros, como hemos visto, determinan las verticales de los ángulos rectos. El eje horizontal del rectángulo articula el orden de lectura del panorama de fondo y la franja vertical determina la lectura espacial: la mirada gira alrededor de la pausa en blanco, espacialmente la rodea, por así decirlo; va de izquierda a derecha y desde el fondo a la oficina en el primer plano. El espectador examina el interior de la oficina, en la que no hay nada especial que lo retenga: el fragmento del muro blanco –que *sobresale*

de la tela– y el personaje, situado dentro de su área central pero casi fuera, compiten por la atención del espectador. Puede que se reinicie la lectura, o que comience el silencio. Como hemos apuntado, el *plano blanco* es la primera palabra y también puede ser la última. La intención nos parece clara, Hopper pretende que la mirada en profundidad del espectador se dirija hacia el centro del plano blanco y que, en esa trayectoria, se cruce con la dirección de la mirada del personaje, cerca de él. Se trata de una estrategia para situarnos junto al personaje: así se nos inspira poéticamente que el personaje está mirando hacia-pensando lo mismo que el espectador. Una estrategia sincera, pero de una ambigüedad calculada que causa la intriga... si damos demasiada importancia al oficinista. Esta disposición en la que dos significantes se enlazan por proximidad y rivalizan por retener la mirada del espectador, y en uno prima lo icónico y en el otro lo plástico, es propia del artista. Lo hace en otras obras de personajes solitarios que miran hacia algo que está más allá del cuadro. Con la misma intención poética que en *Office in a Small City* en *A Woman in the Sun* sitúa a la mujer junto a la ventana, abierta hacia un luminoso y escueto paisaje.

En este sentido, hemos tenido la fortuna de encontrar una advertencia de Octavio Paz sobre la “sencillez engañosa” del poeta en su prólogo a la obra de Basho, *Sendas de Oku*<sup>16</sup>. Nos vale tanto la advertencia como el haiku que en ella se cita, y que, a nuestro entender, dibuja en la imaginación una escena perfectamente equiparable a *Office in a Small City*.

Después de estas aclaraciones debería cortar este prólogo sinuoso y prolijo, pero me parecería traicionar a Basho si no añado algo más: su sencillez es engañosa, leerlo es una operación que consiste en ver al través de sus palabras. El poeta Mukai Kyorai (¿1615?-1704), uno de sus discípulos, explica mejor que yo el significado de la transparencia verbal de Basho. Un día Kyorai le mostró este haiku a su maestro:

cima de la peña:  
allí también hay otro  
huésped de la luna

¿En qué pensaba cuando lo escribí?, le preguntó Basho. Contestó Kyorai: Una noche, mientras caminaba en la colina bajo la luna de verano, tratando de componer un poema, descubrí en lo alto de una roca a otro poeta, probablemente también pensando en un poema. Basho movió la cabeza: Hubiera sido más interesante si las líneas: “allí también hay otro / huésped de la luna” se refiriesen no a otro sino a usted mismo. El tema de ese poema debería ser usted, lector.

Adentrarse en el asunto poético de *Office in a Small City* implica verlo al través de los muros blancos y vacíos. En paralelo con la poética haiku, el artista sigue su norma que encierra la ambigüedad como valor constitutivo y pretendido. Las interpretaciones sociológicas u otras que imaginan un drama individual para el oficinista, como los poemas ecrásticos de V. Chang o J. Robbins<sup>17</sup>, surgen de las evidencias de la escena universalizadas como soledad, alienación, etc. La poética del haiku y la de Hopper reclaman completarse en el espectador y, en este sentido, toda interpretación se legitima; alejarse o aproximarse a lo que el artista, para sí, podría haber querido expresar es otra cuestión. La ambigüedad en esta obra, en parte, la establece el título: *Office in a Small City* induce a hacer del escenario una lectura genérica, el *oficinista atrapado* capta toda la atención y el discurso de los muros blancos puede pasar inadvertido, sin embargo para Hopper el título forma parte del juego poético y, en consecuencia, la lectura literal y la suposición de sinceridad que generalmente se atribuye a los títulos en una obra de arte hay que ponerla en entredicho. En *Office in a Small City* el tema debería ser el espectador, Hopper nos invita a alojarnos en otro cubo y sentirnos, como él, huéspedes de la familia del Ángulo Recto.

Cabría distinguir esta pintura como una muestra del ingenio creativo de Hopper, y lo podemos hacer comparándolo con otro haiku. Un poema que creemos pertinente citar no solo como ejemplo equivalente del ingenio como cualidad poética, también porque se trata de un poema que Hopper, casi con seguridad, leyó. Esta suposición se apoya en el hecho de que Hopper en su artículo “John Sloan y los Filadelfianos”<sup>18</sup> cita expresamente a Lafcadio Hearn, autor del libro titulado *En el Japón espectral* (1899), una miscelánea de cuentos tradicionales y pequeños ensayos sobre cultura y religión japonesa; en su capítulo “Trozos de poesía” leemos:

Permítanme concluir [...] citando otro grupo de poemas –también pictóricos, en cierto sentido, pero notables sobre todo por su ingeniosidad– dos curiosidades improvisadas. La primera es antigua, y se atribuye a la famosa poeta Chiyo. Habiendo sido retada a componer un poema de diecisiete sílabas acerca de un cuadrado, un triángulo y un círculo, se dice que [...] respondió:

Kaya no té wo  
Hitotsu hazushité,  
Tsuki-mi kana!

“Al soltar una esquina del mosquitero, ¡contemplo la luna!” La parte superior del mosquitero, suspendido por cuerdas en cada una de las esquinas, representa el cuadrado; si se deja caer la red en una esquina el cuadrado se convierte en triángulo; y la luna representa el círculo.

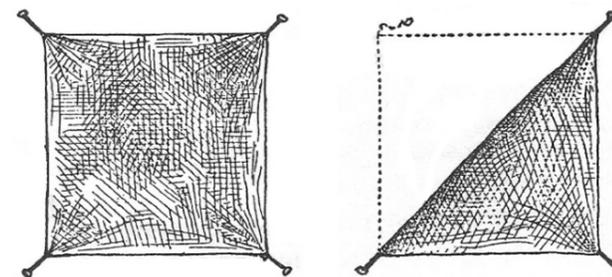
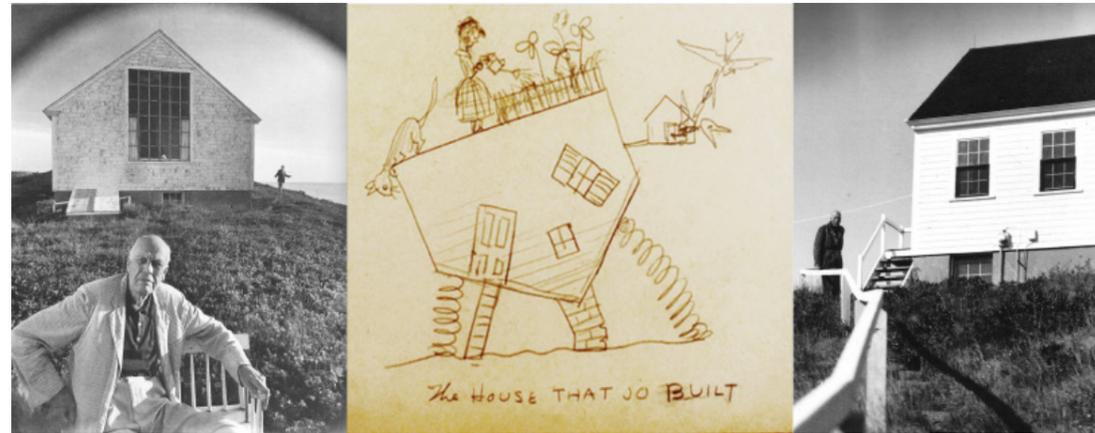


Ilustración 27. Ilustración original del libro *En el Japón espectral*.

Ilustración 28



Hemos cuestionado en el inicio la analogía literaria con *Bartleby* y, en el fondo, puede que sea acertada. En el final de la obra, Melville<sup>19</sup> insinúa “como rumor” la fatalidad azarosa del Destino como solución del enigma de *Bartleby*, “un hombre por naturaleza y por desdicha propenso a una pálida desesperanza”; “El rumor es este: *Bartleby* había sido un empleado subalterno en la Oficina de Cartas Muertas de Washington<sup>20</sup> de la que fue bruscamente despedido por un cambio en la administración”. Puede que también sea ésta la razón última de Hopper cuando pinta *Office in a Small City*: un lamento poético por el Destino que hizo pintor al arquitecto. Pasó la vida pintando-proyectando-proyectándose en arquitecturas, a veces ejemplos de la arquitectura real que le interesaba, a veces edificios inventados o transformados por su razón poética; solo construyó un edificio real, su casa estudio en Cape Cod –en el que suponemos, por la caricatura, que Jo también intervino de alguna manera<sup>21</sup> (ilustración 28).

Para nuestro propósito, nos hemos referido a la figura de Le Corbusier. Aventuramos también que, como artistas, pudieron compartir ideas sobre la arquitectura, sin embargo son individuos substancialmente distintos. A diferencia de Hopper, Le Corbusier no es precisamente un temperamento melancólico. Llevados por la curiosidad nos preguntamos qué arquitecto del Movimiento Moderno de su generación podría guardar una afinidad más completa con Hopper el arquitecto. En el artículo “John Sloan y los Filadelfianos” se advierte que conocía y se interesaba por la arquitectura norteamericana que se estaba haciendo<sup>22</sup>. Seguramente conoció y admiró el trabajo de F. L. Wright (sus Usonian y Prairie Houses), y también pudo ver a Le Corbusier en Nueva York confrontado con las neoyorkinas Brownstones (ilustración 29<sup>23</sup>), pero Hopper es otro estilo de persona. Tampoco participaría en la arquitectura de los rascacielos neoyorquinos: la que conoció imaginada como La Ciudad del Futuro (ilustración 30<sup>24</sup>) o la que realmente vio construir y despreció como asunto pictórico. Por supuesto que tampoco participaría en los eventos sociales promovidos por la Society of Beaux-Arts Architects como el Beaux Arts Ball de 1931 (ilustración 31<sup>25</sup>).

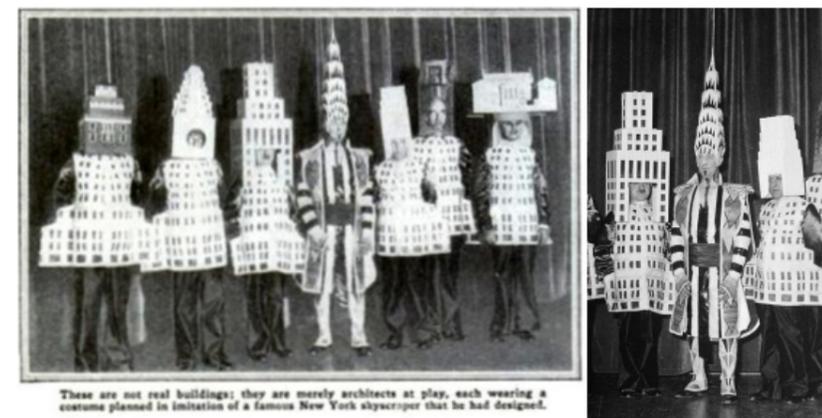
Ilustración 29



Ilustración 30



Ilustración 31



**ARCHITECTS DANCE IN SKYSCRAPER COSTUMES**

A group of famous architects formed a miniature “skylark of New York” when they met recently in costumes they had chosen for the annual Beaux Arts Ball in New York. Each of the novel costumes represented a building designed by the architect wearing it.

Lined up in the accompanying picture, starting at the left, are A. Stewart Walker, architect of the Fuller Building; Leonard Schultz, who designed the new Waldorf Astoria Building; and E. J. Kahn, architect of the Squibb Building.

Next, in the center of the group, with a regal air that befits his proud creation, stands William van Alen, architect of the Chrysler Building, still tallest of the world’s completed structures. Then come Ralph Walker, representing the Wall Street Building; D. E. Ward, designer of the new Metropolitan Life Building, and at the extreme right J. H. Freedlander, who was the architect of the Museum of the City of New York.

These are not real buildings; they are merely architects at play, each wearing a costume planned in imitation of a famous New York skyscraper that he had designed.

Por su notorio interés por la arquitectura vernácula nos parece que, de los que conocemos, su semejante en cuanto a qué y cómo Hopper hubiera querido construir sería Heinrich Tessenow. Las pictóricas representaciones de Tessenow (dibujos en ilustración 32<sup>26</sup>) nos permiten establecer una simple comparación entre sus dibujos y las pinturas de Hopper como argumento: el paisaje y las arquitecturas son obviamente diferentes, pero los principios y los valores que expresan las representaciones son los mismos. Principios y valores que no se atienen solo a una idea de forma arquitectónica. Dibujos y pinturas se derivan de un pensamiento romántico e incluyen, aunque no se los vea, a sus habitantes ideales; no solo hablan de la belleza de una arquitectura sino de las vidas que las casas pueden alojar.



Ilustración 32. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Solitude* (1944); *Casa del Jardín de Goethe*, en Weimar (1904); *Cape Cod Sunset* (1934); *Mülheim an der Ruhr* (*Casa en una ladera*, 1905); *Ryder's House* (1933); *Corn Hill, Truro* (1930); *Casas a lo largo del muro* (1904).

En este sentido compartimos el juicio que hace Peter Handke en *La doctrina del Sainte-Victoire*<sup>27</sup> sobre lo que expresan muchos de los cuadros de Hopper que tienen como motivo arquitecturas domésticas en su paisaje:

[...] porque lo que tenía valor eran precisamente las cosas corrientes a las que el pintor había colocado a la luz de lo especial [...] y que ahora puedo llamar sin más *mágicas*. Los ejemplos que se me ocurren son todos ellos paisajes: y concretamente aquellos que corresponden a las imágenes amenazadoras, despobladas y silenciosamente bellas, de la duermevela [...] y, finalmente, y en primer lugar, las casas de madera escondidas en los pinares de Cape Cod, Massachusetts, del pintor americano Edward Hopper [...]. Sin embargo, los paisajes de Hopper tienen menos de amenaza onírica que de realidad abandonada. Uno puede encontrarlos a la luz del día y de la razón en el lugar donde están [...] por la noche vi brillar las casas de madera entre los pinos –no estaban abandonadas, en absoluto, más bien representaban una vivienda ideal.



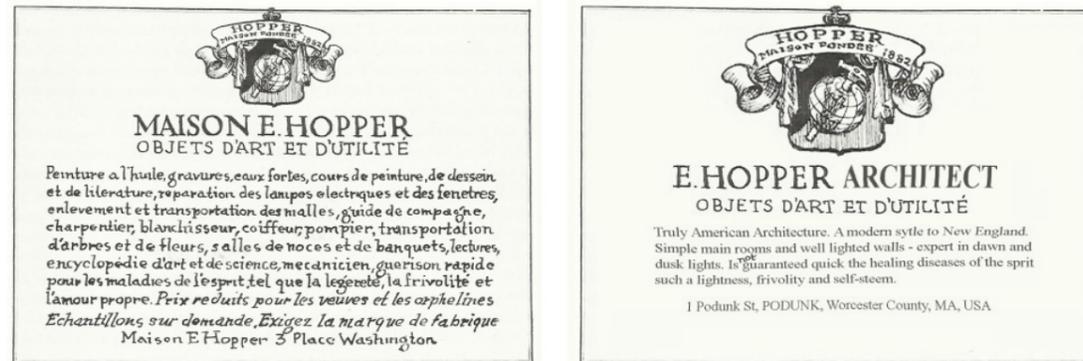


Ilustración 33. Casa E. Hopper. Objetos de arte y utilidades. Pintura al óleo, grabados, cursos de pintura, de propósitos y de literatura, reparación de lámparas eléctricas y de ventanas, recogida y transporte de baúles, guía de compañeros, carpintero, lavadero, peluquero, bombero, transporte de árboles y flores, salas de bodas y banquetes, lecturas, enciclopedia de arte y ciencia, mecánico, curación rápida de las enfermedades del espíritu, tales como la ligereza, la frivolidad y la autoestima. Precios reducidos para viudas y huérfanos. Muestras sobre pedidos. Exija la marca de fábrica Casa E. Hopper, 3 Plaza de Washington.

Arquitectura auténticamente americana. Un estilo moderno para Nueva Inglaterra. Ambientes sencillos y paredes bien iluminadas –experto en luces de amanecer y atardeceres. (no) Se garantiza la curación rápida de enfermedades del espíritu como la ligereza, la frivolidad y la autoestima. Calle Podunk 1, PODUNK, East Brookfield, Condado de Worcester, Massachussetts, USA.

puede ser un criterio de interpretación efectivo. Ironías, elipsis, paradojas, dobles sentidos, etc., son recursos retóricos que el artista maneja y revelan un estilo de hombre. Uno de sus poetas preferidos, Robert Frost, dice<sup>28</sup>:

El estilo es el hombre. Mejor dicho, el estilo es la manera como un hombre se toma a sí mismo; y, para que sea mínimamente encantador, o incluso soportable, la manera está rígidamente prescrita. Si es con seriedad exterior, tiene que ser con humor interior. Si es con humor exterior, tiene que ser con seriedad interior. Ninguna de las dos servirá si la otra no la subyace.

Hopper pertenece, sin duda, a la primera clase, y tenerlo en cuenta es necesario para acceder a su poesía. Quizá esto justifique y nos permita concluir el análisis de *Office in a Small City* con una conjetura coherente con la interpretación, con una broma y un poema breve. La suposición es acerca del título. Como anteriormente señalábamos, creemos que es un disimulo, nos parece incompleto, su título oculto tal vez fue *Architect's Office in a Small City*: el camino no elegido<sup>29</sup>. La broma se apoya en una humorística tarjeta comercial del joven artista que trabajaba como ilustrador: *Maison E. Hopper* (ilustración 33<sup>30</sup>), modificando el texto y conservando su escudo de armas, en el que el martillo es el eje del mundo, la hemos adaptado a Hopper el arquitecto, con despacho en Podunk.

Hemos podido contar con la colaboración poética de I. Corral que, para la ocasión, ha tenido en cuenta el sueño de Hopper y ha adaptado a *Office in a Small City* el poema de Kiorai:

En la cima de los sueños,  
un sueño de valle: ser,  
huésped del Ángulo Recto.  
En Podunk.

1. HOPPER, Edward. *Escritos*. "Carta a Charles H. Sawyer" (1939). Editorial Elba, 2012.

2. Edward Hopper: *Office in a Small City* (53.183). en *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.183>>..

3. FOSTER, Carter E. [et al]. *Hopper Drawing*. Whitney Museum of American Art, 2013. Catálogo de la exposición, mayo 2013 a junio 2014. Capítulo de Mark W. Turner, "Hopper's Walls".

4. LEVIN, Gail. *An Intimate Biography*. University of California Press, 1998. pp. 468,469.

5. El texto original dice "[...] a good perpendicula [...]". *Perpendicula* es una palabra latina intraducible, hemos optado por traducir la idea que enuncia: una buena composición en malla ortogonal.

6. La Web del Metropolitan Museum reproduce la obra como imagen de megapíxeles (a color y en blanco-negro). Se puede apreciar con detalle lo que decimos. URL <[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)>

7. LEVIN, Gail. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*. Whitney Museum of American Art, 1995. O-349.

8. E. Fiene. *Wiew From My Window*, óleo sobre lienzo, 1931; Litografía *Empire State Building*, 1930. Fuente de las ilustraciones: URL <<http://www.catrais.org/FieneCatalogue/Entries/EmpireState.html>>.

9. Hemos rastreado la etimología de Podunk por distintas fuentes de Internet, tanto cultas como populares. Se referencia en autores como Mark Twain y se atribuye su popularización a George M. Cocha (1878-1942), un importante y popular actor, compositor, cantante y productor de comedias musicales y vodevil en Broadway entre 1904 y 1920. En fuentes periodísticas se puede rastrear la discusión sobre si era un lugar real o mítico. Reseñamos como ejemplos curiosos el artículo en NY Times, Sección Viajes, "Podunk Revisited", 23 de agosto de 1981 y "Where is Podunk?", 14 de octubre de 1988. URL <<http://www.straightdope.com/columns/read/703/where-is-podunk>>. De este último sitio procede la ilustración de Slug Signorino y el artículo de Cecil Adams que informa con gracia de la aventura de una "expedición" de búsqueda y localización del Podunk real.

10. Un centímetro; como dijimos en nota 5, la reproducción de la obra por megapíxeles en la Web del Metropolitan Museum permite hacer mediciones muy precisas; hemos tomado precauciones para poder defender lo que decimos.

11. Fotografía de W. RIZZO, *Atelier 35, rue de Sèvres, Paris, Devant la peinture murale, Femme et coquillages*. Publicada en el Magazine de Paris Match (1953) y en el Catálogo de su exposición *Le Corbusier* by W. Rizzo, Fundación Le Corbusier, 2012. Fuente de la fotografía: URL <<http://lejournaldelaphotographie.com>> (abril de 2013).

12. Señalamos cómo la traza del horizonte lejano (la horizontal de la primera cruz) virtualmente pasa por la cabeza del oficinista: nada es impensado en el escrupuloso Hopper.

13. ALBERTI, Rafael. *A la pintura. Poema del color y la línea* (1944-1967). Editorial Aguilar, 1968. p. 127.

14. LE CORBUSIER. "Vers une architecture". *L'Esprit Nouveau*, 1923.

15. MAMUNES, Lenora. *Edward Hopper Encyclopedia*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 2011. p. 99.

16. BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Barral Editores, 1970. p. 27 y 28.

17. En la búsqueda sobre poesía ecrástica de esta obra hemos encontrado a dos reputados poetas, Victoria CHANG y Joshua ROBBINS. El de Chang, publicado en New England Review en el Vol. 33, N° 1 (2012) Victoria Chang, *Edward Hopper's Office in a Small City*. en URL <<http://issuu.com/nereview/docs/victor>>. El de Robbins, *The Man in Hopper's Office in a Small City*. en URL <<http://www.lmunet.edu/academics/english/2010Poems/man-in-hopper-robbins.shtml>>.

18. HOPPER, Edward. "John Sloan y los Filadelfianos". Artículo publicado en la revista *The Arts*. Volumen XI, n° 4, abril 1927 "El artista que aborda la cuestión de lo racial y lo indígena en el arte encontrará muchos escollos. Es el caso de Whistler, Henry James, Lafcadio Hearn y otros inquietos y torturados expatriados". Es notorio en Hopper su especial interés por los artistas expatriados. Probablemente por afinidad; producto de sus viajes a Europa él mismo pudo sentir la tentación de expatriarse: "tardé diez años en recuperarme de París", dijo en una ocasión. Una tentación *norteamericana* semejante es la base de la historia que cuenta Woody Allen en su película *Midnight in Paris*.

19. MELVILLE, Herman. *Bartleby el escribiente*. Editorial Siruela, 2012.

20. Departamento de Correos donde se conservan las cartas no reclamadas por sus destinatarios.

21. Fotografía de Arnold NEWMAN, *Edward and Jo Hopper in South Truro*, 1960; HOPPER, caricatura *La casa que Jo ha construido*, Arthayer R. Sanborn Hopper Collection, en URL <<http://www.artnews.com/2014/03/10/scenes-from-edward-hoppers-marriage/>>. Fotografía de Hans NAMUTH, *E. Hopper*, 1963 (detalle), en KRANZFELDER, Ivo. *Hopper*. Taschen, 2006.

22. HOPPER, Edward. *Escritos*. Editorial Elba, 2012. p.50: "[...] No estaríamos tan seguros de que el arte de América cristalizará en un arte autóctono y diferenciado de no ser porque nuestro teatro, nuestra literatura y nuestra arquitectura dan muestras evidentes de estar haciendo exactamente eso". El interés de Hopper por la arquitectura y las vanguardias europeas es claro, una de sus fuentes es la revista *The Arts* (vinculada a su entorno artístico) en la que una de sus secciones habituales estaba dedicada a la arquitectura y/o artes decorativas. Como dato circunstancial señalamos que el artículo que continúa después del de Hopper sobre Ch. Burhfield en *The Arts*, julio 1928, es sobre artes decorativas con interiores de vanguardia: Charlotte Perriand, DJo Bourgeois y otros.

23. Fotografía de B.erenice ABBOTT. *Glass Brick and Brownstone fronts, 209 and 211 East 48th Street, Manhattan* (1938). Image ID: 482789. URL <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?482789>>.

24. Portada del libro de Moses King "King's Views of New York City" (1922). URL <<http://mt.wiglaf.org/aaronm/2011/02/welcome-to-the-world-of-tomorrow.html>>

25. Un extracto parcial del artículo de Christopher GRAY, "A New Age of Architecture Ushered in Financial Gloom" publicado en *The New York Times*. n° 1, enero 2006: Fundada en 1894 la Society of Beaux-Arts Architects atrajo la élite culta de la profesión, muchos de los cuales habían estudiado en la famosa École des Beaux-Arts de París. En 1914 dieron su primer *Ball* y en el de 1931 muchos llegaron disfrazados de los edificios que habían diseñado. Un anuncio en el *NY Times* decía que por 15 dólares podrían ser admitidos a algo "modernístico, futurístico, cubístico, altruístico, místico, arquitectónico y feminístico". Se anunciaba que el Baile incluiría un cuadro vivo de la ciudad de Nueva York y una "exposición de arte moderno hilarante", en el que los arquitectos se hacen pasar por esculturas clásicas y luego cómo esas esculturas pueden ser reproducidas en el estilo moderno o el abstracto. Fuente de las imágenes: URL <[www.Metrohistory.com](http://www.Metrohistory.com)>.

26. Fuente de las ilustraciones: M. DE MICHELIS, *Heinrich Tessenow*. 1876-1950, Milán, Electa, 1991.

27. HANDKE, Peter. *La doctrina del Sainte-Victoire*. Alianza Editorial, 1985, p. 18-19.

28. FROST, Robert. *Prosas*. Editorial Elba, 2011. p. 61, *Introducción a King Jasper* (1935).

29. Tomamos prestada esta terminación de Robert Frost. Uno de sus poemas, muy popular en Norteamérica, se titula *El camino no elegido*.

30. *Maison E. Hopper*, dibujo 1913-19. Fuente: Levin, Gail. *Edward Hopper, The Art and The Artist*. The Whitney Museum of American Art, 1980. p. 30.

Una acotación

En la introducción del presente capítulo hemos explicado el criterio de ordenación de las obras estudiadas y la justificación de haber conservado en las dos primeras la redacción original previa al descubrimiento –en la tercera, *Office in a Small City*, y posteriormente en otras– del alcance del rectángulo raíz de dos como trazado regulador, de sus normas de uso y su utilidad en la indagación del enunciado del artista en sus obras. Esta decisión nos obliga a exponer en este punto la comprobación *a posteriori* del análisis geométrico de las dos primeras *New York Movie* y *Automat*.

### Sobre *New York Movie*

Como vimos en las ilustraciones 19 a 22 del análisis de esta obra, la delineación de dos cuadrados y sus centros revelaba la estructura geométrica compositiva básica en la que una de las verticales interiores señalaba la fila de luces rojas y el punto de fuga como significantes. Con el trazado regulador hemos intentado ir más allá; a modo de ejemplo, en la ilustración 1 probamos que la construcción de la columna central fundida con la zona oscura puede deducirse de una malla generada por un rectángulo raíz de dos, sin embargo no hemos podido deducir nada más de interés. Creemos probable que Hopper empleara el trazado regulador, pero solo para la composición básica de la imagen tal como lo hemos descrito en su análisis. Como anotó Jo Hopper en sus diarios, *New York Movie* es una imagen difícil –lo prueba el gran número de dibujos del natural que se conservan– y, por tanto, conformar los elementos desde sus normas geométricas, a la manera que lo hace en otras, probablemente era añadir innecesariamente más dificultad, o nosotros no hemos podido averiguarlo.

### Sobre *Automat*

En esta obra, la comprobación del trazado regulador nos ha aclarado y completado el diseño geométrico y, por tanto, confirmado la interpretación. En la exploración geométrica razonamos desde la presencia *real* de Hopper, simbolizada en el punto azul. A partir de él dedujimos la construcción geométrica de la imagen y, como clave del enunciado, una línea vertical que agrupaba siete puntos significantes

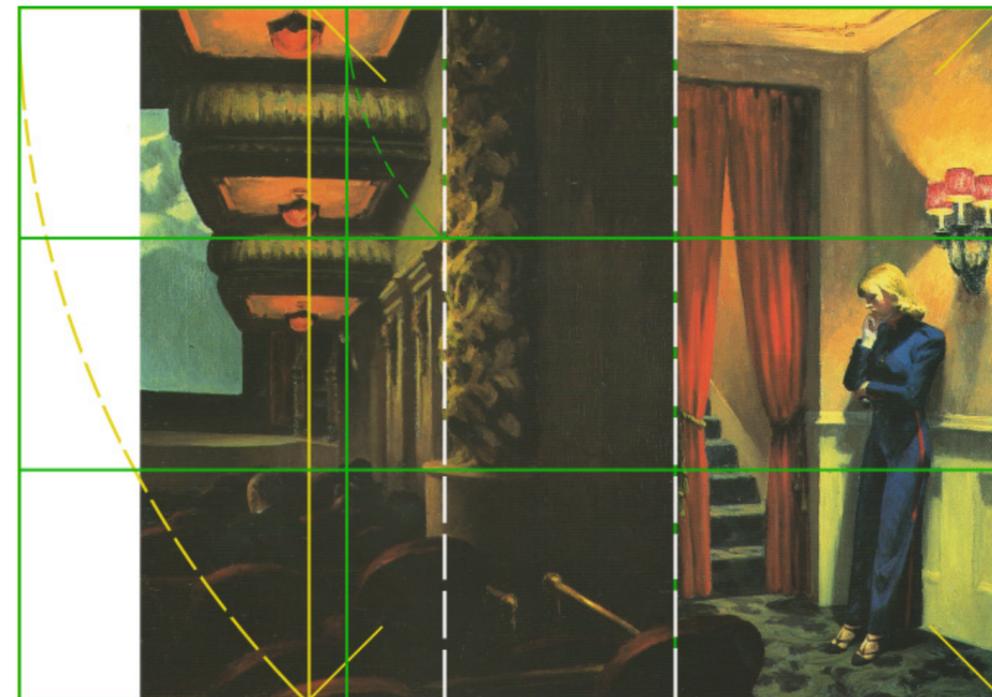
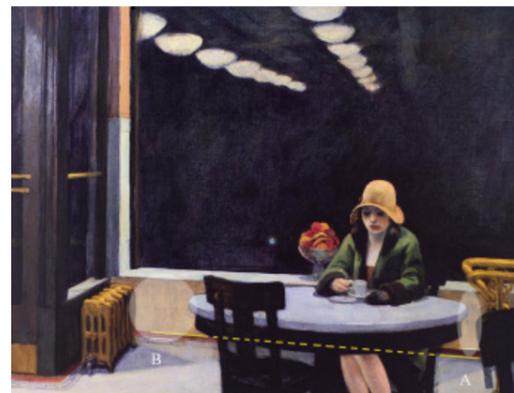


Ilustración 1



Ilustraciones 2 y 3

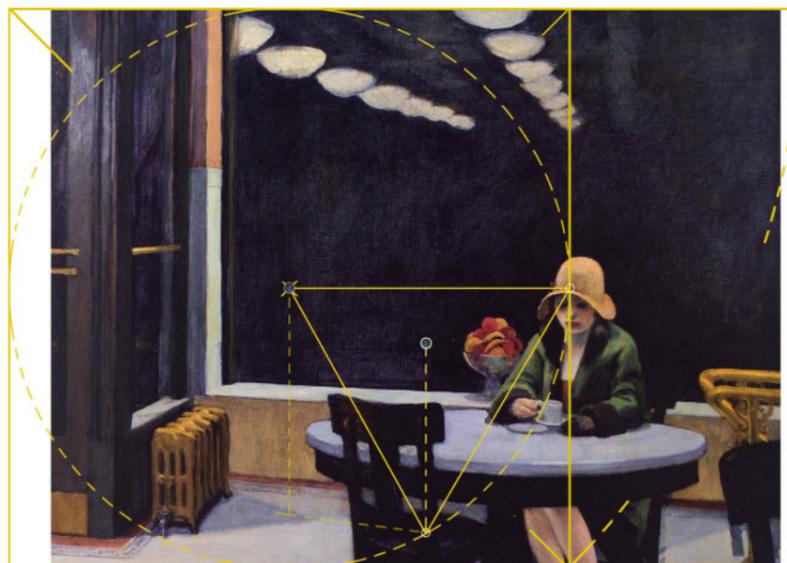


Ilustración 4

Ilustraciones 5 y 6



en la figura de la mujer y otro más en su fila de luces. Otras consideraciones formales y de estrategia pictórica acerca de la representación de tiempo y movimiento nos llevaron más allá, y propusimos que la pintura podía ser leída como un suceso, es decir que *Automat* realmente era la expresión de una secuencia temporal, una imagen en la que figuran, *superpuestos*, los tres momentos consecutivos de un encuentro con la mujer.

Hopper nos dejó su deseo pintado: en el primer momento, la mujer solitaria y ensimismada; en el segundo, ella presente que es observada y responde a la mirada, se crea entonces la emoción compartida; el tercer momento es la tensión del deseo en los personajes, la duda en él y en ella: ¿acercarse o no?, ¿se acercará o no? Del análisis derivamos la trayectoria del punto azul: primero estaría a la derecha –dentro y fuera del marco–, ya que desde ese punto de partida los mecanismos formales invitan a emplazarse en el espacio más libre –zona B. Instalados ahí, y siguiendo la dirección que indica la flecha azul sobre el suelo blanco –la sombra del aparato de calefacción–, el punto azul llega a su destino: el centro del asiento de la silla vacía frente a la mujer, el lugar en el que caería el punto azul flotante (ilustraciones 2 y 3).

Las deducciones las hicimos partiendo de las dimensiones reales de la pintura; ahora sabemos que en esta obra, como hemos probado en otras, esas medidas proceden de un rectángulo raíz que después se amplía o se recorta. Con las dimensiones reales, la línea vertical que recogía los puntos significativos se ubicaba en un lugar geométrico *secundario*, en tanto que derivaba del cuadrado trazado por la derecha; ahora sabemos que esa línea, según sus normas, tenía que ser una de las verticales interiores principales. Y así es; como se prueba en la ilustración 4, la imagen se planeó con un rectángulo raíz en el que la vertical interior del cuadrado trazado por la derecha pasa por el punto rojizo en el sombrero de ella, su pensamiento cálido. El centro del cuadrado es el importante, el artista, desde fuera del marco se ha desplazado hasta el espacio más libre y desde ese centro construye la totalidad de la imagen. En el decir geométrico de Hopper, la conexión entre él y la mujer se enuncia con un triángulo que indudablemente tenía que ser equilátero. En la ilustración hemos colocado el punto azul en ese centro, los vértices y los lados del triángulo enuncian el deseo. El lado horizontal une el centro y el punto rojizo, y así se dice que él y ella piensan en lo mismo. Los otros dos lados expresan el qué: que el punto azul ocupe la silla vacía. El camino está señalado, el punto azul en ese centro cae a plomo sobre la punta de la flecha azul en el suelo que lo lleva al centro del asiento, y desde ahí se eleva para construir la homotecia, o sea para iniciar el “diálogo entre semejantes”.

Las ilustraciones Ilustración 5 y 6 equivalen, corrigiéndolas, a las que explican la construcción geométrica y las deducciones en el análisis de la obra. Con ellas se puede verificar, ahora con exactitud, el diseño completo de la imagen.





O-338, 1949, *Conference at night*

Óleo sobre lienzo, 72,1 x 102,6 cm

Wichita Art Museum, Kansas

(Ilustración 1)

Generalmente, *Conference at Night* se interpreta como una confabulación, una impactante imagen que infunde en el espectador un sentimiento siniestro. Con frecuencia se señala la acentuada teatralidad que le otorga la potente luz artificial que entra por la ventana, en contraste con la negrura del espacio que se nos muestra por la izquierda. Este dramatismo, unido a que *Conference at Night* es uno de los pocos cuadros de Hopper que presenta a personas gesticulando mientras conversan –un algo de movimiento en la escena– hace que la crítica siempre indique la inspiración recíproca entre Hopper y el cine. La analogía cinematográfica es constante, y muy frecuente su “probable inspiración” en el cine negro<sup>1</sup>. Junto a *Nighthawks*, parece validar algo más que otras obras el tópico crítico del impulso narrativo que el artista crea en el espectador. El historiador de cine P. Wollen<sup>2</sup> lo dice más gráficamente caracterizando la obra “como una de las muchas pinturas de Hopper que parecen escenas de una película a la que hemos llegado a mitad de proyección”. Efectivamente, todos los componentes de la escena parecen invitar a imaginar una historia cuyo asunto se nos niega: ¿quiénes son estos personajes?, ¿qué los une?, ¿por qué se reúnen de noche y en ese lugar?, ¿qué va a pasar después? Estas preguntas se las hace la poetisa Victoria Chang<sup>3</sup> en el único poema efrástico que hemos encontrado. Lo cierto es el impactante efecto poético de lo siniestro que transmite la pintura.

Los comentarios sobre lo siniestro se suelen acompañar de una anécdota: el primer coleccionista que compró la pintura, Stephen Clark, miembro fundador del MoMA y asiduo comprador de obras de Hopper, la devolvió al marchante porque, según su esposa, “se parecía demasiado a una reunión de comunistas”, unos personajes satánicos en el paranoico ambiente político de esos años. La anécdota no nos parece menos siniestra que el cuadro y, abundándola, añadimos una fotografía (ilustración 2) de Francis Miller<sup>4</sup> de la propaganda política de esos años, y que hemos creído oportuna en relación con ella, pero sobre todo por la ingeniosa toma en la que las sombras dibujan unas *cejas diabólicas*: un estereotipo de la retórica de lo diabólico que entrará en juego en nuestra lectura de *Conference at Night*.



Ilustración 2. Joseph Zach Kornfeder fotografiado por Francis Miller en 1950.

*Edward Hopper: Conference at Night.* Victoria CHANG.

El hombre sentado en el escritorio parece no tener ojos o están cerrados o quizás han sido excavados el hombre sentado en la mesa se sienta con maneras de jefe o quizás el quiera

ser el jefe y la mujer y el hombre lo pueden ayudar los escritorios no tienen nada encima pero dos tableros contienen sombras y el hombre no tiene ningún papel ninguna tarea

el hombre no tiene tareas de ningún tipo la habitación no puede ser su oficina es una morgue para hombres oficina que han sido relegados despedidos a traición déjalo ir porque hay que dejar ir el pasado

porque al pasado se le hace demasiado caso porque no lo vivimos ataviados con nuestras mejores galas la mujer parece un hombre igual será la jefa o igual

es mejor parecer una mujer pero actuar como un hombre un jefe me dijo una vez nunca actúes como una mujer la mujer mira más allá del hombre el hombre sobre el escritorio mira

entre el hombre y la mujer lo que quiera que hablan ya pasó es el pasado la pareja ayudó al hombre a ser jefe que ha perdido el contacto con la pareja que

han perdido el contacto entre ellos porque los dos han sido despedidos.

El historiador del arte Robert Hobbs<sup>5</sup> devuelve al artista a su tiempo y diferencia esta obra. Es importante, dice:

[...] por la forma en que se caracteriza a la mujer como un igual a los dos hombres. Durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres asumieron un papel importante en los negocios y la industria, y esta pintura muestra un nuevo fundamento en la interacción tradicional entre hombre y mujer que terminó poco después de la guerra a pesar de la propaganda gubernamental destinada a popularizar los tradicionales roles femeninos como ama de casa, esposa y madre.

Esta observación nos importa, puesto que defenderemos que apunta hacia la idea que origina la pintura. En estos años se está consumando lo que se denomina la Primera Ola Feminista. La intervención de la mujer en los esfuerzos de la Segunda Guerra Mundial es un hecho culminante en el proceso de liberación femenina que sanciona definitivamente su acceso al mundo del trabajo; la mujer ha accedido al poder para quedarse. ¿Qué pensaba sobre esto el artista, conservador, puritano, satírico... un romántico admirador de Goethe?

Los testimonios directos sobre esta obra son escasos –dos son de Jo Hopper: una carta dirigida a su cuñada Marion y el comentario que asienta en el Record Book<sup>6</sup>– y aportan poco acerca de la idea del artista. No obstante, subrayamos algo que puede ser de interés en nuestro análisis, en tanto que no nos parece una observación de Jo sino otra de las *peculiares* indicaciones de Hopper que ella recoge al pie de la letra. El rotundo y admirativo juicio de Jo sobre la mujer, a la que bautiza como Deborah, es una muestra de su forma de pensar.

Último piso del interior de un edificio de oficinas. Motivo central está en la zona iluminada por rayo de brillante luz (artificial) desde el exterior. Atención a la luz que incide en la ancha columna blanca en el extremo izquierdo del lienzo. Tiene poco que ver con el color (!) [la negrita es nuestra]. Pared blanca, oscuras figuras en silueta, hombre en la mesa en mangas de camisa blanca –Sammy. Deborah es rubia, una reina por derecho propio. En dorado pesadas mesas de roble. Gran libro de contabilidad verde mate con bordes de suave color rojo. Pieza de paño verde apagado. Sammy tiene mejor aspecto que el que muestra el dibujo.

De la misma fuente, transcribimos también la carta a su cuñada como otro ejemplo del desparpajo interpretativo de Jo y la defensa numantina de Hopper de su privacidad frente al *acoso participativo* de su mujer:

Ed ocupado en un lienzo, la pintura de una escena nocturna en el desván de un edificio y tres trabajadores textiles cocinando algo por el efecto especial de la luz de Ed. ¿Por qué se reúnen los trabajadores? Algo que podría haber visto desde un tren elevado por la noche.

Hopper, por su parte, en una carta al Wichita Art Museum, escribió:

Soy consciente de que al público en general le gusta tener su arte explicado con palabras. Va a ser difícil para mí hacer que las palabras digan mucho de *Conference at Night*. La idea de un loft de un edificio de negocios con la luz artificial de la calle que entra en la habitación por la noche había estado en mi mente durante algunos años antes de que lo intentara y había sido sugerido por cosas vistas en Broadway caminando por la noche. El intento de dar una expresión concreta a una impresión muy amorfa es la dificultad insuperable en la pintura. El resultado es fruto de la improvisación, y no por una escena o algún hecho conocido.

Esquivo como siempre, preserva su intimidad... pero no miente. Nos encontramos pues frente a un producto de su imaginación poética, un pensamiento *amorfo* lentamente madurado que encuentra su imagen. La ambigua mención a Broadway puede ser la referencia para aquellos que, como Levin (*op. cit.* p. 324), la creen “probablemente” inspirada en el cine negro.

Compartimos la analogía cinematográfica en lo formal, pero en la dirección de nuestro interés destacamos su cualidad de siniestra. En este sentido, nosotros vinculamos *Conference at Night* con *Starway* –también de 1949– y *House by the Railroad*, a través de lo siniestro como categoría estética.

En *Conference at Night* el efecto siniestro se deriva del escenario y de la acción y catadura del elenco de personajes: la noche, un lóbrego y oscuro interior casi vacío que se entiende desván o sala desmantelada de un edificio de oficinas y, en un rincón, dramáticamente iluminado por una fuerte luz blanca que viene del exterior, tres personajes se reúnen en secreto.

La reunión clandestina es un tema del inventario común de lo siniestro pero, al igual que en *Starway* y *House by the Railroad*, cabe precisar sobre ese concepto. Cuando la crítica usa el adjetivo siniestro para calificar esta pintura lo emplea en su sentido habitual, el recogido en el diccionario: en las personas que confabulan suponemos “perversidad o mala intención”, o bien porque la obra es siniestra ya que “causa temor o inquietud por su carácter sombrío o macabro”. En nuestra lectura, la definición se completa con las explicaciones de Freud que en su ensayo<sup>3</sup> sobre el tema nos revela que solemos llamar siniestra a una persona cuando la suponemos cargada de malas intenciones. “Pero esto no basta” dice Freud (1919):

debemos añadir que realizará esos propósitos de hacernos daño con el auxilio de unas fuerzas particulares [...] fuerzas secretas que nos trasladan de nuevo al terreno del animismo. Es el presentimiento de esas fuerzas secretas lo que vuelve tan siniestro a Mefistófeles para la piadosa Margarita: “Ella sospecha que seguramente soy un genio y hasta quizás el mismo Diablo”<sup>7</sup>.

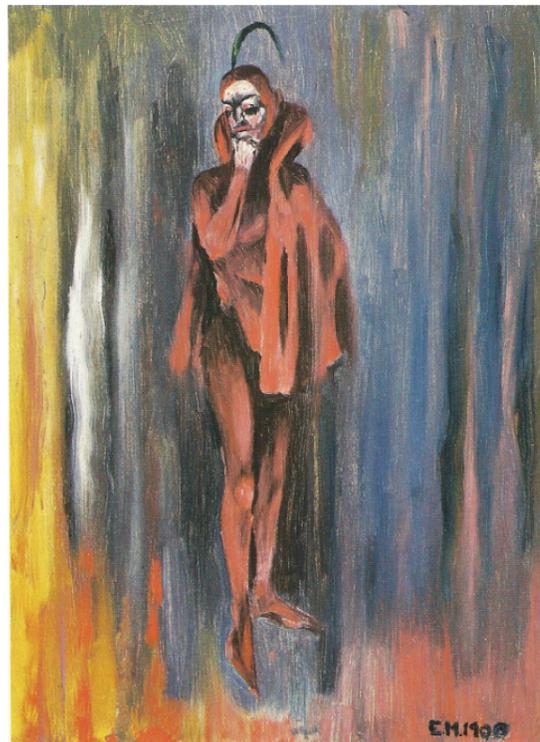
Esta condición, propia de la literatura romántica, se cumple plenamente y, de hecho, en *Conference at Night* esas “fuerzas secretas” son el argumento y figuran en la pintura.

Con frecuencia se relacionan ciertas obras de Hopper con algunos escritores, vinculándolas en ocasiones con obras literarias concretas. Para desbloquear el significado de la pintura, el crítico brinda la analogía literaria proponiendo una narrativa *paralela* –que la obra parece ilustrar– o bien la presenta como una posible influencia que puede dar una idea del asunto en el pensamiento del artista. En los casos que conocemos, o siempre nos queda la duda o bien la rechazamos<sup>8</sup>. Sin embargo, en *Conference at Night* plantearemos que Hopper se inspira en la literatura, a nuestro entender es un caso especial en el que la relación directa con ella parece defendible: *Conference at Night* puede ser interpretada como una versión hopperiana del mito de Fausto. En nuestro análisis sostendremos que es lo que concierta y da sentido a todos los elementos de la imagen.

En este sentido, recogemos dos referencias muy tempranas –un Hopper con 18 y 23 años– que sitúan *Conference at Night* en relación con el mito. La primera, *Satan in Red* (1900), es una estampa típica de las representaciones pictóricas –Delacroix, Daumier y muchos otros– y teatrales del Mefistófeles de Goethe: un Satán en rojo con manto corto y birrete adornado con una larga pluma en la pose característica de estar tramando algo. En la segunda, *Anno Domini* (1905), el Diablo disfrazado de bufón siniestro baila al frente de una multitud manejando los hilos de la gente; también Goethe en una escena de su *Fausto* disfraza al Diablo como bufón que se presenta a sí mismo ante la Corte Imperial mediante una serie de adivinanzas.

Tal y como se hace en un libreto teatral, iniciamos el análisis con una breve lectura de lo que sucede en la pintura y una sucinta presentación de los personajes y su papel.

Yo soy el Espíritu de Mal, Satanás, la serpiente primigenia [...]. Como bien sabéis, me encanta concertar extraños matrimonios. Disfruto emparejando a un viejo decrepito con una joven, una mujer fea y varias veces viuda con un muchacho imberbe, un tullido con una beldad, un sabio con una tonta, un cantor de sinagoga con una sorda, una persona retraída con otra descarada. Dejad que os cuente la historia de una unión particularmente “interesante” que hace algún tiempo maquiné [...]<sup>9</sup>.



Ilustraciones 3 y 4. Edward Hopper: izquierda, *Satan in Red* (1900); abajo, *Anno Domini* (1905). Fuente: Levin, G. *The Art and the Artist*, 1980. p. 239.



En *Conference at Night* asistimos a una extraña unión de conveniencia, en la que Hopper nos instala como intrusos inadvertidos en la conversación clandestina entre una mujer y un hombre. Parece que, forzados por las circunstancias, negocian algo en su ámbito de trabajo, y lo más probable es que se trate de un reparto del poder. Por su *facha*, tememos que sea lo que sea que pacten encierre peligro para nosotros. Quizá tras la conversación uno de los dos creará haber sacado ventaja. En apariencia ella tiene más bazas, pero solo gana el Otro. Aquel que sin que ellos lo adviertan los enreda: la figura más cercana en la pintura: un hombre de abrigo oscuro y sombrero gris que nos da la espalda, como si, al igual que nosotros, parcialmente se excluyera de la conversación. Se divierte manejando la situación y, aunque no vemos sus ojos, sospechamos que en ellos asoma una sonrisa... que no es de este mundo. Si tuviéramos que plasmarla sin alejarnos de los gustos de Hopper optaríamos por un gesto parecido al de Scapin en la pintura de su admirado H. Daumier (Ilustraciones 5 y 6).



Izquierda, ilustración 5. Derecha, ilustración 6: *Crispin y Scapin*, H. Daumier, 1865).

En la acción vemos a tres personajes; sin embargo, la representación del mito exige más figurantes. Inspirados por un cartel de la película *Fausto*<sup>10</sup> de F. W. Murnau (1926) que contiene signos equiparables hemos seguido las pautas compositivas de Hopper para descomponer la pintura en un tríptico y presentar por separado a todos los actores (ilustración 9).

De izquierda a derecha: ilustración 7, *Conference at night*; ilustración 8, cartel de la película *Fausto*; ilustración 9, descomposición de la pintura en tríptico.



Según establece el argumento, los protagonistas se emplazan en su sitio justo. En la zona iluminada se sitúan Sammy y Deborah, como los bautiza Jo, aunque nosotros los llamaremos Fausto y Faustina. Fausto ejerce de jefe, sentado en la mesa y de espaldas a la luz, gesticula; frente a la luz, Faustina le escucha. Al tercero le llamaremos Mefisto y está en la zona de sombra; él es lo Oscuro, se sitúa cerca de Faustina y está atento a la conversación. A los lados, las Presencias, lo que el argumento exige pero que no se puede ver. A la derecha, desde la oscuridad de la noche –que aquí es sinónimo de



11



14



12



15



13



16

invisibilidad— entra Dios, como la Luz que viene desde lo alto y se posa en los personajes, en *todos* los personajes. A la izquierda, en lo oscuro, aparece el Diabolo disfrazado —su poder de adoptar cualquier figura que se le antoje es bien conocido en la literatura romántica: la cabina huye de la Luz, se oculta detrás de la esquina, pero vigila el trato entre Fausto y Faustina.

Esta obra permite argumentar nuestra hipótesis desde los bocetos. G. Levin (1995) afirma que hay doce dibujos preparatorios, de los que conocemos diez (C. Foster, 2013): cuatro son estudios de detalles de los personajes, en especial gestualidad de brazos y manos (ilustración 10), y seis de composición (ilustraciones 11 a 16). De estos últimos, cuatro son bocetos rápidos y dos están más acabados y se enmarcan con líneas trazadas a regla, lo que posibilita examinar en el proceso de trabajo el empleo del trazado regulador y la configuración geométrica en relación con el orden semántico. Esto tiene un interés más amplio porque puede poner en duda la idea de composición *intuitiva* que transmiten los ágiles estudios preparatorios de Hopper, y que, en algunos casos, puede ser una falsa apariencia.



Ilustración 10

El conjunto manifiesta la idea general ya formada. En los seis dibujos, los elementos narrativos —personajes, acción, espacio y tiempo— que entran en juego son los mismos y se presentan en el mismo orden: en el centro el grupo de figuras en un espacio estático lleno de luz, y por la derecha y por la izquierda se nos presentan otros dos *lugares*, dos oscuridades distintas. A la derecha, la ventana hacia la noche, el lugar desde el que viene la recortada y potente luz que alumbra el interior; a la izquierda el interior en tinieblas. Ahora bien, examinando el espacio y la distancia entre espectador y personajes los seis dibujos pueden agruparse, ya que parecen responder al ensayo de dos soluciones diferentes. Los dibujos 11, 12 y 13 forman un primer grupo en el que vemos más espacio de la sala por la izquierda y los personajes están lejos; en los dibujos 14, 15 y 16 los personajes se acercan y por la izquierda se recorta la descripción espacial.

En el grupo de personajes las variaciones son de postura, donde se ensaya lo esencial, la relación entre ellos: cómo y quién se dirige a quién. Faustina, en pie y de perfil, siempre mira hacia adelante, a veces parece dirigirse a Fausto, otras no. Siempre sentado en la mesa, Fausto se dirige a los otros salvo en los dibujos 12 y 13 en los que claramente se dirige a Mefisto que, en pie o sentado, invariablemente nos da la espalda. Mefisto presta atención a la pareja en todos los bocetos excepto en estos últimos.

En el 12 Fausto se dirige a Mefisto, tal vez pidiendo ayuda, pero éste lo ignora, sentado con despreocupación y, suponemos, que con gesto jactancioso mira hacia la Luz. En el 15 Mefisto gira la cabeza hacia la oscuridad de la izquierda. Ambos tanteos presuponen la intención de sugerir Presencias en las oscuridades.

En los bocetos aparecen dos tipos de mobiliario y “el mobiliario de oficina tiene un significado muy concreto para mí”, dijo el artista en una ocasión comentando *Office at Night* (1940)<sup>11</sup> –una obra que la crítica suele relacionar temáticamente con *Conference at Night*. En todos los dibujos hay mesas largas, iguales y alineadas, propias del trabajo compartido –un puesto de trabajo bien conocido para Hopper (ilustración 17)– y en el boceto 13, colocado a la izquierda, justo en la esquina de la pared donde empieza lo oscuro aparece un buró de persiana, el mueble propio del Jefe en este contexto.

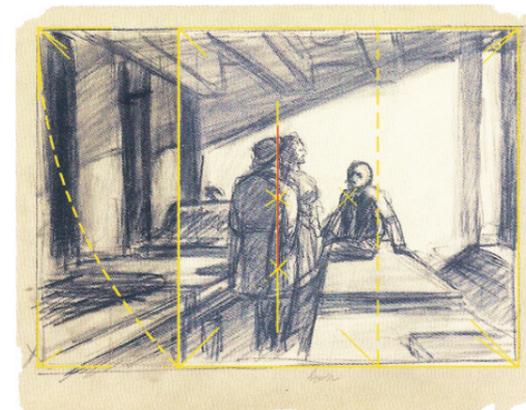
Los estudios 13 y 16 son los más acabados y se enmarcan con líneas trazadas a regla. En el 13 solo hay tres líneas a regla, la superior y las dos laterales, aún así es posible afirmar que Hopper concibe el estudio en proporción raíz de dos. En la ilustración 18 vemos cómo el trazado regulador –el cuadrado base dibujado a la izquierda y la derecha– genera dos verticales interiores principales que segmentan la escena en partes.

En esta estructura base se confirman de nuevo las pautas de Hopper. Según éstas, Mefisto debe emplazarse en un lugar geoméricamente privilegiado, y aquí se sitúa en el eje central del cuadro pero, como veremos, lo que es más relevante es que la línea pasa por su cara oculta. En esta división también puede leerse que la zona central está partida por el eje en dos mitades: la mitad derecha la ocupan Faustina y Fausto, mientras que Mefisto, desde *su zona*, parece estar *asomado* a su conversación. Por otra parte, en la geometría derivada del trazado regulador este eje central está enlazado con el centro del cuadrado: con la distancia entre el centro y el eje se obtiene una malla que parece construir algunas de las líneas componentes de la escena. En la ilustración 19 vemos cómo esta malla crea un cuadrado central que enfoca la zona de relación entre los personajes. Esto parece reforzar lo que hemos afirmado: Faustina y Fausto se sitúan en *su zona*, a la cual se *asoma* Mefisto. También es posible dar sentido a otro detalle geométrico que apunta la vinculación entre Fausto y Mefisto: la vertical *paralela* al eje trazada por el centro del cuadrado pasa por la nariz de Fausto, un rasgo facial significativo que Hopper remarca *exageradamente* en pico. Una disposición que se repite en el estudio 16 y que se traslada a la pintura, como veremos.

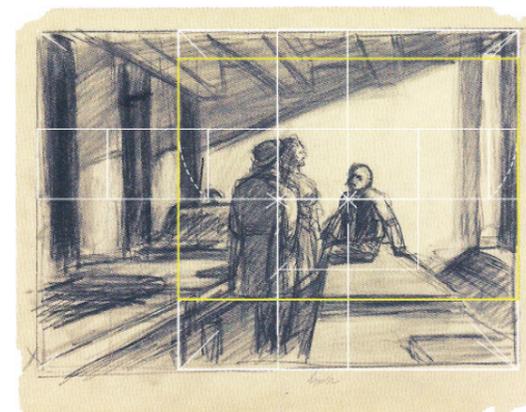
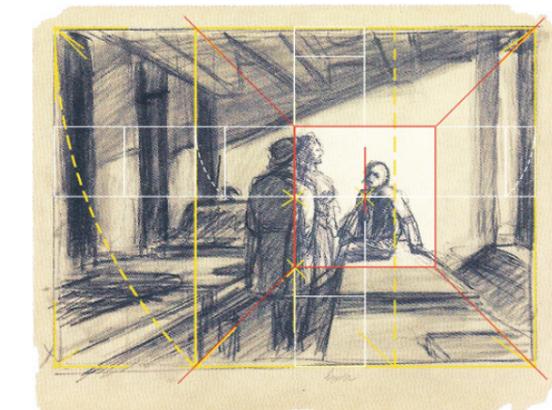
Comparando los estudios 13 y 16 (ilustraciones 20 y 21) se puede comprobar que el 16 es un recorte del 13, un zoom que nos aproxima las figuras y que por la izquierda casi se elimina la descripción espacial al excluir las columnas en perspectiva que nos llevan en profundidad hacia lo oscuro. Hopper solo conserva la última rendija oscura, la que se lee como más profunda. Por otra parte, este dibujo está



Ilustración 17. Hopper trabajando de ilustrador para la Phillips & Company en 1906. Fuente: G. Levin. *Op. cit.*, 1980, figura 24. [Llama la atención el parecido de las mesas de la fotografía y las del cuadro y su disposición].



Ilustraciones 18 y 19 (boceto 13)



Ilustraciones 20 y 21 (bocetos 13 y 16)



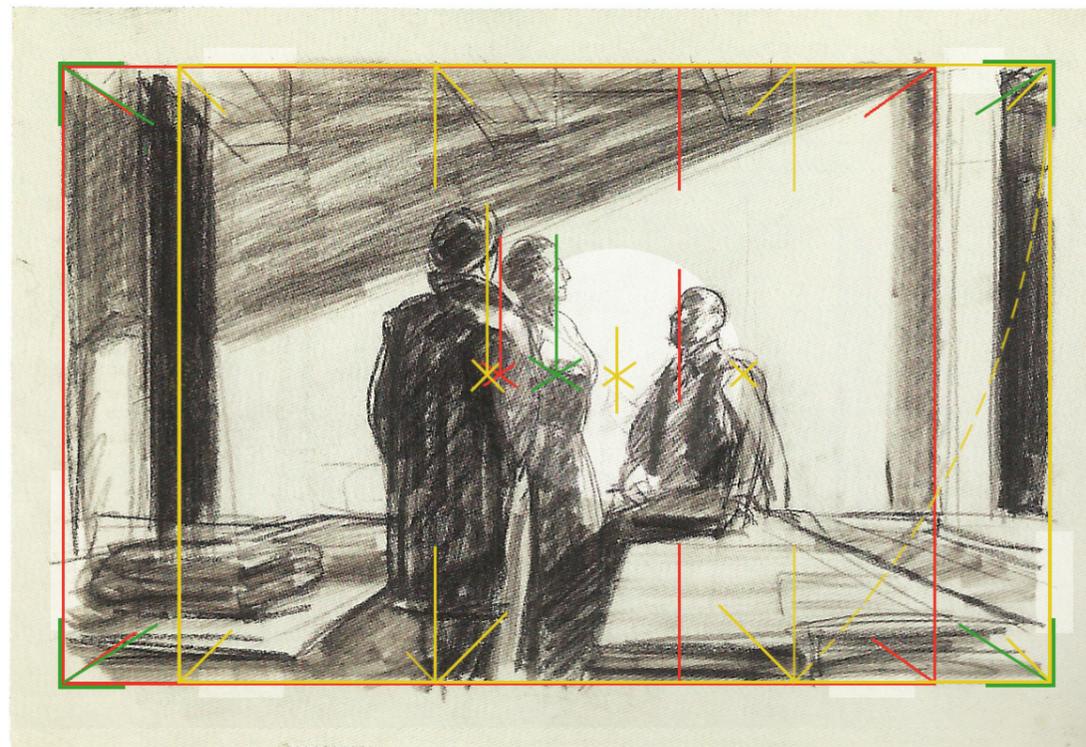
hecho en un formato notablemente mayor (38,3 x 56 cm) que el resto, que son iguales y de pequeño tamaño (21,6 x 27,8 cm). Realzar al grupo de personas además de concretar los rasgos de cada personaje y la relación entre ellos es la lógica de la simplificación y la ampliación. Con este acercamiento Hopper ensaya *acorrallar* la reunión secreta. Situar al espectador en un lugar más cercano flanqueado por las oscuridades; un aproximarse para contemplar tan bien a los personajes... que casi se pueda escuchar el murmullo de la conversación.

En el conjunto de bocetos, en la ventana hay dudas relacionadas con la Luz: la necesidad o no de rematar con el dintel y, en consecuencia, cómo perfilar la diagonal luz-sombra sobre la pared. En este ensayo no hay dintel. Por un lado, formalmente quizá así se *dice* mejor que la Luz viene de *arriba*, pero lo que parece más cierto es que Hopper quiere crear una similitud de forma y tamaño entre la ventana a la derecha y la rendija más oscura a la izquierda. A través de la correspondencia de formas, Hopper pretende sugerir la correspondencia semántica entre las oscuridades, insinuar la idea de las Presencias confrontadas.

En la ilustración 22 comprobamos que el encuadre seleccionado (el marco amarillo) es otro rectángulo raíz, que Hopper duplica (el marco en rojo) y desplaza hacia la izquierda en una longitud ajustada a la malla de tal manera que los elementos narrativos ocupen una posición geométrica exacta según sus normas. En esta estructura base de cuadrados y rectángulos superpuestos distinguimos varias líneas y centros significativos. En el rectángulo amarillo, la vertical derecha se sitúa en la noche y es el límite del cuadro; a partir de esa línea la imaginación concibe la inmensidad oscura, la invisibilidad desde la que llega la Luz. Esta línea se enlaza con su correspondiente, la vertical interior, que se emplaza en el centro exacto de la rendija oscura y que representa la oscuridad apartada de la Luz. En las verticales paralelas del rectángulo rojo se ve la intención constructivo-compositiva para crear la semejanza formal de los laterales: la derecha perfila la arista interior del hueco de la ventana, y la izquierda define un borde de la columna que es el otro límite del dibujo. Hay valor semántico en la línea interior de su cuadrado base, que pasa por el rostro de Fausto, concretamente por su nariz –como en el boceto 13. En conexión con ella, otras dos líneas verticales derivadas de centros pasan por el rostro de Mefisto, una como en el boceto 13 y la otra rayana al rostro, justo por donde aparecerá su nariz –en los estudios de detalle de los personajes advertimos la duda: en uno aparece la nariz y en otro no. Por último, vemos cómo el otro eje importante, el del rectángulo total (línea en verde), es el que coloca a Faustina en su lugar.

En los dibujos se aprecia que el aspecto concreto de cada personaje y los gestos están por decidir; sin embargo, el planificado enlace geométrico-semántico de los personajes, y especialmente la nariz como rasgo distintivo clave de su caracterización, nos parece cierto. Lo veremos más claramente en la pintura, pero es algo que también se puede apreciar en el último dibujo que hace para su Record

Ilustración 22 (boceto 16)



Book: los tres comparten el tipo de nariz corva (ilustración 23). Un dibujo que, por cierto, con bastante aproximación también está enmarcado en un rectángulo raíz.



Ilustración 23

En la ilustración 24 (boceto 16) vemos cómo mediante el trazado regulador y la malla que genera, Hopper recompone el grupo de los actores (su posición y tamaño relativos), pero lo que es más revelador es su enlace con la luz y las oscuridades. Por un lado, sitúa expresamente el centro geométrico del rectángulo amarillo en la Luz, sobre la pared y entre los personajes, una localización que, como veremos en la pintura, es fundamental en el discurso. La conexión entre las oscuridades laterales se crea con dos líneas en ángulo que convergen en la oscuridad de la izquierda: una línea es la diagonal luz-sombra sobre la pared, y la otra es el eje horizontal del cuadro, la oblicua, que viene definida por puntos concretos del trazado regulador y que remite a la Luz, nos lleva de arriba abajo y nos señala lo Oscuro. En su trayecto no es casual que pase por la cabeza de Mefisto, una manera de señalarlo, como lo hace también en el boceto 15, remarcando el trazo. Esta oblicua converge con el punto de cruce del eje de la rendija oscura y el eje horizontal del dibujo, que es la línea virtual que sigue la lectura al contrastar la semejanza formal de los laterales y que, geoméricamente, contiene todos los centros.

En algunos dibujos hay objetos sobre las mesas, pero sin determinación; sin embargo, en este ensayo ya entra en juego claramente la representación de dos cosas superpuestas e iguales.

Las siguientes ilustraciones comparativas pretenden expresar lo que hemos expuesto y las dificultades que esta composición le plantea. En la ilustración 25 hemos modificado el espacio y las luces de la pintura para aproximarlas al boceto.

Podemos comprobar cómo el énfasis en los personajes resulta excesivo y, por otra parte, al eliminar espacio (mesas y columna a la izquierda) dificulta la comprensión del lugar y se descompensa lo narrativo. La semejanza formal de las oscuridades laterales no conlleva claridad ni equilibrio. Así como en

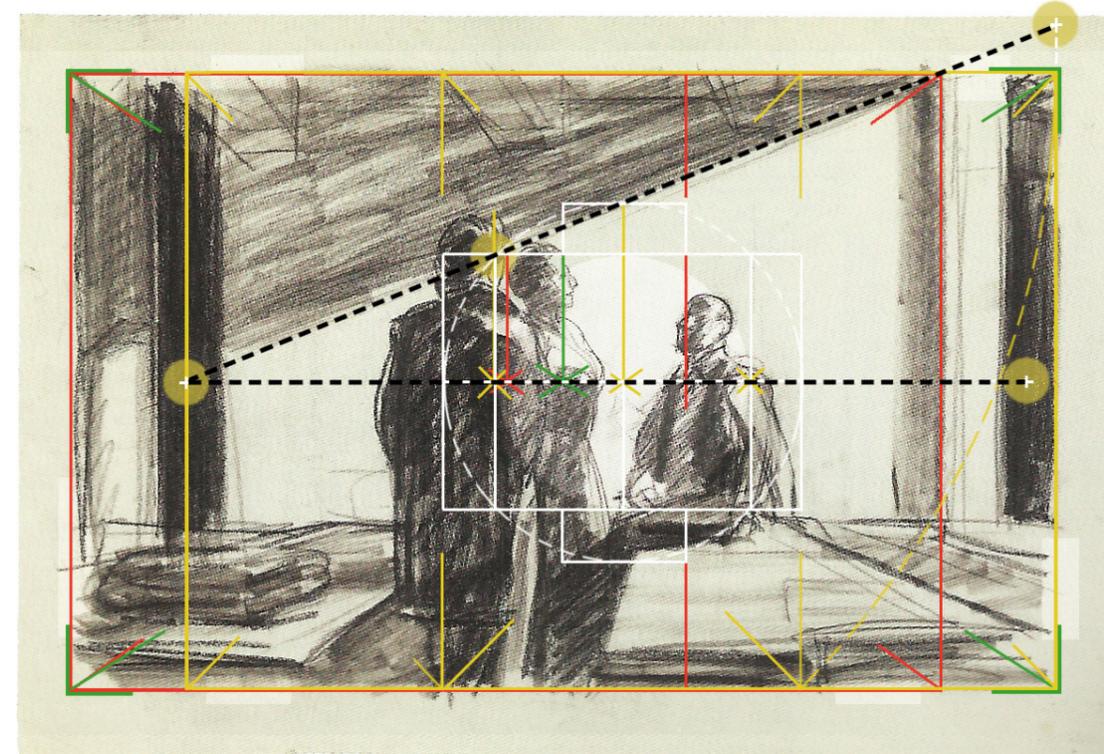


Ilustración 24



Ilustración 25



Ilustración 25.1



la oscuridad de la ventana está manifiestamente presente la Luz que protagoniza la obra, la negrura de la izquierda queda demasiado abstracta y neutra: corre el peligro de vaciarse de significado, perdiendo entonces la necesaria sugerencia de confrontación de las Presencias. Tal vez si Mefisto girase la cabeza en esa dirección, indicando así que hay alguien en esa oscuridad... debió pensar Hopper, y lo tanteó en el boceto 15, un dibujo rápido que seguramente desechó con la misma rapidez. En la ilustración 25.1 hemos modificado la pintura para comprobar que, efectivamente, no era una buena opción. Lo neutro de la oscuridad de la izquierda ciertamente habría desaparecido pero supone aumentar la intriga sin mayor concreción, además de complicar la relación entre los personajes y su identificación.

En la ilustración 25.2, la malla derivada del trazado regulador que hemos dibujado en el boceto 16 la hemos trasladado a la pintura. Comparando ambas imágenes se muestra la concordancia de trazados y, sobre todo, lo que hemos considerado el propósito principal del ensayo que, como veremos, se ratifica y se mejora en la pintura: cifrar en un centro geométrico situado *en la luz* la recomposición del grupo de personajes.

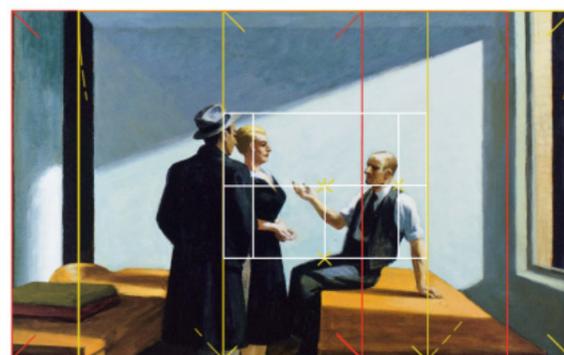
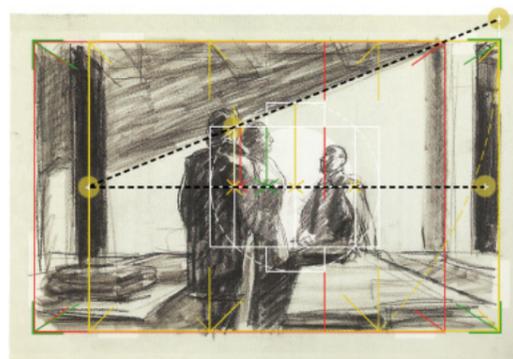


Ilustración 25.2

Respecto de los bocetos, la estructura geométrica de la pintura se simplifica y la composición y organización sintáctica y semántica, según sus normas, se hacen más limpias y precisas. Los personajes se sitúan algo más alejados para verlos enteros, a la vez que aparecen nuevos componentes narrativos. La ilustración 26 muestra cómo la obra se construye desde un único rectángulo raíz, en el que el cuadrado base dibujado por la derecha define la esquina de la pared y divide nítidamente la imagen en dos unidades pictóricas, dos versos: el espacio iluminado cercano con las figuras y la prolongación del espacio hacia lo oscuro.

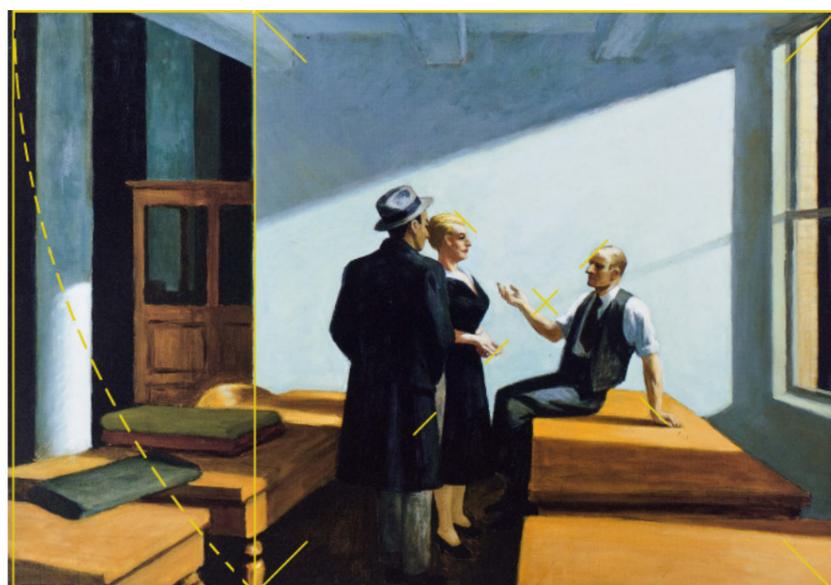


Ilustración 26

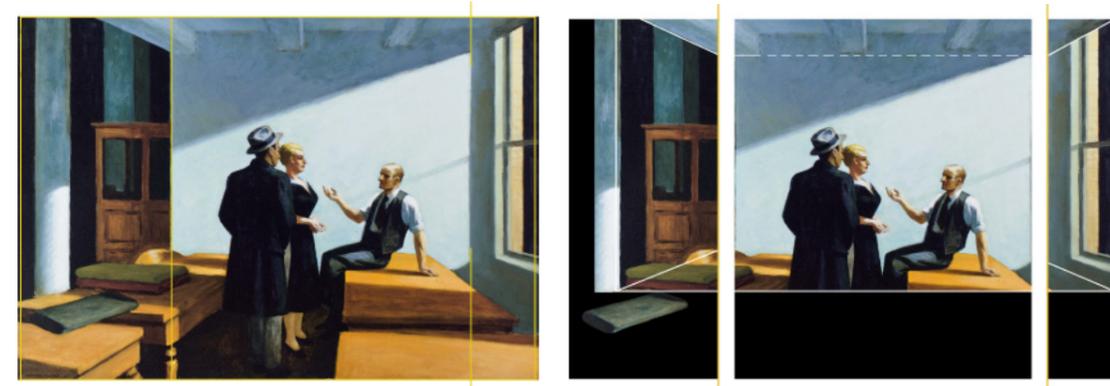


En la sintaxis visual domina la división en dos partes, sin embargo en lo semántico la ventana tiene autonomía como verso. En la ilustración 27 se aprecia cómo, con menos fuerza que la esquina, la vertical luz-sombra sobre la pared frontal interviene. A partir de ella –sin interrupción ya que la maestría ha hecho desaparecer en la sombra la esquina de encuentro entre las paredes– se lee la ventana que expresa el tiempo de la acción, la noche, que aquí es metáfora de la oscuridad espiritual desde la que se manifiesta la Luz. Teniéndola en cuenta, podemos dividir la obra en las tres unidades pictóricas que venimos describiendo: los personajes flanqueados por las Presencias implícitas. Sin embargo, como veremos, los personajes y la acción no se entienden sin el *discurso* de la Luz. En nuestra analogía estructural con la poesía es algo equiparable al encabalgamiento gramatical de versos: dos versos forzadamente unidos para poder completar significado.

En la ilustración 28 mostramos la segmentación, recordando con ello la solución que Hopper ensaya en el boceto 16. Vemos cómo en cierta forma se mantienen los personajes cercados por dos *ventanas* semejantes: por la izquierda el espacio se extiende en la imaginación, por la derecha la columna redonda es *jamba de ventana* que impide la extensión y nos dirige en profundidad.

En la ilustración 29, en el cuadrado base que engloba el espacio cercano, la perspectiva central enfoca la percepción en el grupo de personajes. En el decir geométrico de Hopper, el foco es un cuadrado centrado derivado del trazado regulador que reúne y compone significantes. Al igual que en los bocetos, en ese cuadrado se cuenta lo que sucede entre Fausto y Faustina. Más cerca de nosotros, Mefisto casi se excluye del cuadrado pero, literalmente desde lo geométrico, *mete la nariz* en el asunto. Por la izquierda vemos cómo en paralelo se dispone un cuadrado idéntico que recoge y construye proporcionalmente los significantes de la parte izquierda: la columna redonda y la cabina semioculta por la esquina.

El centro del cuadrado, colocado en la luz y entre los personajes, es centro de la perspectiva que crean las principales líneas en fuga y, a este punto geométrico, que en términos literarios es el narrador, Hopper le asigna el papel principal en la trama: el artista se emplaza –y emplaza al espectador– como Dios, como la Luz omnisciente que desde el centro preside la conferencia. Una vez más se aprecia el detalle que caracteriza al artista sincero: el centro es el foco de la percepción espontánea en esta zona y, a pesar de ser quizá innecesario, lo subraya con una línea que no aparece en los bocetos: la sombra del travesaño de la ventana es una línea que, dirigiéndose al centro, se diluye en lo blanco de la pared exactamente en el centro, cerca del antebrazo de Fausto. También llaman la atención las diagonales del cuadrado, dos líneas en cruz que parecen *tocar* las cabezas y las manos de Fausto y Faustina y, aunque lo hacen de una forma geoméricamente imprecisa, es algo significativo que descifraremos más adelante como otro de los rigores de estilo de Hopper. A partir de este cuadrado se pueden reconstruir



Ilustraciones 27 y 28

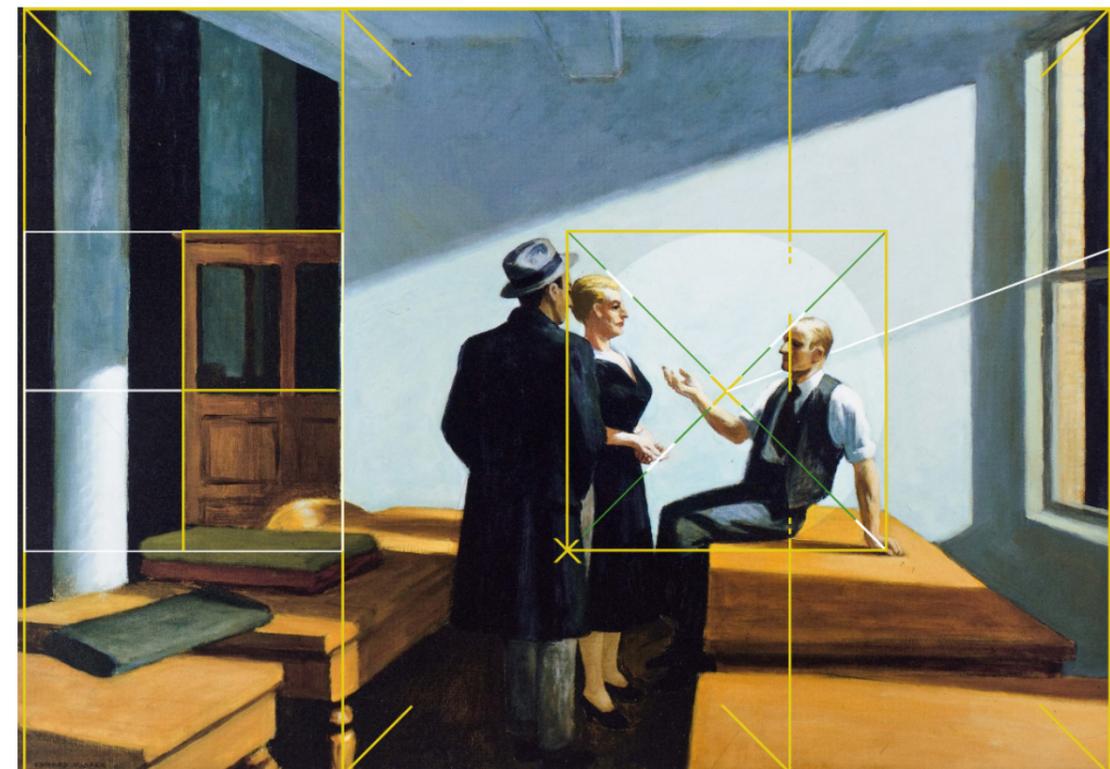


Ilustración 29

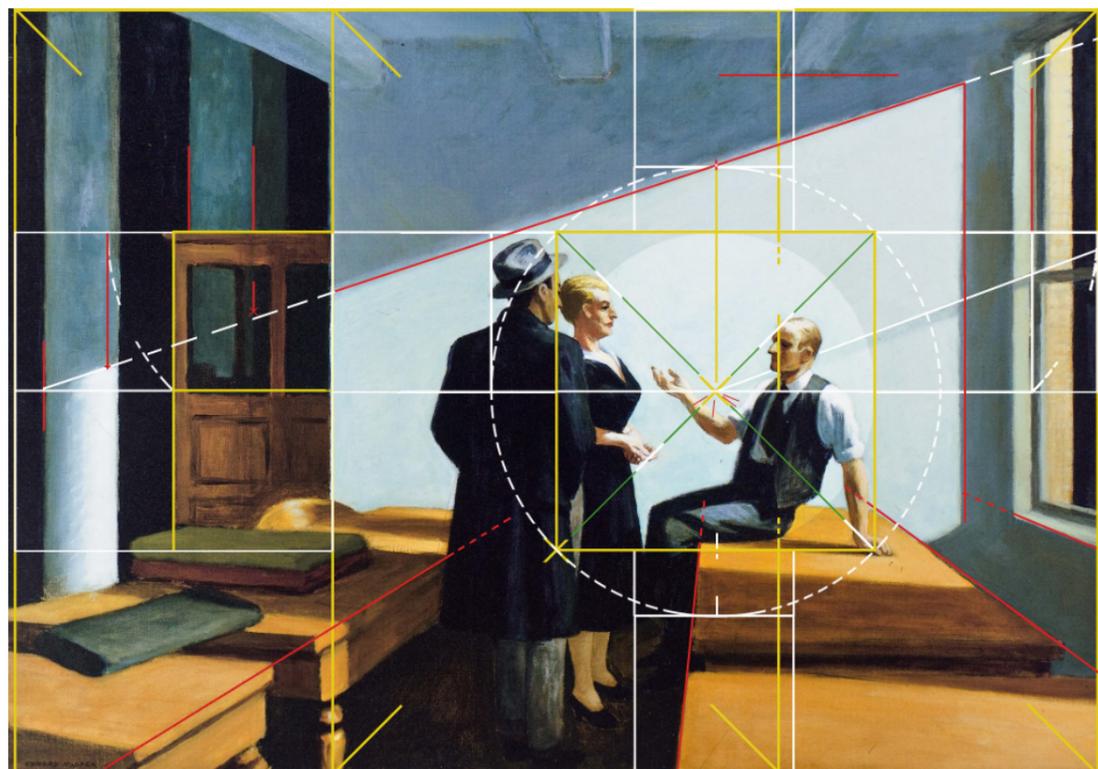


Ilustración 30

los elementos de la imagen mediante la malla que genera el trazado regulador. Lo mostramos en la ilustración 30 (líneas en rojo), aunque por su dificultad y para salvar redundancias renunciamos a explicar.

En los dos primeros versos los personajes actúan y la Luz los ve y habla esculpiendo el aspecto y las facciones de Fausto y Faustina, especialmente donde se hace más blanca.

Faustina es de porte recio y entrada en años, “Una reina por derecho propio”, como la define Jo. Va ataviada con un traje negro y sobrio, con escote en pico rematado con un sencillo cuello blanco, aunque a la moda de esos años el atuendo parece más un severo uniforme. La pose rígida con los brazos en barrera –un signo de defensa y reserva– y la cabeza, vista de puro perfil, bien erguida y con el pelo corto y hombruno peinado hacia atrás. Ceja arrogante, angulosa y alzada; ojo y pestañas en negro y bien dibujadas. Con la mirada fija escucha a Fausto, con calma pero decidida y capaz de reacción rápida, segura de sí misma y de su interés. La boca, de labios gruesos marcados en rojo, está cerrada con gesto serio y firme. La Luz la ve entera y en el pelo, frente, mejilla y barbilla le “arrastra” las facciones hacia atrás realzando implícitamente hacia delante el perfil del rostro. La nariz aguileña, la barbilla prominente, la inclinación de la papada junto con los contornos de las áreas de luz y sombra crean un conjunto de formas espinosas tan agresivas como la silueta de su seno. Los brazos descansan en barrera delante del cuerpo, pero sus manos, tocadas por la Luz más blanca, se enlazan de una manera que no es corriente. Mano sobre mano, la derecha se apoya en la izquierda; la derecha, con la palma en cuenco, es plato de balanza, la izquierda... sopesa la oferta (ilustración 31).



Ilustración 32. Algunos ejemplos del tipo femenino en el cine; de izquierda a derecha: *Miss Margaret Brock Banker's*, de “Vassar 1940” (fotografía de Walter Sanders, 1940); la manipuladora (e hierática) Sra. Danvers, ama de llaves de la mansión de Manderley, en *Rebecca* (Hitchcock, 1941); Agnes Moorehead en el papel de la malvada Magde Rapf en *La senda tenebrosa* (Delmer Davis, 1947). Fuentes: Internet y archivos de *LIFE*. Fuente de la foto de Agnes Moorehead en: URL <<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-4308/fotos/detalle/?cmediafile=18385858>> Copyright Ciné Classic // en otras webs Copyright 1979 de United Artists Corporation.

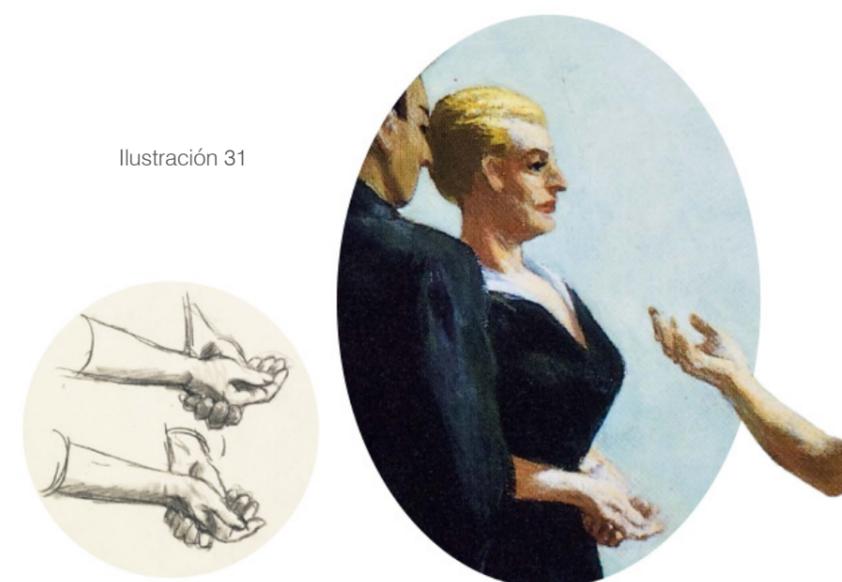


Ilustración 31

Fausto es alto y delgado, quizás algo mayor que Faustina. El atuendo sugiere trabajo de despacho: pantalón y chaleco oscuro y camisa blanca con el cuello cerrado y corbata; sin embargo, anotamos que

la camisa arremangada es un signo distintivo del trabajo manual (Ilustración 33). Se sienta en la mesa con aire de jefe, pero en un plano inferior. Con un gesto de franqueza y honradez –el brazo extendido y la palma de la mano abierta hacia arriba– ofrece algo y se le escucha. Al igual que en Faustina, la luz más blanca cae sobre su mano. La Luz ve y sabe que el gesto es falso, fruto de un desmoralizado intento de pacto. Un fingimiento que responde al agresivo movimiento potencial hacia delante de Faustina. Frente a ella, mientras la mano derecha ofrece, su torso bascula hacia atrás y se sostiene, precariamente, con la mano izquierda cerrada en puño, la que oculta algo. Decimos precariamente porque el brazo no está derecho en una posición recta, segura y estable para el torso, sino ligeramente flexionado. Fausto está de espaldas a la Luz, la cara está en las sombras: la Luz le ve pero él no ve la Luz; *está ciego*... y también *sordo* porque el pabellón de su oreja no tiene pliegues interiores ni orificio. El marco de la cara es estrecho, las mejillas planas, la mandíbula marcada y la barbilla prominente. La boca de labios finos y prietos está cerrada y algo hundida. Los ojos se rehúnden en su cuenca que es lo más oscuro del rostro. El arco de la ceja, en caída, le da una expresión menos firme que la de Faustina, un gesto resignado. En la cara, la Luz aísla de las sombras la nariz, grande y corva, como la de Faustina. Sobre la parte alta de la cabeza la Luz lo deja *calvo*: una mancha amplia e irregular de blanco puro se aplica sobre el cráneo, con marcada insistencia diríamos, y cuando el blanco cae por la sien destaca en el pelo la patilla: una pincelada nítida, ancha y oscura. En el conjunto es una pincelada especial en tanto que es quizá la más explícita y necesaria para insinuar en el rostro la idea de la muerte. En la ilustración 33 hemos querido probarlo –no hay manipulación tendenciosa, basta eliminar la nariz, que ya está delimitada por la Luz, oscurecer algo la cuenca del ojo y añadir una ligera sombra en el pómulo.

La Luz dibuja a Fausto y Faustina como estereotipos en los que se insinúa la maldad; en cambio, la retórica de lo diabólico es la que define a Mefisto. De entrada, lo instala en su lugar, en las sombras, él es lo Oscuro (ilustración 34). Va vestido de calle con gabán oscuro y pantalón gris. Tiene las manos en los bolsillos y el sombrero de fieltro echado hacia atrás, una pose despreocupada e insolente. Parece joven y peligroso. La cara apenas la vemos, pero su tez es llamativamente oscura. Sobresale a medias una nariz ganchuda como las de Fausto y Faustina, pero mucho más acentuada en pico por efecto de una pequeña sombra triangular en la base; pero es la ceja lo que se complementa con esta forma de la nariz y le confiere una connotación distinta. Según la posición de la cara, la ceja no sigue la curvatura de la órbita del ojo, sigue ascendente... y si nos acercamos vemos que es una ceja expresamente diabólica, perfilada con un cuidado que recuerda las exageradas y recortadas cejas de los maquillajes teatrales. Las reproducciones no alcanzan a recoger fielmente el detalle, pero ilustramos al menos la comparación entre el rostro de la pintura y uno *normal* en el que la nariz, aún siendo corva, no se hace diabólica por efecto de la sombra y la ceja sigue la curvatura de la cuenca del ojo (ilustración 35).

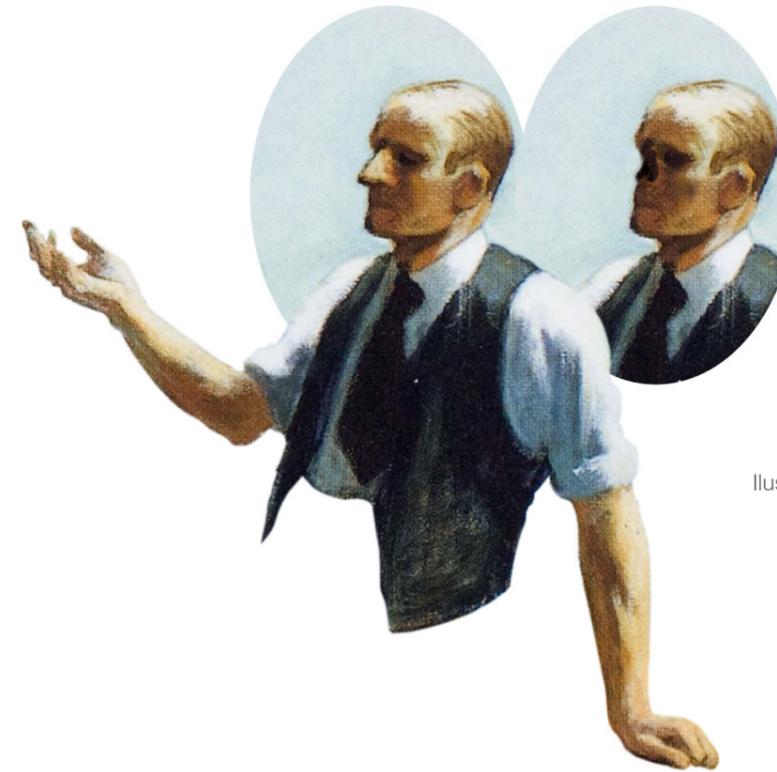


Ilustración 33



Ilustración 34

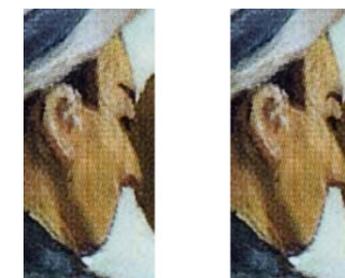


Ilustración 35

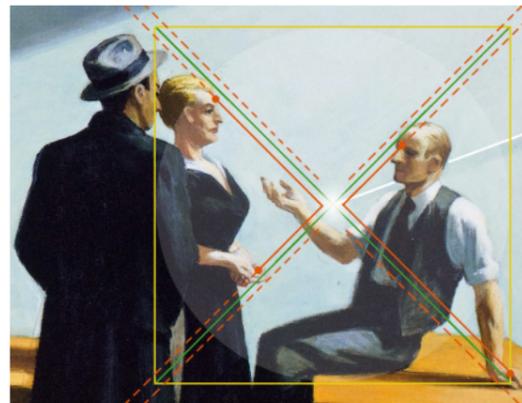
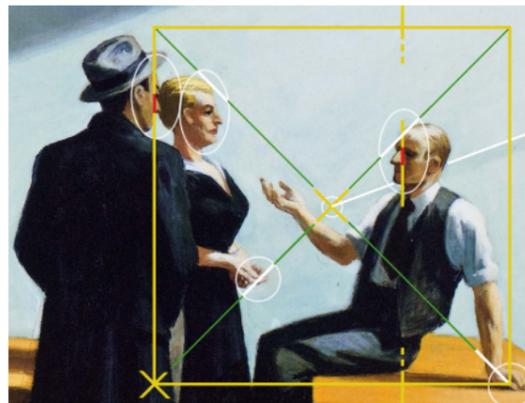


Ilustración 36

El mito de Fausto acuerda los significados que hemos propuesto hasta ahora. En la leyenda, la idea de la muerte está presente: el doctor Fausto pierde la fe, se aparta de su sabiduría y relega la muerte. En la pintura, la muerte está sugerida en la cara en sombras del personaje, la pura Luz blanca que le cae sobre la cabeza dibuja la calavera como reproche: la ambición de poder le desvió de la auténtica *sabiduría* del hombre que, para Hopper, es el trabajo *verdadero* –aquí simbolizado en la camisa arremangada, un signo que también emplea con idéntico significado en el *oficinista* de *Oficce in a Small City*. El trabajo concebido como una misión en la que el hombre exterioriza su espíritu construyendo y produciendo, algo virtuoso y ajeno al deseo innoble del dominio de los demás. La Luz dibuja a Faustina como arquetipo de mujer hombruna y autoritaria, que es lo más opuesto al ideal de lo Eterno Femenino de Goethe, la idea del poder de la feminidad que está en todas las mujeres como esencia irrenunciable, como su natural y genuina *sabiduría*; para el artista romántico la mujer y su feminidad como puente hacia lo Divino.

En los bocetos señalábamos la decisión del artista de situar la cara de Mefisto en una vertical principal, y siempre asociada con la nariz de Fausto a través de otra vertical importante del trazado regulador. En la pintura, la nariz y la ceja diabólica de Mefisto se sueldan con exactitud a la vertical trazada por el centro del cuadro –de hecho espacialmente pasaría entre las cejas. La vertical interior que deja el cuadrado trazado por la izquierda pasa por Fausto exactamente por el mismo lugar, y a la línea se le suelda su nariz: una disposición calculada para indicar el antiguo pacto entre Fausto y Mefisto (ilustración 36). Un pacto caducado, puesto que Fausto ya está condenado: Mefisto ha puesto fin al trato y así lo declara situándose del lado de Faustina: le ha llegado el turno a la mujer. En nuestra lectura, los bocetos 12 y 13, en los que Faustina mira hacia adelante mientras que Fausto se dirige a Mefisto –en el 12 supusimos que pidiendo ayuda, aunque Mefisto lo ignora mirando hacia la ventana– son alternativas coherentes con lo que decimos.

De la lectura de tipos y gestos se deduce que entre Fausto y Faustina no hay confabulación sino lucha por el poder entre iguales en ambición; no obstante, podemos ratificarlo mediante el decir minuciosamente calculado del artista. Dijimos anteriormente que en el cuadrado central Hopper reúne y compone significantes, de tal modo que en él se diga lo que sucede entre los personajes, y señalábamos también que, de forma imprecisa, las diagonales parecían *tocar* las cabezas y manos de Fausto y Faustina. La idea del enfrentamiento tiene una traducción geométrica oculta en las diagonales (ilustración 36): en el análisis geométrico que hemos delineado el rectángulo raíz exacto deja a izquierda y derecha dos estrechas franjas iguales de medio centímetro y, si desplazamos el cruce a ambos lados, esa pequeña distancia transforma la cruz de las diagonales en un signo de ambición y enfrentamiento: dos líneas en ángulo que terminan con exactitud en las frentes y manos; dos *flechas* enfrentadas y con

Dios en medio. El puritanismo convertido en precisiones estilísticas, como dijo de Hopper su amigo, y también artista, Guy Pène du Bois<sup>12</sup>.

Fausto y Mefisto se relacionan por el tipo de nariz corva como rasgo distintivo de lo maligno. La nariz de Faustina es del mismo tipo y se liga geoméricamente con las de ellos mediante una alineación que no es posible deducir del trazado regulador, pero está (ilustración 37).

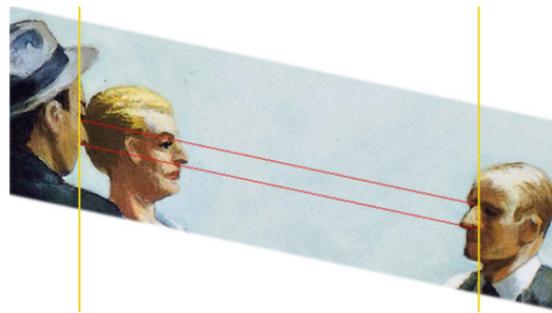


Ilustración 37

En el tercer verso (ilustración 38), la negrura total hacia lo profundo es una metáfora de las tinieblas apartadas de la Luz, y al frente, como guardián, un cubículo de oficina acompañado por el pilar redondo enfocado por la Luz. Elementos similares aparecen también en *Office at Night* (Ilustración 39): por la izquierda, el despacho del jefe se delimita con una mampara de madera y cristal que no llega al techo y, detrás, una oscuridad en la que destaca un gran pilar redondo, tan redondo como las redondeces de la secretaria.

Con un sentido simbólicamente análogo, el cubículo ha sustituido al buró del Jefe que en el boceto 13 se colocaba justo en la esquina donde comienza lo oscuro. En el boceto, el buró remite a la palabra francesa que, ya con connotaciones despectivas desde su origen, engendró en el vocabulario las palabras burócrata y burocracia, denominaciones del poder impersonal, insaciable, sujeto a corrupción, confabulaciones, enfrentamientos políticos y otras degeneraciones. El poder desviado del poder tradicional que funda su autoridad en las tradiciones, o en el reconocimiento social del individuo singular del que se entiende que sigue su camino bien y honradamente, que su carisma y su labor son signos de gracia según la ética puritana del trabajo.

Por las dimensiones, el cubículo no parece un despacho. Con mamparas semejantes a las de *Office at Night* Hopper ha construido una cabina de control. Por otra parte, en el cubículo hay un pequeño elemento –geoméricamente situado en el eje horizontal– que puede avalar lo que decimos (ilustración 40). Por su pequeñez y simplificación es difícil saber qué es, pero desde la lógica de nuestra interpretación tiene sentido pensar que se trata del reloj que ficha el tiempo de trabajo. En un ámbito de trabajo, la cabina con reloj es la viva imagen del poder en la noción sociológica del trabajo alienado: el poder



Ilustración 38



Ilustración 39. *Office at Night*. Edward Hopper, 1940.



Ilustración 40



Ilustración 41



Ilustración 42

vigilante y dueño del tiempo de las personas. Tal y como se presenta la cabina, al símbolo se le suma la personificación retórica, el mueble se asoma y sus ventanas miran la escena: una figura del Mal, un disfraz del Diablo.

Al pilar redondo le acompaña su pareja que es cuadrado. Son paralelismos semánticos: el cuadrado detrás de la cabina alude a Fausto hundido en las tinieblas; el redondo visto por la Luz remite a Faustina –como en *Office at Night* a la secretaria. Se justifica aquí la anotación en el *Record Book*: “Atención a la luz que incide en la ancha columna blanca en el extremo izquierdo del lienzo. Tiene poco que ver con el color (!)”. Efectivamente, como hemos interpretado, tiene poco que ver con el color; Hopper, en nuestra opinión, se refiere al sentido de la Luz que interviene como un actor más y no como un simple color.

La Luz ve a la columna redonda y a los personajes; sin embargo, como dijimos anteriormente, la Luz que viene desde lo alto se posa en todos los personajes; es obvio que la Luz tiene que verlo todo. Para decirlo, Hopper afina su manera cautelosa y ambigua. En la ilustración 41 hemos destacado los acentos de luz: vemos cómo la potente diagonal luz-sombra sobre la pared se articula con otra semejante más apagada situada sobre las mesas, conformando un trapecio direccionalmente oblicuo en profundidad. En esa dirección la Luz toca a Mefisto en el sombrero, y esto explica una incoherencia que no se exagera demasiado: Hopper acentúa el sombrero que pinta con luces y sombras contrastadas, a pesar de estar Mefisto en la zona de sombra. Más allá, el color en la cabina se aclara, suavemente, y Hopper a su manera lo indica con una marca: junto a la sombra de Faustina pinta un reflejo de luz en blanco sobre el respaldo de una silla que no vemos y que, a nuestro entender, no cumple más función que ésa en la escena.

Otros paralelismos se crean entre los personajes y los objetos que hay sobre las mesas. Jo anota que los objetos son “un gran libro de contabilidad verde mate con bordes de suave color rojo. Pieza de paño verde apagado”. La descripción es incompleta; entendemos que sí parece haber un libro mayor de contabilidad con los cantos y tapas de un típico color rojo apagado y encima una pieza de paño verde, pero Jo no menciona lo que figura ser otra pieza de paño de color azul oscuro mate (ilustración 42). De la forma y la colocación de estos elementos puede deducirse un paralelismo con los personajes: en nuestra interpretación, la más evidente es que el libro mayor de contabilidad se asocia con Fausto y puede ser signo de la ambición, mientras que la pieza verde sería Faustina. Son dos objetos rectangulares iguales, espacialmente colocados en paralelo con Fausto y Faustina y uno encima del otro, como Faustina sobre Fausto en *la conferencia*. De igual manera, el tercer elemento está colocado en una dirección oblicua, en profundidad, como Mefisto respecto de la pareja.

Otras cosas no son tan evidentes: ¿por qué son piezas de tela?, ¿por qué la azul está colocada entre dos mesas? El tema del artista es la mujer en el mundo del trabajo y las relaciones de poder y la

obra sin las piezas de tela aún mantendría la intriga y el efecto siniestro. Jo anota que los personajes son “trabajadores del textil”, pero tomar los objetos como elementos que especifican un ambiente de trabajo no es propio de Hopper. La obra es un producto de su imaginación y él nunca pintaría algo tan definido, por no decir absurdo. El artista alude a los personajes mediante la forma y la colocación de los objetos, y para decir qué son el poeta se mantiene en una cierta ambigüedad y, seguramente, acude a la palabra o más bien al juego de palabras como hemos visto en otras obras. En esta suposición, y salvando la distancia cultural, solo cabe aventurar las respuestas: para designar la pieza de tela Jo emplea la palabra *bolt*<sup>13</sup> (rollo de tela), pero también se usa *piece of fabric* que, en contexto, se abrevia como *a piece*; por otra parte en el inglés americano existen las locuciones *a piece of work* y *a real piece of work* (literalmente pieza de trabajo) que coloquialmente se emplea con sentido irónico para decir que una persona es *todo un personaje* o *una buena pieza*. Pudiera ser que el Hopper satírico hubiera calificado a estos personajes como *unas buenas piezas*. Jo, menos inclinada a la broma, lo habría tomado en su sentido literal y por ello escribió “trabajadores del textil”. Interpretar por qué la pieza azul está en esa extraña situación es aún más arriesgado. Siguiendo con la analogía de colocación, la pieza está apoyada en dos mesas iguales, al igual que Mefisto para sus manejos se apoya en dos ambiciones iguales. Se podría ir más allá si pensamos que Mefisto ocupa un *espacio intermedio*, puesto que está entre dos *planos de trabajo*: el más visible –la mesa que mejor y más entera se ve– y el menos visible –la mesa de la que solo vemos una esquina. Tal vez un exceso interpretativo en el que no entramos.

En *Conference at Night* Hopper compone un orden de lectura que combina estabilidad y un mesurado desequilibrio. La perspectiva central imprime un movimiento hacia delante que se ve detenido en la pared, emplazados en el lugar de la Luz, y estabilizados por el cuadrado virtual –geoméricamente real– que contiene a los personajes. A ese movimiento hacia adelante se le opone el marco rectangular más cercano que se crea entre la columna redonda iluminada y la ventana. Se configura así una doble frontalidad: una nos invita a la aproximación, otra nos devuelve a la distancia prudente del intruso.

En la primera, el protagonismo narrativo de las figuras estimula a emplazarse lo suficientemente cerca para la observación detallada de los personajes reunidos en un campo visual pequeño. La invitación a adentrarse supone una estrategia barroca: suplantando a la Luz, nos encontramos participando en la reunión en una calma geométrica luminosa que se trastoca por el descentramiento respecto del marco y el contraste con la oscuridad. Frente al cuadro, la mirada hacia lo oscuro se haría de soslayo: una mirada en oblicuo que remeda la mirada de la cabina hacia los personajes. La cabina los mira... quizás, en ese momento, también nos mire.

Si nos mantenemos a distancia, el descentramiento se debilita y la teatralidad se hace patente. Se mejea un escenario dominado por un efectismo de luz dramático. Cabe indicar que el trapecio oblicuo



(Ilustración 1. *Conference at Night*).

que se conforma con la potente diagonal luz-sombra sobre la pared, y su pareja sobre las mesas, es más *literario* que plástico. No interfiere en la frontalidad de la escena, más que nada señala a la columna redonda y a la cabina. A distancia, la percepción del conjunto es estable y el desequilibrio medido ya que la lectura pivota sobre Mefisto que se emplaza en el eje central y que, como nosotros, se mantiene al margen.

En nuestra analogía con la poética haiku hemos expuesto tanto la correspondencia estructural de las tres unidades pictóricas asimilables a versos autónomos como el orden de lectura. Como dijimos anteriormente, en el primer verso los personajes actúan, pero no se entienden sin el discurso de la Luz que entra por la ventana; se trata de dos versos unidos para poder completar el significado, como dijimos, algo equiparable al encabalgamiento gramatical de versos en la poesía. El tercero enuncia la Presencia que huye de la Luz. También en esta obra se encuentran los polos opuestos característicos del principio de comparación interna del haiku: el dilatado espacio de la noche-la concentrada oscuridad de pozo; la entonación clara de lo inundado por la luz-el tono grave de lo oscuro; el Bien-el Mal.

Concluimos definiendo esta obra de Hopper como una sátira moral, una crítica social basada en el mito fáustico. Una versión hopperiana que reproduce una de las imágenes más típicas en las distintas adaptaciones del argumento: en el gabinete de trabajo, Fausto y Mefistófeles entregados a sus negociaciones. Una imagen conocida que convoca en el espectador un sentimiento siniestro por sí sola, sin *necesidad* de completarse en un relato. En la adaptación de Hopper, Fausto tiene competidora en su ámbito de trabajo. Contemplamos una ficción escénica: entre la Luz y el Oculto, bajo la mirada atenta de Mefisto, Fausto se enfrenta a Faustina. Hopper dice que en vano, puesto que sugiere que el pacto diabólico de Fausto tiene los días contados. Quizás esta interpretación pueda explicar el comentario del artista: “El intento de dar una expresión concreta a una impresión muy amorfa es la dificultad insuperable en la pintura. El resultado fue obtenido por improvisación, y no por una escena o algún hecho conocido”. El asunto de Hopper, la impresión “muy amorfa”, lo que *veía* y *sentía*, es la ambición de la mujer y el hombre en su lucha por el poder en el mundo del trabajo. El lugar lo tenía, según Jo, “un loft de un edificio de negocios con la luz artificial de la calle que entra en la habitación por la noche”, y caracterizar a los personajes como tipos humanos malignos era fácil para el artista. Pero, como dice Freud (1919), “esto no basta, debemos añadir que realizará esos propósitos de hacernos daño con el auxilio de unas fuerzas secretas”. En su pensamiento literario, la “impresión amorfa” encontró su forma poética en la alusión retórica a la leyenda de Fausto.

Los que asistimos a la escena vemos a Mefisto y al Oculto, pero lo que no es seguro es que la mujer y el hombre adviertan su presencia. Son los protagonistas obvios y a ellos Hopper los detalla con claridad, pero no dice con certeza a quién se dirige Fausto. Quizá sea un miramiento respetuoso del artista

para con el espectador. Su “impresión amorfa”, convertida en ficción escénica, exige que el espectador vea las Presencias, pero en la vida corriente estos tipos humanos estarían a solas. Nos permitimos recrear la pintura sin la alusión al mito y lo siniestro no desaparece del todo: el espectador puede dar su propia versión del tema.



Ilustración 43

En relación con Hopper y el mito, solo hemos mencionado a Goethe por su acreditada influencia en el artista. En el terreno de las suposiciones sin fundamento nos parece oportuno terminar con otra. Sabemos por G. Levin que el artista era lector de Thomas Mann y Paul Valéry, y también que ambos hicieron versiones de Fausto por esos años: la de Mann es una novela, *Doktor Faustus* (1947), y la de Valéry, *Mon Faust* (1945), una versión teatral inconclusa. Hopper pudo conocerlas. Llevados por la intuición de afinidad de pensamiento entre ambos artistas, nos hemos interesado por la obra de Valéry<sup>14</sup> y transcribimos un fragmento de su Fausto (ilustración 44) que, en cierta forma, para nosotros tiene relación con el pensamiento de Hopper en *Conference at Night*.

MEFISTÓFELES. – Acaba... Y coge mis cuernos, después de semejante afrenta... Además, pronto recibirás los tuyos propios, querido Profesor...

FAUSTO. – No es momento para bromas. Termino. ¿Estás totalmente seguro, amigo Diablo, de que te vayan a conservar eternamente tu lugar supereminente, de que no vayan a encontrar Allá Arriba que eres un agente cuyo celo se entibia, que ya no renuevas tus métodos, que rindes poco?... Tu empleo es el más importante que existe en la administración de la Suprema Justicia. Pero quizás ya no inspiras la misma confianza. No está escrito que nunca pueda encontrarse alguien peor...

MEFISTÓFELES. – Querido, al primer Arcángel no se le sustituye... Caí, pero desde lo más alto. (*Durante un instante aparece iluminado con un resplandor violeta.*)

FAUSTO. – Sin duda... Pero cuando conozcas mejor a los mortales de hoy ya lo comprenderás. Todo el sistema del cul tú eras una de las piezas esenciales, no es sino ruina y disolución. Tú mismo has de admitir que te sientes perdido, y como abandonado, en medio de toda esta gente nueva que peca sin saberlo, sin darle importancia, que no tiene ni idea de la Eternidad, que arriesga su vida diez veces al día para gozar de sus nuevas máquinas, que hacen mil prestigios que tu magia jamás ha soñado en realizar, y que están al alcance de los niños, de los idiotas... Y que producen con estos milagros un trasiego de negocios inconcebible...

MEFISTÓFELES. – ¿Hacen oro?

FAUSTO. – Pronto. Por lo demás, el mismo oro se muere, y obtiene metales millones de veces más preciosos.

MEFISTÓFELES. – ¡Cómo! el becerro de oro...

FAUSTO. – Mañana costará menos que la misma ternera.

MEFISTÓFELES. – ¿Resucitan a los muertos?

FAUSTO. – No tiene la mínima intención.

MEFISTÓFELES. – ¿Por qué? Era el gran truco.

FAUSTO. – Porque piensan que cada uno tiene su momento y que los que entran les quitarán el sitio.

MEFISTÓFELES. – ¡Ah!... Son fuertes hoy día... Temo que hayan comprendido. Esto es grave. ¡Oh! ya veía yo en mi sección especial que todo marchaba... a la diablo. La gente se convierte, se pervierte, vuelve a profesar para casarse, para escribir un libro. Pasan por las religiones como a través de aros de papel. En la India se hacen bautizar para tener unos pantalones; en París, para entrar en la Academia. Y se casan, se descasan, se vuelven a casar, tanto que la Iglesia pierde la cabeza entre las anulaciones, las uniones mixtas, los verdaderos y los falsos casados. Ya no sabe dónde están las concubinas, las esposas, los consumados y los no consumados. ¡Ah! ¡en Roma tiene problemas! Y yo, en lo que me concierne, me veo obligado a rehacer mi derecho canónico... Sobre todo con los americanos que tienen tantísimos medios, es de locos...

FAUSTO. – ¡Pobre diablo!

Ilustración 44.  
Extraído de *Mi Fausto*.  
Paul VALÉRY. Icaria  
Editorial, 1987.

Notas \_\_\_\_\_



Ilustración publicada por El País (25-10-2015), de la novela gráfica de Miguel BRIEVA. *Lo que (me) está pasando. Diarios de un joven emperdedor*. Random House, 2015.

1. LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. University of California Press, 1998. pp. 408-409.

2. Cita extraída del comentario de la obra en la Web del Wichita Art Museum. URL <[http://www.wichitaartmuseum.org/collection/explore\\_the\\_collection](http://www.wichitaartmuseum.org/collection/explore_the_collection)>

3. Victoria CHANG, poetisa y editora. Biografía y obra en URL <<http://www.poetryfoundation.org/bio/victoria-chang>>. El poema y su propia explicación está extraído de la revista *The Missouri Review* (Revista literaria asociada a la Missouri University, disponible en URL <<http://www.missourireview.com/archives/victoria-chang-edward-hoppers-conference-at-night/>>. Chang dice: "El poema, *Edward Hopper: Conference at Night*, es parte de una serie de poemas titulada *The Boss*. Yo, probablemente como mucha gente en Estados Unidos, he tenido mi parte proporcional de jefes horribles, pero era tan horrible que me puse a pensar sobre el poder y cómo se da forma o deforma nuestras relaciones en el lugar de trabajo. Toda la serie se convirtió en una reflexión sobre las extrañas relaciones jerárquicas que se crean y cómo se lucha por el poder. Para entrar en tales poemas, regresé a mi favorito para la inspiración ecrástica –las pinturas de Edward Hopper. Tiene varias pinturas que tienen lugar en oficinas y *Conference at Night* es una de ellas. La forma, o la falta de forma, es también algo que ayudó a reflejar lo que sentí: la sensación de falta de aire, de urgencia, o de estar fuera de control. Es por lo que esta serie está escrita en versos largos y no tiene ningún tipo de puntuación". [Traducción de Andrea Farah].

4. Joseph Zack Kornfeder fotografiado por Francis Miller en 1950. The LIFE Picture Collection, Time & Life Pictures/Getty Images, 721141. Leyenda: Communist Joseph Zack Kornfeder, standing in front of a communist symbol while peering into the distance. Fuente de la imagen: URL <<http://magazine.oah.org/issues/244/>>. Portada de la Revista de la OAH (Organización de Historiadores Americanos, October 2010, Volume 24, No. 4). El ex-comunista Joseph Zack Kornfeder (1898-1963) asume el papel de comisario jefe de Mosinee, Estados Soviéticos Unidos de Norteamérica, para la Legión Americana que patrocinó el simulacro de invasión comunista de Mosinee, Wisconsin el 1 de mayo de 1950. Junto con el también ex comunista Benjamin Gitlow, Kornfeder fue contratado por la Legión para hacer durante dos días de dictador estalinista "realista". El evento atrajo la atención de los medios y más tarde apareció en la película *Atomic Café* (1987).

5. HOBBS, Robert. *Edward Hopper*. Harry N. Abrams, Inc., 1987. p. 19.

6. Record Book III. p. 29 en LEVIN, Gail. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*. The Whitney Museum of American Art, 1995. p. 324. (El Record Book es el registro privado de Hopper donde de modo espontáneo el dibujo sintetiza lo que queda para el recuerdo. También es conocido como Libro de Contabilidad o Cuaderno de Notas).

7. GOETHE. *Fausto* (Parte I, escena 16). Citado en S. Freud. *Lo Siniestro*, 1919. Fuente: Obras Completas en versión digital, disponible en URL <<http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf>>

8. Hemos expuesto dos ejemplos de relaciones, *Bartleby el escribiente* de Melville con *Office in a Small City* y el cuento *La Fuerza de Dios* de Sherwood Anderson con *Night Windows*. Hay otros ejemplos conocidos como *Nighthawks* con el cuento de Hemingway, *Los Asesinos*, que se apoya con una carta de elogio en relación al cuento dirigida por Hopper a la revista que lo publicó.

9. Comienzo del cuento *La destrucción de Kreshev*. BASHEVIS SINGER, Isaac. Barcelona: Ediciones Acantilado, 2007.

10. Cartel de la película *Faust* (Murnau, 1926). Fuente: URL <<http://cinelosinmortales.blogspot.com.es/2014/11/fausto-faust-fw-murnau-1926-pelicula.html>>

11. LEVIN, Gail. *Op. cit.* p. 324. Explicación de Hopper sobre *Office at Night* (1940) en una carta dirigida al Walker Art Center, Minneapolis: "Mi objetivo era tratar de dar la sensación de un interior de una oficina aislada y solitaria, bastante elevada en el aire, con el mobiliario de oficina que tiene un significado muy concreto para mí" [la traducción es nuestra].

12. PÈNE DU BOIS, Guy. *Edward Hopper*. Whitney Museum of American Art, 1932. p. 8. Fuente: URL <<https://archive.org/stream/edwardhopper00dubo#page/n5/mode/2up>>

13. "Big green ledger with dull red edges. Bolt of dull green cloth".

14. Primera publicación de *Mon Faust* (Ébauches). París: Ediciones Gallimard, 1945. En inglés apareció publicada en la influyente revista literaria inglesa *Horizon* (mayo 1945). Fuente: URL <<http://www.unz.org/Pub/Horizon-1945may-00312-?View=PDF>>





O-360, 1951, *A Woman in the Sun*

Óleo sobre lienzo, 101,2 x 155,8 cm

Withney Museum of American Art, Nueva York

(Ilustración 1)

Una mujer joven acaba de despertar, desnuda y en pie; pensativa, se ofrece a sí misma al sol naciente que le dibuja en el suelo un pedestal luminoso. ¿Quién es? ¿En qué piensa? Puede parecer que el acontecimiento íntimo de esta mujer concreta es la substancia de la pintura, y en este sentido surge el atractivo de lo misterioso e inaccesible del personaje, como sucede con tantos otros personajes de Hopper. Sin embargo, bajo el sentido literal del título se esconde en nuestra opinión una alegoría, una clave de lectura que obliga a devolver el cuadro a la historia si queremos responder a las preguntas.

Es frecuente la interpretación de algunas obras Hopper como documento social sobre el papel de la mujer en la sociedad norteamericana de comienzos del siglo XX. Pinturas que van desde los años veinte a los cincuenta como *New York Restaurant*, *Automat*, *Chop Suey*, *Tables for Ladies*, *New York Movie*, *Sunlight in a Cafeteria*, *Office at Night* y *Conference at Night* formarían parte, entre otras, de esta narrativa sociológica. Sin embargo, la figura de esta mujer es distinta, no nos resulta tan lejana en el tiempo.

Desde principios de los años sesenta y hasta finales de los setenta tiene lugar en los Estados Unidos e Inglaterra un periodo de gran actividad feminista conocida como la Segunda Ola<sup>1</sup> en la cronología de los estudios feministas. Las mujeres que Hopper conoció son las de la primera ola del feminismo –finales del XIX y primera mitad del XX– que se enfocaba principalmente en la superación de obstáculos legales en la educación y la igualdad (sufragio femenino, derechos de propiedad, etc.). El papel de la mujer en el mundo del trabajo durante la Segunda Guerra Mundial marcó otro hito, y la prosperidad económica de postguerra, aunque la propaganda pública estimulara el *regreso al hogar*, no pudo contener la ola; la mujer no aspira a ser *recompensada* con el consumismo del *American Way of Life*. Como muestra delirante, ver la ilustración con algunas imágenes de los archivos de la revista LIFE<sup>2</sup>:

La Segunda Ola arremete directamente contra la mujer mantenida socialmente en un rol disminuido y definida en la historia siempre respecto a algo: como madre, esposa, hija, hermana... sus intereses son ahora la desigualdad no-oficial, la sexualidad, la familia, el trabajo y, de forma más polémica, los derechos en la reproducción. El afán es ahora conquistar la plena igualdad y afirmar su propia identidad específica desde sus propios criterios<sup>3</sup>. En nuestro trabajo defenderemos que esta es la mujer que captó la atención de Hopper en los últimos años de su vida, una mujer realmente nueva para él: *una mujer al sol* (*A Woman in the Sun*).



Ilustración 2. Fotografías de J. R. Eyerman, 1961. Fuente: URL <The LIFE Picture Collection/Getty Images>

Ilustración 3. Fotografías de Leonard McCombe, 1960, *Women sunbathing outside the Time & Life building*. Archivos de *LIFE*: URL <<http://life.time.com/>>



Dos fotografías de Nueva York en 1960 (ilustración 3) nos permiten trasladarnos en el tiempo y fantasear sobre el origen del cuadro para recrear el encuentro de Hopper con su tema. En un día soleado de 1961 lo acompañamos en uno de sus paseos por la ciudad. En la primera fotografía vemos a dos mujeres jóvenes ofreciéndose al sol en un descanso del trabajo; de pronto se sienten interrumpidas, miradas por un hombre mayor. En la segunda imagen, la mujer del traje oscuro devuelve la mirada al hombre de reojo y con aparente indiferencia; la de la blusa blanca le responde con una mirada directa y cierto desafío en el gesto. El artista sigue su camino, más tarde en la soledad de su estudio piensa que esa mirada arisca de la joven tal vez merezca respuesta.

En los Cuadernos de Notas<sup>4</sup>, Jo Hopper escribe lo siguiente sobre esta pintura:

[...] Iniciado en un día frío, muy muy temprano, el 1 de octubre. Figura trágica de una mujer pequeña, rubia, cabello liso castaño, que coge el cigarrillo antes que el camisón. Nota más luminosa a la derecha con el Sol fuera de la escena en la cortina de la ventana de la derecha. Franja de luz en el suelo de color amarillo pálido con matices de color verde pálido. (Atención al contorno de la franja, que está formada para moverse con el sol a medida que avanza hacia arriba en el cielo). Rayo de luz más lejano en la ladera este de las colinas. El cielo en el exterior aún apagado, así el interior es tanto azul o verde indistintamente. Zapatos negros de tacón alto debajo de la cama. La mujer, poco iluminada, tiene la cara triste y un cigarrillo. Piel que ansía la calidez balsámica de esta luz temprana. E. H. la ha llamado “a wise tramp”.

De esas notas destacamos dos frases que son significativas para el objeto de nuestra investigación. La primera es la que aparece entre paréntesis en el original: “Atención al contorno de la franja, que está formada para moverse con el sol a medida que avanza hacia arriba en el cielo”. Como hemos interpretado en otras ocasiones, este comentario tampoco es de Jo, sino que se trata de una expresión propia del artista con la intención de dejar anotada una “instrucción de lectura” –algo que explicaremos más adelante.

La segunda frase es “EH called a wise tramp”, que Jo registra en el Cuaderno como segundo título: *The Wise Tramp*. *Wise* designa a una persona sabia e inteligente, mientras que *tramp* puede traducirse como vagabunda, o coloquialmente como golfa, fulana, mujerzuela o callejera. Así, teniendo en cuenta esos significados, podríamos aventurar que en este caso el título sería *La fulana inteligente*. Más adelante plantearemos otra lectura posible.

Como contraste de interpretación hemos seleccionado a tres poetas<sup>5</sup>, Mark Strand, John Taggart y Kendra Kopelke, puesto que cada uno ve una mujer distinta.

El modo de acercamiento de Strand<sup>6</sup> siempre es especialmente sugerente y coincidimos con algunas de sus apreciaciones. En esta obra no entra a detallar el escenario, sino que en su imaginación se adentra en el “acontecimiento real” de una mujer singular. Dice:

Uno siente que lo primero que tuvo ganas de hacer fue dar gusto a su cuerpo, pero también sospecha que esa indulgencia momentánea no es más que una compensación. Resulta bastante obvio que no se trata de una mujer que haya deambulado por ahí en pijama o pantuflas antes de quedarse dormida. Los tacones altos sugieren que se echó a dormir sin preámbulos, bien entrada la noche.



Ilustración 4. Fotografías de James Jowers. Izquierda, *Washington Square Park fountain*, 1968. Derecha, *Coney Island, New York*, 1960. Fuente: URL <<http://www.pinterest.com>>. Abajo, letra de la canción *The Lady is a Tramp*, en la versión de Ella Fitzgerald (1950).

Strand siente la tentación de imaginar una historia, sin embargo se queda en el esbozo: “Es inútil especular hasta qué punto su actitud pensativa tiene que ver con lo que sucedió antes de que cayera dormida. Su pasado, al igual que la parte posterior de su cuerpo queda en las sombras”. Al igual que en otros comentarios sobre las obras de Hopper, Strand siente lo inadecuado que es tomar las escenas pintadas por el artista como punto de partida para construir un relato: un Hopper, por su propia naturaleza poética, frena todo intento de hacerlo. Respecto a la luz solar, Strand aprecia un *rasgo portador de mensaje* y con ese carácter lo asocia con otras dos pinturas que también representan momentos íntimos de una mujer, *Cape Cod Morning* (1950) y *Morning Sun* (1952), aunque subraya que la luz de *A Woman in the Sun* no tiene el *carácter de anunciación* de aquellas; “esta es otra historia”, dice, y añade “[...] Aunque da la bienvenida a la luz lo hace en apariencia con menos avidez. Parece pensativa”. Señala la drástica frontera entre luz y sombra en el cuerpo: la luz “[...] cubre la parte delantera de su cuerpo. Y las partes que el sol no toca se hunden abruptamente en las sombras”. Una luz que ni perfecciona ni ablanda su figura, una luz que se extiende sobre “su cuerpo vigoroso y masculino”, una mujer que “[...] probablemente no encaje en la noción de belleza de nadie, y sin embargo está espléndidamente presente”.

En su extenso ensayo, J. Taggart<sup>7</sup> lee esta pintura también en su sentido literal pero, como nosotros, se interesa por el segundo título, *The Wise Tramp*, preguntándose quién es esta mujer y cuál puede ser su sabiduría. Para referirla, trae a colación al personaje de una canción de época muy popular, *The Lady is a Tramp* (La dama es una vagabunda), escrita por Rodgers y Hart para la película musical *Babes in Arms* (1937). La canción es una crítica a la alta sociedad neoyorquina de la época, que con el tiempo se ha convertido en un tema clásico del Jazz –ha sido grabada por artistas como Frank Sinatra y Ella Fitzgerald en los años 50 o Shirley Bassey en los 60 (ilustración 4). La mujer de la canción representa a un determinado tipo urbano femenino de clase baja: una mujer escéptica e inteligente que se sitúa

#### *The wise tramp*

He bebido y cenado en el Puchero de Mulligan, y nunca suspiré lo del Turkey  
Aunque he hecho auto-stop, he caminado, y me he cubierto de polvo desde Maine hasta Albuquerque  
¡Ay! Añoraba el Beaux-Arts Ball (\*), y lo que es más triste  
Nunca fui a un party donde se celebrara a Noel Ca-ad (Coward)  
Los círculos sociales ruedan demasiado rápido para mí  
La hoboemia (\*\*) es mi sitio.

Tengo demasiada hambre para cenar a las ocho  
Me gusta el teatro, pero nunca llego tarde  
Nunca me aburro, con la gente que odio  
Es por eso que, la Dama es una Vagabunda.

No me gustan los estúpidos juegos de mierda, con barones y condes  
No acostumbro ir a Harlem, con armiños y perlas  
Ni lavo mis trapos sucios, con el resto de las chicas  
Es por eso que, la Dama es una Vagabunda.

Me gusta el frescor del viento, en el pelo suelto  
La vida sin obligaciones  
Estoy desbaratada, eso está bien  
Odio California, hace frío y es húmeda  
Es por eso que, la Dama es una Vagabunda.

Voy a Coney, la playa es divina  
Y a los juegos de pelota, las gradas están bien  
Soy devota de Winchell (\*\*\*) , le leo hasta la última línea  
Es por eso que, la Dama es una Vagabunda.

Me gusta un combate de boxeo, eso no es una estafa  
Me encanta remar en el lago del Central Park  
Voy al Ópera y me coloco lejos y a mis anchas  
Es por eso que, la Dama es una Vagabunda.

Me gusta la hierba verde bajo mis zapatos  
Qué puedo perder, estoy sin blanca, esto es lo que hay  
Estoy sola cuando apago mi lámpara  
Es por eso que, la Dama es una Vagabunda.

(\*) Baile anual en Nueva York organizado por la Society of Beaux-Arts Architects (ver ilustración 31 en el análisis de *Office in a Small City*). La fiesta combinaba los intereses de la alta sociedad y la posición social de los arquitectos. Sus espectaculares puestas en escena la hicieron muy popular. (\*\*) En slang “hobo” designa al vagabundo urbano. (\*\*\*) Walter Winchell (1897-1972) periodista influyente, creador de una columna de sociedad conocida popularmente en USA como “columna de cotilleos”

Hopper's women. Kendra Kopelke

Hopper  
me puso aquí  
para mirar algo  
más.

Él me puso aquí  
como una vela  
para iluminar la habitación,  
él me puso  
aquí  
como un encendido  
faro.

Él me puso aquí  
como una secretaria  
y dictó  
el sol.

La luz se aferra  
a mis muslos  
y caderas  
mis pechos  
estrellas parpadeantes.

Él puso un ardiente  
cigarrillo  
en mi mano  
como una prenda de  
vestir.  
Yo nunca lo habría  
puesto.

Él me puso  
aquí como un espejo  
en una casa de los espejos  
y vio sombras  
profundas en mi piel.

La manta oscura  
que Hopper puso en la cama sin hacer  
ondulada  
como las verdes colinas verdes  
que él puso en la  
ventana.

Hopper / put me here / to look at something / else. // He put me here / like a candle / to ignite the room, / he put me / here / like a working / lighthouse. // He put me here / like a secretary / and dictated / the sun. // Light clings / to my / thighs / and hips / my breasts / blinking stars. // He put a burning / cigarette / in my hand / like an article of / clothing / I would never / put on. / He put me / here like a mirror / in a funhouse / and watched shadows / pool on my skin. // The dark blanket / Hopper put on the unmade bed / undulates / like the green green hills / he put in the / window.

al margen de las convenciones sociales, que sabe de qué van las cosas y puede cuidar de sí misma. Según Taggart, al colocar a la mujer al sol, Hopper nos está diciendo que la pintura es metáfora de una transformación espiritual, de una mujer en crisis que tiene como agente revelador el poder del sol. Su sabiduría se basa en la conciencia de que, aun habiendo elegido llevar una vida libre y sin compromiso, no ignora la necesidad de escoger rumbo constantemente. Sabe que puede llegar un momento en el que el camino acabe en punto muerto, que el camino hacia la *libertad* tiene sus riesgos. La luz, el reconocimiento de sí misma, es lo que genera la crisis y, habiéndose reconocido, lo esencial es qué hacer para no quedarse atascada en el umbral.

Disentimos de la lectura que hace Taggart del segundo título, *The Wise Tramp* (*La fulana sabia*). En nuestra opinión, no es un título propio de Hopper y más bien parece otra de sus crípticas ironías. Como dijimos, *Tramp* puede entenderse como fulana y así, aparentemente, coincidiría con el inequívoco *trollop* (furcia, ramera) que utiliza Jo en una carta al marchante de Hopper en la que dice<sup>8</sup>: “EH’s 60 x 40 is finished –all but the name. And that trollop is not such a bad sort” (El EH 60x40 está acabado– todo menos el título. Y esta furcia no es de una clase tan mala). Sin embargo, puesto que la frase *the wise tramp* no implica género, ¿se refiere realmente Hopper a la mujer como dio por cierto Jo? O quizá se refiere a sí mismo autocalificándose como “el vagabundo sabio”. El vagabundo y el asceta solitario son figuras del hombre libre con las que Hopper se identifica –a la idea del viaje y a la de la espera en una casa solitaria junto al camino y a orillas del bosque le ha dedicado no pocos cuadros. Aquí el vagabundo sabio es un Hopper de ochenta años que siempre ha tenido a la mujer y lo femenino como arcano íntimo; solo él sabe quién es esta mujer al sol, a quién representa y lo que sucede. En nuestra opinión, el título no es sino otro de sus sarcasmos dirigido a su mujer, Jo, una forma astuta de ocultar su pensamiento.

Nuestra interpretación de la mujer se aproxima más a la de Kopelke. En su poema<sup>9</sup>, la mujer ya no es el misterio de la persona concreta de Strand sobre la que es imposible especular, ni tampoco es la mujer de Taggart que representa un determinado tipo femenino, sino que es la Mujer en el devenir histórico. Desde su perspectiva femenina, Kopelke capta el sentido alegórico, adivina que en la obra late el pensamiento pintado de un hombre acerca de la Mujer. En consecuencia, diríamos que Kopelke parece expresarse con cierto *distanciamiento*, no del todo exento de suspicacia.

Ya en los primeros versos Kopelke desvela la alegoría, Hopper “puso a la mujer aquí para mirar algo más”; es ella la que “ilumina la habitación”, su presencia es la que da sentido a todos los elementos del cuadro. Trabaja de faro, aunque en los siguientes versos hace de “secretaria” del artista, dos papeles muy distintos. En el desnudo de la mujer Kopelke vislumbra el idealismo que atestiguan sus pechos, si bien hubiera preferido una clara y positiva desnudez simbólica –ella no la habría vestido con el cigarrillo. Señala la deformación del cuerpo y las “sombras profundas” en su piel, es decir en su ser. Cabe pensar

que la poetisa, a través de la comparación con la imagen deformada de un espejo mágico de barraca de feria insinúa que, en todo caso, *la imagen es la visión deformada de un hombre* –su “secretaria”. Termina señalando semejanzas significativas entre la manta oscura y las colinas iluminadas del paisaje que vemos a través de la ventana.

Como en otras ocasiones, para pintar *A Woman in the Sun* Hopper utilizó a Jo como modelo –tenía 78 años en esa fecha. Según el catalogo de G. Levin se conservan seis dibujos preparatorios para conseguir “[...] la más erecta y plena figura que tenía en mente” (ilustración 5). Hopper después bromeó con su marchante acerca de los resultados: “Esto es Jo glorificada por el arte”<sup>10</sup>. Lloid Goodrich define esta pintura como un “laberinto”. Una figura erecta...



Ilustración 5. Fuente del boceto de la derecha, URL <<https://fraenkelgallery.com/exhibitions/edward-hopper-company>>. *A Woman in the Sun*, from the collection of the actor Steve Martin. Los otros en LEVIN, G. *A Catalogue raisonné*, 1995.

[...] atrapada en un laberinto de planos [...] paredes, ventanas –visible e implícita–, otras pinturas dentro de la pintura, un suelo, y sobre él un alargado rectángulo de luz fría de color amarillo blanqueado en el que la figura de una mujer está en pie [...]”<sup>11</sup>.

Con el análisis geométrico probaremos todo lo contrario, no se trata de una acumulación laberíntica de signos, sino símbolos o metáforas estrictamente ordenadas en conjuntos que componen una alegoría<sup>12</sup> sobre la nueva Mujer.

También aquí Hopper emplea el método del trazado regulador para proporcionar, componer y marcar significantes. En lo semántico, los signos se ajustan a un orden temporal, pasado-presente-futuro, y la geometría del trazado regulador los emplaza en su lugar exacto. Con las ilustraciones 6 a 11 hemos querido mostrar cómo lo hace.

En un primer rectángulo raíz de dos trazado por la izquierda –con el eje y dos verticales interiores como líneas principales– se representa a la Mujer en un Presente que incluye su Pasado (ilustración 6). A continuación, esta estructura base avanza hacia la derecha dejando el Pasado atrás para representar el Presente y su Futuro (ilustración 7).

Por abajo, la altura del cuadro se amplía con una estrecha franja horizontal que contiene la firma de Hopper. Ambos rectángulos se ensamblan, estableciéndose así una estructura completa de líneas verticales, espacios entre líneas y centros que segmentan la pintura a la par que



Ilustraciones 6 y 7

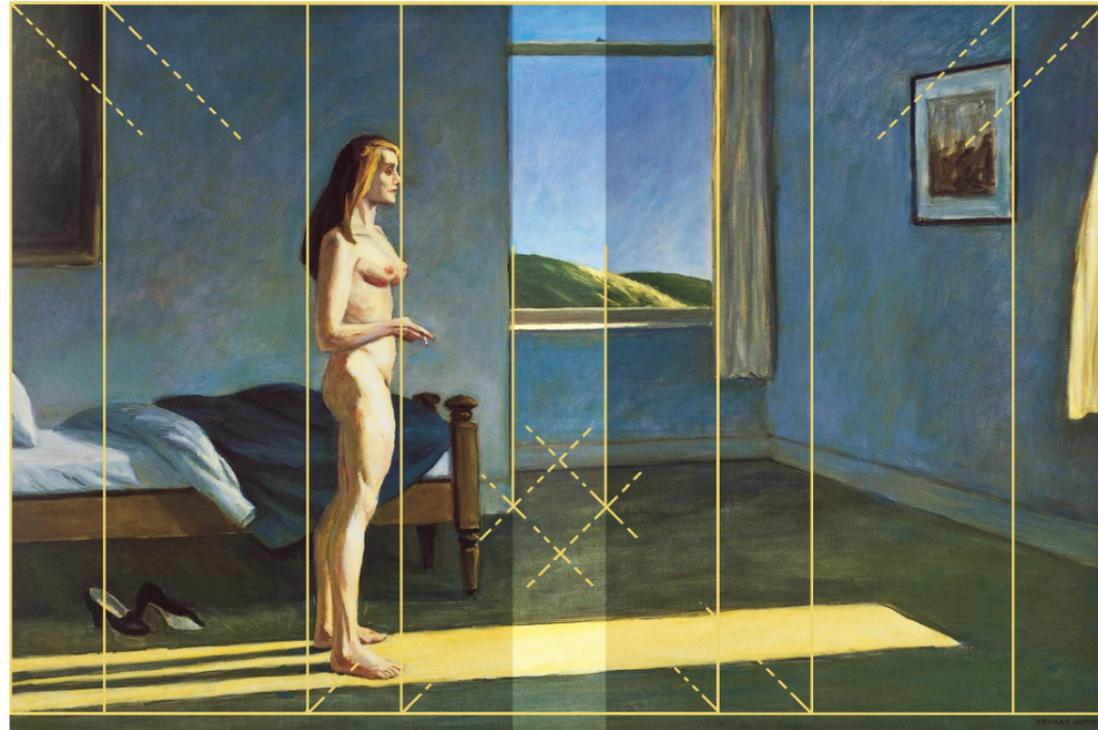


Ilustración 8

marcan y ligan los significantes del enunciado (ilustración 8). También en esta pintura encontramos la organización tripartita, los tres versos de nuestra analogía con la poética haiku; la estructura en su avance ha diferenciado las tres unidades pictóricas en las que se expresa el orden temporal alegórico: en las dos estrechas franjas laterales el Pasado y el Futuro, en el centro el Presente (ilustración 9).

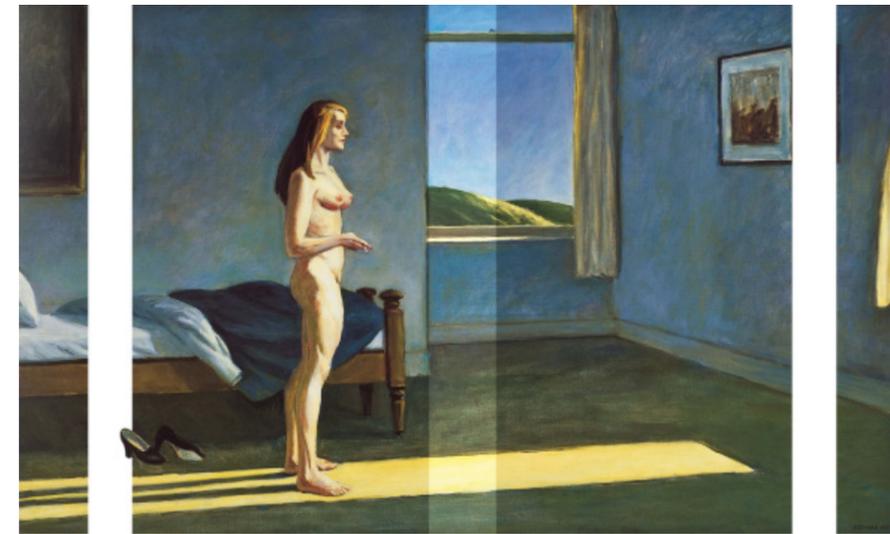


Ilustración 9

La ilustración 10 explica cómo el trazado regulador construye la totalidad de la escena, en la que solo señalamos algún detalle: el límite de la luz sobre el suelo que deriva de un centro y un vértice del marco y la colocación de la arista de rincón de la habitación.

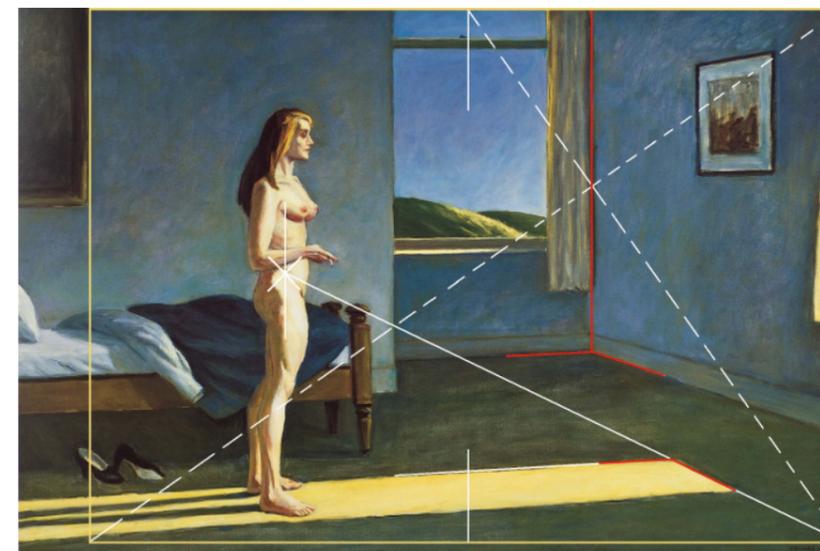


Ilustración 10

La norma de Hopper de ubicación de los significantes en las verticales principales de la estructura de líneas del cuadro se expresa en la ilustración 11. Ahora podemos leer las palabras del texto, verso a verso.

Espacios impersonales casi vacíos o anónimas habitaciones de hotel son escenarios en los que viven muchas mujeres de Hopper. Escenarios de intimidad que suscitan en el espectador sentimientos de participación afectiva a la par que la *incomodidad* de la intrusión. Aquí lo consigue con un simple rincón de paredes planas de un gris-azulado neutro y un suelo verde más oscuro, una escenografía de colores fríos, una entonación de calma con acentos en amarillo.

Hemos visto cómo la geometría parte la escena en franjas verticales y las ordena en simetría respecto del eje central. En el primer verso, a la izquierda, la vertical que lo deslinda nos señala un cuadro enmarcado de gran tamaño del que solo vemos un recorte; en él no se representa nada, solo es una superficie oscura de un gris casi negro. Se empareja con la pequeña pintura que vemos a la derecha; en apariencia dos cuadros corrientes que parecen disminuir la austeridad de la habitación. En la alegoría son metáforas de los mundos masculino y femenino. Al igual que lo hace en *Room in New York* (ilustración 12), el mundo masculino, dirigido a lo exterior, se representa con el cuadro en el que figura algo; el mundo femenino, interior, se representa con el cuadro en negro. También el tamaño, grande y pequeño, cuenta: parece que Hopper quiere equiparar formalmente el cuadro grande con el *cuadro* de la ventana como punto de atención. Y si la ventana luminosa está en el Presente, el cuadro negro es la *ventana oscura* del Pasado de la Mujer. El pequeño, situado en su Presente, es aún un *ventanuco* hacia el mundo exterior.

Siguiendo la vertical hacia abajo está la cama, en la que se advierte una contradicción desde el realismo visual, pero con sentido en lo alegórico: a pesar de estar en la zona de sombras, claramente le llega la luz. La vertical pasa justamente por el embozo de la sábana y *divide* la cama en dos zonas; a la izquierda, las sábanas blancas y, sobre todo, la almohada reclinada que está *tocada* por la Luz, que siendo portadora de mensaje es la que ha despertado a la Mujer del sueño y la ha levantado. A la derecha de la vertical queda la oscura manta azul que reproduce las formas onduladas de su cuerpo; en esa zona la cama no es cama sino la cápsula del tiempo donde la metamorfosis ha tenido lugar. Queda en el Presente como vestigio de su letargo.

Al pie de la cama hay un par de zapatos de tacón alto. Es la única prenda de vestir que hay en la habitación, un símbolo evidente de la feminidad –y reconocido fetiche de carácter sexual para los hombres<sup>13</sup>–, que aparece en otras obras de Hopper como *Girlie Show* o *Eleven A. M.* Uno de los zapatos está en pie, el otro caído: una metáfora de afirmación, a la vez que de rechazo. La vertical recoge como significante clave el zapato en pie, que de hecho pasa exactamente por el tacón. Creemos que en el

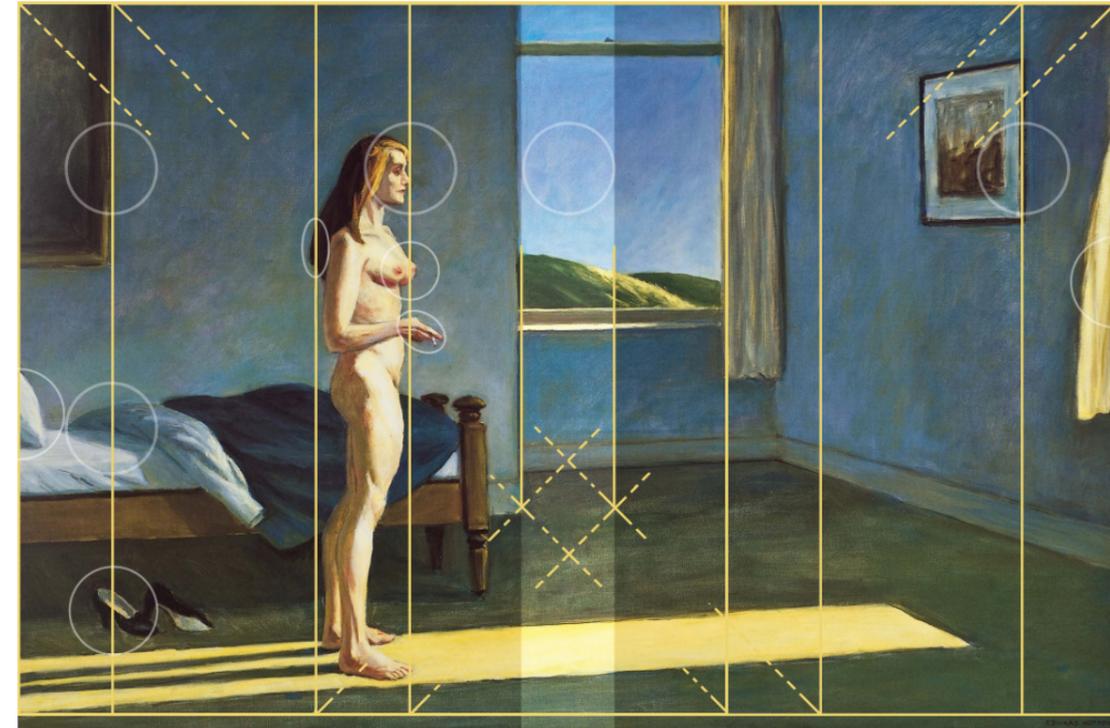


Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13

pensamiento de Hopper la mujer del futuro se reafirmaría en su feminidad, no sin antes haberla negado, necesariamente, en tanto que rol tradicional en el imaginario masculino.

El Pasado se concierta en la simetría con el segundo verso, en el que el Futuro se representa con la elipsis de una ventana por la que entra la Luz. Solo vemos un retazo de cortina de un amarillo muy luminoso que se mueve. La cortina que ondea al viento es otro de los signos recurrentes de Hopper como metáfora de lo femenino, pero aquí no ondea ostensiblemente, apenas una brisa le ha dado la forma que vemos; ésta y su color se explican por semejanza con la melena caída de la Mujer que, como veremos, tiene un significado muy concreto.

El tercer verso es el Presente. La Luz recorre los tres versos: entra en el escenario por el Futuro, y en el Presente se adhiere al cuerpo de la mujer y le dibuja en el suelo un pedestal alegórico, que en el discurso es camino que avanza en el tiempo. La idea de camino hacia el Futuro se encuentra con las limitaciones de la pintura que Hopper resuelve a su manera. Recordamos aquí la instrucción de lectura que registró en el Cuaderno: "Atención al contorno de la franja, que está formada para moverse con el sol a medida que avanza hacia arriba en el cielo". Efectivamente, la franja de luz "está formada para moverse"; como hemos visto en la ilustración 10, el camino de luz sobre el suelo termina en una línea que deriva de dos puntos, uno situado en el vértice inferior del marco y el otro es un centro principal situado en el eje vertical de la figura de la mujer. Cuando el sol avanza hacia arriba en el cielo esa línea avanza y arrastra a la mujer hacia el Futuro: en su decir geométrico, una forma de expresar que la Luz, o sea la Verdad, la guía y la impulsa (ilustración 13).

La Mujer se encaja con precisión en una franja vertical de la misma dimensión que las anteriores; en su simétrica hay otra cortina, inmóvil y oscura, pero corrida ya, expresando con ello un pasado cuyo lastre es ahora conciencia de libertad. En su cuerpo desnudo no hay tensión erótica. Lo que conmueve de su figura, es decir lo más esencial, es esa esplendidez del estar que señala Strand. La Luz cincela su imagen en dos "estados" (delante-detrás) que expresan también el orden temporal alegórico (Presente-Pasado). Strand lo dice con finura: "[...] la luz cubre la parte delantera de su cuerpo [...] Su pasado, al igual que la parte posterior de su cuerpo, queda en las sombras" (*op. cit.* p. 71). En el decir geométrico del trazado regulador la franja no solo encaja la figura femenina, también las líneas verticales nos señalan tres significantes –los que sobresalen de la franja: el pecho que vemos de perfil, la mano que sostiene el cigarrillo y un trozo de la melena femenina. Coincidimos con el poema de Kopelke cuando hace la metáfora de los pechos de la mujer como estrellas parpadeantes, puesto que en ellos se expresa el idealismo carnal propio del pensamiento romántico de Hopper.

El cigarrillo no es una contaminación irónica o una anécdota destinada a rebajar en lo semántico la positiva desnudez simbólica como piensa Kopelke; en nuestra opinión, el artista solo pretende encubrir

la alegoría, no hacerla tan obvia. Por otra parte, también el cigarrillo es signo del tiempo, una *pausa* en el presente desde la conciencia de que ya es futuro; *pausa* de constatación, de autoafirmación, de empoderamiento, como nos induce a pensar la posición de la mano que sustenta con firmeza el cigarrillo, simbolizando el futuro de la nueva mujer; una mujer que toma las riendas de su futuro.

La melena femenina es un signo clave en el mito de la mujer. Esta mujer tiene el pelo largo y lacio y cae libre; con la raya a un lado y el flequillo largo es un peinado desconectado de moda alguna. Se corresponde con la cabellera-manto, símbolo de libertad<sup>14</sup>. La línea vertical nos señala un enlace de semejanza entre la melena y la cortina resplandeciente del Futuro. Su pelo, aún en sombras, tiene un solo mechón iluminado por el sol. En su avance, la mujer mudará el color de su cabellera a oro puro, como el de la cortina.

El rostro, delineado por la luz, centra el interés interpretativo. En nuestra opinión, el gesto de ojos y boca no expresan tristeza o vulnerabilidad, como suelen interpretar los comentarios críticos, sino paz por la decisión tomada y, en todo caso, un instante de reflexión antes del *nuevo comienzo*.

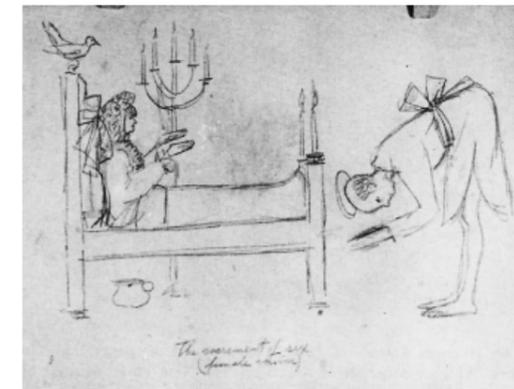
Entramos ahora en la zona central que contiene la ventana al exterior. En la ilustración 8 hemos modificado la luminosidad de una parte, una franja de dimensiones fijadas por la estructura geométrica que coincide en proporciones con las anteriores (Pasado-Futuro-Mujer-cortina en reposo), en tanto que esa franja, como veremos, es la clave del discurso de Hopper. En la ventana, una metáfora de la Mujer: dos colinas suaves y redondeadas, dos superficies tan femeninas como la manta oscura... y “verdes verdes”, como dice Kopelke en su poema. Una simplificación formal, extrema, que simboliza el paisaje espiritual de Hopper: las dunas y colinas herbosas de Cape Cod, tan redondeadas y femeninas. Un paisaje que, por cierto, Hopper también emplea en otras obras como *Excursión into Philosophy*. La colina más cercana se realza con el amarillo oro de la luz rasante; otros acentos amarillos –fuertes en el alfeizar de la ventana y leves en la cortina en reposo– colaboran en acentuar el marco de la vista.

La alegoría dispone las unidades pictóricas en el orden temporal siguiendo el camino de luz: Pasado-Presente-Futuro; un orden de lectura natural, de izquierda a derecha, que se induce retóricamente con la elipsis de la ventana y el retazo de la cortina como punto luminoso. Sin embargo, en la sintaxis perceptiva de la imagen el último verso es el Presente. El examen detenido de la mujer y su expresión, el impulso emotivo de adivinar su pensamiento, no retiene indefinidamente la atención, entonces el paisaje “natural” que vemos a través de la ventana trabaja como vía de escape de la tensión de lo que acontece en el interior de la habitación. Su claridad actúa como un foco de atención sereno: a la mirada del espectador tensa, buscadora de sentido, se le ofrece sosiego en el cielo azul y vacío –*acompañado*, simbólicamente, de lo femenino. Adentrándose en la ventana, la mirada del espectador y la de la Mujer se cruzan. Nos encontramos así en la misma posición de la Mujer, contemplando

también el mismo horizonte de verdes y azules esperanzadores. En analogía con el haiku, la ventana es la última palabra del poema, la que estimula a *adentrarse* en la situación. Pero Hopper puntualiza, y en su discurso el poeta no se emplaza frente a la ventana sin más, sino que en su decir geométrico se enmarca, como ella, en una franja y se desplaza hacia la izquierda para colocarse exactamente en el eje del cuadro: en ese lugar está más cerca de la Mujer. En el poema de Kopelke advertíamos cierta suspicacia, pero la geometría nos está diciendo que la suspicacia es infundada, *A Woman in the Sun* es un homenaje, un tributo a la nueva Mujer.

Hopper convivió con las mujeres de la primera ola del feminismo, en la que el trato con ellas estaba aún sometido a la represión impuesta por ritos y tradiciones. El artista también vivió la progresiva liberación de la mujer y las contradicciones inherentes. La nueva Mujer de los sesenta era otra cosa, prometía una Verdad liberadora, una nueva relación entre hombre y mujer.

Derecha, ilustración 14. Dibujo de Edward Hopper, *The Sacrament of sex (female version)*, 1935-40. Fuente: G. Levin. *The Art and the artist*. p. 99.



Abajo, ilustración 15. Caspar D. Friedrich, *Mujer frente al Sol poniente*, 1818. Óleo sobre lienzo, 22 x 30 cm. Museo Folwang, Essen, Alemania.



La atribución de influencias en una pintura concreta de Hopper es arriesgado. No pretendemos pues establecer relaciones con *A Woman in The Sun*; sin embargo, su formación y su acreditado conocimiento del arte europeo, por un lado, y su relación con el cine, por otro, consienten el traer a colación una pintura y una película.

Considerando el *trasfondo romántico* de Hopper que atestiguan ciertas obras y sus fuentes espirituales (Emerson, Goethe, la poesía simbolista, etc.) nos ha llamado la atención otra *Mujer frente al Sol* (ilustración 15); un pequeño cuadro alegórico del pintor romántico por excelencia, Caspar D. Friedrich. En esta pintura aparece un camino iluminado que se abre paso entre ásperas rocas que sobresalen de la tierra y termina frente a la abundancia de un horizonte de campos cultivados. En ese punto, una Mujer se alza en el centro de la imagen. En pie y de espaldas, su gesto implica el ofrecimiento de su cuerpo, de sí misma, al sol; los haces solares irradian desde el punto en que ella se encuentra, justo detrás la montaña: una figura de la presencia de Dios en la tierra. Una representación de la idea de la Mujer como encarnación del Eterno Femenino de Goethe –la madre, el principio universal, la idea de Eva.

La influencia de Hopper en el cine y la fotografía es algo conocido y ha sido estudiado y reconocido explícitamente por muchos autores; ahora bien, la influencia del cine en Hopper queda en su intimidad<sup>15</sup>. Que el cine es una de sus fuentes de inspiración lo confirman sus declaraciones. El estímulo de ver películas era algo que hacía a diario cuando se encontraba en dificultades de encontrar *tema*. Nuestra conjetura es que una película, *The Savage Eye* (1959), pudo estar presente en el pensamiento de Hopper en relación con esta pintura en la que se homenajea a la Mujer. Nos apoyamos en un comentario del artista que concuerda cronológicamente. Gail Levin<sup>16</sup> recoge que, en diciembre de 1961 (el cuadro es de octubre del mismo año), Hopper dijo a B. O'Doherty: "Si alguien quiere ver lo que es América, que vaya y vea una película llamada *El Ojo Salvaje*"<sup>17</sup>. Levin refiere la opinión de Hopper en relación a su posición beligerante contra las vanguardias informalistas de los años cuarenta y expone cómo la película, estilo *cinéma vérité*, muestra un claro paralelismo con la visión de Hopper: "[...] una perturbadora y singular visión de la vida urbana en América y la soledad. Él había mantenido esta visión durante mucho tiempo, lo bastante para verla regresar como vanguardia de esos años" (Ilustración 16).

A través de la mirada de una mujer, *The Savage Eye* es un retrato crudo de la soledad y la alienación en la vida urbana en los Estados Unidos en esos años. Sus referentes –expresamente declarados por J. Strick, uno de sus directores– son literarios y pictóricos: una alegoría, *La Divina Comedia de Dante*, y William Hogarth, el ilustrador y pintor satírico de la sociedad inglesa del XVIII. La única protagonista es una mujer, Judith, un nombre que no es casual, sugiere la revalorización del mito en clave feminista. La película comienza con Judith McGuire, una mujer de mediana edad, bajando del avión que la acaba de traer de Nueva York a Los Ángeles. Desde aquí asistimos a su presente, una historia que se narra en un diálogo en off entre ella y una voz masculina que es ella misma: "¿Sola viajera?, Sí, sola"; ¿Quién eres? "Soy tu ángel, tu doble, ese soñador malvado: tu conciencia, tu dios, tu fantasma [...]". Judith McGuire realmente *ha aterrizado* en Judith-Ex (así se denomina ella misma): recién divorciada a causa de la infidelidad de su marido; tres hijos ausentes de su vida; sus necesidades materiales satisfechas por la pensión de divorcio y una nueva vida por hacer.

Sobre un fondo de vida urbana en la gran ciudad, somos testigos de su crisis, de sus intentos de reconstruir su vida desde la convencional y protectora situación del matrimonio. La soledad, y desde ella el conocimiento salvaje del mundo, se presenta como la agonía inevitable para alcanzar el reconocimiento de sí misma que hace posible la transformación. Asistimos a un viaje espiritual en el que, como Virgilio y Dante, la Judith-Ex conduce a la Judith McGuire a través de los infiernos femeninos que, supuestamente, podrían significar una nueva vida. La película muestra una mirada femenina sobre la condición de la mujer en pleno desarrollo del *American way of life*: el imaginario de la feminidad, las mujeres inventadas por los hombres, los extraños ritos de la manicura, la peluquería y el gimnasio; la tienda



Ilustración 16. Carátula, adaptada, de la película *The Savage Eye* (formato DVD).

de ropa, la fiesta mundana, el cabaret, la iglesia, etc. La historia finaliza con una huida desesperada en coche que termina en un accidente en el que la heroína casi pierde la vida. A través de su vivencia, real y onírica a la vez, en ese estado de casi muerte, la mujer se redime a sí misma y al mundo, afirmándose en su vida. Su soledad, y las soledades de hombres y mujeres vistas en el viaje a través de los infiernos se manifiestan como la Vida.

Hopper pintó *A Woman in the Sun* en 1961. Han pasado más de cincuenta años y siguiendo sus normas e indicaciones nos permitimos actualizar la pintura. El Sol ha avanzado y la mujer ha dado pasos hacia adelante, el pasado oscuro queda más atrás, la luz ilumina ahora su espalda, las sombras siempre oscurecen el futuro pero el camino continúa, no hay marcha atrás. Nos preguntamos qué habría hecho Hopper con los zapatos de tacón; creemos que, a ambos, los hubiera puesto en pie.

Ilustración 17



1. Fuente: "Women's movement". *Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. Autora Elinor Burkett. URL <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/647122/womens-movement>>

2. *Mobot the magnificent mobile robot* fué inventado por la Hughes Aircraft Electronic Labs. en 1961.

3. Algún dato histórico seleccionado en relación con la fecha del cuadro: en 1960 la Food and Drug Administration aprueba las píldoras contraceptivas; en 1961, J. F. Kennedy hace de los derechos de la mujer un tema clave de su política y nombra a mujeres en puestos de alto rango en su administración. Establece una Comisión Presidencial multidisciplinar sobre el status de la mujer. 500.000 mujeres en 60 ciudades se movilizan en la "Huelga femenina por la paz", en protesta por los ensayos con bombas nucleares.

4. HOPPER Edward. *Libro de contabilidad del artista, Cuaderno III*, p. 75. Whitney Museum of American Art. Traducción extraída de *Edward Hopper. Pinturas y dibujos de los Cuadernos personales*. La Fábrica, 2012. p. 138.

5. John TAGGART (1942): poeta, ensayista y editor de revistas literarias; Master of Arts por la University of Chicago; Doctor en Filosofía por la Syracuse University. Biografía y obra en URL <<http://www.poetryfoundation.org>>. Kendra KOPELKE: The Johns Hopkins University, Profesora en el Yale Gordon College of Arts and Sciences, University of Baltimore. Dirige el MFA in Creative Writing & Publishing Arts. Poeta y editora, ha publicado un libro de poesía efrástica sobre la obra de Hopper: *Hopper's Women*, reseñado en el libro de Robert D. Denham, *Poets on Paintings: a bibliography*.

6. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. pp. 71.

7. TAGGART, John. *Remaining in Light: Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper, Meditation*. University of New York Press, 1993. p. 3

8. LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. University of California Press. p. 550.

9. El poema ha sido recogido de la publicación Beltway-Poetry Quarterly, Volume 10, Number 1, Winter 2009. URL <[washingtonart.com/beltway/kopelke.html](http://washingtonart.com/beltway/kopelke.html)>. *A Woman in the Sun*.

10. LEVIN, Gail. *Op. cit.* p. 549.

11. Cita recogida en la obra de TAGGART, John. *Op. cit.*

12. Cabría puntualizar que en la literatura crítica a menudo a ciertas obras de Edward Hopper se las califica de *alegorías* sobre la soledad, alienación, etc.; en nuestra opinión es un exceso retórico. Opinamos que *A Woman in the Sun* es la única pintura que, estrictamente, puede calificarse de alegoría. Coincidimos con CARRERE y SABORIT (*Retórica de la pintura*. Cátedra, 2000. p. 412) que la traslación de esta figura literaria a la imagen pictórica en la retórica visual, a diferencia de otras figuras, es clara: "Hablamos de alegoría en una pintura cuando la percepción literal del conjunto, o al menos de los bloques pictóricos integrados, remite a una segunda interpretación [...] la metáfora interviene sobre unidades menores –tipos icónicos y unidades plásticas".

13. A manera de anécdota, los tacones altos, originarios de Francia, se hicieron rápidamente muy populares y comportaron leyes en contra de su uso; por ejemplo, en Massachusetts, colonia de la corona británica entre 1620 y 1788, se promulgó una ley que textualmente señalaba: "Toda mujer, ya se trate de vírgenes, solteras o viudas, que tras darse a conocer esta Ley seduzca o engañe con fines

matrimoniales a cualquier súbdito masculino de Su Majestad mediante el uso de tacones altos" quedaría sujeta a los mismos castigos que se aplicaban a las brujas. Fuente: URL <<https://es.wikipedia.org/wiki/Tac%C3%B3n>>

14. BORNAY, Erika. *La cabellera femenina: un dialogo entre poesía y pintura*. Ediciones Cátedra, 2010. Un resumen está disponible en la Web de la Asociación MAV (Mujeres en la Artes Visuales): URL <[www.mav.org.es/documentos/.../BORNAY,%20Cabellera%20Kahlo.pdf](http://www.mav.org.es/documentos/.../BORNAY,%20Cabellera%20Kahlo.pdf)>

15. Secretos de artista; un descubrimiento reciente y llamativo es otra alegoría, el *Guernica* de Picasso. En un artículo en *El País* (8-9-2011) J. L. Alcaine (Director de Fotografía y Medalla de Oro de la Academia de Cine) da cuenta de su investigación sobre el cuadro. Muy convincentemente sostiene que la principal inspiración de Picasso fue el cine. Y en concreto, una secuencia de cinco minutos de la película de Frank Borzage *Adiós a las armas*, basada en la novela de E. Hemingway.

16. LEVIN, Gail. *Op. cit.* p. 553. Levin recoge la cita del libro de B. O'Doherty: *Portrait: Edward Hopper*.

17. *The Savage Eye*, 1959. USA. 35mm, blanco y negro. Trans-Lux Corp. Dirigida y realizada por los americanos Ben Maddow (1909–1992), Sidney Meyers (1906–1969) y Joseph Strick (n. 1923). Está incluida en la colección del MoMA.



O-264, 1928, *Night Windows*

Óleo sobre lienzo, 73,6 x 86,3 cm

Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York

(Ilustración 1)

Quien mira a través de una ventana abierta, jamás ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, misterioso, fecundo, tenebroso y radiante que una ventana iluminada por una vela. Lo que puede verse al sol siempre es menos interesante que lo que pasa detrás de un vidrio. En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, sufre la vida [...].

Charles Baudelaire<sup>1</sup>

Generalmente la crítica señala que Hopper alude en *Night Windows* a las oportunidades voyeuristas de la ciudad moderna, el contraste que ofrecen entre la soledad y la incomunicación urbana y el fácil acceso a la vida íntima de los desconocidos; que la obra rememora la experiencia, común en una gran ciudad, de la contemplación furtiva y expectante que estimula la imaginación narrativa. Las referencias frecuentes en los comentarios son la conocida película *La ventana indiscreta* de A. Hitchcock<sup>2</sup> y el grabado del mismo título de J. Sloan (ilustración 2). En este caso, algunos críticos sugieren que el grabado fue la inspiración de la pintura<sup>3</sup>, quizá porque Hopper, en su artículo “John Sloan y los Filadelfianos”<sup>4</sup>, comentando los grabados del artista dice: “[...] Otras de las que admiro por su franqueza y carácter son *Night Windows* [...]”. Para nosotros, la referencia tiene interés por el contraste: la prosa “costumbrista” de Sloan frente a la poesía de Hopper. Sloan captura un trozo de vida de la clase obrera urbana en Nueva York y el espectador se adentra en la escena sin compromiso, como un personaje más; carece de la tensión intimista que late en las *Night Windows* de Hopper.

Efectivamente, la escena del *Night Windows* de Hopper trae a la memoria a la Sta. Torso, la atractiva vecina de enfrente en la película de Hitchcock. La referencia cinematográfica dirige el comentario crítico hacia la ventana urbana como tema característico de Hopper, “ese agujero negro o luminoso” en el que “vive la vida, sueña la vida, sufre la vida” como dice Baudelaire. La ciudad moderna sentida como un enjambre de historias aisladas que nos conduce a la nuestra como una más; contemplar la vida de los otros como escenas de una película cuyo argumento creemos adivinar pero los detalles se nos escapan –una experiencia íntima, quizás acompañada de la tentación sentimental de intervenir, al igual que lo hace James Stewart brindando con Miss Lonelyheart.

G. Levin<sup>5</sup>, apoyándose en datos biográficos, apunta la posible influencia del escritor Sherwood Anderson en algunas pinturas de Hopper y, en este sentido, plantea la conexión literaria entre *Night*



Ilustración 2. John Sloan, *Night Windows*, 1910

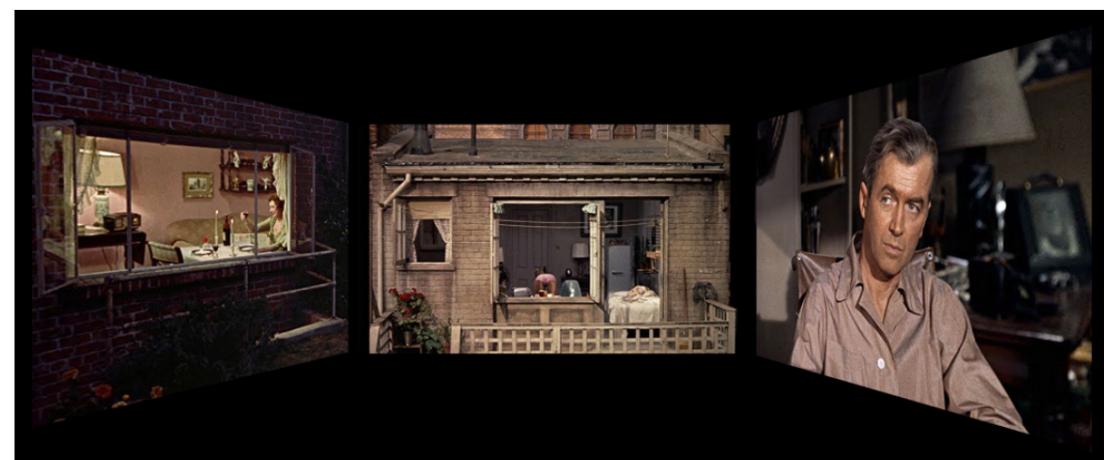


Ilustración 3. Escenas de la película *La ventana indiscreta*. Alfred Hitchcock, 1954.

Ilustración 4. Joan Colom. *El carrer*, 1961. De la exposición *Yo hago la calle*, 1957-2010.



*Windows* y *La Fuerza de Dios*, una de las historias de Anderson de su novela *Winesburg, Ohio*. Ciertamente, el cuadro puede ilustrar en el lector del relato la experiencia del pastor presbiteriano que, accidentalmente, descubre que puede ver el dormitorio de una mujer desde un agujero en una vidriera de su estudio en el campanario de la iglesia. La visión fortuita se convierte en una tentación que poco a poco lo convierte en un voyeur incapaz de resistirse. Añade en su comentario que Hopper dijo en una ocasión: “La forma en la que algunos objetos se disponen sobre una mesa o una cortina ondeando en la brisa pueden crear el ambiente e indicar el tipo de persona que habita en la habitación”. Desde la cita a Hopper y la influencia de Anderson, Levin concluye que en *Night Windows* “[...] la elección y la conformación de la imagen también, por supuesto, indican el tipo de fantasía que se halla en el artista y atrae al espectador”.

L. Mamunes cita a otros críticos que atribuyen el origen de esta obra a las experiencias de Hopper en su viajar en los trenes elevados de Nueva York en la década de 1920. A nuestro entender, el hecho y no la inspiración literaria es lo probable. En una ocasión el artista declaró: “Usted sabe; cuando uno viaja en tren, todo se ve hermoso. Pero si se detiene, todo se vuelve monótono”<sup>6</sup>. El tren es uno de los “observatorios” favoritos de Hopper, le procura impresiones fugaces y, por eso mismo, llenas de vida. *Night Windows* tal vez pudiera ser uno de esos hallazgos de viaje. La fortuita y pura impresión visual de un instante impulsa la emoción y recoge lo esencial de la forma sin más datos que enturbien el hecho. *Night Windows* pertenece más a la clase de experiencias masculinas corrientes que ilustramos con la fotografía de Joan Colom<sup>7</sup> (ilustración 4).

*Window* es el título de un poema breve, realmente un haiku, de su coetáneo Carl Sandburg (1878-1967), que nos permite ponernos en situación imaginando el instante anterior<sup>8</sup>. En un tren elevado, asomado a la ventana, Hopper recorre la noche de Nueva York:

La noche desde la ventana del vagón  
es una cosa grande, oscura, suave  
quebrada al través por tajos de luz.

*Night from a railroad car window / is a great, dark, soft thing /  
broken across with slashes of light.*

Repentinamente, un tajo luminoso contiene a una mujer. Lo esencial se ha visto, el resto es oficio: darle forma y revivir de nuevo el hecho trasladándolo al arte. En nuestra opinión, lo erótico está presente en Hopper en un número mayor de obras de lo que generalmente se aprecia; en este sentido, *Night*

*Windows* se singulariza por su sinceridad. La mujer contemplada como “ese oscuro objeto del deseo”<sup>9</sup> es el contenido inequívoco de la obra: la noche, un apartamento, una figura femenina en su intimidad vista de espaldas y capturada en un movimiento fugaz. Lo que vemos no es una mujer sino un trozo de mujer, que no es lo mismo.

El poeta Yves Bonnefoy en su esclarecedor ensayo “Edward Hopper: la fotosíntesis del ser”<sup>10</sup>, explica la personalidad del artista en relación con el cuerpo femenino. Comentando uno de sus cuadros más conocidos, *Morning Sun* (ilustración 5) y sus bocetos, dice:

[...] y también recordamos, si estamos familiarizados con el pintor, que el cuerpo siempre fue su problema: materia que la luz del cielo, del mar, del viento, no acierta a penetrar, enigma, abismo de un inconsciente en donde no desciende la luz más que como fulgor o sombra. Es, en efecto, ese cuerpo carnal y mortal lo que ocupa el centro del pensamiento de Hopper, aún cuando parece que no pinta sino miradas, gestos interrumpidos, silencios, ensoñaciones, pues ya hemos visto cómo sus bocetos borran del modelo los signos que harían de él una persona particular, para reducirla, de ese modo, a una especie de despojo de presencia y de vida puramente física: a una realidad sexual en donde arraigan furtivamente las aspiraciones eróticas. En definitiva, la reprobación idealista del cuerpo confiere al drama que expone la obra su máxima tensión, en un ser en el que la relación con el otro oscila siempre entre el deseo ordinario y la ensoñación seráfica.



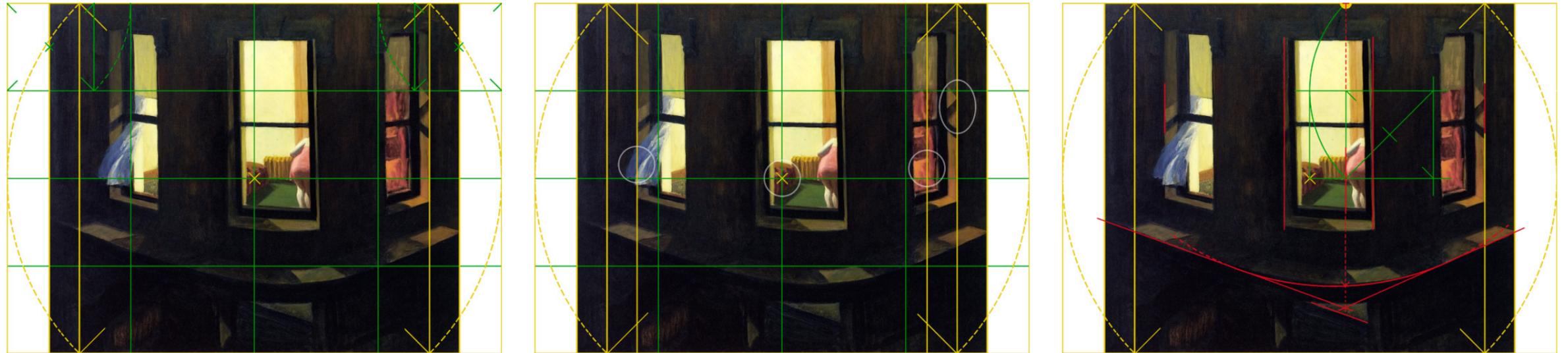
Ilustración 5. Edward Hopper. *Morning Sun*, 1952

Subrayamos la última frase: “un ser en el que la relación con el otro oscila siempre entre el deseo ordinario y la ensoñación seráfica”. *Night Windows* expresa más claramente que otras obras esa sentida contradicción de Hopper entre las dos emociones: el “deseo ordinario y la ensoñación seráfica”, que se constituyen como versos diferenciados del poema. En otros cuadros analizados, la segmentación en unidades pictóricas la hemos deducido desde el trazado regulador; en *Night Windows* la analogía estructural con la poética haiku es directa: tres ventanas, tres versos.

En las ilustraciones que siguen mostramos cómo también en esta obra la construcción de la imagen sigue el trazado regulador y las normas de uso que hemos venido verificando. Comenzando por la ilustración 6 hemos trazado el cuadrado base que viene determinado por el centro geométrico de la pintura –que ya señala la cama como significante principal– y la altura del marco.



Ilustración 6



De izquierda a derecha, ilustraciones 7, 8 y 9

En la ilustración 7, el cuadrado se amplía por ambos lados a rectángulo raíz de dos y, desde ese rectángulo, se obtiene el plano del cuadro definitivo restando a ambos lados una medida deducida de sus propiedades geométricas. En la siguiente (ilustración 8), el cuadrado base inicial se desplaza horizontalmente a izquierda y derecha una longitud precisa, estableciendo otras dos líneas verticales interiores; las cuatro líneas construyen imagen a la par que marcan los significantes principales según su norma. Algunos son evidentes –la cortina y los elementos de la ventana de la derecha– y otros no lo son tanto, como es el caso de los dos pequeños retazos triangulares de luz sobre la jamba de la ventana de la derecha. En la última ilustración (9) señalamos en rojo otras líneas derivadas del trazado que construyen la imagen; entre ellas, un detalle de la construcción geométrica que nos ha llamado la atención al tratarse de un asunto de tangencias, es decir de *roces*. El sentido metafórico del decir geométrico de Hopper nos ha revelado en otras obras claves del discurso, y sus enlaces geométricos realmente nos han sorprendido. En *Night Windows*, la cornisa saliente amplía virtualmente la habitación, insinuando quizá la idea de escenario; el arco que da forma a la cornisa viene definido por un radio derivado del trazado regulador: una línea vertical que resulta ser tangente, es decir *acariciar*, la figura de la mujer. Sin embargo, al no existir en dicho trazado una cabal precisión geométrica que pudiera justificar el vínculo como hemos demostrado en otras obras, preferimos no afirmar el argumento, aunque sí apuntarlo.

Los focos de atención siguen el eje horizontal y se sitúan en una casi simetría. Una composición estática y centrada –como conviene al tema– con la asimetría ajustada para hacer la escena más natural. Hopper dijo en una ocasión:

La gente de por aquí me habla de hermosos atardeceres. Es lo que se agrega lo que lo hace hermoso. No, el pensamiento no sofisticado dice que hay algo inherente en ello. Un estanque con lirios o algo así. Que no existe, por supuesto<sup>11</sup>.

La unidad de expresión se concibe como un tríptico en el que cada ventana es independiente y muestra cosas diferentes; sin embargo, se impone la interrelación formal entre las partes como necesidad poética para poder construir el poema como totalidad significativa. La autonomía y los imperativos formales pueden probarse modificando la pintura.

Si eliminamos a la mujer de su marco (ilustración 10) y la sustituimos por una sombra, la presencia de lo femenino no desaparece, sino que surge en la imaginación sugerida por las ventanas laterales. Si cambiamos el color a la derecha y eliminamos la cortina a la izquierda, o la dejamos inmóvil, la imagen pierde su interés y se convierte en un fisgoneo vulgar (ilustración 11). Para el artista, lo esencial de *Night Windows* no es el hecho de mirar a una mujer en su intimidad, sino la emoción íntima que despertó una visión instantánea, y que en su traslado al arte “es lo que se agrega lo que lo hace hermoso”.

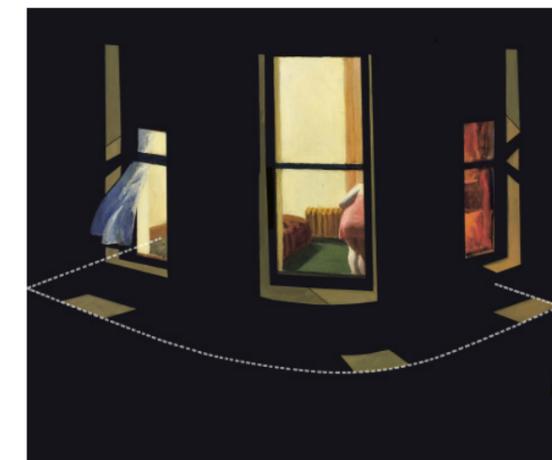
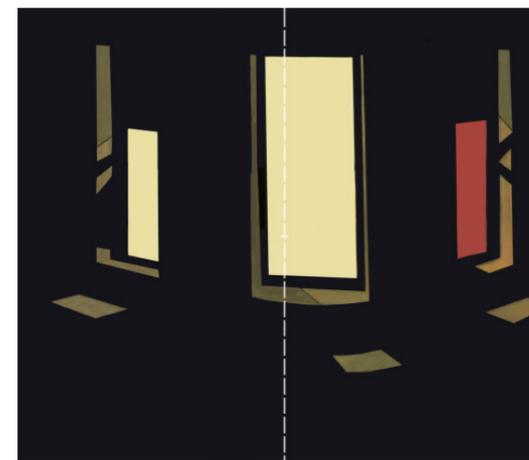
El tríptico se compone en un marco oscuro, sobrio y casi vacío en su denotación de fachada. La nocturnidad equivale a intimidad; lo que al espectador curioso se le ofrece es otra intimidad compositivamente jerarquizada. La mirada en picado que explora el espacio interior entra por tres huecos distintos (ilustración 12): la esquina en curva nos acerca la ventana central que la vemos de frente y completa; las dos ventanas laterales en escorzo se estrechan y con los estores, de un amarillo pardo, disminuyen su altura. Los marcos de luz *relucen* hacia fuera con fragmentos de luz reflejada que crean una transición suave entre lo iluminado y lo oscuro (ilustración 13). Los situados sobre la cornisa amplían virtualmente el suelo de la habitación, quizás una sugerencia de escenario, como ya hemos comentado.

En el cuadro central la figura de la mujer fija la atención. La estrategia compositiva es simple: centralidad, jerarquía de tamaños y simetría. La cercanía entre marcos hacen que el tríptico funcione como un todo acompasado: una figura entre paréntesis o, mejor dicho, un nombre entre dos adjetivos. Una composición en la que la lectura no oscila de un lado a otro, como planea en otras obras, porque las ventanas laterales, cercanas y escasas de motivo, no retienen, solo acompañan. Su lectura se sincroniza con la figura de la mujer a causa de que, sucintamente, las ventanas solo dicen lo que “el pensamiento no sofisticado dice que hay”. Sin embargo, formalmente son los versos más elocuentes y determinan la lectura poética; son las *agregaciones* que lo hacen hermoso, las que frenan lo narrativo y lo tensan hacia lo poético.

La estrategia retórica se cifra en la interrelación de semejanzas entre las partes del tríptico, equiparable al principio de comparación interna de la poética haiku. A la izquierda se expresa la “ensoñación



ilustraciones 10 y 11.



ilustraciones 12 y 13.

seráfica”, a la derecha el “deseo común”; las dos emociones se entrelazan formalmente en el motivo central.



Ilustración 14

*Tres ventanas, la noche.* Claude ESTEBAN.

Podemos creer que todas las noches, las casas se cierran sobre sí mismas como las ostras. Y los que habitan en ellas, finalmente se puede olvidar sus preocupaciones y perderse en una suerte de suave nacarado, en una quietud, en realidad bastante deliciosa, fuera de la vista. Es un error. Simplemente apuéstese un par de horas antes, en una ventana del edificio de enfrente y permanezca en las sombras [...]. El curioso verdadero [...] un entusiasta que tiene sus hábitos y que sabe esperar. Se trata de un profesional del mirar. Vive en el edificio de enfrente [...] pero prefiere mirar desde un poco más arriba [...]. Hay tres ventanas, y aquí nadie corre las cortinas [...]. El observador no sabe nada... [...]. La mujer, al parecer, vive sola [...]. De entrada lo que intriga más al observador es la diferencia de brillo entre las tres ventanas [...]. Lo que le preocupa especialmente al observador es la ventana de la derecha. [...]. Esta ventana todas las noches excita su curiosidad, ya que, a diferencia de la luz brutal que se proyecta a través de las otras dos ventanas, reina en este espacio una luz acogedora, extrañamente sensual, evocando una atmósfera de salón acolchado, casi de boudoir [...] algo que contrasta con el aridez casi monástica de la sala [...]. Hay algo que el observador trata de comprender, pero en vano [...] esta luz que contradice la existencia que lleva en la sala muy iluminada. Qué está ocurriendo en esta habitación [...]. Sin embargo, la mujer no teme la mirada de alguien, se insinúa y se descubren allí indicios de una vida voluptuosa. Ella permanece inmóvil [...]. La cortina azul pálido vuela en el aire de la noche. El misterio permanece.

Ilustración 15



El primer verso es la ventana de la izquierda y solo tiene una palabra poética: la cortina que ondea; el suelo, de forma ambigua, y la pared solo expresan continuidad espacial (ilustración 14). La cortina es metáfora-símbolo de feminidad habitual en Hopper; aquí el significado más literal es su movimiento, indicando el instante en el que la mujer se inclina y toma esa posición. Mediante la forma se establece una metáfora con la figura de la mujer a través del contorno de la cortina que reproduce fielmente la silueta de su costado. La cortina moviéndose es también un signo universal de gracia y ligereza –el extremo se produce si el tejido es además transparente. El sentido erótico aumenta considerando la cortina como superficie cóncava-convexa; una significación que en el acto de pintar se justifica en la correspondencia sensible entre la vista y el tacto. Hopper es un colorista puro, sus objetos son superficies de color que *siente y palpa* cuando pinta, convirtiendo los objetos en cosas que irradian luz. Sin embargo, en la cortina el tacto está *prohibido* porque contiene la tensión entre el ideal de pureza y lo puramente físico: la gracia del instante, la ligereza, aquí ensalzada con un azul claro iluminado de blanco, se considera como algo etéreo, una visión puramente contemplativa que prohíbe al tacto a la par que lo estimula.

En el segundo verso, se prescinde de la continuidad espacial y no se describe algo reconocible (ilustración 15). El color nos la acerca, la sensualidad se expresa con una ambigua superficie de pliegues y oquedades de un encendido color rojo rubí realzado con amarillo que llena el vano de la ventana. Sobre *Night Windows* el poeta Claude Esteban ha escrito un breve relato ecrástico titulado *Tres Ventanas, la noche*<sup>12</sup>. Escrito en primera persona, el poeta imagina a un “curioso verdadero” en una gran ciudad que, día tras día y noche tras noche, contempla el mismo escenario; un “profesional del mirar” –como Hopper o como el fotógrafo de *La ventana indiscreta* de Hightcock. Del relato de Esteban, extraemos el comienzo y lo que el protagonista imagina sobre esta ventana (texto en la columna izquierda).

El tercer verso está dividido por el travesaño de la ventana en dos cuadros iguales (ilustración 16, izquierda). En el inferior vemos parcialmente a la mujer, y se descartan detalles que digan lo que está haciendo o que concreten la figura: la cabeza, el pelo, el otro brazo, etc. Una forma más completa podría sugerir la sensualidad, pero ésta es más clara y la tensión erótica crece si se presenta solo un fragmento concreto; la sensualidad, por su propia naturaleza, se suele aplicar por partes, trocea su objeto.

El vestuario de Hopper para sus mujeres es reducido, a menudo son ropajes simples, sin adornos o estampados y de un solo color, predominando el rojo, el azul y el blanco. Los vestidos de sus mujeres a veces son más “envoltorios” de la desnudez que otra cosa. En esta pintura no hay una mujer sino superficies de mujer que están parcialmente cubiertas con una camisa sencilla (ilustración 16, derecha). En la postura y en la camisa formalmente se sintetizan lo que se enuncia en los versos laterales. Como dijimos la cortina se iguala con la postura, con su color blanco el potente rojo muda en delicadas transparencias rosadas, y “seráficas”, como dice Claude Esteban.

La figura femenina se acompaña de otros trozos. Uno de suelo verde saturado que abrillanta los rojos, un radiador, una franja amarilla (una puerta cerrada); el más significativo lo señala el centro geométrico, un trozo de cama cubierta con una colcha rojiza con toques granate. Por encima del travesaño, la pared vacía, un amarillo iluminado con blanco, un trozo de silencio, quizá la última palabra del verso, la que nos introduce en la habitación.

Vicente Haya<sup>13</sup> traduce un haiku erótico de Kitô que, como *Night Windows*, se refiere a un fragmento de cuerpo de mujer:

Al atravesar el río  
en la pantorrilla de la mujer  
una planta de agua florecida

En su comentario explica:

[...] la vista de una planta acuática sobre la pantorrilla de una mujer no tendría por qué ser una imagen erótica. Pero lo es [...] la mujer se arremanga la ropa, deja ver su pantorrilla, luego se moja, sus piernas relumbran con el agua y el sol, y una flor de agua se prende en una de ellas [...] una de esas inconscientes proyecciones del poeta sobre su objeto poético [...]. Es posible que el poeta esté deseando ser como esa planta que está aferrada a la pantorrilla.

Es posible que en *Night Windows* el poeta, Hopper, esté deseando ser como esa camisa rosada que envuelve a la mujer.

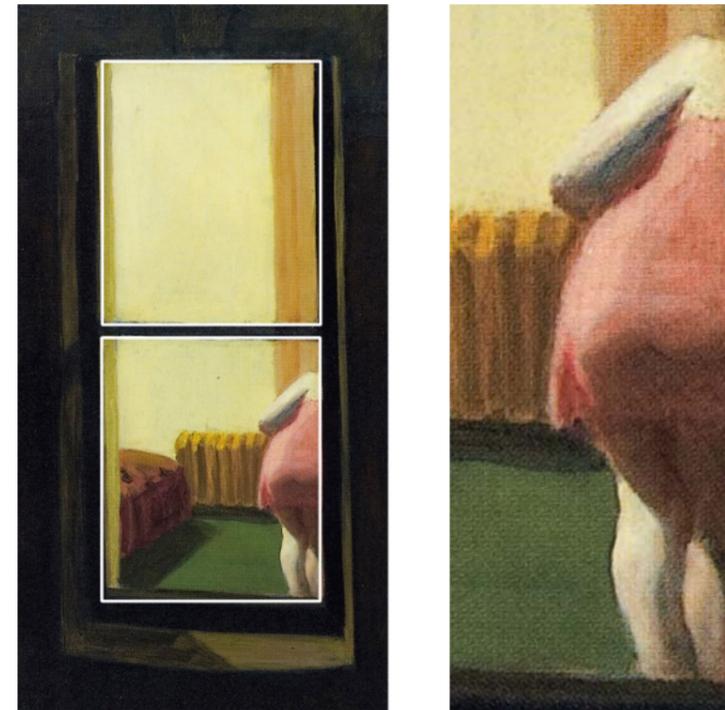


Ilustración 16

Ilustración 17



Al igual que en otras, también en ésta encontramos un signo íntimo en el discurso, que Hopper disimula en la menudencia pero registra con la norma geométrica. En la habitación, la iluminación viene desde arriba, pero sin embargo el travesaño de la ventana arroja dos sombras contradictorias sobre la jamba: una con la luz viniendo desde arriba y la otra viniendo desde abajo. Así, la luz del interior dibuja sobre la jamba dos pequeños triángulos, realmente dos flechas<sup>14</sup>, un recurso de ilustrador que también hemos descubierto en *Automat* y *Dawn in Pennsylvania*. De acuerdo con las normas de empleo del trazado regulador, la punta de una de las flechas y la base de la otra se localizan sobre la vertical del cuadrado base que construye la imagen. Las flechas pueden indicar derecha-izquierda, y si fuera así expresarían una reiteración del enunciado, el vaivén emotivo entre “la ensoñación seráfica” y el “deseo común”. Sin embargo, localizadas en la ventana también podrían indicar dentro-fuera... ¿expresan, quizás, el sentimiento de pudor inherente al hecho voyeurístico: mirar o no mirar?

Inicialmente dijimos que, en relación con el erotismo, esta obra, frente a otras, se singularizaba por su sinceridad, por la franqueza con que Hopper se muestra en relación con el cuerpo de la mujer. Teniendo en cuenta que *La ventana indiscreta* es de 1954 y *Night Windows* de 1928, podríamos afirmar que Hopper es audaz, transgresor y que, en consecuencia, su obra está en el lado opuesto al costumbrista grabado de Sloan. Parece que a Hopper, como a Hightcock, las consecuencias no le importan.

Hightcock, en *La Ventana indiscreta* plantea lo erótico con simpatía, naturalidad y discreción, e incluso bromea con el espectador ocultando al novio real de la Sta. Torso. Aún así le cayó un hipócrita reproche social, al que respondió reivindicando la curiosidad como algo normal en todo ser humano, como recoge el comentario al director de cine Peter Bogdanovich:

[...] The Observer llamó una vez a *La ventana indiscreta* una película horrible, porque un hombre estaba mirando a las ventanas ajenas. Fue un comentario de mierda, porque ¿a quién le importa? Todo el mundo lo hace. Es un hecho conocido; siempre y cuando no lo hagas demasiado vulgar, manteniéndolo en el punto de la curiosidad. No me importa quién sea usted, usted no puede resistirse a que lo miren<sup>15</sup>.

Levin<sup>16</sup> afirma que “la selección y la formación de la imagen también, por supuesto, indican el tipo de fantasía que habita en el artista y atrae al espectador”, en nuestra opinión Levin únicamente lee lo obvio, puesto que creemos que lo relevante es que si el espectador frente al voyeurismo juzga al artista, sin duda se está juzgando a sí mismo. Por otra parte, al relacionar *Night Windows* con el cuento de Anderson, Levin no menciona su tragicómico final: el clérigo voyeur de *La fuerza de Dios* acaba interpretando su tentación como un mensaje divino; es decir, primero hace lo más natural, como dice

Hitchcock, *mirar*, y solo después se justifica moralmente. Algo muy distinto a lo que ocurre, en nuestra opinión, en Hopper con su *Night Windows*, aunque como hemos apuntado la duda moral puede estar presente en las flechas.

En el texto hemos tomado prestado el conocido título de Buñuel: “ese oscuro objeto del deseo” y reflejado algunos comentarios de Hitchcock sobre su película. Teniendo en cuenta la seriedad de Hopper y su puritanismo, en contraste con la risa franca de Buñuel, una asociación personal nos hacen relacionar a estos tres artistas por algo que quizás sí tenían en común: el atrevimiento, la ironía que manifestaban a través de sus respectivos trabajos artísticos. Así, quizás Hitchcock –quien públicamente había reconocido su admiración por la obra de Hopper– pudo imaginar una escena de tres versos, como en el haiku, parecida a la que hemos montado en la ilustración 18, con el título: ¿y usted qué haría si se le presenta la oportunidad?

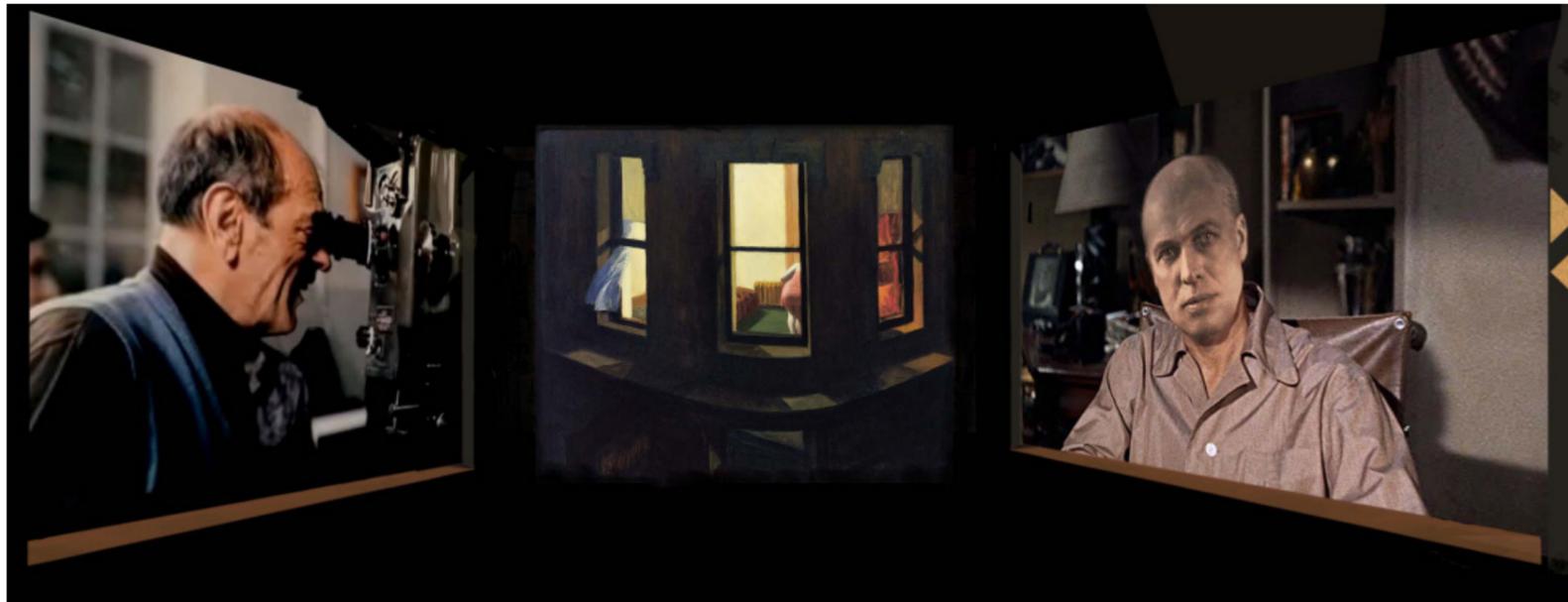


Ilustración 18

1. BAUDELAIRE, Charles. *El Spleen de París* (1869). Traducción de Joaquín Ne-grón Sánchez. Visor Libros, 1998. 2º edición. PDF de dominio público: en URL <[http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles\\_Baudelaire/Charles%20Baude-laire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf](http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baude-laire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf)>.
2. El título original de la película es *Rear Windows* (Ventana trasera). La censura en España eliminó la neutralidad moral. Se da la circunstancia de que la película está basada en *It Had to Be Murder*, un cuento de Cornell Woolrich, un escritor de novela policíaca y de misterio que, en ocasiones, es comparado con Hopper.
3. LEVIN, Gail. *Edward Hopper, An intimate biography*. University of California Press, 1998. En la p. 218 asegura que "sin duda" la obra procede del grabado.
4. HOPPER, Edward. "John Sloan y los Filadelfianos". *The Arts*. Vol. XI, nº 4, abril de 1927. pp. 169-178.
5. LEVIN, Gail. *Op. cit.*, pp. 218, 219.
6. MAMUNES, Lenora. *Edward Hopper Encyclopedia*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 201. p.6. La fuente de la cita es el libro de R. Hobbs, *Edward Hopper*.
7. Joan COLOM. *El carrer*, 1961. Fuente de la fotografía: Archivos del Museo de Arte Nacional de Cataluña.
8. *Ese oscuro objeto del deseo* es el título de la última película (1977) dirigida por Luis BUÑUEL. Se trata de una adaptación libre de la novela *La mujer y el pelele* del belga Pierre Louys (1870-1925).
9. Carl SANDBURG. *Window*. Fuente: The Academy of American Poets. URL <<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/22307>>
10. BONNEFOY, Yves. *La nube roja*. Editorial Síntesis, 2003. Capítulo 20: "Edward Hopper: la fotosíntesis del ser". p. 334.
11. Cita de William C. SEITZ en "Painter of American Scene: Sun". Cowell Mass, 1967. En parte encontrada también en G. Levin, *An Intimate biography*.
12. ESTEBAN, Claude. *Soleil dans une pièce vide*. Flammarion, 1991. Capítulo: Trois fenêtres, la nuit. URL <<http://www.bergerault-univ-tours.fr/doc/doc14.pdf>>
13. HAYA, Vicente. *El espacio interior del haiku*. Ediciones Aixa, 2004. p. 59.
14. Este signo, un recurso de ilustrador, Hopper lo emplea también en el discurso de *Automat y Dawn in Pennsylvania*.
15. Referencia sobre el comentario de Hightcock: URL <<http://www.alfredhitch-cockgeek.com/2009/11/alfred-hitchcock-and-art-edward-hopper.html>>
16. *Op. cit.* Ver notas 3 y 5.





O-332, 1946, *Approaching a City*

Óleo sobre lienzo, 68,6 x 91,4 cm

The Phillips Collection, Washington, D.C.

(Ilustración 1)



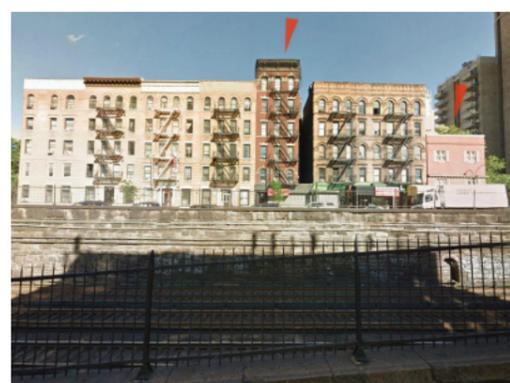
Ilustración 2. Andreas Feininger. *Lower Manhattan skyline looking northwest from Brooklyn*. June 1948. Fuente: URL <<http://walkinnewyork.blogspot.com.es/2014/03/new-york-vintage-skyline-1948-andreas.html>>

...brom-blom, chag-chag...<sup>1</sup>

1946. Un pasajero asomado a la ventanilla de un tren que se acerca a Nueva York contempla un claustrofóbico fragmento suburbano, la última vista en el umbral de un túnel oscuro y conocido. Sobreviene un “cierto temor y ansiedad”<sup>2</sup>. El pasajero no viaja solo, corre el tiempo, y otros pasajeros, en otras ventanillas de otros trenes, en otras grandes ciudades, aislados, miran, escuchan y pueden sentir lo mismo. La Nueva York de Hopper se universaliza en La Ciudad.

En una entrevista<sup>3</sup> el artista dijo que esta obra estaba “montada con recuerdos improvisados”, no obstante el lugar es reconocible. Como indica Mamunes<sup>4</sup> en su enciclopedia sobre el artista, el túnel se encuentra en el cruce de Park Avenue con la calle 97. Nos hemos interesado por la vista actual: se trata de un tramo de ferrocarril que llega a Nueva York desde el norte y que desde el túnel el tren corre bajo tierra hasta Central Station. En Internet se localizan fotógrafos admiradores de Hopper que buscan los lugares de sus pinturas; uno de los más concienzudos y fiables por su voluntad de fidelidad en el punto de vista es Agen Ess<sup>5</sup>. A partir de la localización de Ess (ilustración 3) hemos podido encontrar otras fotografías de la zona y, especialmente, una de Mon-Tennis Shi<sup>6</sup> (ilustración 4), titulada *To Grand Center*, cuyo punto de vista es semejante al del cuadro. En ellas se ve un frente edificado compuesto por edificios, probablemente de las primeras décadas del s. XX, que guarda relación con la obra según se puede deducir de los dibujos preparatorios, como veremos.

Al otro lado de la avenida se conserva una pequeña manzana de edificios bajos de finales del XIX o principios del XX de cinco y seis plantas e incluso uno de tres en una esquina (ilustraciones 5 vista aérea y 6). En la fotografía de Shi vemos los dos frentes edificados y la trinchera del cauce del ferrocarril con muros de piedra de color ocre oscuro. Por la derecha, el muro se ha modificado adaptándose a la pendiente de la calle, si bien aún se mantiene un resto desmochado del muro original y su terminación



Ilustraciones 3, 4, 5 y 6. Arriba, izquierda: Agen Ess, *Approaching a City* (Edward Hopper Painting). en URL <<http://www.panoramio.com/photo/24308731>>; derecha: Tennis Shi, *To Grand Center*, fuente: Panoramio, Google Earth. Abajo, izquierda: montaje del autor a partir de la fotografía de T. Shi y aérea de Google Earth; derecha: StreetWiew, Google Maps.



Ilustración 7. Berenice Abbott. *Construction old and new, from Washington Street 37, Manhattan* (1936). Ilustración 8. *Pioneer Restaurant, 60 West 3rd Street, Manhattan* (1937).

escalonada. En la fotografía se advierte el parecido entre el edificio rojo que aparece en la pintura y el delgado edificio de ladrillo rojo y cornisa pronunciada en piedra que se individualiza pintorescamente aún más por la hendidura que lo separa de uno de sus colindantes. El pequeño edificio gris de cubierta inclinada y chimeneas que aparece en la derecha del cuadro puede que existiera en esos años en la esquina de la manzana, o tal vez fuese una improvisación de Hopper para la ocasión. No hemos podido averiguarlo, pero en una fotografía de Berenice Abbott<sup>7</sup> de 1937 (ilustración 7) mostramos un edificio de esa tipología, propia del XVIII o principios del XIX, situado en las inmediaciones de la casa del artista en Washington Square. Añadimos otra fotografía (ilustración 8) que refleja el contraste brutal entre lo viejo y lo nuevo, producto del proceso de cambios en Nueva York que Hopper vivió. Aquí el ojo de Abbott se sitúa en un punto de vista dramático que Hopper nunca hubiera pintado. Abbott lo dice todo, en un Hopper lo esencial queda detrás de las palabras, en lo no dicho.

En esta obra la mayoría de las críticas consultadas se inclinan por comentarla con los significados más duros. Generalmente se interpreta como una constatación del desastre en la ciudad moderna, una denuncia del dogma americano del progreso. El título de la obra parece justificar la interpretación. Siempre preciso con los títulos, Hopper emplea en algunas pinturas el genérico City, pero enunciar su ciudad como la Ciudad en un panorama urbano solo lo hace en dos ocasiones: *The City* (1927) (ilustración 9) y *Approaching a City* (1946). La primera es una vista amplia y descriptiva de Washington Square North que muestra un paisaje urbano con una visión cercana y en picado sobre el protagonista, un decimonónico edificio de mansardas y ornamentado que sobresale de los demás, y otra vista hacia un horizonte cercano, aún semivació, en el que emerge un edificio alto y solitario que se corta por el marco. *The City* es un desmañado paisaje, aparentemente real, que nos muestra la ciudad de Nueva York haciéndose. En *Approaching a City* no hay horizonte y lo descriptivo no cuenta, es más un paisaje mental en el que Nueva York puede significarse como la ciudad moderna de una forma más universal e impactante.

Ilustración 9



Sin embargo, un Hopper nunca es una *denuncia* evidente, mantiene a distancia todo juicio o declaración de ideas que pudieran interferir en la obra. Al igual que en la poesía haiku, se centra en el instante emotivo producto de un acontecimiento corriente; lo que revele pertenece al espectador. James Hoggard<sup>8</sup> en su poema sobre esta pintura se reencarna en Hopper para contarnos lo que sucedió: arranca con prevenciones sobre los excesos interpretativos y en los dos versos finales de la primera estrofa expresa un modo de adentrarse en un Hopper que el artista no rechazaría ni, como se verá, nosotros tampoco en nuestra analogía con el haiku: "... / Si abandonaran su oscuridad frente a mí, / pero no su humanidad común, estaría satisfecho". En una entrevista Hopper explicó la pintura<sup>9</sup>:

[...] siempre he estado interesado en el acercarse a una gran ciudad en un tren, y no puedo describir exactamente las sensaciones, pero son enteramente humanas y tal vez no tienen nada que ver con la estética. Hay un cierto temor y ansiedad, y un gran interés visual en las cosas que uno ve al entrar en una gran ciudad. Creo que eso es todo lo que puedo decir al respecto.

Hoggard, como Hopper, reclama el suceso cotidiano que el poeta simplemente traslada tal como es esperando reproducir la sensación; un sencillo "esto fue, esto vi, esto sentí". En el poema Hopper regresa a casa en tren, la entrada en lo negro es inminente: acontece el temor, "un cierto temor", apenas un leve estremecimiento del ánimo "y un gran interés visual en las cosas que uno ve".

La pintura expresa una impresión común; el habitante de una gran ciudad se sabe pequeño frente a "la Casa Grande": la que nos protege y nos desampara, nos seduce y nos repele, nos exige y nos ignora. En el cuadro vamos a entrar en su oscuridad, justo por debajo de su lado más alarmante: el temor y la ansiedad se explican, y tal vez puede que se espesen. Invita a imaginar la situación: una vez dentro la siguiente vista puede ser de pesadilla, incluso después de haber bajado del tren, caminando en compañía de otros pasajeros, puede que la ansiedad se refuerce.

Y así  
hablo de los metros  
de las ciudades que corren  
bajo canales y ríos... En el vagón,  
la música del movimiento, su monotonía  
es el sonido  
de otros rostros, también subterráneos.

Hart Crane<sup>10</sup>  
Poemario *El Puente*, Sección El Túnel, 1930.



Ilustración 10. Montaje del autor. Fuente: URL <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:T%C3%BAnel\\_del\\_Subte\\_de\\_Buenos\\_Aires.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:T%C3%BAnel_del_Subte_de_Buenos_Aires.jpg)> y fotograma de la película *Metrópolis* (1927) de F. Lang.

James Hoggard  
*Approaching a City* (EH sobre su óleo de 1946)

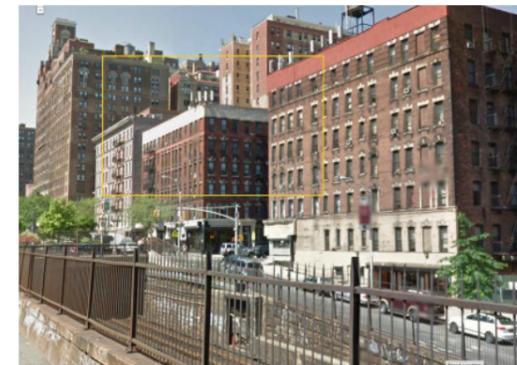
Tanto si tienes en mente hablar  
o cualquier otra forma de intrusión  
te recuerdo: el movimiento y el sonido  
a menudo me molestan –el parloteo es ofensivo  
y no me gusta el hábito que muchos tienen  
de interrumpir buenas irradiaciones de luz.  
Si abandonaran su oscuridad frente a mí,  
pero no su ser común, estaría satisfecho.

Sé que tú y también otros  
han dicho que el mundo que yo describo  
parece abandonado por Dios, y que todos  
mis puertas sin luz –entradas vacías  
e hileras de ventanas sin cristales  
murmuran con una maldita nostalgia de la muerte,  
pero es falso, casi siempre es falso  
Simplemente tengo mis cambios de humor, mis momentos,  
y ahora estoy entrando en uno de ellos  
todo gira, al mismo tiempo, hacia el mito–  
¿Qué? Seguro, te voy a hablar de esta obra,  
y te voy a hablar de otras, también  
Tienes razón  
–la oscuridad del túnel me calma  
y prefiero mis ventanas sin cristales.  
Hay 58 aquí, y ninguna  
de ellas está relacionada con quejas a Dios.

Era domingo, simplemente domingo por la mañana,  
y yo, en el recuerdo que he descrito,  
volvía a casa en el tren  
en el que estuve despierto toda la noche,  
y contento de que el maldito viaje se hubiera terminado,  
me gustaba el hecho de que las molestias ya no estuvieran;  
ni carritos, ni movimiento, ni gente;  
solo un túnel, mi entrada a casa,  
un túnel para guiarme suavemente a casa.

Nuestro enfoque pretende destacar en *Approaching a City* el valor más efectivo y concreto que distingue M. Strand: “Es un cuadro que invita al observador a ingresar solo para enterrarlo. Es la más funesta y despiadada de las pinturas de Hopper”<sup>11</sup>. Strand señala el efecto poético en el ánimo del que contempla: la impresión de encontrarse en el umbral de lo inexorable, enterrarse en lo negro.

También en esta obra Hopper utiliza el trazado regulador. Tres bocetos preparatorios publicados (ilustraciones 11, 12 y 13) muestran un comienzo muy próximo a la realidad que hemos visto en las fotografías. En el primero (ilustración 11), la entrada es inmediata y el túnel domina la escena; la parte superior del túnel es recta. En el segundo (ilustración 12), se aleja y se compensa el túnel con el panorama urbano; se tantea ver completa la entrada del túnel cuyo dintel recto se hace arco –figura más próxima a la metáfora boca de túnel. El tercero (ilustración 13), está más terminado, el frente de bloques partido por la calle se dibuja con piezas en las cubiertas y el ventanaje de los edificios se esboza en bandas que transmiten la idea de movimiento hacia el túnel.



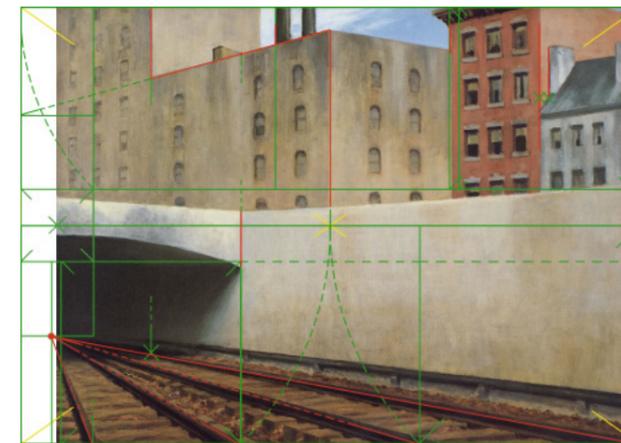
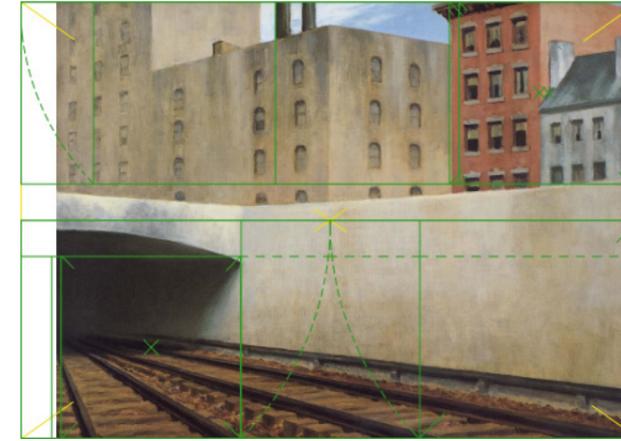
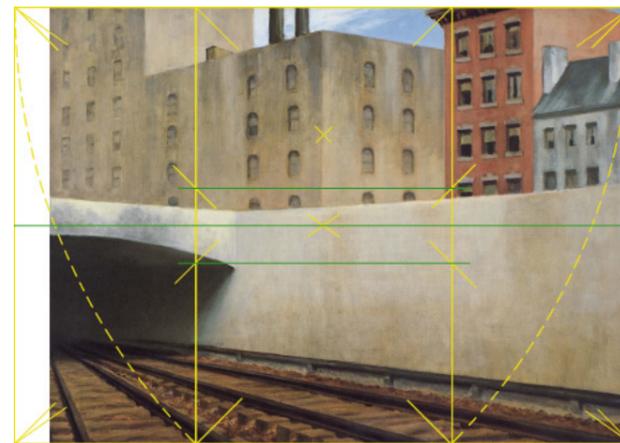
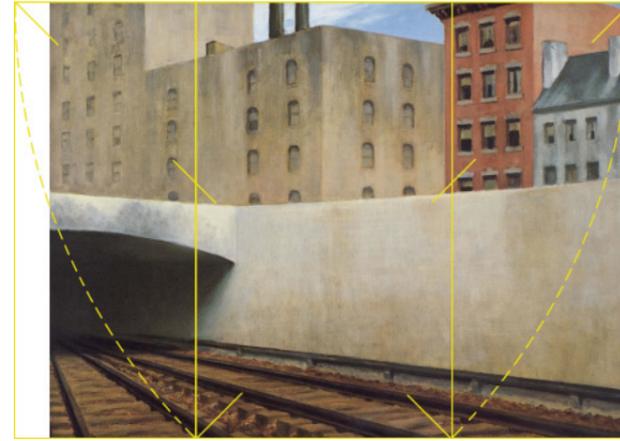
Ilustraciones, de izquierda a derecha, 11 (Fuente: The Amica Library URL <<http://www.davidrumsey.com/amica/amico5106623-124876.htm>>), 12, 13 (Fuente: Carter E. Foster. *Hopper Drawing*, figura 72), 14 (Fuente: StreetWiew, Google Earth) y 15.

Comparando fotografías (ilustración 14) y bocetos con la pintura se entiende la abstracción simplificada pintada por Hopper: funde los edificios reales en un único volumen que arranca bajo –de igual altura que la pareja de edificios– y se escalona y agranda, y coloca un par de chimeneas sobre la azotea manteniendo la embocadura de la calle. Como hemos apuntado, el edificio rojo y el blanco de cubierta inclinada pueden ser edificios de la manzana de enfrente. La fotografía de Shi parece estar tomada desde el último vagón de un tren en marcha saliendo de la ciudad, y es imaginable pensar que Hopper pudo concebir la pintura desde el mismo lugar enlazando los dos frentes edificados; es decir, saliendo y no *entrando en la ciudad*.

El tercer boceto (ilustración 15) se enmarca con tres líneas trazadas a regla: las dos horizontales y la vertical izquierda. A la izquierda de esta vertical se aprecia que el marco ha sido corregido, se puede ver la huella casi borrada de una vertical anterior. Tomando la línea borrada como referencia comprobamos de nuevo la proporción en raíz de dos. Las proporciones de la pintura resultan de ese marco

ampliado del boceto. Las ilustraciones 16, 17, 18 y 19 explican la construcción mediante el trazado regulador. En la primera (16) delineamos el cuadrado base a izquierda y derecha. El eje horizontal parte la escena en dos mitades (17), pero las propiedades geométricas del trazado permiten también dividir en una franja central estrecha y dos bandas de igual altura con la que se construyen puntos y líneas que perfilan las figuras (18 y 19). Como en otros cuadros, una vez más llamamos la atención sobre el escrupulo geométrico –que puede tener sentido en el pensamiento del artista: el ligero desplazamiento de líneas verticales del trazado sitúan las aristas verticales del edificio rojo y perfila el ventanillo de cielo azul en la esquina superior, igualando su ancho con el del desplazamiento del punto de fuga fuera del marco.

La obra se estructura en cuatro unidades pictóricas proporcionales entre sí y en un orden de lectura natural, de izquierda a derecha y de arriba a abajo (ilustración 20). Las bandas de arriba y abajo se dividen de igual forma y se orientan invertidas, en cada una un cuadrado y un rectángulo apaisado con significantes opuestos. El muro es barrera que sugiere aislamiento y un más allá. En nuestra analogía la obra podría asimilarse pues a un poema de dos versos: donde estoy –lo que veo. En el rectángulo de arriba se representa una construcción masiva del siglo XX, un volumen pesado y ásperamente concreto que, en la dirección del tren, se escalona y crece sin medida. En su arranque más bajo hace esquina con una calle que aquí es brecha cronológica; en su azotea, escuetas insinuaciones fabriles en las chimeneas, y en su frente un residuo de humanidad en la única ventana semiabierta –la altura puede tener el mismo sentido. El color apagado subraya la inquietud del destino del viaje. A la derecha dos edificios a escala humana: el erguido edificio de viviendas de finales del XIX que conserva adornos arquitectónicos es lo único que vemos casi entero, acompañado por el acurrucado edificio gris, excepto en el color para impedir la prolongación; así, frente a la neutralidad sucia que la imaginación extiende más allá del marco, el rojo atrapa la mirada y la detiene en el interior del cuadro.



Arriba, ilustración 16 y 17. Abajo, 18 y 19

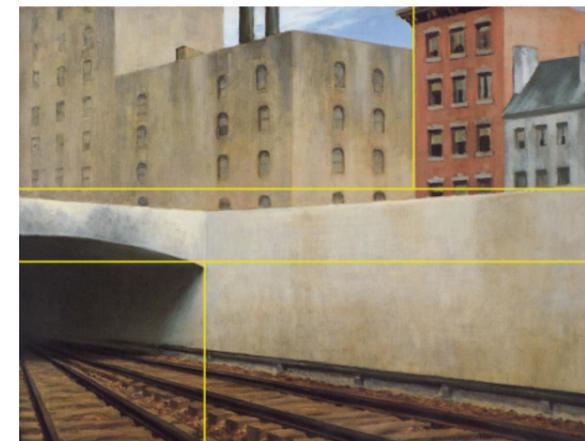


Ilustración 20



Ilustraciones 21 y 22

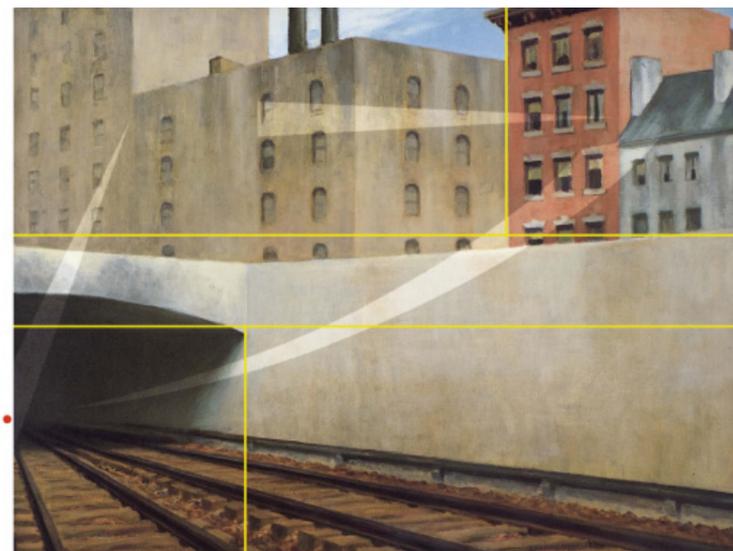


Ilustración 23.

Toda la parte superior está punteada por un ventanaje en perspectiva pautado por verticales –aristas o alineaciones de ventanas– proporcionalmente distribuidas, cuya regularidad transmite quietud y estabilidad, a la par que permite que la mirada se mueva sin estorbo guiada por el color. Los edificios dejan dos resquicios de cielo: el mayor, azul y blanco, aporta espacio vacío para el aumento de lo masivo y, sin embargo, el cielo se empequeñece entre la pareja de edificios, quedando únicamente un minúsculo ventanillo. En nuestra opinión, aquí cobra sentido el detalle que hemos señalado: en el decir geométrico de Hopper, si el tren avanza un poco el punto de fuga se traslada hacia la izquierda, entonces el trazado geométrico avanza en esa dirección la misma distancia, y en el cuadrado que contiene la pareja de edificios el *ventanillo de cielo que les corresponde* desaparece (ilustraciones 16 y 17).

En correspondencia geométrica con el rojo, abajo encontramos el túnel cavernoso que se abre como boca oscura de la que no hay escapatoria, un símbolo universal y también figura de la gran ciudad moderna. Del túnel, figura atractiva para el artista, reseñamos dos ejemplos con sentido afín al de la obra: el que inspira temor en una obra temprana, *Bridge in Paris* (1904) (ilustración 21) o el túnel que apunta el temor de un futuro incierto y temible por la amenaza de la guerra en *Bridle Path* (1939) (ilustración 22).

Lo oscuro se completa con una banda blanca teñida del mismo pardo terroso y gris azulado. El muro de piedra real se hace plano blanco, una simplificación lógica desde el punto de vista formal, puesto que la pintura con el muro de piedra real resultaría más sombría y disminuiría la boca del túnel como figura. Hopper la refuerza sustituyendo la piedra por un plano liso de un blanco que encierra valor moral. El color como significante se corresponde en vertical: el blanco teñido por el tiempo por debajo de la pareja de edificios, lo negro debajo de la edificación masiva.

El reconocimiento inmediato de los componentes y la ausencia de detalles favorece una lectura rápida y natural que en lo semántico se corresponde con un orden temporal. En el primer verso, la nostalgia: de la desmedida y neutra uniformidad que apunta futuro saltamos a la variedad caracterizada y particular del pasado, de la abstracción que crece y se agiganta como proceso histórico –el sueño de la Razón– saltamos a la historia individual –la razón del Sueño. En el segundo verso, el vacío del muro blanco no retiene, en lo perceptivo actúa como plano sobre el que la mirada se desliza y se acelera desde el edificio rojo hacia el túnel. Este movimiento en diagonal de la mirada que nos devuelve a un presente sin escapatoria, más largo y rápido que el anterior, se acopla virtualmente con la cuña terrosa y la perspectiva de los raíles que nos llevan a lo negro.

La composición y el color establecen pues una secuencia triangular en las miradas (Ilustración 23). La sencillez y armonía geométrica que debiera derivar en sosiego y estabilidad, paradójicamente se rompe. Aquí Hopper muestra su maestría en la composición: en lo negro el punto de fuga está *un poco*

más allá del marco. Si el punto de fuga estuviese dentro del cuadro como está en los bocetos, o mucho más a la izquierda de lo que está, el túnel funcionaría como *sumidero*, retendría más tiempo la mirada y podría proponerse como consumación del discurso y, en consecuencia, la lectura se ralentizaría. Al estar un poco más allá, solo lo justo, la percepción se incomoda, se tensa y se ve obligada a saltar a la parte superior, a volver a empezar. La lectura es de una monotonía turbadora que no permite reconocer un principio o un final, ni detenerse en algún lugar, sino que obliga a una rotación rápida, continua e inquietante. En el orden de lectura convencional, la *rueda* corre hacia atrás resistiéndose a entrar en el túnel, se escoge involuntariamente y podemos así invertir el orden haciendo que la rueda corra hacia delante, pero, sea como sea, siempre se cierra el triángulo. Tratamos de probar la hipótesis con la ilustración 24, en la que se puede comparar la obra en sus dimensiones con la obra ampliada al rectángulo raíz de dos con el punto de fuga en el interior negro.

En *Approaching a City* Hopper consigue transcribir el movimiento del tren en una imagen estática. Un logro equiparable al ritmo en la poesía, el género literario que busca, con más precisión que los demás, fundir sonido y sentido. Uno de los fragmentos más conocidos e impactantes del poema de Lorca, *New York. Oficina y denuncia*<sup>12</sup> tiene un ritmo sonoro que reproduce la idea de la ciudad-máquina:

[...]

Todos los días se matan en Nueva York  
cuatro millones de patos,  
cinco millones de cerdos  
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,  
un millón de vacas,  
un millón de corderos  
y dos millones de gallos que dejan los cielos hechos añicos.

[...]

Dos golpes secos, apuntes de mecánica contable, y un tercero más largo que registra un total parcial de la desesperación. Hopper compone un ritmo visual análogo: dos golpes de vista rápidos en la parte superior y un tercero más sostenido en la negrura que registra el total de temor y ansiedad. La lectura de la imagen fija reproduce un movimiento monótono y regular que evoca el ritmo del tren en marcha: *brom – blon, chag-chag / brom – blon, chag-chag...* Un compás rítmico de miradas, de tiempos en lo semántico, que se acentúa en el túnel como presente inmediato. Una obra que puede estimular en el espectador el fenómeno sinestésico: es fácil que la percepción rítmica visual evoque el ritmo sonoro. En



Ilustración 24. Arriba la obra original y, abajo, la ampliación al rectángulo raíz de dos.



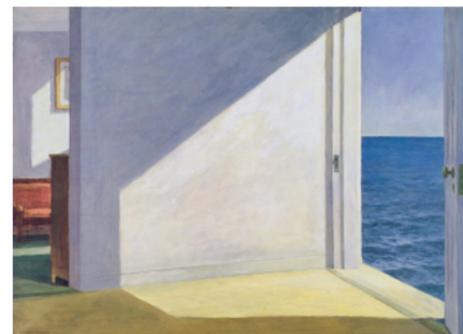
Ilustraciones 25 y 26



otras obras de Hopper la veracidad de sus escenas sugieren lo sonoro como valor poético, aunque en un modo más literario que compositivo: el dedo de la mujer sobre la tecla del piano en *Room in New York* (1932) (ilustración 25) o el rumor de movimientos y un sonido de butaca que rompe el silencio de la sala de teatro casi vacía en *Two on the Aisle* (1927) (ilustración 26) serían ejemplos en los que adentrándose en la escena, el sonido acentúa el silencio y la quietud del instante hopperiano.

Desde el punto de vista de la retórica visual hay elipsis en el enunciado pictórico: el cuadro nos instala en la ventanilla de un tren que el espectador debe restituir con la vista oblicua en conjunción con el título –*Approaching a City* es el único cuadro de Hopper que tiene un verbo en el título. La voluntad de concisión formal y condensación semántica de Hopper usa del símbolo –el túnel– y crea elipsis metafóricas: la arquitectura masiva es un fragmento que la imaginación completa como viviendas en rascacielos-fábrica-oficinas; una imagen síntesis que resume lo real en un fragmento ambiguo. En cambio, los dos edificios pequeños son reales, convocan a todos sus semejantes históricos. La luz natural se suple por una luz vaga y difusa que viene por la derecha y apenas delimita los planos; el color entona la lectura: ocres neutros para lo indeterminado y extenso, rojo para lo concreto, lo blanco y lo negro en su valor moral.

Ilustración 27



En nuestra analogía con la poesía haiku esta pintura se funda también en la comparación interna como principio formal. El desencadenante poético está en las diferencias y semejanzas implícitas que el espectador lee entre los significantes pictóricos: lo gigante-lo pequeño, lo abstracto-lo concreto, lo inhumano-lo humano, lo neutro-lo cálido, lo blanco-lo negro. El túnel en negro es instante presente: pausa de pensamiento y eje formal de la comparación; sin embargo, la pausa no produce reposo, no es serena y meditativa como sucede, por ejemplo, con la mancha de sol en la pared blanca de *Room by the Sea* (ilustración 27), aquí es inestable y negra en los significados. *Approaching a City* obliga a una rotación incesante que acentúa el presente. Regresamos al juicio de M. Strand: “Es un cuadro que invita al observador a ingresar solo para enterrarlo...”, añadiríamos que cuando el espectador sale del túnel Hopper vuelve a enterrarlo, una y otra vez, una y otra vez, despiadadamente como dice el poeta.

...brom-blom, chag-chag...<sup>1</sup>

1. Onomatopeya de tren en marcha en la novela *1919* de DOS PASSOS, John. Edhasa, 2007. p. 134.
2. Entrevista con Edward Hopper, realizada el 17 de Junio de 1959 por John D. MORSE para Archives of American Art, Smithsonian Institution. en: URL <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-edward-hopper-11844#transcript>>
3. Entrevista de Morse con Edward Hopper. *Op. cit.*
4. MAMUNES, Lenora. *Edward Hopper Encyclopedia*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 2011. p. 8.
5. En Google Earth-Panoramio, Agen Ess expone una colección de 88 fotografías relacionadas con Hopper. Seis son biográficas (su casa natal, su tumba, etc.) y las restantes se refieren a los cuadros. Bastantes reproducen las pinturas con una fidelidad al punto de vista encomiable.
6. MON-TENNIS, Shi, *To Grand Center*. en: URL <<http://static.panoramio.com/photos/original/51647609>>
7. Ilustraciones 7 y 8: Berenice ABBOTT (1898-1991), *Changing New York*. Fuente: New York Public Library, Digital Gallery: URL <<http://digitalgallery.nypl.org>. ID: 1219147 y 482665>
8. HOGGARD, James. *Triangles of Light: The Edward Hopper Poems*. Wings Press, 2009. p. 3.
9. Entrevista de Morse con Edward Hopper. *Op. cit.*
10. ORTEGA LÓPEZ, José. "La ciudad de Nueva York en la poesía moderna norteamericana". *Revista española de estudios norteamericanos*, nº 14, 1997, pp. 55-92. en: URL <<http://hdl.handle.net/10017/4993>>
11. Cita de Mark STRAND extraída del ensayo de Mauricio MONTIEL "Asuntos pendientes en los cuadros de Edward Hopper", incluido en su libro *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura*. Fórcola Ediciones, 2010.
12. GARCÍA-LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York, Tierra y Luna*. Editorial Ariel, 1981. p. 204..



O-323, 1942, *Dawn in Pennsylvania*

Óleo sobre lienzo, 62,2 x 113 cm

Terra Foundation, Museum of American Art, Chicago

(Ilustración 1)

*España 1937*

Ayer todo el pasado...  
(...)  
...pero hoy la lucha.  
(...)  
Mañana, tal vez el futuro. La investigación sobre la fatiga...  
(...)  
Bajo la sombra omnipresente de la libertad;  
(...)  
La entusiasta elección de presidente  
Por una repentina foresta de manos. Pero hoy la lucha.  
(...)

Hitler invade Polonia

*1 de septiembre de 1939*

Estoy sentado en uno de los garitos  
de la calle Cincuenta y dos  
indeciso y asustado  
mientras expiran las taimadas esperanzas  
de una década mezquina y fraudulenta:  
oleadas de furia y miedo  
circulan por los países iluminados  
y ensombrecidos de la tierra,  
abrumando nuestras vidas privadas;  
el innombrable olor de la muerte  
ofende la noche de septiembre  
(...)

Los rostros en la barra  
se aferran a su jornada mediocre:  
las luces no deben apagarse nunca,  
la música siempre debe sonar,  
todas las convenciones conspiran  
para hacer que este fuerte adopte  
el mobiliario del hogar;  
no sea que veamos dónde estamos,  
perdidos en un bosque encantado,  
niños asustados de la noche  
que nunca han sido buenos ni felices.  
(...)

De la oscuridad conservadora  
hasta la vida ética  
los trenes atestados vienen  
repitiendo su voto matinal:  
"Seré fiel a mi mujer,  
me concentraré más en mi trabajo",  
se despiertan los desvalidos gobernantes  
y reasumen su juego compulsivo:  
¿Quién puede liberarlos ahora?  
¿Quién puede alcanzar al sordo?  
¿Quién puede hablar por el mudo?  
(...)

W. H. Auden

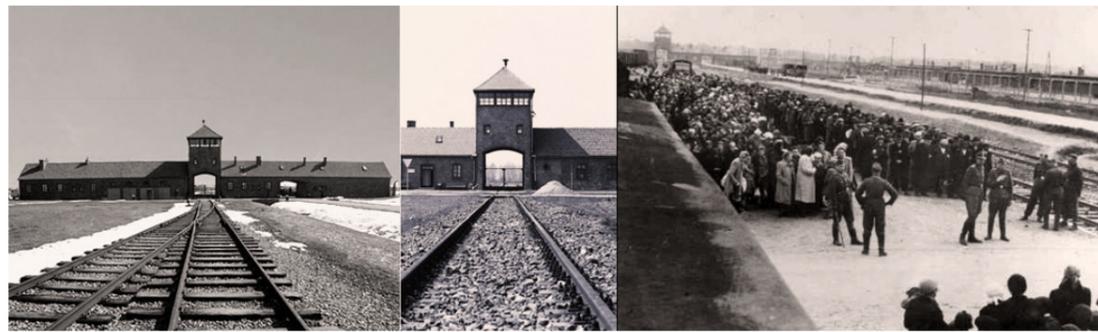


Ilustración 2

Los dos poemas del inglés W. H. Auden<sup>1</sup> –25 años más joven que Hopper– pueden situarnos en la historia de los años previos a la pintura. En *España 1937*, el joven poeta-brigadista (con poca fortuna como combatiente) canta al Ayer, al Hoy y al Mañana: en el Ayer todo el pasado; en el Hoy la lucha, la fe en la palabra y la razón para construir el Mañana. En septiembre del 39, recién emigrado a los Estados Unidos, describe el estado de ánimo general del país “sentado en uno de los garitos de la calle Cincuenta y dos, indeciso y asustado, mientras expiran las taimadas esperanzas de una década mezquina y fraudulenta”, pensando tal vez que los Ilustrados Engendros de la Razón, Imperialmente situados, seleccionaban los Dogmas más convenientes. Con el del Progreso habían logrado grandes mejoras: razones de peso; quimeras y beneficios nunca vistos.

Dos años después, Siete de Diciembre de 1941, Pearl Harbor: amanece en negro en las islas del Pacífico. El mismo día, en Alemania se decreta oficialmente la Noche y Niebla para muchos. Ocho... once de diciembre, ya cantan todos los gallos y *Amanece en Pennsylvania*. Sin embargo, en Europa el Día en Negro estaba en su cénit. Hacía años que se trabajaba a destajo en el miedo, el odio y la barbarie. Y en alguno de sus Departamentos Técnicos lo inimaginable se hacía realidad. El empeño era conseguir excelentes resultados y niveles de producción. Trenes y andenes no estaban vacíos, como en la pintura, sino abarrotados de materia prima para los Talleres, en los que se la trataba racionalmente: la jornada laboral de los sin nombre –los innumerables Numerados– era de 24 horas y, además... el Trabajo los Haría Libres<sup>2</sup>.

Abril de 1942, Hopper pinta *Dawn in Pennsylvania*

Un comienzo excesivo, en el que se trasluce cierta *réplica* desde nuestro punto de vista europeo y por ello tal vez impropio, pero no hemos querido evitar el riesgo. Lo justificamos como *respuesta* que sigue la estela alegórica que nos sugiere el título de la obra para señalar lo que serán dos claves de nuestra interpretación: Hopper, americano, y su relación con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.

Hasta donde hemos investigado, esta obra es clasificada temáticamente como asociada a la experiencia y a la idea del viaje y sus ámbitos en Hopper (estaciones, trenes, hoteles, carreteras, gasolineras, etc.) y es interpretada en un abanico homogéneo de connotaciones *hopperianas*: el ferrocarril como símbolo del progreso, el desarraigo, la transitoriedad, el escape, etc. Cuando la crítica toma en cuenta la fecha se la suele señalar como ejemplo de uno de los tópicos sobre el artista: aquel que dice que su obra está al margen de los acontecimientos históricos que vivió su generación.

El texto del historiador del arte Peter Conn, *Edward Hopper and Turn-of-the Century-América*<sup>3</sup>, nos sitúa a Hopper en la historia de su país y matiza el tópico con una idea de su obra que compartimos:

[...] nació en un Estados Unidos y creció en otro, testigo de los cambios más trascendentales en la historia de la nación. Lo que incluye en sus cuadros, y quizás aún más lo que dejó fuera, fundan un registro idiosincrásico, hermético, pero necesario de la transformación de la nación.

El discurso de Conn se centra en las características escenas urbanas del Nueva York de Hopper, y describe lo que dejó fuera mediante un “catalogo de ausencias que podría ampliarse” –los rascacielos, las multitudes, la diversidad racial neoyorquina, la agitación urbana, etc. Comenta así brevemente algunas pinturas y extrae deducciones convincentes acerca del artista y su obra; sin embargo no coincidimos con él en lo que dice acerca de *Dawn In Pennsylvania*: “...A través de imágenes como ésta, Hopper dominó –o al menos evadió– el flujo terrible de la vida urbana moderna”.

En nuestro análisis argumentaremos que esta pintura no es otro ejemplo más del tema del ferrocarril en la obra de Hopper, es especial. Mantendremos que su asunto se relaciona con la guerra, un tema que pertenecería al “catalogo de ausencias” del que habla P. Conn. En este sentido objetaremos también algunas opiniones que van más allá y la califican de escapismo de artista ensimismado que evade el drama de la guerra en su país como escribe la historiadora del arte P. Wisotzki<sup>4</sup>: “...alejada de los acontecimientos de actualidad, un escape a la precipitada entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial”. Sostendremos que *Dawn in Pennsylvania* es justamente todo lo contrario.

Hasta donde conocemos, solo el historiador de arte Alexander Nemerow relaciona esta obra con las incertidumbres y temores del país en esos años. Nemerow fue comisario de una exposición *To Make a World: George Ault and 1940s America* celebrada en el Smithsonian American Art en Washington, D. C. (marzo de 2011) en la que, contextualizando la obra de G. Ault, se expuso, entre otros, *Dawn in Pennsylvania*. Aunque la exposición sea de Ault, por su interés<sup>6</sup>, trasladamos un extracto de la reseña publicada en el portal del Smithsonian American Art.

[...] *Construir un Mundo* captura la década de los 40 de los Estados Unidos, una nación rendida y frágil por la Gran Depresión y preocupada por el conflicto global. La exposición se centra en cinco cuadros de Ault hechos entre 1943 y 1948 que representan el cruce de Russell's Corner en Woodstock, N.Y. Se expone una representación adicional de veintidós artistas algunos muy conocidos como Edward Hopper y Andrew Wyeth, mientras que otros, hasta hoy, son poco conocidos por los aficionados al arte. En conjunto, las obras revelan una vena estética que atraviesa el arte americano de los 40 que hasta ahora no ha sido identificada. Desde los rincones más remotos del país, estos artistas transmiten una quietud inmóvil que parece llena de potencialidades. *Hacer un Mundo* ofrece a los espectadores el mundo americano de la década de 1940, atrayéndolos a través de los lugares y espacios menos previsibles: no grandes acciones, no catastróficos eventos, no los hechos que hicieron época, personalidades, carteles o titulares, sino las regiones silenciosas donde algún misterio parece siempre a punto de ser divulgado.

La exposición se acompañó de una publicación a cargo de Nemerow<sup>7</sup>. No conocemos su interpretación concreta de esta obra<sup>8</sup>, ni tampoco si la relaciona particularmente con la entrada en la guerra como lo hará nuestra explicación, sin embargo sí conocemos el tipo de análisis y los argumentos que



Ilustración 3. George Ault, *Black Night at Russell's Corners*, 1943<sup>5</sup>, como referencia de la obra de este artista.

Ilustración 4



podría emplear a través del estudio monográfico que hace de otra obra de Hopper fechada en 1939: *Ground Swell* (*Mar de Fondo*, ilustración 4)<sup>9</sup>.

Su análisis es principalmente una interpretación icónica que, como dice en el inicio, quiere “devolver a Hopper a la historia”; desde este enfoque enlaza los significantes en relación con los sucesos históricos de ese año y los medios de comunicación de masas. Explica la pintura estableciendo su equivalencia con la radio y las reuniones familiares de escucha de las noticias lejanas sobre la guerra en Europa: la boya de campana es la alerta sonora; el grupo de los personajes en actitud atenta hacia la boya se asimila a las reuniones familiares en torno a la radio; las olas son las “ondas”; las direcciones convergentes de nubes y olas, en profundidad y hacia fuera del marco, y el título, *Mar de Fondo*, se interpretan como metáfora de los acontecimientos lejanos. Su lectura convierte la inmóvil y apacible escena náutica en otra cosa. Según Nemerow, Hopper estaba interesado no solo en una escena de navegación sino “...en una historia asombrosa, una visión incomprensible: figuras vestidas para el descanso y la diversión que contemplan de cerca una señal oscura puesta a sonar por los que no se ven, repercusiones destructivas que vienen de lejos...”. El característico “misterio de Hopper” se diluye con la interpretación de Nemerow; como él mismo dice, en su analogía “...La pintura es casi literal, vista de esta manera. Estadounidenses seguros y cómodos en un día tranquilo escuchan atentos los signos de peligro a través del Atlántico”. Nos parece acertada su explicación que transfigura *Ground Swell* en una especie de estampa corriente de una época peligrosa e incierta. Solo añadiríamos que acaso para Hopper no fuese solo una “historia asombrosa, una visión incomprensible” como dice Nemerow; creemos que el hecho de que los personajes (tres hombres y una mujer) sean jóvenes también cuenta, quizá para el artista fue también la representación de un presentimiento triste, el lamento premonitorio de un hombre de 57 años. Justo cuando estaba pintando *Ground Swell* Hitler invadió Polonia, quizá vislumbraba que más pronto o más tarde los jóvenes cambiarían sus ropas de diversión por uniformes militares. Esa “boya” les obligaría a cambiar el rumbo de su bote... de su vida.

A Nemerow le debemos el habernos conducido al poeta Auden como testigo “abrumado en su vida privada” por los sucesos de la época. Como referencia oportuna en su trabajo cita los versos: [...] oleadas de furia y miedo / circulan por los países luminosos / y ensombrecidos de la tierra, / abrumando nuestras vidas privadas; / el innombrable olor de la muerte / ofende la noche de septiembre. Nosotros añadiríamos el comienzo de su poema *Musée des Beaux Arts*, inspirado en Brueghel y también de 1939: Acerca del dolor jamás se equivocaron / los Antiguos Maestros; qué bien entendieron / su lugar en el mundo. Cómo llega / mientras alguno abre la ventana, o come / o nada más camina sin objeto. / [...]

Tiene sentido para nuestro análisis extendernos y traer también a Hopper a la historia, sondeando en primer lugar el sentido cívico del artista. Aunque individualista a ultranza y devoto de su privacidad,

justificada por la convicción de que el único compromiso de un artista es su arte, a través de G. Levin se puede entrever su visión de los acontecimientos y su talante político. Bastantes testimonios o declaraciones propias evidencian su condición conservadora y su pensamiento republicano; también su interés y conocimiento de los acontecimientos europeos. Opuesto desde las elecciones del 32 y 36 a las políticas del demócrata Roosevelt –y especialmente a las políticas culturales de la New Deal– viajó expresamente desde su retiro en Truro a N.Y. para votar por su oponente, el casi desconocido W. Willkie, en las importantes elecciones presidenciales del 40 dominadas por la polémica entre internacionalistas y aislacionistas en relación con la guerra en Europa. A continuación recogemos algunos fragmentos de una publicación de Levin que contiene citas significativas.

[...] A Edward le gustaba borrar su rastro en la política como en el arte, y se las arregló para ocultar la intensidad y el alcance de su compromiso y la rabia, si bien no su inclinación subyacente de modo que Lloyd Goodrich estaba desconcertado: "A fin de cuentas en las políticas de los 30, en particular, las políticas sociales de izquierda, se encontraba en el aire, nadie podía escapar de ellas, ¡excepto Hopper! [...] Hopper nunca tuvo ningún interés en la política [...] yo creo que lo tenía, pero él no lo expresaba [...] pero intuía que era un republicano"<sup>10</sup>. En una carta de agosto del 40 dirigida a su amigo Guy Pène du Bois dice: "Somos, evidentemente, testigos oculares de uno de esos grandes desplazamientos de poder que han ocurrido periódicamente en Europa, siempre y cuando haya habido una Europa, y no hay mucho que hacer al respecto, excepto sufrir la angustia de aquellos que están en la segunda línea, y tratar de no ser removidos nosotros mismos [...]. Parece que no tengo ninguna filosofía definida lo cual sería un consuelo en estos tiempos, si tuviera una me serviría de poco, y no tendría ninguna utilidad para ti, a ti no te gustaría y no hay duda que sería menospreciada [...]. La pintura parece ser un buen refugio suficientemente alejado de todo esto, si uno pudiera aglutinar la mente dispersa el tiempo suficiente para concentrarse en ello"<sup>11</sup>.

Ya con la guerra en marcha, otras cartas del año 42, dirigidas la primera a su médico en Boston y la segunda a su galerista Rehn en la que le habla de su voluntariado civil, nos dan cuenta de su lado más cívico<sup>12</sup>: "Estas quejas mías parecen bastante triviales cuando los hombres están siendo llevados a tierra, aquí en Provincetown, en pedazos por un mal disparo". "Me han promovido desde que lo vi por última vez. Soy como un Inspector de Ataques Aéreos en Truro Center (Departamento de Bomberos), al servicio de Dios y del país todos los jueves por la mañana de cuatro a ocho. Espero no dormirme en el servicio, y que traiga la desgracia a mi familia y amigos".

La polémica entre internacionalistas y aislacionistas tenía su reflejo en el mundo del arte. En este sentido Hopper, crítico con las vanguardias europeas y defensor de un arte nacional, no estaba en sintonía con sus amigos de la Rehn Gallery como Ch. Burchfield, R. Marsh o "especialmente con P. Man-gravite que pertenecía a la extrema izquierda del Congreso de Artistas"<sup>13</sup>. Sin embargo, creemos que acerca de cierto discurso aislacionista y de los pintores de la Escena Americana compartiría opinión con ellos. Hopper opinaba que esos pintores "caricaturizaban América". Lo que opinaba Rockwell Kent, otro de sus amigos, lo dice su grabado *The Patriot* (1942)<sup>14</sup>. Otro texto de época, no publicado, de Barnett Newman<sup>15</sup> nos explica también la polémica artística (texto en columna derecha).

En la primavera del 42 a Hopper<sup>16</sup> le pidieron participar en el *Armed Service Program* del Museum of Modern Art donando alguna obra para beneficio del *Soldiers Entertainment and Art Projects*, un programa que fue "[...] una combinación de terapia ocupacional, exposiciones y actividades que sostienen la moral"<sup>17</sup>; su espíritu crítico puede vislumbrarse en su negativa rotunda a participar (decimos rotunda



Ilustración 5. Rockwell Kent, *The Patriot*, 1942.

[...] El Arte en América es un monopolio aislacionista. Editores y críticos, marchantes de arte y directores de museos, voluntaria o involuntariamente, están completamente dominados por una estética aislacionista que no permite ninguna desviación [...] la pintura aislacionista, a la que llamaron el Renacimiento Americano, se funda en la política y una estética aún peor. Usando el chauvinismo tradicional, la marca aislacionista del patriotismo, y jugando con el deseo natural de los artistas americanos de tener su propio arte, lograron impulsar a través de una falsa estética lo que solo es la inhibición de la producción de todo arte verdadero en este país [...] el aislacionismo, hemos aprendido a estas alturas, es el hitlerismo. Ambas son expresiones del mismo intenso nacionalismo feroz [...] el arte del mundo (despotricaron los aislacionistas) de los que se centraron en la Escuela de París, es arte degenerado, muy bien para los franceses, pero no para nosotros los americanos. El arte francés es como ellos, un extranjero, degenerado, Ellis Island, arte internacional apelando a pervertidos de mentalidad internacional [...]. ¿Cómo podría el arte francés ser bueno de todos modos? Los franceses mismos no son buenos [...]. ¿Y quién son sus americanos-compañeros de viaje?, un grupo de Nueva York, Ellis Island, que no son ni el 50 por ciento de América, la mayoría de ellos comunistas, etc., de mentalidad internacional. Lo que necesitamos es un buen ciento por cien de arte americano basado en las buenas cosas viejas que sabemos y reconocemos [...] la belleza de nuestra tierra, las tradiciones de nuestro folklore, las vacas vuelven a casa, el algodón recolectado, el agricultor que lucha contra el tiempo –el viejo cubo de roble [...] el Arte en Estados Unidos hoy se encuentra en un punto donde todo lo que no puede caber en la etiqueta Escena Americana está condenado a ser completamente ignorado [...]. Curiosamente, el artista estadounidense cayó por esta sutil falacia [...]. Tan seductor fue el bloque aislacionista, importa poco si el artista robó estilos y técnicas de la pintura europea, siempre y cuando se limitaran a la escena americana [...]. El resultado ha sido la aparición de una escuela cada vez mayor de pintores de género que, utilizando técnicas de pintura prestadas, se han dedicado a contar la historia de la monotonía de la vida de los Estados Unidos [...]. Su éxito se vio empañado en un momento por una *rebelión* de izquierda, que nos pareció que tenía una nueva estética –la pintura social. Pero resultó ser nada más que una variación del mismo tema [...].

Barnett Newman



Ilustraciones 6 a 10. De izquierda a derecha: *Wisconsin Landscape* de J. Stuart Curry; *Maternity* de J. De Crefft; *Fifth Avenue in 1909* de J. Sloan; *That Which I Should Have Done, I Did Not Do* de I. Le Lorraine Albright; *Grey and Gold* de J. Rogers Cox.



Ilustración 11

porque también impidió donar a su mujer, Jo, que sí lo hizo a escondidas). En cambio sí participó con dos obras, *Gas* (1940) y la acuarela *Four Dead Trees* (1942), en la importante exposición *Artists for Victory* organizada por el Metropolitan Museum en el mes de diciembre con motivo del primer aniversario del ataque a Pearl Harbor. Las medallas y premios otorgados (ilustraciones 6 a 10) le dan la razón a B. Newman, y con seguridad debieron disgustar a Hopper –salvo, tal vez, el grabado de Sloan<sup>18</sup>.

Iniciamos nuestro análisis con una fantasía sobre el origen del cuadro, y a través de ella pretendemos sugerir algunos contenidos de la obra y su vinculación con otras. En la imaginación acompañamos al Maestro, que un día de finales de diciembre de 1941 esperaba un tren de regreso a Nueva York en una pequeña estación de “algún lugar en Pennsylvania”.

Sin calificativos, *Dawn in Pennsylvania* es una vista que, aún hoy, no es extraña a cualquier viajero de tren; representa lo que Hopper pudo ver en un andén cubierto: en primer término la propia plataforma y el vagón de cola de un tren, y en un más allá muy cercano, con el cielo recortado por la marquesina, un deslucido panorama de suburbio industrial propio de los alrededores de muchas estaciones.

El viaje fue agitado, reflexivo y triste, quizá también fatigoso por el gentío que le acompañaba. Acababa de terminar *Nighthawks* y entraba de nuevo en la búsqueda de tema, “una suerte de forma cómica de la desesperación” como la definió en una ocasión, más cómica aún viviendo lo que se vivía en esos días. A sus sesenta años y por su carácter incluso le molestó la propaganda de la Pennsylvania Railroad (Ilustración 11) y ver algún cartel que le pedía que no viajase demasiado en tren, que podría ser un estorbo en el transporte de tropas: jóvenes... muy jóvenes... americanos<sup>19</sup>.

El viaje terminó en la Pennsylvania Station, o quizás en la Grand Central Station. Supongamos que fue en la primera, la Penn Station, que por esas fechas era lugar de concentración de soldados. Allí pudo ver a los que iban a ser los primeros actores norteamericanos en la tragedia mundial que ya estaba en marcha en los teatros de Europa y África y acababa de inaugurarse en el del Pacífico<sup>20</sup>.

Ilustración 12



Si lo hizo en la Grand Central Station pudo ver terminado el mural propagandístico que algunos días antes había visto en construcción<sup>21</sup>. Supongamos también que ese día se inauguraba la instalación y que escuchó algún discurso de exaltación patriótica y ardor guerrero, observando en los que le rodeaban el éxito del mural (ilustración 13).

Hopper sabía de primera mano lo que era la propaganda y sus fines. Contribuir con imágenes en apoyo de la moral colectiva era necesario, pero lo sentimental le parecía un exceso; él había sido más discreto cuando ilustró la participación de su país en la guerra del 14: una *pirámide* de hombres decididos que marchan a servir a su país para una portada de revista y el Trabajador que barre con su martillo al amenazante Huno Destructor para un concurso de carteles en el que obtuvo el primer premio<sup>22</sup>.

A su sensibilidad estética le incomodaba esa retórica y la imaginería de “trazo grueso” del mural, esa extraña combinación de sentimentalismo y fiebre de guerra le recordaba demasiado la sensiblería ramplona y fácil de la pintura de escena americana. Observó también que el mural solo mostraba dos enormes y compuestos soldados y que el protagonismo lo acaparaba lo sentimental y la celebración de las máquinas de guerra en el frontispicio. Sin embargo la frase de Lincoln del discurso de Gettysburg que presidía el mural le conmovía, era una verdad americana. Le recordó *su* guerra (ilustración 15).

Desde niño le atraía la historia nacional y la imaginería militar y la Guerra Civil era *su* guerra, la que formaba parte de la memoria colectiva romántica de su infancia y juventud. Ya le había dedicado cinco cuadros<sup>23</sup>: tres acuarelas producto de un viaje a los lugares históricos (una fechada en 1926 y dos en el 29) y dos óleos de tema histórico –raros en el conjunto de su obra: *Dawn Before Gettysburg* (1936) y *Light Battery at Gettysburg* (1940). Los dos son imágenes semejantes, nada románticas y, como siempre, en ellas había evitado lo fácil: la guerra y sus escenas más lúgubres o las más heroicas. Los doce volúmenes de la historia fotográfica de la Guerra Civil, que tenía como un tesoro, y especialmente la fotografías de Mathew Brady lo emplazaban en lo cruento de la guerra real, sin embargo se decidió por el drama de la espera antes de la batalla, el momento en que todo cobra

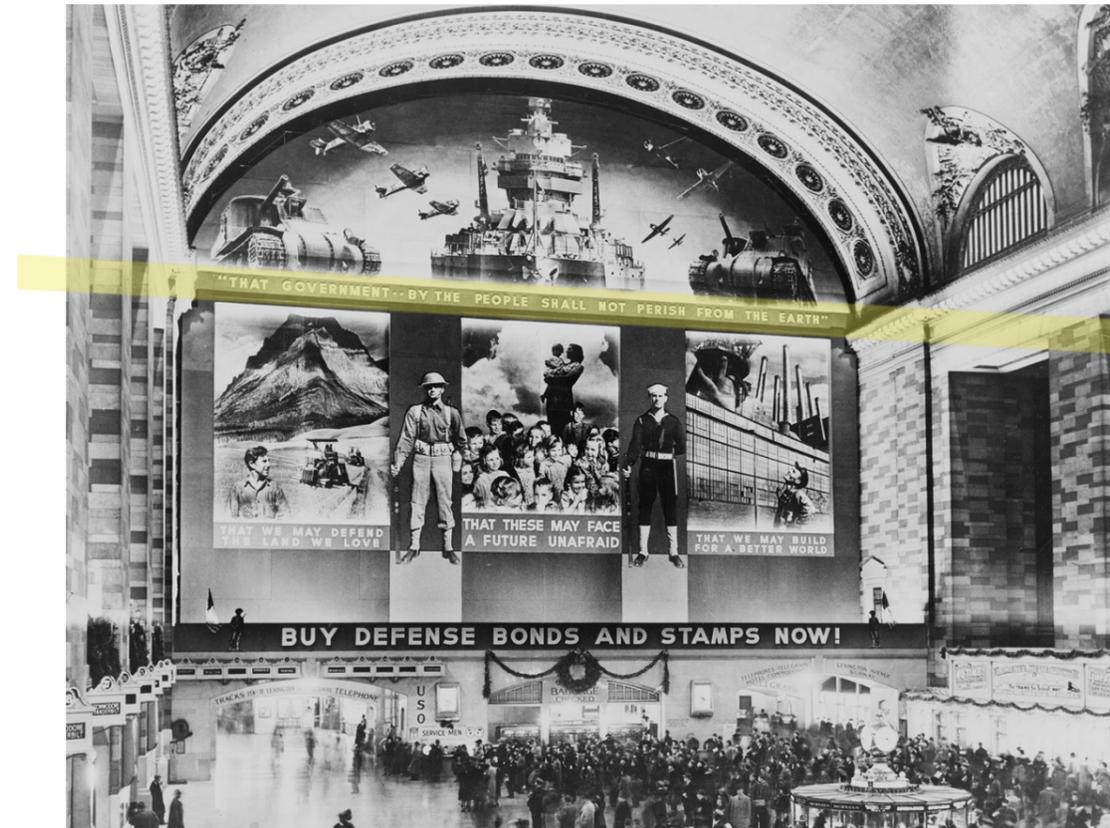


Ilustración 13. A la izquierda ilustración 14



Ilustración 15. *Dawn Before Gettysburg* (1936); *Light Battery at Gettysburg* (1940); en el centro fotografía de Mathew Brady, *Sin título*.

John Morse, "entrevista a Edward Hopper" (17 de junio de 1959)

John Morse: Sr. Hopper, hablando de esta pintura, *Dawn Before Gettysburg*, me gustaría preguntarle qué ocurrió para que de pronto pintara una escena de la Guerra Civil?

Edward Hopper: Bueno, yo siempre había estado interesado en la historia de la Guerra Civil, y tengo la historia fotográfica de la Guerra Civil en la que predominan las fotografías de Brady y creo que eso fue lo que me influyó.

John Morse: Usted me contó otra historia. Cuando esta pintura fue expuesta, fue en el Museo de Arte Moderno?

Edward Hopper: Creo que sí.

John Morse: ¿Y cuál fue la historia de Einstein?

Edward Hopper: Bueno, uno de los guardias me contó que Einstein, al pasar por las salas, estuvo mucho tiempo parado frente a esta pintura mía, y supongo que fue su odio a la guerra lo que lo impulsó a hacer esto ya que todos estos hombres estaban, evidentemente, listos para la masacre.

un aspecto diferente mientras se espera la muerte probable: las convicciones, las incertidumbres, los temores..., una experiencia humana que recorre todas las Historias. En *Dawn Before Gettysburg*, un grupo de soldados sentados, cansados y ensimismados, mientras el oficial mira hacia delante. En *Light Battery at Gettysburg*, un grupo quieto de soldados en sus monturas, vistos de espaldas, esperan en silencio la orden de continuar el camino que se pierde en el fondo oscuro. La fecha del segundo, mayo del 40, nos llama la atención porque parece estar descolgado en el tiempo de los otros. Para un lector amante de la historia como Hopper el presente cobra sentido en el pasado; más que un simple cuadro de tema histórico ¿fue *Light Battery at Gettysburg* un sumergirse en el Ayer como forma de estar en el Hoy?, ¿es producto del presentimiento de guerra después de la invasión de Polonia? En nuestra opinión en ambas obras puede establecerse una vinculación con *Dawn in Pennsylvania*: concordancia de la guerra como asunto y el drama de la espera como contenido.

¿Qué era la guerra ahora para Hopper? En su guerra los soldados viajaban a pie o a caballo desde su hogar, y los trenes, aunque signos del progreso, eran poco más que extrañas máquinas humeantes. Lo que se vivía ahora era muy distinto, el Progreso –la idea triunfante de su generación– había hecho de la guerra otra cosa. En *Amanecer antes de Gettysburg* ya había pintado la espera previa al sacrificio de la guerra para forjar una nación. Todo lo que acababa de vivir en su viaje quería tomar forma: la espera en la estación, la propaganda, su desánimo y los amargos pensamientos acompañado de los soldados, las parejas de jóvenes, el mural sobre el progreso industrial mecánico y el poder, las palabras de Lincoln... Ahora pintaría otro Amanecer y otra Espera, pero esta vez en Pennsylvania.

En este punto, dejamos de lado la fantasía y nos atenemos a lo que nos dice la propia pintura, ciñéndonos a nuestro análisis comparativo y la relación entre la estructura formal y la narrativa. Abordamos previamente la cuestión del título. Su sentido alegórico nos parece claro: en la mitología nacional norteamericana, Pennsylvania es uno de los estados históricos de la nación, se le conoce con el apodo del "Estado Piedra Angular" (Keystone State), y dos de sus ciudades son legendarias: Filadelfia y Gettysburg. A Filadelfia se la denomina "la horquilla" de la nación ya que fue la ciudad donde se elaboraron la Declaración de la Independencia y la Constitución. Gettysburg fue una de las batallas más cruentas y decisivas en la Guerra Civil estadounidense y donde Abraham Lincoln pronunció el breve y emotivo discurso que todo norteamericano conoce.

*Dawn* designa el amanecer, pero con esta palabra –como en otras ocasiones con *Evening* (ocaso)– Hopper no habla de momentos del día sino figuradamente como principio o fin de perspectivas humanas de futuro. La luz natural de este amanecer no interviene iluminando la escena; este amanecer tiene lugar en la conciencia. En nuestra opinión, el título enuncia el momento en el que se afirman las propias verdades y motivaciones y se actúa en consecuencia de una manera positiva en lugar de destructiva.

En *Dawn In Pennsylvania* Hopper nos introduce en un ámbito donde rige el silencio y produce una impresión a medias extraña a medias angustiosa, como la que causa un escenario antes de una representación amenazadora. Uno de los aspectos que la crítica siempre destaca es su carácter escenográfico. También con esta obra se ejemplifica la afinidad de Hopper con la pintura metafísica de Chirico en el terreno de las analogías pictóricas o de las supuestas influencias.

La lectura que hace M. Strand<sup>24</sup> nos ha interesado más porque intencionadamente se contiene en el plano de los significados y examina los aspectos compositivos y estructurales. Strand contempla la obra desde fuera y desde dentro, internándose en su espacio y en las sensaciones que produce. Desde fuera la compara con *Nighthawks* y advierte en ambas el dominio de un trapecio isósceles y una serie de verticales “[...] que enmarcan y dan un momentáneo respiro al intenso movimiento horizontal”. Adentrándose en su espacio, sobre la diferencia de *Nighthawks* dice:

[...] en lugar de ir andando hacia alguna parte, estamos esperando para partir hacia algún lugar. La sensación es que esperaremos mucho tiempo [...] este cuadro nos coloca ante una sencilla paradoja: nos sentimos atrapados en un lugar cuya función está vinculada con el hecho de viajar. El trapecio –con cierta ayuda de las pistas y del tren estacionado– puede sugerir movimiento, pero es derrotado por la profundidad a la que sirve de marco [...] nos descubrimos observando a través del trapecio en lugar de ser conducidos por este. Lo que encontramos al cabo es la fría y débil luz de un nuevo día.

Al igual que hace Strand, nuestra investigación trata de evitar la contemplación de la obra de Hopper como documento social, aunque en *Dawn In Pennsylvania* no es posible hacerlo si queremos penetrar en el fundamento de las decisiones plásticas y las correspondencias literarias. Compartimos muchas de las apreciaciones críticas; sin embargo, desde nuestro punto de vista, plantearemos objeciones, algunas de las cuales podemos señalar ya. En la analogía con el teatro siempre se interpreta la vista completa como el escenario teatral; un escenario vacío en el que no hay actores y el argumento queda enigmático. La analogía teatral es incuestionable, sin embargo sostendremos que ni todo el espacio representado es escenario ni está vacío: hay actores y el argumento de la representación teatral no es enigmático sino concreto.

Strand se adentra en el escenario y desde un lugar del andén –deducimos por sus palabras que de pie– espera y contempla. Su razonamiento formal convence y nos descubre la figura literaria: la sugerencia de movimiento y la quietud contemplativa como paradoja. Sin embargo, leyendo la pintura en el acontecer histórico podemos mantener que la paradoja que señala Strand como estrategia pictórica en

Ilustración 16

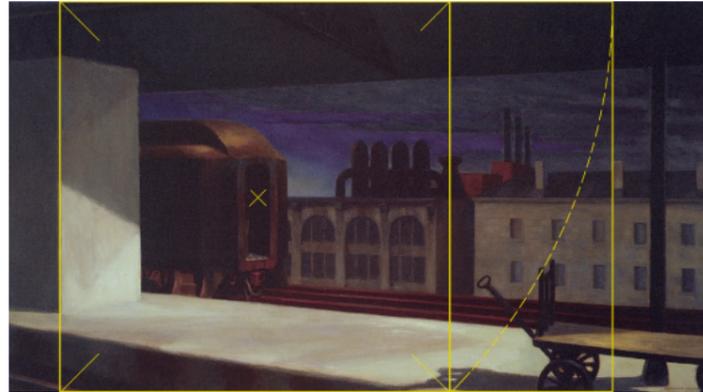


Ilustración 17

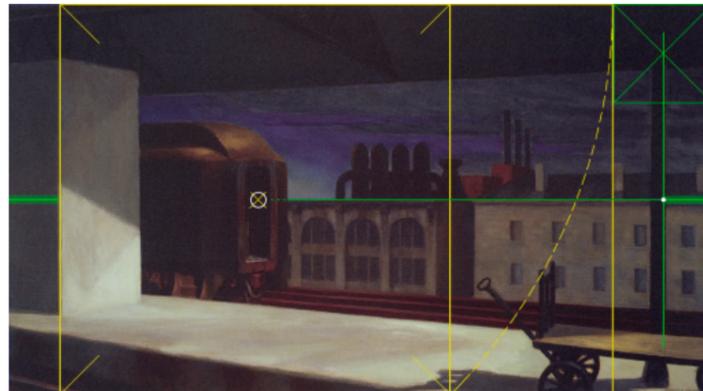


Ilustración 18

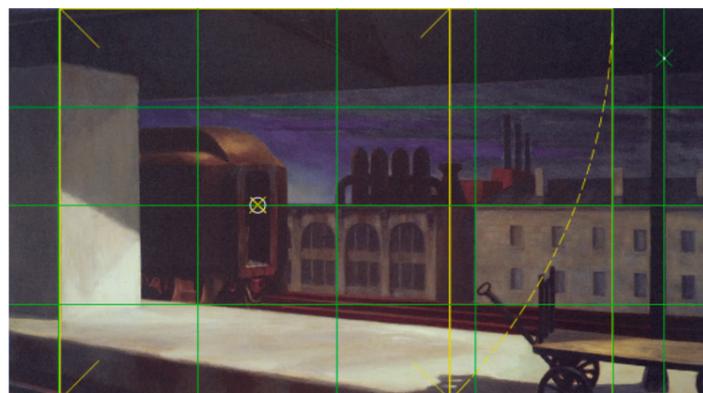


Ilustración 19



el discurso poético de Hopper forma parte de otra figura literaria más elaborada: la retórica del dilema. Sostendremos que *Dawn in Pennsylvania* expresa el dilema moral y político frente a los acontecimientos que en ese momento inquietaban a todo ciudadano americano: el conflicto ético que causan las contradicciones inherentes al vacilante equilibrio entre lo público y lo privado; entre las demandas de la sociedad y las aspiraciones y deseos del individuo. En consecuencia, propondremos otro lugar de contemplación alternativo al estar de pie esperando tomar el tren. En muchas ocasiones las ambigüedades del realismo de Hopper y la carga poética de sus imágenes pueden llevar a confusión; preguntarse dónde exactamente se sitúa Hopper o dónde nos sitúa a nosotros, es esencial en la lectura de la obra.

En *Dawn in Pennsylvania* se repite la técnica del rectángulo raíz como trazado regulador y las normas de localización de significantes clave (Ilustración 16). En esta ocasión lo descubrimos trazando el rectángulo desde una nítida línea interior: la arista vertical del cuerpo macizo de la izquierda que perfila la transición de la luz en sombra. Las ilustraciones 16 a 19 muestran paso a paso el proceso que Hopper pudo seguir. En la 16, desde esa arista inicial, dibujamos el cuadrado; la conversión en rectángulo nos da una tercera vertical interior.

Vemos cómo este trazado simple muestra ya las operaciones más básicas. La primera, el centro del cuadrado señala el significativo principal: la lúgubre puerta de ingreso en la boca de la máquina. La 17 tiene que ver con el estrecho pilar redondo, un elemento compositivo de importancia que trabaja como contrapunto formal del cuerpo macizo. La posición del rectángulo raíz define por la derecha un ancho que resulta ser la cuarta parte de la altura y por tanto en relación proporcional con el rectángulo raíz. Dividiendo este ancho en dos se delinea una nueva línea vertical que es el borde derecho del pilar redondo –en la pintura esta línea se resalta en luz– y nos da una nueva anchura respecto del marco. Esta nueva dimensión, trasladada a la izquierda, a partir de la arista luz-sombra, define el marco de la pintura. Se desvela la segmentación de lo narrativo en unidades pictóricas. También el centro marca la mitad del cuadro en horizontal y por él pasa la línea de horizonte de la perspectiva, la horizontal en la que Hopper delinea las cornisas de los edificios. Se establece así un equilibrio ponderado y estable entre las dos mitades: hacia abajo-hacia arriba<sup>25</sup>.

En la 18 vemos cómo del trazado regulador se deriva una malla que estructura la superficie total en cuatro por cuatro rectángulos proporcionales en el área del rectángulo raíz, más cuatro cuadrados iguales a la derecha y sus mitades a la izquierda. En la ilustración 19 hemos reconstruido algunos puntos y líneas significativas que pueden demostrar que no solo la composición básica sigue la geometría derivada del trazado regulador, sino que también lo hace en la construcción de todos los elementos: el ancho del gran pilar, el límite del vagón y el trazado de su puerta –jambas y eje–, las esquinas de los edificios, el eje del carro, etc.

A partir de las deducciones geométricas podemos retomar la comparación literaria (ilustración 20). Hemos indicado las dos líneas verticales que dividen la pintura en tres unidades pictóricas: se confirma de nuevo la estructura narrativa tripartita, los tres versos de la poética haiku. Cada verso dice cosas distintas, que en parte podemos argumentar por el carácter teatral de la pintura y en parte deduciéndolo de la técnica de Hopper de composición por perímetros, su técnica barroca mediante la cual la escena se prolonga en la imaginación fuera del marco: personajes mirando por ventanas hacia un más allá que no vemos, caminos, carreteras, raíles...

En nuestra opinión, el escenario silencioso y quieto para Hopper no es *todo el cuadro*; lo marcadamente teatral que ha compuesto con la geometría lo ocupa el verso central y mayor; los estrechos fragmentos laterales son simbólicos: en el de la derecha se simboliza a los actores, en el de la izquierda su destino. Pero esta última cuestión la argumentaremos más adelante en el análisis pormenorizado de los componentes, de las palabras de cada verso. En la ilustración 21 extendemos los laterales.

Generalmente, en los cuadros de Hopper lo que se insinúa más allá de la pintura está en los laterales, a la izquierda, a la derecha o en ambos lados. En sus espacios raramente se ve el plano del techo, que es lo más propiamente envolvente. Sin embargo, en esta obra la marquesina oscura se extiende hacia el espectador y lo cubre: juega su papel. Lo envolvente se completa por abajo con una elipsis retórica: dijimos que nos parecía que Strand se adentraba en la obra *a pie*. Examinando algunos aspectos como la posición de la línea de horizonte en la pintura y su altura respecto del tren, las relaciones de escala entre el tren y los edificios, las distancias aparentes y el fragmento de raíl que aparece en la esquina inferior del cuadro, podemos proponer otro lugar de contemplación más lógico y acorde con el dilema.

En la poética haiku es norma que el yo del poeta desaparezca. El poema presenta la imagen y el poeta desaparece en beneficio del lector; igual que ocurre con la poética de Hopper. Sin embargo, *Dawn in Pennsylvania* es un dilema moral, un discurso interior del yo, y por tanto el poeta no puede desaparecer; lo envolvente es exigencia poética derivada de la retórica del dilema. Hopper está presente, la pregunta es dónde. La prolongación de la marquesina nos sugiere, y la línea de horizonte nos dice, que el único lugar posible es que Hopper se ha elevado hasta las cornisas y, por tanto, esté *sentado en alto* en otro tren que no vemos.

Por otra parte, comparando la posición relativa de las tres chimeneas blancas en serie del edificio de la derecha podemos deducir que el punto de vista se localizaría en una de las verticales compositivas clave, *exactamente* en el cruce de la línea de horizonte con el borde derecho del estrecho pilar –el borde se resalta con una delgada línea de luz más clara. Otra confirmación de la norma de Hopper en la utilización del trazado regulador: la vertical que delinea el borde del pilar no solo le vale para segmentar



Ilustración 20

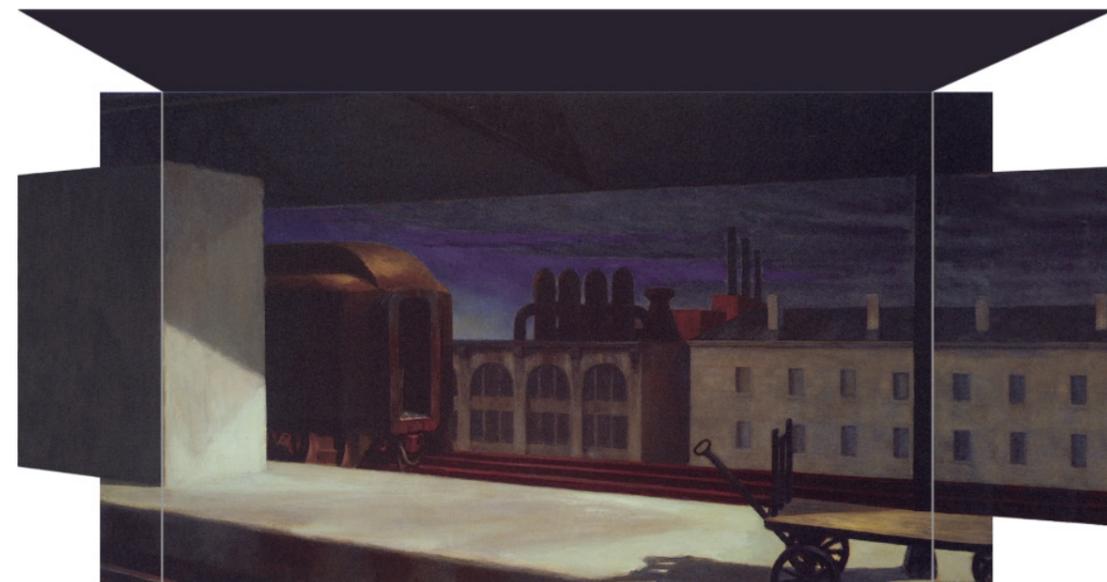


Ilustración 21

la obra en versos, sino que contiene otro punto singular: el ojo del artista, o lo que es lo mismo, el yo del poeta. El artista se sitúa pues en la frontera entre versos, en un punto en el que la entrada en el escenario es inminente (ilustración 22). Una elección poética con la que nos dice que el tren que no vemos, en el que Hopper espera sentado, viajará en la misma dirección del que vemos, lo que significa que el drama del viaje hacia lo oscuro se *comparte* con los actores.

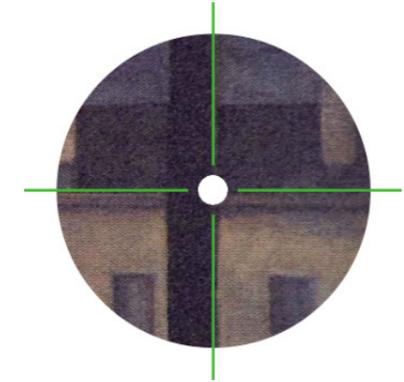
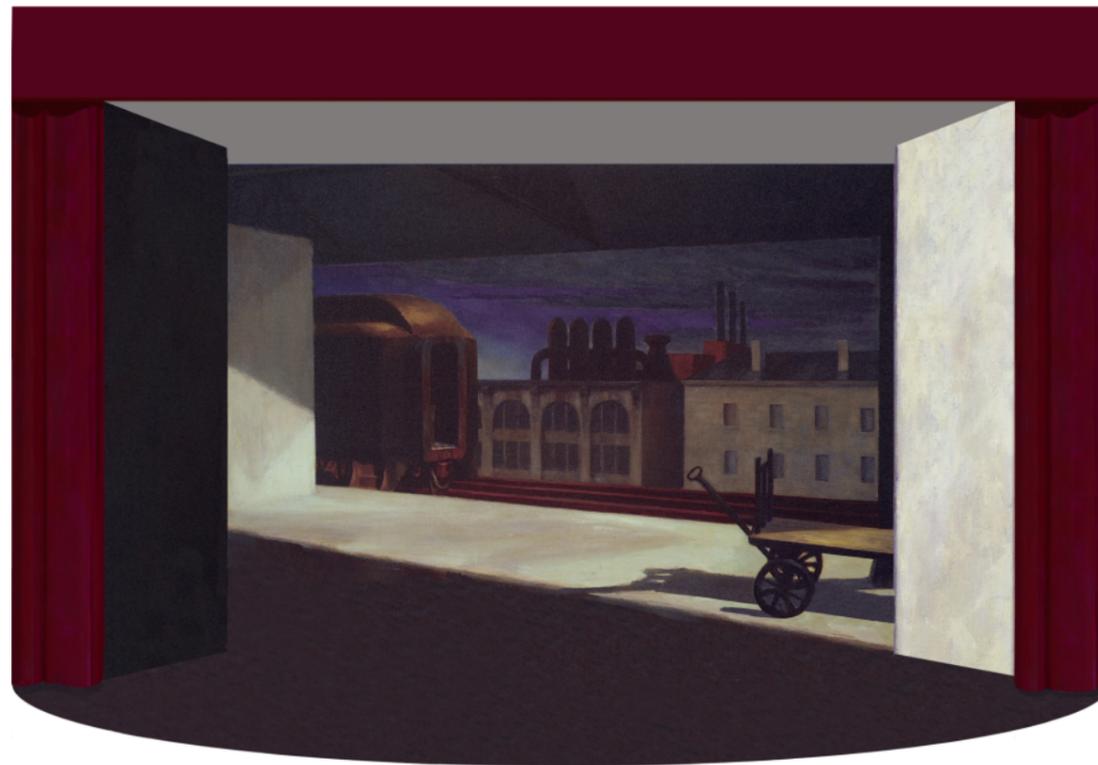


Ilustración 22

Ilustración 23



La analogía teatral y el lugar de contemplación que proponemos nos han sugerido un experimento mental que a nosotros nos ha resultado útil y que solo pretende reforzar el símil y la idea de que no todo el cuadro es escenario: los laterales podríamos sustituirlos por bambalinas teatrales. Sin modificar la escena central nos limitamos a ampliarla por abajo extendiendo el andén. El resultado es una visión en picado sobre el escenario más propia de estar no en pie sobre él como sugiere Strand sino sentado en un palco (ilustración 23).

A la manera de Hopper, a las bambalinas les asignamos un color con sentido moral, acorde con los significados en relación con el dilema de la guerra que más adelante justificaremos. A la derecha, la inocencia del blanco, la bambalina desde la que aparecerán los actores, los que participarán en el drama de la guerra simultáneamente como *uno* y *todos*. Los *todos* con sentido de valores –democráticos– positivos, los *Juan Nadie* de la película de Frank Capra de 1941<sup>26</sup> si recurrimos a una referencia de época en la cultura popular norteamericana. A la izquierda, la bambalina negra; la oscuridad, tal vez la muerte, es su destino. Nos permitimos poner título a la representación a la que asistimos y que pronto empezará. La obra se titularía *El Tránsito* y los actores aparecerán por parejas, una a una –nos lo sugiere las dos únicas ventanas que Hopper sitúa en su verso de la derecha– y ante nosotros se desarrollará el drama individual de la despedida, más o menos sentimental. A continuación ambos desaparecerán por la bambalina negra, uno emprenderá el viaje hacia un lugar desconocido y lejano, el otro se quedará... pero a lo negro irán ambos. El regreso a lo blanco es imposible... la perspectiva lo impide.

Entramos en las palabras del poema y abordamos en primer lugar el verso central, considerando de entrada el conjunto icónico, la imagen global enmarcada por el trapecio. Teniendo en cuenta el contexto histórico y cultural de lo que vemos, en el escenario se representa la idea de Progreso asocia-

da a la guerra. Hopper es contrario a la doctrina del Progreso ilimitado y la bondad de la técnica que sostuvieron las generaciones anteriores a las dos guerras mundiales; contrario a las máquinas y a un progreso industrial incrementado con la idea del Progreso como Poder, que es lo que se glorificaba en el foto-mural de la Grand Central Station. Hopper presagia el sacrificio y el dolor –el lado oculto del dogma– y en *Dawn in Pennsylvania* replica con una obra que produce un género especial de temor: todos los significantes son símbolos de la agresión de la máquina, que es la agresión más fría e insaciable de todas. Como simple estampa del paisaje del progreso agresor nos parece ilustrativo compararlo con un referente del cine de esos años: un fotograma de la película *El Gran Dictador* (Chaplin, 1940), concretamente con la escena en la que Adenoid Hynkel, dictador de Tomania acude a recibir a Benzino Napaloni, dictador de Bacteria. El paisaje pintado del fondo se compone con los mismos significantes del Progreso: tren, chimeneas industriales y edificios uniformes (ilustración 24).

Un comentario marginal: el telón de fondo pintado no es propio de la capital inventada de una Tomania centroeuropea, puesto que tiene un detalle inequívocamente americano: el depósito elevado (ilustración 25). Chaplin es un artista concienzudo y detallista<sup>27</sup>, y su compromiso político es conocido; así pues lo entendemos como detalle punzante dirigido a las corrientes de opinión conservadoras y aislacionistas del panorama político de los Estados Unidos que le presionaron para impedirle hacer la película. Si Hopper hubiera pintado esta obra antes y Chaplin la hubiera conocido, tal vez no hubiera dudado en proponerle sustituir su fondo, y suponemos que a Hopper no le hubiera sorprendido.



Ilustración 25

El vagón es el primer plano del paisaje. Jo en sus diarios dice<sup>28</sup> “[...] el vagón ya se ve pesado como el plomo” y, efectivamente, pesa como el plomo y no solo plásticamente hablando. La gama de rojos oscuros al negro, y sobre todo la siniestra puerta que Hopper en su regla compositiva privilegió situándola en un centro, causan un impacto difícil de olvidar. De las simplificaciones formales de su diseño proceden su solidez y un algo de ambigüedad que favorece la metáfora: puede evocar otros artefactos distintos, otras máquinas hermanas emparentadas con el fuego.

Por encima de la línea de cornisas (ilustración 26<sup>29</sup>, página siguiente) se forma el panorama inmóvil, el que fija la mirada oponiéndose al movimiento contenido de la parte inferior. La quietud es consecuencia de una horizontalidad redundante frenada por verticales: a la línea horizontal de cornisas se unen otras horizontales definidas o virtuales y, a ese paisaje horizontal, se contraponen tres grupos de formas



Ilustración 24



Ilustración 26. Arriba: fragmento de *Dawn in Pennsylvania*. Abajo, a la izquierda, *East River* (1920). A la derecha, fragmento del mural de John Collier (1913-1992) para la Grand Station.

Ilustración 27



erectas. El grupo de la izquierda parece proceder de los depósitos que aparecen en su cuadro *East River* (1920); aquí las formas se asemejan a proyectiles.

El grupo de las chimeneas negras dan profundidad y en ellas se insinúa la metáfora: artillería contra el cielo. Cañones que se colocan sobre su edificio: dos cuerpos macizos, rectos y sin adornos, de un inevitable color rojo oscuro; volúmenes calculables, contruidos con miles de insignificantes y sustituibles piezas pequeñas y semejantes. El fotomontaje de J. Collier del foto-mural de la Grand Central Station contiene los mismos signos con idéntica connotación bélica: el trabajador sonriente dirige la mirada hacia el frontispicio del mural donde están las máquinas de guerra, detrás de él los cañones del frente interno. La fachada sugiere una ilimitada, racional, eficiente y victoriosa hoja de cálculo.

El tercer grupo lo forman las chimeneas blancas del edificio de la derecha. Este grupo se enlaza metafóricamente tanto con lo que hay por encima como con lo que hay por debajo de la línea de cornisas. Su enlace con la parte inferior lo explicaremos más adelante; por encima lo manifiesta por un lado la afinidad formal de las chimeneas con los bloques rojos y por otro la construcción escrupulosa de Hopper que designa que su altura geométrica coincida con la del bloque rojo más elevado –el que puede verse como una especie de pedestal de las chimeneas. Se insinúa lo que queda tras las batallas: una serie ordenada de blancos monolitos funerarios.

Si por arriba de la línea de cornisas el panorama, quieto y en profundidad, es bélico, por abajo contiene la idea del progreso mecánico y el movimiento. La vista se compone con dos edificios industriales ligados a los raíles, que emergen de ellos como en *House by the Railroad*: el de la izquierda es obviamente industrial, el de la derecha es más ambiguo, formalmente *más inocente*, contiene elementos propios de tipologías domésticas. Si lo consideramos fuera de contexto podemos conceptualarlo tipológicamente y no es difícil imaginarlo como vivienda aislada o bien como bloque de viviendas en hilera (ilustración 27).

Nuestra lectura es que el pilar estrecho divide sus significados: desde él hacia la izquierda, con sus ventanas ciegas, es fábrica y hacia la derecha –como verso autónomo del poema– se insinúa el tipo de vivienda doméstica. Las dos ventanas serían símbolo de las personas singulares, hombre y mujer: los actores del drama que entraran por parejas en la escena como apuntábamos en nuestro experimento de representación teatral. Lo sostendremos con tres argumentos: el empleo retórico de la personificación, la personalidad del artista y la intriga de las carretillas de mano ferroviarias desaparecidas.

La personificación es un recurso que Hopper emplea con mucha frecuencia en sus arquitecturas y que recorre la historia de la poesía y la pintura –especialmente en el Simbolismo. En esta obra los arcos de fachada del edificio de la izquierda semejan bocas trituradoras; la composición determina que en línea con ellas y hacia ellas se dirijan las ciegas ventanas en serie. Si el símil implícito que suponemos

es la cadena de montaje, las chimeneas de la cubierta –además de monolitos funerarios– serían marcas que imponen el ritmo de entrada: de muchos en muchos. Este término puede parecer extraño, pero sin embargo el mundo de Hopper –y toda su obra lo demuestra– tiene esa *numeración*; el primer número, y el más importante, es el Uno –el Yo–; el siguiente, como misterio y plenitud del Uno, es el Dos; más de dos es para Hopper una multitud. Esa es la razón de que el tercer verso solo contenga *dos* ventanas y *una* chimenea; en este verso alude a lo doméstico y personifica a las parejas, hombres y mujeres.

En el escenario central están los muchos, en el verso de la derecha las parejas, en el de la izquierda su destino. Si retrocedemos a nuestra fantasía inicial, a Hopper viajando en tren de regreso a Nueva York y a lo que pudo ver y sentir en los soldados que le acompañaron en su viaje y en el mural propagandístico de la Grand Central Station, podemos imaginar en quiénes pensaba Hopper poniéndoles rostro: el rostro de la propaganda y el rostro del poeta de la gente común. Hemos querido ilustrarlo con una secuencia de imágenes contrastadas<sup>30</sup> (ilustraciones 28 y 29). Arriba, el cartel de la Office of Defense Transportation; a su derecha, soldados en las playas de Miami en ejercicios de preparación. Abajo a la izquierda, una de las imágenes más famosas de Norman Rockwell (el reverso americano de Hopper): *Rosie la Remachadora* (1943); a la derecha, una trabajadora de una fábrica de Oldsmobile. “*Mantienen el fuego*”, fue el lema de las plantas Oldsmobile durante la Segunda Guerra Mundial.

La intriga de las carretillas ferroviarias desaparecidas tiene que ver con la personificación de las ventanas, refuerza nuestra hipótesis y se puede rastrear en los bocetos de la ilustración 30 y en el Cuaderno de artista.



Ilustración 28, arriba, y 29, abajo.



Ilustración 30

Los tres primeros los hemos dispuesto suponiendo el orden de ejecución<sup>31</sup>: el primero solo es un emborronado boceto en el que el tren lo ocupa todo y en el mismo lugar hay una carretilla de mano y el carro. En el segundo y tercero ya está casi todo y en su sitio; las ventanas son uniformes en los dos edificios, rectangulares y en serie en el de la izquierda, y se ensaya el dintel en arco en el de la derecha.

En el tercero, el poste parte el edificio en dos, la asimilación a la vivienda doméstica parece más fácil. En el segundo boceto aparece solo una carretilla a la izquierda y el carro a la derecha, en el tercero dos carretillas emparejadas y el carro en la posición definitiva. En este boceto también aparece el juego de luces y sombras en la pared y sobre el suelo, pero por ahora solo nos ocupamos de las carretillas, luces y sombras pertenecen a otra narrativa. Las carretillas de mano y el carro son también personificaciones. Las primeras de las personas singulares, cada carretilla transporta una maleta, el equipaje de uno, una historia única; el carro en cambio transporta muchas maletas, muchas historias individuales que comparten destino: se representa a los muchos, unidos en el viaje. En el tercer boceto las dos carretillas se sitúan emparejadas y juntas esperando en la pared. En la obra final aparentemente desaparecen, pero no: están ya subidas al tren. Se las puede ver de canto, acopladas, muy juntas, apoyadas justo en el quicio de la puerta negra. Hopper ha eliminado las pequeñas ruedas, ya no las van a necesitar. Las dos carretillas equivalen literariamente a las dos ventanas del verso lateral, un paralelismo semántico en términos de retórica (ilustración 31).

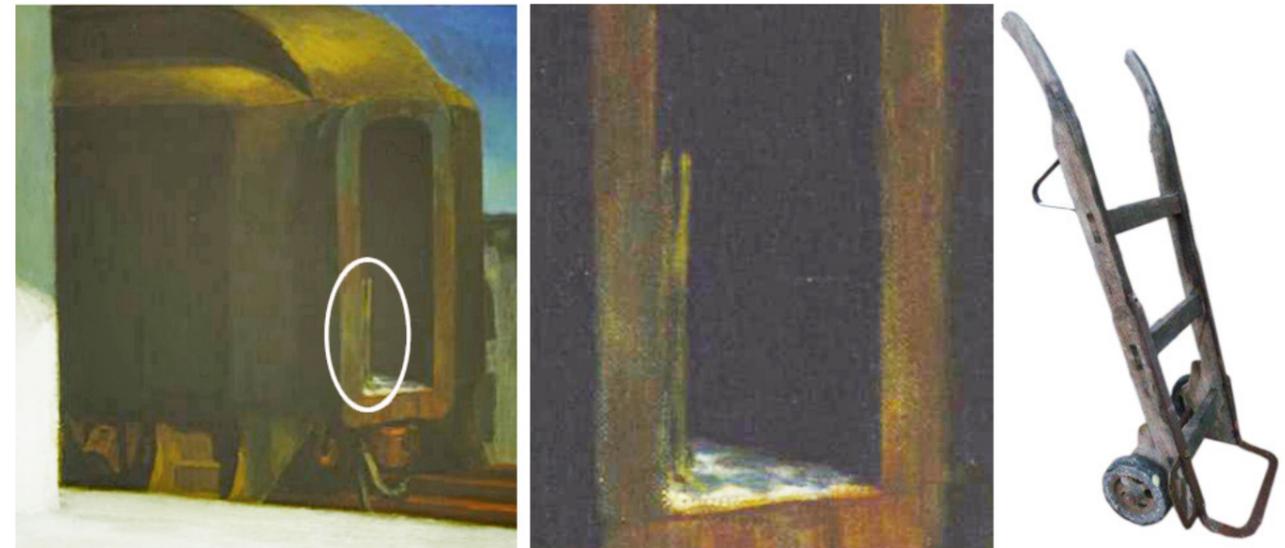


Ilustración 31

Hasta aquí hemos descrito los elementos que entran en juego, los significantes del poema y cómo se estructuran, pero no el argumento de la pintura que es el conflicto entre lo público y lo privado. La narrativa del dilema moral, sus premisas y proposiciones, se enuncian y se organizan sintácticamente con el juego de luces. Nos referimos a la luz veraz –pero imposible– que se lee que viene desde arriba por la derecha y que hemos de creer *artificial*. La duda ética entre la opción correcta –lo que se supone que se debe hacer– y la opción sentimental –lo que siente que se quiere hacer–, se representa, diríamos

mejor que está literalmente *escrito* con luz sobre la pared y el suelo y sobre el tablero del carro. La significación de las áreas de luz y sombra es un recurso que Hopper emplea con mucha frecuencia; recordamos los ejemplos de la hoja de luz dorada sobre la mesa de trabajo en *Office in a Small City* (1953), la hoja iluminada junto al tintero en *City Sunlight* (1954) o la lapidaria luz sobre la pared en *Sun in a Empty Room* (1963).

Los signos del discurso se forman con el dibujo de líneas y formas generadas por el contraste tonal, más o menos acusado pero evidente. Sobre la pared del gran pilar los diferentes tonos crean tres líneas en zigzag que, junto con las aristas del pilar, forman dos triángulos-puntas de flecha que figuran dos direcciones que enuncian las premisas del dilema. En la ilustración 32 hemos querido representar la figura de la flecha superior con transparencias de brillo y color yuxtapuestas sobre la pintura, señalando también algunos acuerdos geométricos significativos<sup>32</sup>.

La flecha superior viaja en la dirección del tren y geoméricamente se ajusta por encima y por debajo con la franja bélica de la horizontal. Como premisa articula los significados que hemos propuesto: los actores, mecanizados, manufacturados en serie, viajarán hacia su oscuro destino. Realmente *están* ya en lo oscuro si tenemos en cuenta que Hopper ha *hundido* en la sombra el pico de la flecha. La segunda dirección es un triángulo más blanco y luminoso con su punta terminando en la arista del pilar, señalando a la puerta de acceso al tren, la subida de la pareja de carretillas al vagón; su significado refuerza la premisa anterior. Lo blanco se incrementa hacia abajo y la misma línea zigzagueante dibuja con nitidez sobre el suelo otra punta de flecha, más aguda y la *más blanca*, que viaja en la dirección contraria al tren. Con ella se enuncia la primera proposición del dilema ético: la sentimental, lo que Hopper siente que quiere hacer, la oposición moral a la guerra, un hacia atrás en el tiempo. Esta flecha hacia atrás, encadenada a las anteriores no es la única sobre el suelo, sino que se replica sobre toda la superficie, pero no como triángulos de contornos bien definidos por la diferencia de tonos sino como pares de líneas borrosas que configuran flechas. La replicación puede entenderse como paralelismo en términos literarios: la proposición sentimental ampliada en una especie de eco de formas. Sin embargo, estas flechas no amplifican lo blanco, cromáticamente unas flechas se hacen con un blanco menos luminoso sobre el fondo pardo, otras son pardas y el fondo blanco. Puede que lo se manifiesta con ello no sea una pura amplificación semántica de la flecha sentimental, quizás sean también signos de la metamorfosis de la proposición sentimental en su contraria.

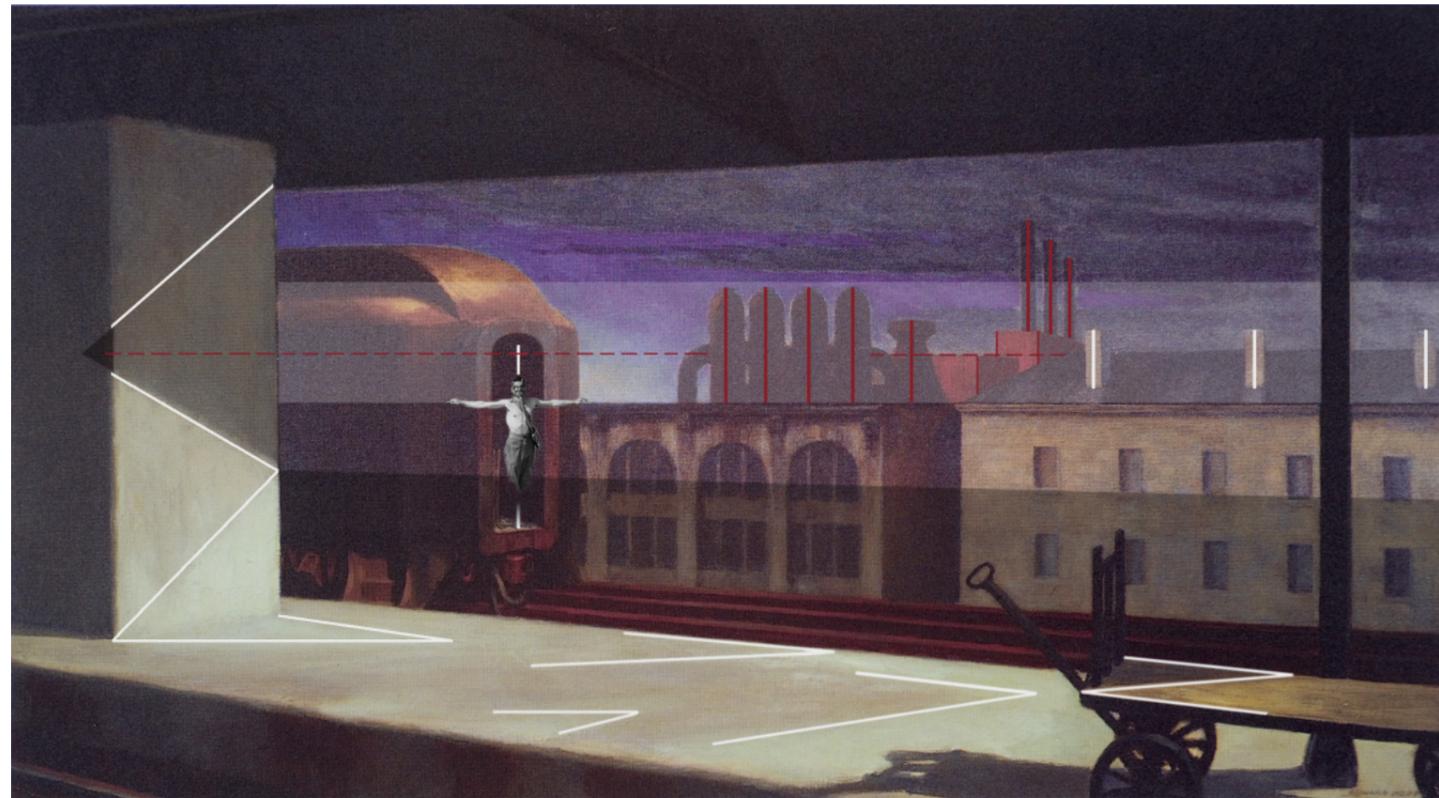


Ilustración 32

El carro simboliza el destino compartido de los muchos y en él se formula la proposición contraria: lo que se debe hacer. La opción correcta del dilema se representa también con las áreas de luz sobre su tablero que forman dos flechas de direcciones contrarias –amarilla, un color equivalente al blanco para Hopper, y sombra parda. La flecha que camina en la dirección del tren es la más clara y amarilla: el viaje hacia lo oscuro, unidos en el designio y la voluntad, es lo digno y lo noble, la valentía viril<sup>33</sup>. Ir hacia atrás, como plantea la parda y sombría flecha opuesta, es ir hacia otra clase de muerte y oscuridad: la de la cobardía y la infamia. Lo mismo se dice en otro componente de la pintura que hasta ahora no hemos mencionado; se trata de los raíles del ferrocarril, pintados como perfiladas líneas que van de lo rojo a lo negro. Hacia delante se hacen más rojas, se alude al sacrificio; hacia atrás el rojo, ennegreciéndose, se deshonra.

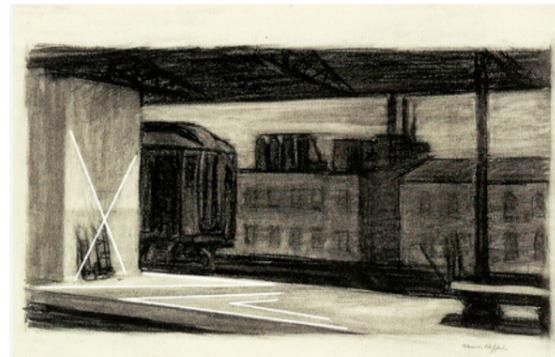


Ilustración 33. Fragmento de la ilustración 30.

Las tentativas narrativas en el juego de luces se pueden rastrear en el tercer boceto (ilustración 33). Sobre la pared se forma una cruz en aspa y el pico del área de sombra más oscura superior apunta a las carretillas. Con el aspa Hopper parece señalar la figura del reloj de arena –algo que ya hizo en *New York Movie* con las luces en la pared sobre la que se apoya la acomodadora. El cuarto dibujo es lo que se asienta en el Libro de Contabilidad del artista; lo que se anota para no olvidar es la flecha hacia atrás sobre el suelo y la flecha hacia delante sobre el carro.

Con las luces Hopper pinta el dilema y también la conclusión. Interpretando el título indicábamos que el artista no habla de un amanecer del día sino figuradamente como un amanecer en la conciencia. En el primer plano la luz que organiza el dilema viene de arriba pero es artificial; las proposiciones contrarias del dilema –lo que se debe hacer y lo que se siente que se quiere hacer– pueden ser tan artificiales como la luz que las dice, un producto de nuestra pequeñez e ignorancia, de nuestra limitada comprensión de la existencia. Aunque a la luz de la razón la virtud parezca clara y se debe hacer lo correcto, la duda permanece. Strand termina su comentario con una exacta –y bien colocada– frase: “[...] Lo que encontramos al cabo es la fría y débil luz de un nuevo día [...]”; con ella expresa la solución de la paradoja que advierte en la imagen. La débil luz del amanecer es, también para nosotros, el veredicto final del dilema de Hopper; la espera se acompaña con la aceptación del destino y la esperanza; la ética de la resignación y la virtud, que es la fe del estoico. Una luz que seguramente después del 6 y 9 de agosto de 1945, Hopper, como otros muchos americanos, pensando en el Progreso y el Poder hubiera retocado para hacerla aún más débil<sup>34</sup>.

Nuestra deducción es coherente con la forma en que aparece el foco de luz natural y su emplazamiento: queda al fondo como alternativa en la patente penumbra del panorama que vemos y no aparece enteramente, es apenas un rincón claro que se sitúa junto al vagón en los fragmentos de cielo que aparecen entre nubes negras. Como dice Strand, su color es frío y débil, un color en la gama del azul

grisáceo que en una transición rápida aumenta su superficie –incrementando el rojo y el azul– y llega al violeta. El violeta destaca y llama la atención en el conjunto: parece excesivamente saturado, oscurecido además por las nubes negras. Goethe dice del violeta que “[...] más que anima, inquieta”; es una elevación activa del azul por el rojo que “[...] da la impresión de una excitación exenta de alegría”<sup>35</sup>. Atribuir significados al color es un terreno resbaladizo en la interpretación, sin embargo en *Dawn in Pennsylvania* la significación más frecuente para el violeta concuerda con nuestra interpretación: la unión de la espiritualidad del azul y la energía del rojo produce el violeta como sugerencia de la energía orientada al sacrificio.

Hasta aquí hemos leído la obra objetando las apreciaciones críticas que conocemos y hemos ofrecido lo que, desde nuestro análisis puede ser el argumento privado de Hopper: su misterio. Nuestra lectura puede quizá convencer y explicar la pintura en función del acontecimiento histórico de la guerra, sin embargo creemos que su fuerza poética supera lo histórico. La obra de Hopper registra la historia social de su país y sus sucesos en clave poética como sucesos interiores y privados. Sustraer cualquier sentido obvio es su estrategia para defender ese territorio privado y, paralelamente, es lo que hace que su obra adquiera un mayor alcance y conmueva de una forma más misteriosa, más química que física. Hopper, el americano, se sitúa así más allá de la historia y de las fronteras. Hemos objetado las críticas pero no las hemos rechazado: el carácter escenográfico, el paralelismo con los paisajes metafísicos de De Chirico y, especialmente, la paradoja de Strand que es lo que nos indica el mecanismo formal más cierto y eficaz, son observaciones convergentes y señalan el verdadero poder de impacto emotivo de la pintura más allá de cualquier otra consideración.

Las tres críticas remiten al mundo de los sueños, donde las paradojas son frecuentes y los símbolos trabajan con sentido. *Dawn In Pennsylvania* no es clasificable como una obra de trenes y el viajar sino que es una obra de estación de tren, cosa muy distinta. La psicología nos dice que existen temas típicos de sueños como volar, subir o bajar escaleras, trepar montañas, presentarse en público desnudos o escasos de ropa, perder dientes, el hotel, ciertos animales, etc., y que para cada cual pueden significar algo distinto, algo personal pero no substancialmente distinto: la estación de ferrocarril es uno de esos temas típicos. Hemos acudido a lecturas apropiadas para poder afirmarlo, pero ha sido en las memorias de la Segunda Guerra Mundial de E. Jünger<sup>36</sup> donde nos hemos topado con una referencia oportuna y convincente: “...En el mundo de los sueños las estaciones significan siempre un peligro, son símbolo de laberintos terrenales, de pérdidas terrenales, de desasosiego terrenal, de encuentros frustrados y de esperas interminables en el tiempo. Son lugares de grandes desposeimientos”. *Dawn in Pennsylvania* nos trae la *estación del tren* del mundo de los sueños al estado de vigilia, y ese es su verdadero poder poético: el símbolo reclama y queda abierto a que cada espectador, en el amplio abanico que describe

Jünger, lo encaje en sus misterios privados. No obstante, también creemos que, para cualquier espectador, bastaría conocer el dato de su relación con la guerra para que la contemplación de esta obra no quedase completamente a merced de la paradoja que invita a la ensoñación propia sino de la tragedia humana de la guerra.

Iniciamos el análisis con una fantasía sobre el origen del cuadro, podemos hacer ahora una conjetura alternativa que podría ser cierta. El que hemos supuesto el primer boceto de la pintura (ilustración 34), el que es poco más que un dibujo emborronado en el que el tren lo ocupa todo, ¿es un dibujo apresurado que registra un sueño angustioso y el desplazamiento del tren y la aparición del panorama fue la solución meditada de la representación del sueño? Lo creemos probable.

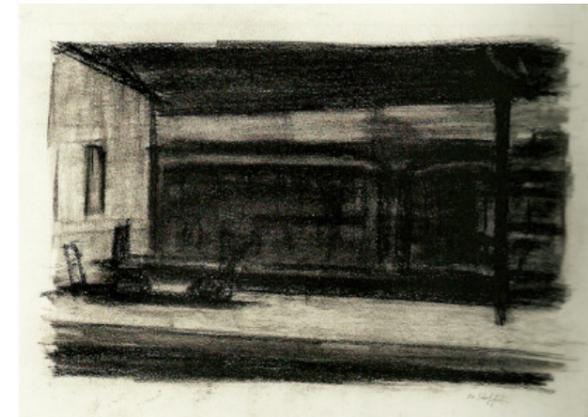


Ilustración 34

1. La información sobre la corta estancia de Auden en España y el poema *España 1937* provienen del artículo de Antonio Mengs, "Auden y el matiz de la belleza", publicado en la Web de *Adamar Revista de Creación*. URL <<http://adamar.org/ivepoca/node/645>>. *September 1939* proviene del portal de la Universidad Nacional Autónoma de México W.H. Auden. URL <<http://www.materialdelectura.unam.mx>>, Material de Lectura: *W.H. Auden*, Selección, traducción e introducción de G. Sheridan. Para el segundo fragmento hemos preferido la traducción de Eduardo Iriarte, en URL <<http://espolitolas.blogspot.com.es/2008/05/1-de-septiembre-de-1939.html>>

2. El conocido "Arbeit Macht Frei" de las entradas a los campos de concentración, un refinamiento técnico del cinismo más feroz. Dos fotos del museo estatal Auschwitz-Birkenau, Polonia, URL <<http://www.kz-auschwitz.de/>>. La tercera, *Una selección en la plataforma, Birkenau, Polonia, 1944*. Archivo de Yad Vashem 14DO9. URL <[www.yadvashem.org/yv/es/holocaust/.../auschwitz\\_birkenau\\_gallery.asp](http://www.yadvashem.org/yv/es/holocaust/.../auschwitz_birkenau_gallery.asp)>

3. CONN, Peter. *Edward Hopper y Turn-of-the Century-América*, conferencia en la Universidad de Nueva York, en conjunción con la Exposición "Edward Hopper" del Whitney Museum (Nueva York, septiembre de 1995). Conn es profesor en la Universidad de Pennsylvania, donde ocupa la Cátedra Vartan Gregorian y es especialista en la historia del arte y la civilización americana. Texto disponible en URL <[www.english.upenn.edu/.../Hopper/hoptext.html](http://www.english.upenn.edu/.../Hopper/hoptext.html)>

4. MAMUNES, Lenora. *Edward Hopper Encyclopædia*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 2011. p.35.

5. Otra reseña de la misma exposición y fuente de la imagen de Ault en URL <<http://arttattler.com/archivegeorgeault.html>> "An American Original Born of a Nation in Turmoil and a Redefined World" (sin autor). La obra pertenece a The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, J. Lambert Fund.

6. Fuente: URL <<http://americanart.si.edu/exhibitions/archive/2011/ault/>>

7. NEMEROV, Alexander. *To Make a World: George Ault and 1940s America*, Yale University Press, 2011, publicado en asociación con el Smithsonian Museum of American Art.

8. Solo tenemos una referencia indirecta de su opinión a través de un artículo del *Washington Post*: "To Make a World, as glimpsed by painter George Ault" por Philip Kennicott, (15 Marzo 2011) en el que se dice: "[...] Nemerov ha señalado y explicado en las obras de otros pintores, entre ellos Edward Hopper cuya obra de 1942 *Amanecer en Pennsylvania* se incluye en la exposición, lo que puede ser una tendencia en tiempos de guerra a la reticencia y al silencio vacío en sus obras". URL <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/03/14/AR2011031404607.html>>

9. NEMEROV, Alexander. "Ground Swell: Edward Hopper in 1939". *American Art*. Vol. 22, No. 3 (Otoño 2008), pp. 50-71. Publicado por The University of Chicago Press en nombre del Smithsonian American Art Museum. Artículo disponible en: URL <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/595807>>

10. LEVIN, Gail. *Hopper, An Intimate Biography*. University of California Press, 1998. pp. 330,331.

11. LEVIN, Gail. *Op cit.* p. 327.

12. LEVIN, Gail. *Op cit.* pp. 354 y 355.

13. LEVIN, Gail. *Op cit.* p. 331. Entrada de los diarios de Jo (año 1940).

14. Fuente de la imagen: URL <<http://www.mutualart.com>>

15. El texto proviene de un Portal de Internet de compilación de datos, textos y hechos artísticos: URL <<http://www.warholstars.org>, enlace *Abstract Expressionism*> por G. Comenas, apartado *Early 1942: Barnett Newman asks "What about Isolationist Art?"* El texto coincide, solo en parte, con lo publicado en el libro de BARNETT, Newman. *Selected Writings and Interviews*. Editado por John P. O'Neill, notas y comentario de Mollie McNickle, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1992.

16. LEVIN, Gail. *Op cit.* pp. 353 y 357.

17. El encargado de la petición fue J. Soby, director del Programa y miembro del comité de adquisiciones del museo. Seguramente admirador de Hopper, a juzgar por las monografías que escribió (Balthus, De Chirico, Miró, Arp, Dalí, Tanguy) y los artistas con los que mantuvo correspondencia (Dalí, Man Ray, Breton, Tanguy). Se donaron obras de artistas de la talla de Homer, Orozco, De Chirico, Burchfield, Dufy, Forain, Cézanne, Lautrec, Matisse y Bellows. La cita proviene de un portal de la U.S. Army MWR, Arts and Crafts History donde se detallan las actividades de apoyo del MoMA a la Armada. Los datos sobre Soby provienen de los archivos del MoMA: URL <<http://www.armymwr.com/recreation/artsandcrafts/history.aspx>> y <<http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Sobyf>>

18. Primeros premios: en Pintura, *Wisconsin Landscape* de J. Steuart Curry –las "inevitables vacas" de las que habla B. Newman están a la izquierda–; en Escultura, *Maternity* de J. De Creft; en Artes Gráficas, *Fifth Avenue in 1909* de J. Sloan. Primeras Medallas a obras fuera de concurso: *That Which I Should Have Done, I Did Not Do* de I. Le Lorraine Albright y *Grey and Gold* de J. Rogers Cox. Fuente de la información: Boletín del Metropolitan Museum, diciembre de 1942, URL <[www.metmuseum.org/.../3257103.pdf.bannered.pdf](http://www.metmuseum.org/.../3257103.pdf.bannered.pdf)>. De las imágenes: Web del Metropolitan Museum y de URL <[http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Rogers\\_Cox](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Rogers_Cox)>

19. Datos de la Pennsylvania Railroad, de la Penn Station y fuente de la ilustración central en el artículo de C. Landeck, R. Thorne, "The Pennsylvania Railroad during II World War", en URL <[http://www.tehistory.org/hqda/pdf/v42/Volume42\\_N2\\_035.pdf](http://www.tehistory.org/hqda/pdf/v42/Volume42_N2_035.pdf)>. En los laterales carteles de ebay>

20. Fotomontaje: fotografías en la Penn Station. Fuente: Archivos de la revista *LIFE*, en URL <<http://life.time.com/history/true-romance-the-heartache-of-war-time-farewells-penn-station-1943/#1>, Alfred Eisenstaedt—Time & Life Pictures/Getty Images>

21. *Defense Bond display at Grand Central Station, 1942*, Photo Credit: Arthur Rothstein/Westchester Magazine. URL <<http://www.historybyzim.com/2013/01/wwii-defense-bond-display-grand-central-station-new-york-city/>>. Las tres fotografías-fotomontajes son de John Collier.

22. Litografías: *Ships Did It*, portada de la revista *Morse Dry Dock Dial* (septiembre 1919). Hagley Museum & Library, Wilmington, Delaware, USA. Fuente de la imagen: The Bridgeman Art Library, Imagen HGL615430. URL <<http://www.bridgemanart.com/en-GB/search/location/11645/hagley-museum-library-wilmington-delaware-usa>>. *Smash the Hun* (1918). The Charles Rand Penney Collection en G. Levin. *op cit.* Plate 155. "Hunos" era la forma despectiva de llamar a los alemanes durante la Primera Guerra Mundial.

23. Acuarelas: *Civil War Campground* (1926), *The Battery, Charleston, S.C.* (1929), *Fort and Gun* (1929). *Dawn Before Gettysburg* (1936), *Light Battery at Gettysburg*, (1940. Fotografía compuesta con los dos óleos: Mathew Brady, *Sin título*. Fuente: URL <<http://www.ananasamiami.com/2011/08/civil-war-photos-by-mathew-brady.html#!/2011/08/civil-war-photos-by-mathew-brady.html>>

24. STRAND, Mark. *Hopper*. Barcelona: Lumen, 2008. pp. 29 y 30.

25. La línea de cornisas es el eje de simetría del trapecio isósceles que, con buen ojo, observa Strand (casi isósceles en realidad). Debilísimas inclinaciones de las cornisas en la dirección del movimiento, prácticamente imperceptibles, evitan la rigidez geométrica de una línea estrictamente horizontal. En los aparentemente minúsculos detalles se evidencia constantemente la maestría y el escrúpulo estilístico del artista.

26. *Meet John Doe*, F. Capra, 1941. Warner Bros. Protagonistas: Gary Cooper y Barbara Stanwyck.

27. Por la parte que nos atañe añadimos otro detalle punzante del artista referido la Guerra Civil española: en su película *Tiempos Modernos* de 1936, en la conocida escena inicial donde el vagabundo que pretende devolver una bandera roja caída de un camión en marcha se convierte sin darse cuenta en cabecilla de una manifestación obrera se puede ver que las pequeñas pancartas que llevan los obreros unas están escritas en inglés y otras en español con conocidas consignas republicanas.

28. LEVIN, Gail. *Op cit.* p. 352.

29. Composición de imágenes. Arriba: fragmento de la obra. Abajo: *East River* (1920); fragmento del mural de la Grand Station, autor John Collier (1913-1992), para la Farm Security Administration - Office of War Information Photograph Collection. URL <<http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998024315/PP/>>

30. Fuente del cartel: ebay. Fotografía anónima, *Soldados realizando ejercicios en la playa* (alrededor de 1942). Fuente: Biblioteca y Archivo del Estado de Florida, URL <<http://www.wdl.org/es/item/4017/>>. Norman Rockwell, *Rosie the Riveter* (1943), *The Saturday Evening Post* (1943). Fuente: URL <[http://www.kingsacademy.com/mhodes/11\\_Western-Art/27\\_Popular\\_Modern-Realism/Rockwell/Rockwell.htm](http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/27_Popular_Modern-Realism/Rockwell/Rockwell.htm)>. Fotografía anónima, Michigan Library and Historical Center, Lansing, MI. Imagen del mes de los Archivos, página de octubre de 2006. Fuente de la información y de la fotografía: URL <[http://www.michigan.gov/dnr/0,4570,7-153-54463\\_19313\\_20652\\_19271\\_19357-152471--,00.html](http://www.michigan.gov/dnr/0,4570,7-153-54463_19313_20652_19271_19357-152471--,00.html)>.

31. Fuente de las imágenes: FOSTER, Carter E. *Hopper Drawing*. The Whitney Museum of American Art, 2013. Ilustraciones 78, 79, 80, p. 56. Artist's ledger-Book II. p. 97.

32. Dejamos de lado otros acuerdos que tienen que ver con el ángulo a cuarenta y cinco grados de la luz en relación con la construcción geométrica de los elementos, sería farragoso describirlos y no añaden nada substancial, únicamente serían redundancias sobre el escrúpulo en la precisión compositiva y estilística de Hopper que se manifiesta en la geometría.

33. El adjetivo se justifica: un análisis freudiano nos advertiría del evidente simbolismo fálico en la figura del carro.

34. Las fechas son del lanzamiento de las bombas atómicas sobre Japón. Un artículo publicado en el *Washington's Blog* contiene testimonios sobre el tema de personalidades relevantes (el General, y después Presidente, Dwight Eisenhower; el General Douglas MacArthur, y otros del mismo nivel). Disponible en: URL <<http://www.informationclearinghouse.info/article32743.htm>>.

35. GOETHE, Johann W. *Teoría de los colores*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992. p. 207.

36. Uno de los autores que nos ha sido útil para situarnos en el contexto histórico y generacional. JÜNGER, Ernst. *Radiaciones II - Diarios de la II Guerra Mundial* (1945-1948). Tusquets Editores, 2005. p. 477.

Fotografía de Alan Jacobs. *Little Ironies. Life goes on.* URL  
<<http://remember.org/camps/mauthausen/mau-mcd>>







O-245, 1925, *House by the Railroad*

Óleo sobre lienzo, 61 x 73,6 cm

Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York

(Ilustración 1)

[...] Miré el escenario que tenía delante –la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados– con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse el velo. ¿Qué era lo que así me desalentaba en la contemplación de la Casa Usher? Misterio insoluble; y yo no podía luchar con los sombríos pensamientos que se congregaban a mí alrededor mientras reflexionaba. Me vi obligado a incurrir en la insatisfactoria conclusión de que mientras hay, fuera de toda duda, combinaciones de simplicísimos objetos naturales que tienen el poder de afectarnos así, el análisis de este poder se encuentra aún entre las consideraciones que están más allá de nuestro alcance. Era posible, reflexioné, que una simple disposición diferente de los elementos de la escena, de los detalles del cuadro, fuera suficiente para modificar o quizás anular su poder de impresión dolorosa; y, procediendo de acuerdo con esta idea, empujé mi caballo a la escarpada orilla de un estanque negro y fantástico que extendía su brillo tranquilo junto a la mansión; pero con un estremecimiento aún más sobrecogedor que antes contemplé la imagen reflejada e invertida de los juncos grises, y los espectrales troncos, y las vacías ventanas como ojos.

Edgar Allan Poe, *La caída de la Casa Usher* (1839)

Nadie como Poe ha descrito el poder de impresión de la *Presencia* de algo. En el comienzo del cuento de Allan Poe el narrador describe su llegada, después de un solitario viaje a caballo, a la mansión de los Usher y el impacto emotivo que ejerce sobre él la *presencia* de la casa. Renuncia a cualquier explicación: “[...] hay, fuera de toda duda, combinaciones de simplicísimos objetos que tienen el poder de afectarnos así”.

*House by the Railroad* y *Nighthawks* son probablemente las obras más famosas de Hopper. *Nighthawks* arrastra siempre en su lectura lo distintivamente americano en la analogía con el cine negro; en cambio, el localismo de *House by the Railroad* no tiene peso, su impacto emotivo es más universal,

Ilustración 2. *New York Pavements*, 1924-1925.  
Óleo sobre lienzo, 61 x 73,7 cm.  
The Chrysler Museum, Norfolk (Virginia).



como más adelante mostraremos. La obra se expuso por primera vez en enero de 1926 –junto con *New York Pavements* (ilustración 2)– en la 7ª Exposición de la New Society of Artists, en la Anderson Galleries de Nueva York. Hopper y otros artistas de renombre participaban en calidad de artistas invitados –no miembros de la Society of Arts. Su éxito en la crítica fue inmediato; a modo de ejemplo, G. Levin recoge la siguiente crítica del *New York Sunday World*<sup>1</sup> “[...] la *apoteosis final* de una Grantiana o Garfieldiana casa aislada de todo [...]”.

En la revista *The Arts*<sup>2</sup>, de febrero de 1926 (ilustración 3), *House by the Railroad* aparece ilustrando la reseña de la exposición –que casi con seguridad se trata de la primera reproducción de esta obra– donde se dice:

[...] y una de estas obras fue probablemente la imagen más llamativa de la exposición –*House by the Railroad* de Edward Hopper. Sin pretender ser nada más que un retrato simple y directo de una casa inquietante en un inquietante lugar, tuvo éxito al ser una de las obras realistas más punzantes y desoladoras que hemos visto nunca.

La obra fue comprada de inmediato por Stephen C. Clark<sup>3</sup> que la donó en 1930 para el fondo inaugural de la colección del MoMA. En los estudios críticos, esta obra es interpretada en dos direcciones: bien en la categoría de lo siniestro, la casa embrujada, o bien como auto representación del artista alienado, solitario, inaccesible. Sea como sea, la afirmación implícita de la personificación como figura retórica es unánime.

En la *Historia de la fealdad* (Eco, 2007) *House by the Railroad* aparece en el capítulo “Lo Siniestro” ilustrando el apartado “Ciertas casas”. El texto que lo acompaña es un relato del escritor inglés Algernon Blackwood titulado *La casa vacía* (1906) y comienza así: “Ciertas casas, como ciertas personas, tienen, quién sabe cómo, el poder de manifestar inmediatamente su esencia maligna [...]”

En el contexto de la historia del arte norteamericano la historiadora Sarah Burns<sup>4</sup> en su artículo “Better for Haunts” (Lo más adecuado para los fantasmas) interpreta la pintura de Hopper en relación con lo siniestro y la sitúa, junto otras pinturas de su amigo Burchfield (Ilustración 4), como hitos tempranos de un proceso por el cual ciertas arquitecturas historicistas, y la casa victoriana en particular, evolucionaron de ser un símbolo de riqueza, elegancia y buen gusto en el siglo XIX a ser desechadas a principios del XX para llegar a convertirse en significativo universal de misterio, fantasmas, corrupción y delito; el “[...] principal *locus sinister* del imaginario moderno en los Estados Unidos”. Esta interpretación de la obra de Hopper cobró más relevancia cuando Alfred Hitchcock la citó como fuente de inspiración para la casa Norman Bates de su película *Psicosis*, rodada en 1960 (ilustración 5).

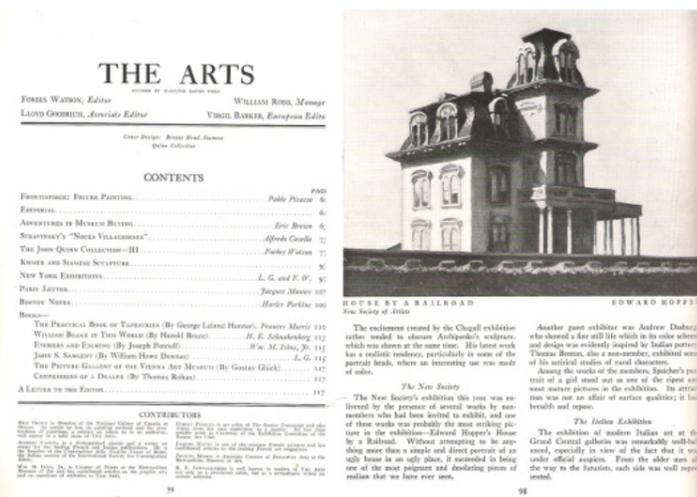
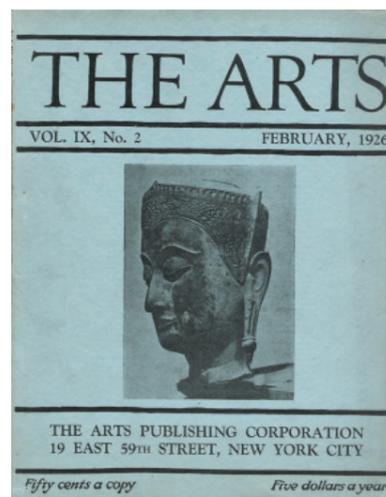


Ilustración 3. *The Arts*, febrero de 1926.



A la izquierda, ilustración 4.  
Charles Burchfield (1893-1967).  
*House of mystery*, 1924.  
The Art Institute of Chicago. A la  
derecha, ilustración 5. Casa Bates de  
la película *Psicosis*.



En *House by the Railroad* es obvia la idea de lo siniestro en el propósito de Hopper, un gusto literario que se expresa también en la acuarela de 1926, *Haunted House* (*Casa embrujada*, ilustración 6); además es otro ejemplo de su interés por lo genuinamente norteamericano: “[...] nuestra arquitectura autóctona con su espantosa belleza, sus fantásticos tejados, pseudo-góticos, con cubiertas en mansardas francesas, de estilos coloniales, mezclados o no [...]” (ilustración 7). Una inclinación a la que dedicó muchas obras de tema arquitectónico.

En este proceso de afirmación nacionalista del arte, S. Burns cita el trabajo de Walker Evans. La obra de ambos, coincidió en 1933 cuando el MoMA, junto a la primera retrospectiva de Hopper, presentó *Casas Americanas del siglo XIX*, una exposición de 36 fotografías de Evans. Esta circunstancia propició que Hopper y Evans hayan sido frecuentemente relacionados. Respecto a *House by the Railroad* y Evans, Burns apunta que estas arquitecturas formaron parte de la infancia de Hopper, y que en la imagen hay un trasfondo de nostalgia del pasado de una arquitectura autóctona condenada por un progreso acelerado e impasible; lo ilustra con la fotografía de una casa victoriana en Nyack, la ciudad natal de Hopper. Por nuestra parte, añadimos dos fotografías de este tipo de arquitectura autóctona en Nueva York, en las que B. Abbott transmite la idea romántica de la *casa embrujada*.

Edward Hirsch<sup>6</sup> en su poema ecrástico *Edward Hopper and the House by the Railroad* lee la pintura como auto representación del artista, pero también como imagen que revela algo distintivo de la idiosincrasia estadounidense. Concibe el poema como un *diálogo* dramático entre el pintor y la casa, en el que la soledad interior de Hopper encuentra su *alter ego* en una representación del paisaje norteamericano.

Para Mark Strand<sup>7</sup>, sin embargo, la obra es un emblema universal de la rebeldía personal:

[...] Irguiéndose apartada, como una reliquia de otro tiempo, la casa es un monumento de una arquitectura condenada al fracaso, un lugar con una historia que nos está vedado conocer [...] su entereza la convierte en una imagen de la rebeldía [...] su rebeldía es de tal manera absoluta que los intentos –y ha habido muchos– de asociarla con la soledad no hacen sino trivializarla [...] la casa se resiste al movimiento, lo mismo que [...] al empuje del progreso o al de nuestra propia continuidad incesante [...]. Puede que este áspero aire de rebeldía sea lo que hace que Casa junto al Ferrocarril sea tan popular [...] Define con los medios más simples, más directos, una actitud de resistencia [...] una rendición llena de dignidad ante lo inevitable.



Ilustración 6. *Haunted House*, 1926.  
Fuente: G. Levin. *The Art and the Artist*. p. 176.



Ilustración 7. Ejemplos de arquitectura victoriana de los años 30 en Nyack y la ciudad de Nueva York. A la izquierda dos imágenes de Walker Evans y, a la derecha, dos tomas distintas de Berenice Abbott: *Wheelock House* (1937). Fuente: URL <<http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DP258789.jpg>> y <[http://digitalcollections.nypl.org/collections/changing-new-york?format=html&id=changing-new-york&per\\_page=250&page=1#/?tab=about](http://digitalcollections.nypl.org/collections/changing-new-york?format=html&id=changing-new-york&per_page=250&page=1#/?tab=about)>

E. Hirsch. *Edward Hopper and the House by the Railroad*

Aquí fuera en el centro exacto del día  
Esta casa desgachada y rara tiene la expresión  
Del que sufre una mirada fija, del que contiene  
El aliento bajo el agua, mudo y expectante;

Esta casa se avergüenza  
De sí misma, de su mansardas fantasiosas  
Y su porche pseudo-gótico, se avergüenza  
De sus hombros y sus manazas torpes.

Pero el hombre del caballete es implacable.  
Es tan brutal como la luz del sol, y cree  
Que la casa tuvo que hacer algo horrible  
A los que en otro tiempo la habitaron

Para estar ahora tan atrozmente vacía,  
Tuvo que hacerle algo al cielo  
Para que también el cielo esté desierto  
Y no diga nada. No hay

Árboles ni arbustos por ningún lado: la casa  
Tuvo que hacerle algo a la tierra.  
Lo único presente es una sola vía  
Que va recta a lo lejos. No pasa el tren.

Ahora el forastero viene por aquí a diario,  
Y la casa sospecha que también él  
Está desolado; desolado  
E incluso avergonzado. La casa comienza

A mirarle de frente. Y sin saber cómo,  
La tela en blanco va tomando poco a poco  
La expresión de alguien acobardado,  
alguien que contiene el aliento bajo el agua.

Hasta que un día el hombre simplemente se va.  
Es una última sombra de la tarde, que se mueve  
Que atraviesa la vía y se encamina  
Por los inmensos campos anochecidos.

Pintará otras mansiones abandonadas,  
Y borrosas cristalerías de cafeterías,  
Y escaparates mal rotulados al borde de los pueblos  
Tendrán siempre la misma expresión,

La desnudez total de alguien que sufre  
Una mirada fija, alguien Americano y desgarrado.  
Alguien que va a quedarse solo  
Una vez más, y ya no puede soportarlo.



Izquierda, ilustración 8, casa en Haverstraw, N. Y, Autor: Svars, URL <[www.panoramio.com](http://www.panoramio.com)>. Derecha, ilustración 9, Hopper: *Victorian House on a Wooded Street*, 1923-25.



Ilustración 10

A nuestro entender, Strand se acerca más al sentido originario del artista, y compartimos su opinión cuando expresa que la adscripción a la soledad no hacen sino trivializarla. Hopper es más un rebelde consciente de su valía y de su camino que el decaído personaje que dibuja Hirsh en su poema “el americano [...] desolado, incluso avergonzado [...] la última sombra de la tarde [...] alguien que va a quedarse solo otra vez. Y ya no puede soportarlo”.

Retomamos el escueto comentario de Forbes y Goodrich en *The Arts*: “[...] un retrato simple y directo de una casa inquietante en un inquietante lugar”. Según un artículo aparecido en el *Atlantic Monthly*<sup>8</sup> en 1996 firmado por P. Bochner, la casa existió y se conserva. Está en Haverstraw, una población situada a 30 millas de Manhattan. Construida en 1885 y abandonada con el cambio de siglo, “los niños del vecindario la llamaban la casa embrujada”, dice Bochner. Durante la Primera Guerra Mundial fue utilizada como refugio de vagabundos y en 1919 fue comprada por el fiscal de distrito; su hija mayor, Amo Gagan, vivió en ella durante cuarenta y un años y Bochner la conoció (ilustración 8). Le contó que en 1925, cuando tenía catorce años, miró por la ventana de su dormitorio y vio a un hombre sentado al otro lado de la carretera pintando; el hombre era Edward Hopper, asegura. Bochner visitó la casa y cuenta cómo se detuvo en la antigua ventana desde la que Amo vio al artista.

En un libro de Carter E. Foster<sup>9</sup>, publicado recientemente con motivo de una exposición dedicada a los dibujos de Hopper, encontramos un dibujo de otra casa victoriana semejante, *Victorian House on a Wooded Street* (1923-25), tal vez más parecida a la de la pintura que la anterior (ilustración 9).

Bochner concluye su artículo diciendo “Yo sé dónde estaba sentado”; examinado el cuadro y localizando la casa a través de Google Earth y Maps, parece posible situarnos nosotros también. La línea de ferrocarril aún existe y en paralelo corre una carretera. En la pintura, la casa parece estar muy cerca del ferrocarril; sin embargo, desde el probable punto de vista está a más de noventa metros, y en línea perpendicular a las vías a más de cincuenta. Hopper pudo encontrar su imagen subiendo el terraplén del ferrocarril y tomar bocetos pasada la vía, sentado al otro lado de la carretera, como lo vio Amo.

El análisis geométrico no revela nada de interés, solo que el marco proviene del desplazamiento de dos cuadrados y la casa encaja entre las dos verticales interiores (ilustración 10).

En su proceso de trabajo, Hopper compone y sustrae a partir de lo real para construir su realidad: una casa aislada que se destaca en un cielo vacío y luminoso, enfocada desde abajo y desligada de todo contexto, salvo el ferrocarril con el que el artista forma un zócalo compositivo para la casa. Este elemento cuenta mucho en la impresión de misterio de una imagen que se impone de inmediato, no como la descripción de un lugar real sino como una visión alucinada, como la del viajero en el cuento de Allan Poe. Las ventanas herméticas, la ausencia de puertas y la fuerte iluminación, que tiene algo de destello fugaz que crea sombras oscuras y recortadas y refuerzan lo misterioso de la casa.

El edificio se presenta en una posición de tres cuartos, la habitual en los retratos de personajes. Así, la fachada parece mirar a lo lejos hacia la derecha ignorando al espectador que se sitúa por debajo en una posición inferior; una casa *aristocráticamente* erguida y cuya verticalidad, de abajo-arriba, se acentúa con las chimeneas rojas; una aparición que *emerge* desde un suelo que no vemos. Aunque Hopper afina en los detalles y los efectos: a la izquierda, en el encuentro de la esquina de la casa con los raíles, un pequeño triángulo oscuro suaviza dicho encuentro y, por la derecha, el porche se amplía. Ambos detalles ensanchan la figura por donde se trunca y cooperan en la percepción de un suelo que no vemos y en la impresión de inmovilidad. A esa fijeza se le opone, débilmente, el ferrocarril que corre en una horizontal ligeramente inclinada, indicando un movimiento hacia lo ilimitado. En un cuadro pequeño, solo ligeramente apaisado, la maestría de Hopper consigue que el cielo luminoso tenga la cualidad de un vacío que extiende el espacio en todas las direcciones. La luz viene por la izquierda y lo blanco se desplaza al azul hacia la derecha; blanco y azul se funden en una borrosa diagonal que refuerza muy suavemente el movimiento. Ferrocarril y cielo crean en la imaginación un *inquietante paisaje*, parece imposible imaginar algo distinto que un ilimitado vacío en el que la casa vive como una aparición.

En *House by the Railroad* no existe la correspondencia estructural con la poética haiku fundada en los tres versos, por lo que la analogía parece diluirse. Sin embargo, el principio de comparación interna como fundamento poético está presente en la oposición fijeza-movimiento entre la casa y el ferrocarril. En lo literario puede entenderse como equiparable a las formas mínimas del decir poético: máximas, sentencias, refranes, etc. *House by the Railroad* es un poema de un solo verso: *ferrocarril, cielo, casa*, tan rotundo e impactante como una sentencia. Por otra parte, de algún modo la impresión de aparición evoca la sacudida consustancial al momento haiku, la instantaneidad del asombro frente al hecho real. En la poética haiku se destaca el hecho de que las palabras que predominan en el poema son sustantivos, existiendo haikus sin ningún verbo, adjetivo o adverbio. A modo de ejemplo, F. Rodríguez-Izquierdo<sup>10</sup> cita el poema de Basho:

Viento de otoño:  
matorrales y campos  
barrera de Fuha

Solo tres sustantivos podrían *describir* la imagen de Hopper. Cada verso es una simple denotación. De manera parecida trabajan, tan unidos como diferenciados, los tres componentes del cuadro:

ferrocarril,  
cielo...  
la casa



*House by the Railroad* (ilustración 1)

1. LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. University of California Press, 1998. pp. 196,197.

2. *The Arts*, Febrero 1926, p. 97, artículo: "New York Exhibitions", firmado por Lloyd Goodrich y Forbes Watson. Forbes Watson: editor crítico de arte para el *New York Evening Post* y el *New York World*, vinculado al círculo de Gertrude Vanderbilt Withney, mecenas y fundadora del Withney Studio Club (1918) transformado posteriormente en el Withney Museum of American Art. Fue más conocido por ser el editor de *The Arts*, calificada como la revista de arte más influyente de la década de 1920. Fue comisionado para el Federal Art Project por la agencia WPA (Works Progress Administration) en el marco de la política del New Deal de Roosevelt. Hemos tenido la suerte de conseguir 32 números originales de la revista, entre ellos los que contienen los dos únicos artículos publicados por Hopper, uno sobre John Sloan y la escuela de Filadelfia y otro sobre su amigo Charles Burchfield.

3. Stephen C. CLARK, millonario, coleccionista y promotor del arte americano, especialmente de las obras de Edward Hopper. Se inclinaba por el lado más desafiante e innovador del arte. Ayudó a organizar el Armory Show de 1913, y más tarde fue miembro fundador del MoMA y presidente de su Junta.

4. BURNS, Sarah. "Better for Haunts. Victorian Houses and the Modern Imagination". *American Art*, Vol. 26, No. 3 (otoño 2012), pp. 2-25. Publicado por The University of Chicago Press en nombre del Smithsonian American Art Museum. URL: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/669220>>. Sarah Burns es Profesora Emérita en el Departamento de Historia del Arte de la Indiana University, Bloomington.

5. HOPPER, Edward. *Escritos*. Editorial Elba, 2012. p. 56.

6. HIRSH, Edward. *17 Poems*. Disponible en The World's Poetry Archive, 2012. URL: <[http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/edward\\_hirsch\\_2012\\_7.pdf](http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/edward_hirsch_2012_7.pdf)>. Edward Hirsch (Chicago, 1950). Biografía y bibliografía disponible en la web de Poetry Foundation (Chicago, 1912), URL <<http://www.poetryfoundation.org>>. Traducción de I. Corral.

7. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. pp.41-43.

8. *The Atlantic Monthly* es una prestigiosa revista literaria y cultural fundada en Boston en 1857 por un grupo de conocidos escritores (R. W. Emerson, H. W. Longfellow y J. Russell Lowell, entre otros). Ha sido reconocida desde siempre como una revista literaria de Nueva Inglaterra opuesta al *Harper* (fundada en 1850) o al *New Yorker* (en 1925) ambas de Nueva York. El artículo citado es: "The Atlantic Monthly"; May 1996; Paul Bochner, "Someplace Like Home"; Volume 277, No. 5; pages 40-41. Disponible en URL <<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/96may/hopper/hopper.htm>>. Paul Bochner es un reconocido pintor y cineasta que vive en New York; ha ganado varios premios internacionales por sus cortometrajes.

9. FOSTER, Carter E. [et al]. *Hopper Drawing*. Whitney Museum of American Art, 2013.

10. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Ediciones Hiperión, 2010. p. 262.





O-339, 1949, *Stairway*

Óleo sobre tabla de madera, 40,54 x 30,16 cm

The Whitney Museum of American Art, Nueva York

(Ilustración 1)



Me he pasado la vida afilando la espada.  
Y ahora, cuando me enfrento a la muerte,  
la desenvaino, y he aquí  
que la hoja está rota  
¡Ay!

Poema de Dairin Soto, ¿?-1568<sup>1</sup>

Una pintura de pequeño formato y sin firma. Todo artista se colecciona a sí mismo; ciertas obras son especiales. *Stairway* es una de ellas. Junto a otras dos escaleras de su juventud, con las que mantiene puntos de contacto, *Steps in Paris* (ilustración 2) y *Stairway at 48 Rue de Lille-Paris* (ilustración 3), igualmente pequeñas y sin firma, formaba parte de la colección privada que su esposa donó en su testamento al Whitney Museum. Por su tamaño, la mejor manera de contemplar *Stairway* seguramente sea sostenerla como un libro, sentado y entre las manos.

Misterioso, obsesivo, perturbador... son los adjetivos frecuentes en los comentarios críticos de *Stairway*, que compartimos. Nos ha interesado más la lectura de la obra que hace M. Strand<sup>2</sup> en la que señala los efectos de la composición y la geometría, especialmente cuando explica:

Mientras la casa entera parece decir "Sal", todo en el exterior de ésta parece gritarnos "¿Adónde?" Todo aquello a lo que la geometría de la casa nos dispone, nos es finalmente denegado. La puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que nos quedemos donde estamos.

De su descripción destacamos también la siguiente frase: "[...] una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas"; una contradicción aparente, a su manera poética está



Izquierda, ilustración 2, *Steps in Paris*, 1906. Derecha, ilustración 3, *Stairway at 48 Rue de Lille-Paris*, 1906.

insinuando la frontera entre bosque y cielo, una dualidad cerca-lejos, o más bien el aquí-el más allá. En su breve comentario soslaya otros componentes de la imagen.

Solo hay un testimonio directo sobre la pintura; G. Levin<sup>3</sup> reseña que: “Jo se refiere a ella como ‘extraña’ y dice que representa un sueño repetido de levitación”. Las circunstancias biográficas pueden acercarnos más al origen de la obra; se trata de su casa natal en Nyack –la puerta de la derecha da a la sala. En 1949 tiene sesenta y seis años y sufre una cirugía de próstata –un mes de hospitalización. Lee en ese período *La Vida de Jesús* de E. Renan<sup>4</sup> que le “revuelve emocionalmente”; comienza la pintura y la abandona por otra hospitalización. De regreso, con actitud optimista, termina el cuadro.

En nuestra opinión, “un sueño repetido de levitación”, tal como dice Jo, es el origen de la pintura; por otra parte, *Stairway* entra en la categoría estética de lo siniestro. En este sentido, ya la hemos relacionado con *House by a Railroad* y *Conference at Night*, distinguiéndolas como tres modos distintos de mostrar lo siniestro. En estas dos obras, el sentimiento siniestro lo motiva algo exterior: la casa en la primera, la acción y los personajes en la segunda. En *Stairway* el sentimiento de lo siniestro proviene de lo íntimo. Al igual que hicimos en aquellas, aquí también acudimos al conocido ensayo de Freud<sup>5</sup> sobre el tema en el que cuando habla sobre los factores objetivos necesarios para la emergencia del sentimiento siniestro, explica:

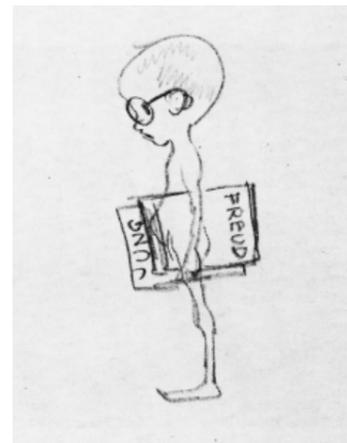
Además: ¿de dónde proviene lo siniestro, de la calma, de la soledad, de la oscuridad? ¿No apuntan esos factores al papel del peligro en la génesis de lo siniestro [...]? ¿Y acaso podemos descuidar por entero el factor de la incertidumbre intelectual, cuando hemos reconocido su significatividad para lo siniestro de la muerte?

El sentimiento de lo siniestro ante la muerte es lo que Hopper expresa en esta obra. Strand nos ha señalado la paradoja como retórica de *Stairway*; nosotros creemos que dicha paradoja forma parte de la retórica de un dilema: frente a la muerte, la incertidumbre intelectual entre dos verdades es el enunciado de la imagen.

La fotografía de G. Levin (ilustración 4) nos emplaza en el lugar. Una anécdota nos vale para explicar la auto-caricatura (ilustración 5). En 1909, Freud, en compañía de Jung, durante su primer viaje a Nueva York para dar una conferencia, al ver la estatua de la Libertad le dijo a éste: “Ellos no saben que les llevamos la peste”<sup>6</sup>; Hopper se caricaturiza como el inocente niño americano apestado por Freud. Los datos biográficos nos permiten fantasear el instante emotivo que origina la pintura.

El informe médico no es alarmante pero... hoy no hay más remedio que regresar. Salimos de la confortable intimidad de la habitación de nuestra infancia y de los recuerdos. La escalera de siempre. En

Ilustración 4, casa natal de Hopper, Nyack (NY). Ilustración 5, auto caricatura (1925 o 1935). Fuente de la caricatura: G. Levin. *The Art and the Artist*. (1980. p. 9). La fotografía de la casa natal es original de Levin, publicada en su libro *Edward Hopper: A Catalogue raisonné* (1995).



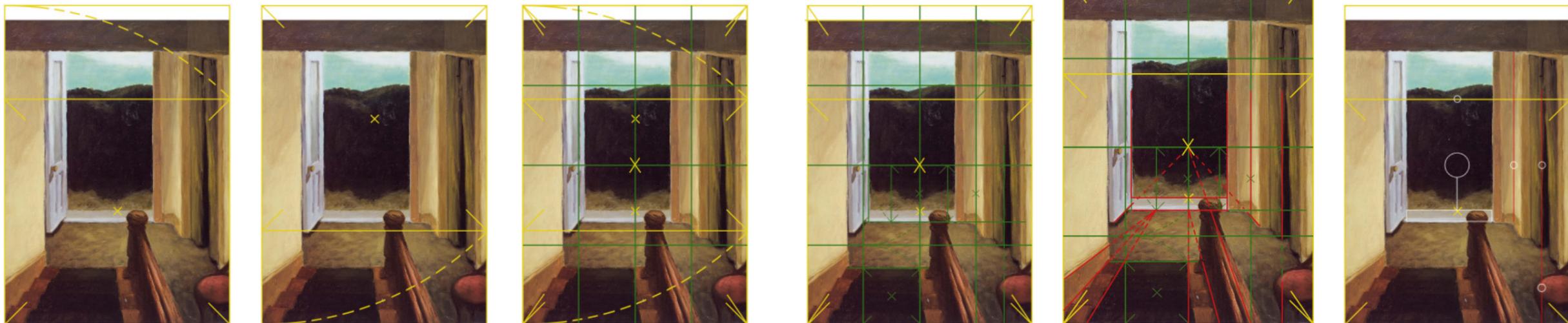
el descansillo, un presagio huidizo nos estremece: la puerta ya está abierta, la presencia de la oscuridad del bosque y el camino, la imagen que siempre nos ha acompañado y fortalecido hoy nos da miedo; la oscuridad del salón familiar quizá sea más real. No hay forma de saberlo, hay que moverse... pero no podemos. Nada sabemos... confiar... esperar... a solas en un rincón.

Solo existe un boceto preparatorio muy parecido a la pintura, salvo un farol que aparece en el exterior junto a la puerta, un elemento que se elimina, más bien se sustituye por otro, como veremos, (ilustración 6). También aquí el análisis geométrico nos revela el empleo del trazado regulador en la composición, la construcción de la imagen y la ordenación tripartita del enunciado pictórico en unidades asimilables a versos en nuestra analogía poética con el haiku.

Las tres primeras ilustraciones 7, 8 y 9 muestran cómo a través de la superposición de dos rectángulos raíz de dos crea la estructura geométrica básica y los elementos principales: tres centros, dos líneas horizontales interiores y una malla ortogonal derivada de las propiedades del trazado.



Ilustración 6



La ilustración 10 muestra la construcción de algunos componentes de la imagen y también cómo el tamaño final en altura se obtiene recortando por arriba una franja horizontal proporcionada según el trazado regulador. La ilustración 11 señala en rojo las líneas de trayectoria en profundidad y otros componentes clave; resumimos los principales en la ilustración 12: el quicio de la puerta y la franja adyacente, el centro de la masa de árboles, el perfil de la cortina de la sala, la silla en la esquina y las dos

De izquierda a derecha, ilustraciones 7, 8, 9, 10, 11 y 12

Ilustraciones 13 y 14



De izquierda a derecha, ilustración 15. *Road and Trees*, 1962. Ilustración 16. *Sun in a Empty Room*, 1963. Ilustración 17, *Two Comedians*, 1966.

líneas principales con las que Hopper organiza la lectura, y que son las que nos permiten fragmentar la obra en versos (ilustración 13).

En el primer verso (ilustración 14) domina la paradoja de Strand. Es un inicio impactante, su fuerza dramática es la que causa la impresión siniestra: miramos escaleras abajo y la geometría nos emplaza en dos lugares: la barandilla, principalmente, y otras dos líneas –la arista en el suelo y la parte baja de la puerta– en su avance nos dejan literalmente clavados en la masa de árboles; hundidos en el centro de su negrura. Las líneas de formación de la escalera, su zócalo y la alfombra –un camino negro– colaboran con las anteriores, sin embargo, más sutilmente, nos dejan exactamente en el quicio de la puerta, junto a una franja frontera con el inicio del bosque; si damos un paso más lo negro nos engulle (ver ilustración 11). La forma de esta franja está calculada para que parezca una acera de prolongación de la casa, y el quicio de la puerta un escalón. Pero no es así, en el discurso de Hopper la franja es un camino junto al bosque que ha sido casi eliminado como tal. La conjunción de bosque y camino es para el artista un emblema, la figura de una de sus *verdades* consoladoras que le ha acompañado toda su vida y que tiene su correlato poético íntimo en *La canción nocturna del caminante*, el poema de Goethe<sup>7</sup> que, como ya comentamos en *New York Movie*, es su himno vital. El bosque es el dominio de la psique y del principio femenino; la entrada a la oscuridad del bosque es traspasar el umbral natural, el espíritu que ingresa en los secretos de la Naturaleza. La unión de bosque y camino es un símbolo que emplea con frecuencia<sup>8</sup> formando parte de distintos escenarios, incluso en una de sus últimas pinturas, *Road and Trees* (ilustración 15), le rinde un sentido homenaje. Más tarde, en la ventana de *Sun in a Empty Room* (ilustración 16) ya no hay camino sino solo bosque, al igual que en *Two Comedians*, su adiós público (ilustración 17), en el que el bosque solo es la bambalina de lo negro. De todas las versiones del símbolo, la de *Stairway* es la más resumida y aciaga, ya que el bosque no es la experiencia apacible y espiritual que dibuja el poema de Goethe:

Sobre todas las cumbres

hay quietud.

Por entre los árboles

Sentirías tú

apenas algún soplo.

Las aves callan en el bosque.

Solo espera, que pronto

también tú serás quietud.

El camino como signo de vida en peregrinación casi no está, el bosque es un lúgubre negro inminente, al pie de la casa.

Frente a lo negro desistimos de salir, nos desplazamos entonces al segundo verso (ilustración 18), donde se nos pone en el trance de atravesar la puerta velada con cortinas: una cae a plomo, la otra ya se entreabre ligeramente. Este umbral ofrece otra verdad, una verdad freudiana, menos literaria... y lo freudiano es corrosivo, disuelve creencias; el símbolo del bosque puede ser una quimera intelectual. Traspasar el umbral velado es avanzar en la oscuridad interna, un arcano tal vez más siniestro y temible. Forzados por la impresión de encierro buscamos en el tercer verso una vía de escape (ilustración 19). La percepción *cabizbaja* hacia el espacio en que nos encontramos se *eleva* hacia el orificio de salida que ofrece un horizonte luminoso. Este movimiento hacia arriba está compositivamente determinado por la banda horizontal superior: como zona oscura colabora con los dos primeros versos y *hunde* la mirada; su borde es línea de horizonte que la eleva. El farol del boceto se ha sustituido por una mancha de puro blanco, que no es nube en un cielo claro sino blancura celeste, lo que vemos es solo un fragmento de un enorme círculo con la blancura absoluta de la Luz celestial.

En la ilustración 20 señalamos otros dispositivos formales que favorecen esta elevación hacia la Luz, hacia el desenlace del dilema. La zona de luz sobre la pared de la izquierda crea una cuña hacia arriba; la diagonal luz-sombra continúa ascendente en la puerta blanca creando una sombra ficticia en el cuarterón superior de la puerta. A la derecha, otra iluminación artificial en el rincón entre las puertas crea dos cuñas que son direcciones contrarias, coherentes con el discurso hacia arriba-abajo: hacia la Luz, hacia el dilema de los umbrales.

Hasta aquí hemos leído en los tres versos del poema la expresión de la duda íntima que parece resuelta en la esperanza y la fe, sin embargo la geometría nos ha señalado un escondido final más propio del Hopper estoico, una última palabra más melancólica y... quién sabe si irónica. En el cuadro, en el rincón de la firma, lo que aparece es una silla.



Ilustración 21

Desde la retórica visual hemos sostenido como figuras retóricas los símbolos articulados en el dilema, y lo siniestro como el enunciado de Hopper en *Stairway* derivado de la incertidumbre intelectual en-



Ilustración 18



Ilustración 19



Ilustración 20

tre dos verdades. En la analogía con la poética haiku hemos formulado la correspondencia estructural fundada en los tres versos y el orden de lectura. Por otra parte, *Stairway* es una suma de símbolos reconocibles; los componentes de la escena son signos universales que remiten al mundo de los sueños: la casa, identificada como el hogar, remite a la vida íntima; descender por una escalera, que es conexión entre el plano de lo superior con el de lo inferior; atravesar puertas; la idea de tránsito; la entrada en el bosque; la puerta velada; la blancura como salida; etc<sup>9</sup>. En este sentido, señalaríamos también como correspondencia con el haiku la experiencia común: una escalera doméstica, dejamos la intimidad y bajamos porque estamos obligados a salir pero, en lo interior, hoy nos sentimos frágiles... hay temor a lo que nos espera. ¿Quién no ha experimentado alguna vez ese estremecimiento siniestro en el que la realidad se avecina al sueño?

Iniciamos el análisis con una primera sugerencia de nuestra interpretación de la obra: un poema japonés escrito por un monje Zen en el umbral de la muerte. Nos parece oportuno terminar con otro poema que no habla de la muerte, pero sí de la duda y la confianza en las verdades.

Cante flamenco de autor anónimo. Fuente:  
CARRERE A. y SABORIT J. *Retórica de la pintura*.  
"El cante". Cátedra, 2000. p. 469

La verdá a mí m'engañó,  
me fié de la verdá  
y la verdá m'engañó,  
cuando la verdá m'engaña  
de quién me voy a fiá yo.

1. Fuente del poema: HOFFMANN, Y. *Poemas Japoneses a la muerte. Escritos por monjes Zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*. DVD Ediciones, 2009. p.85.
2. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. p. 73. El comentario nos llama la atención porque resulta extraño que a esta obra, y solo a ésta, le dedique apenas un párrafo de nueve líneas. Creemos que especialmente aquí evita trivializar la interpretación con las evidencias simbólicas.
3. LEVIN, Gail. *An Intimate Biography*. University of California Press, 1998. pp. 408 y sig. Capítulo "Reflexión Melancólica: 1949".
4. Joseph Ernest RENAN (1823-1892): filósofo e historiador liberal francés. En *La vida de Jesús* (1863) niega el origen divino de Jesús y lo presenta como un ser histórico excepcional que encarna los valores, ideas y situaciones de su época. Su heterodoxia revoluciona la visión del cristianismo. URL <<http://epdlp.com/escritor.php?id=7390>>
5. FREUD, Sigmund. *Lo ominoso* (1919). Obras completas versión digital. Volumen XVII. URL <<https://centrodedifusionyestudiospsicoanaliticos.wordpress.com/2013/03/22/obras-completas-sigmund-freud-amorrortu-pdf/>>
6. Durante un discurso pronunciado en Viena en 1955, muy cerca de la casa de Freud, Jacques Lacan inventó la idea muy francesa y muy surrealista –piénsese en Antonin Artaud– según la cual la invención freudiana sería comparable a una epidemia susceptible de invertir los poderes de la norma, de la higiene y del orden social: la peste. Europa contra Estados Unidos. "Así es –afirmó ese día– como la frase de Freud a Jung, de cuya boca la conozco, cuando, invitados los dos en la Clark University, tuvieron a la vista el puerto de Nueva York y la célebre estatua que alumbra al universo: 'No saben que les traemos la peste', le es enviada de rebote como sanción de una hybris cuyo turbio resplandor no apagan la antífrasis y su negrura. La Némesis, para agarrar en la trampa a su autor, solo tuvo que tomarle la palabra. Podríamos temer que hubiese añadido un billete de regreso en primera clase". (Jacques Lacan, *Escritos*, vol. 1, *op. cit.*, p. 386). URL <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-200075-2012-08-02.html>>
7. GOETHE, Johann W. *Obras completas*. Editorial Aguilar, 1987.
8. Quince obras sobre una selección amplia de alrededor de cien óleos de distintas épocas.
9. El empirismo psicoanalítico ha demostrado la validez universal de las connotaciones de estos símbolos. Fuente, entre otros especialistas en el tema, CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, 1979.



O-345, 1951, *Rooms by the Sea*

Óleo sobre lienzo, 74,3 x 101,6 cm

Yale University Art Gallery, New Haven

(Ilustración 1)

No creas que los sueños aparecen al soñador solo de noche:  
también durante el día este es un mundo flotante de sueños.

Poema anónimo japonés<sup>1</sup>

Un interior austero inundado de luz y una puerta abierta al mar. Aunque el espectador no conozca el dato biográfico, *Rooms by the Sea*, al igual que *Stairway*, rezuma intimidad. Estamos en un rincón de su casa-estudio en Cape Cod y podemos imaginarnos sentado junto a la puerta, un rincón preferido. Aunque acostumbrados a sus alteraciones de lo real (aquí, a pesar de que sabemos que el recorte de la luz sobre la pared y el suelo es imposible, la puerta gira en la jamba opuesta, y el mar, a más de 150 m de la casa, aparece pegado a la puerta) siempre nos sorprende su poder de sugestión poética y preferimos por ello imaginarnos la ficción como realidad. Aquí lo que más trabajo nos cuesta asumir al recrear la situación es que la pared del cuadro se orienta a norte y nunca recibe la luz solar directa y preferimos creer que la luz recortada es real. Pero, además de absurdo, poco importa porque la luz es consustancial a la casa<sup>2</sup> y es el camino indispensable: estamos en *The Jumping-Off Place* –*El punto de partida* para trasladarnos a otro lugar. Y eso es lo verdaderamente real de este rincón doméstico. *Jumping-Off Place* fue el primer título que quedó registrado como alias en los *Cuadernos del artista* y que Hopper cambió al notar que para algunos contenía “aciagas insinuaciones”<sup>3</sup>.

Tal vez ésta sea una de las obras en la que la analogía con la poética haiku puede parecer más completa. En primer lugar, las tres unidades pictóricas, claramente diferenciadas por verticales que desde el marco terminan en el suelo, son equiparables a los tres versos del poema. La lectura es inmediata y en cada verso hay muy pocas palabras: lo doméstico enunciado en una habitación sobriamente amueblada<sup>4</sup>, la luz solar en la pared vacía y el océano.

Según el catálogo de G. Levin<sup>5</sup>, solo se conservan dos esbozos (ilustraciones 6 y 7) que muestran el arranque de la obra a partir de lo real. En el más esquemático se plantea el problema de la puerta interior y en el suelo dos líneas convergen hacia la mitad del hueco de la puerta sugiriendo un camino al mar. El otro dibujo aún conserva elementos reales –la ventana en la habitación del fondo (el dormitorio) y, tal vez, el cuadro colgado– pero ya se esboza, de manera semejante a la pintura, la ficción del sol en la pared y el suelo y el mar llegando hasta la puerta. En la pintura Hopper simplifica y nuevamente construye y ordena los elementos narrativos siguiendo las pautas del trazado regulador. Sin embargo, esta vez de un modo diferente a como lo hemos venido viendo en otras obras.

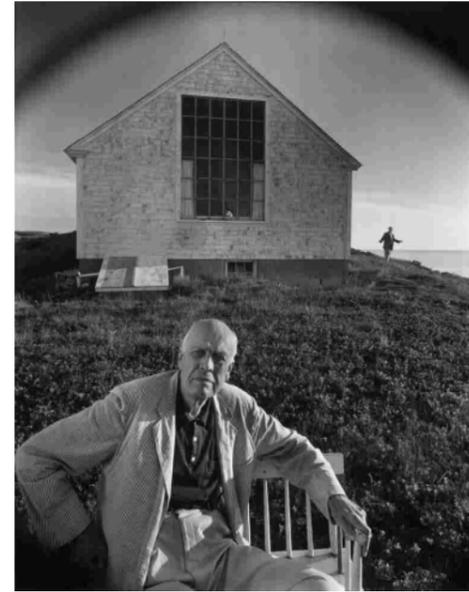
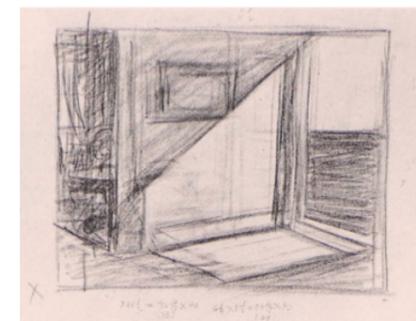
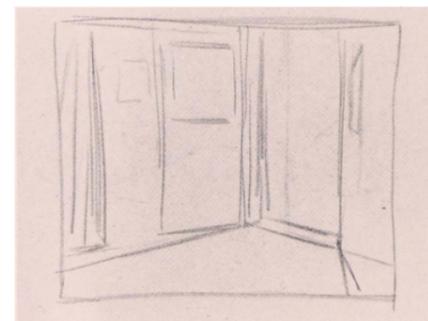
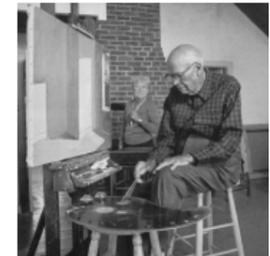
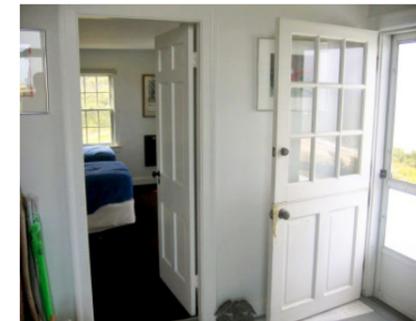


Ilustración 2. Arnold Newman, *Retrato de E. Hopper en Truro*, Agosto de 1960. Fuente: URL <[www.gettyimages.es](http://www.gettyimages.es)>

Ilustraciones 3 y 4: fotografías actuales del estudio de Hopper en Truro. Fuente: URL <<http://philipkochpaintings.blogspot.com>>  
Ilustración 5: E. Hopper y Jo pintando en 1963. Fuente: URL <<http://tallerdeencuentros.blogspot.com.es/2010/08/edward-hopper-los-cuadros-con-alma.html>>



Ilustraciones 6 y 7

Ilustración 8

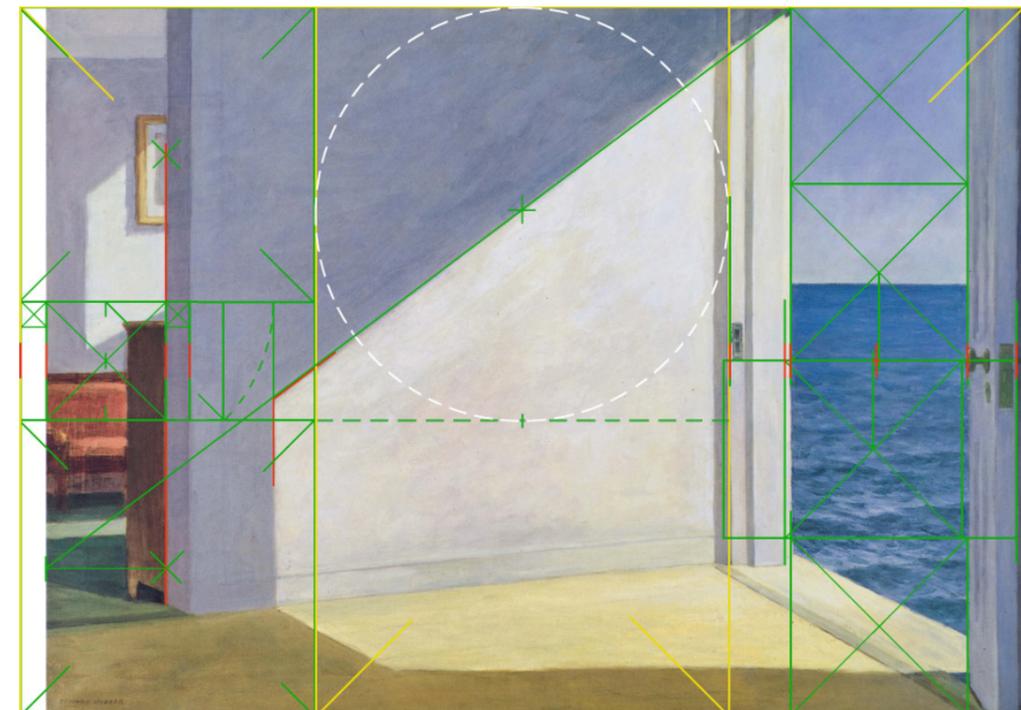


Ilustración 10



En la ilustración 8 mostramos cómo las dimensiones de la pintura resultan de un rectángulo raíz de dos, recortando por la izquierda una franja vertical de ancho ajustado en proporción. En este trazado inicial las verticales interiores del cuadrado dibujado a izquierda y derecha podrían justificar el mismo modo de fraccionamiento de la imagen en unidades pictóricas: la zona central con la luz, la pared que se interrumpe y deja ver la habitación y la vertical de la derecha que perfila la puerta al mar. De hecho, a partir de esta estructura geométrica y siguiendo el trazado regulador es posible reconstruir la escena como lo mostramos en la ilustración 9. Sin embargo, esta estructura base no sigue su norma de locali-

Ilustración 9



zación precisa de significantes. En este caso, Hopper emplea para su decir geométrico otra manera de construir el rectángulo raíz: delinea un cuadrado cuya diagonal es diámetro de un círculo que reparte a ambos lados la ampliación a rectángulo (ilustración 10). Probaremos que el centro del cuadrado y las dos verticales interiores son los elementos geométricos que recogen los significantes clave de la obra.

En este punto, conviene indicar brevemente dichos significantes: la vertical de la izquierda deslinda, con precisión y sentido, el espacio de la habitación; la relevancia del centro del cuadrado se explica en el orden de lectura de la imagen; la vertical de la derecha se sitúa en conjunción con la horizontal del mar, si bien *no está situada con exactitud* en medio del hueco de la puerta –como cabría esperar de su escrupulo constructivo–, existe un desajuste métrico lleno de sentido, puesto que en esa posición la vertical está preparada para alojar al poeta.

El panorama doméstico es el primer verso (ilustración 11). La vertical de la izquierda delinea el contorno de la pared. En el discurso del trazado regulador lo más obvio es su valor sintáctico, el punto y aparte del verso. Sin embargo, la presencia de una línea ficticia, y aparentemente inútil, puede agregarle sentido; nos referimos a la línea verde oscura en el suelo, justo en el umbral del hueco. En nuestra opinión, más allá de lo sintáctico, en el pensar geométrico de Hopper la vertical, como la línea verde, refleja un acto de individuación de los espacios, la expresión de un lindero inequívoco. Strand en su comentario de la obra anota<sup>6</sup>: “[...] El cuarto del fondo es una réplica amueblada del que vemos en primer plano. La duplicación del espacio es reconfortante, en tanto que representa continuidad y conexión, básicas para el bienestar doméstico”. Sin duda es así, pero para Hopper no es menos necesario su contrario: la discontinuidad y la desconexión.

La estrecha rendija nos deja ver un suelo verde, una pared blanca y un mobiliario escogido: un sillón, un mueble que parece ser una cómoda y un cuadro. Una armonía confortable: rojo oscuro de terciopelo gastado, verdes de moqueta complementarios y caoba. La luz arroja sombras falsas sobre el suelo –un eco de paralelas en profundidad al contorno del suelo amarillo– pero lo que visualmente destaca es el pequeño recorte de luz solar que vive junto a los muebles colgado en la pared como el cuadro, requisito indispensable de un bienestar sencillo. ¿Quién no conoce los retazos de luz de su propia casa?

La vertical interior del cuadrado trazado por la izquierda perfila la divisoria del segundo verso: la puerta y el mar traído desde lejos hasta el umbral. Un paisaje sencillo que Strand explica con maestría<sup>7</sup>: “[...] un paisaje natural crudo y extremo”; “[...] aunque agreste, no resulta intimidatorio”; “[...] el mar y el cielo, agentes de la voluntad natural, parecen inofensivos en este contexto”. Y extraño, añadiríamos, “[...] como si, de hecho, hubiese sido robado a Magritte”.

La composición establece un orden de lectura. El vacío de la pared frontal ocupa la mayor parte de la pintura y la pared iluminada en el primer plano capta la atención un instante pero el ojo no queda prendado en la luz, ya que, espontáneamente, el espectador lee la imagen siguiendo el horizonte marino. Esa línea virtual guía la mirada y en ella se sitúan los tres focos de atención, aunque en su centro la luz esté cerca de la diagonal sol-sombra; una zona luminosa pero perceptivamente incómoda al estar contaminada por la sombra en una buena proporción. La mirada se mueve entonces con apremio a alguno de los espacios laterales; lo más espontáneo es el paisaje marino y desde ahí va a la habitación del fondo atraída por el retazo de luz situado a la altura del horizonte –formalmente una réplica del que vemos en primer plano. Nos movemos desde una *nada* en el mar a un *algo* tan escaso que no retiene, por lo que volvemos al mar... y de nuevo a la habitación.

Los focos de atención a ambos lados crean un vaivén rítmico que atraviesa lo luminoso y no encuentra nada que contemplar con detenimiento. Un ritmo que se templea poco a poco a medida que la



Ilustración 11



Ilustración 12. Fotografías de Hiroshi Sugimoto de la serie *Seascapes*. De izquierda a derecha, *Aegean Sea, Pilion*, 1990; *Bay of Sagami, Atami*, 1997; *North Atlantic Ocean, Cape Breton*, 1996. Fuentes: URL <<http://arttattler.com/archivesugimoto.html>>; <<http://www.pacegallery.com/artists/458/hiroshi-sugimoto.html>>; <<http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/hiroshi-sugimoto-seascapes.html>>

Ilustración 13



mirada que pasa por el centro se va desplazando hacia abajo, y así, gradualmente, puede estabilizarse en la blancura de la pared. Este blanco solar que inunda la mirada cobra entonces su relevancia real. Con este leve desplazamiento desde el horizonte hacia abajo se puede decir que Hopper nos “obliga a inclinar la cabeza”: el gesto con el que, serenamente sentado como él, el espectador se sumerge en la luz... ahora estamos en *El punto de partida*.

En analogía con el haiku, el recorte de luz solar en la pared es el verso final del poema, el punto en el que la palabra da paso al silencio. Este final nos recuerda el poema más popular de Basho:

El viejo estanque  
Salta una rana  
ruido del agua

Como dice O. Paz<sup>8</sup>: “El pequeño haiku es un mundo de resonancias, ecos y correspondencias”. En el poema de Basho el espacio “limitado” y quieto del estanque que imaginamos se extiende a la manera del agua que se expande en ondas; se crea un espacio difuso y misterioso que evoca lo onírico. El blanco solar de *Rooms by the Sea* es semejante al ruido del agua. Strand lo siente así: “[...] sentimos la extensión del espacio, en tanto que esta se identifica con el tiempo de nuestra observación. Porque moviéndonos a través del plano del cuadro nos sumergimos cada vez más en este”<sup>9</sup>. Ese blanco silencioso extiende el espacio en que estamos y reclama la imagen del ensueño. Puede crear el destino de la partida, proyectarnos al otro lugar, un lugar metafísico en el que solo existe la luz y el mar. El sol en la pared es *El punto de partida*; en el suelo, es pasarela al mar, el imperio de la luz. Los oníricos mares de Hiroshi Sugimoto<sup>10</sup> podrían ilustrar esa ensoñación de un *paisaje marino crudo, extremo e inofensivo* (ilustración 12).

El poeta consuma la obra con *otra imagen*: el proyectarse al otro lugar se puede deducir del lenguaje geométrico del artista. Lo más blanco en la pintura es una franja estrecha vertical diferenciada en el bastidor de la puerta, la que hace de borde con el mar. Al igual que en *Office in a Small City*, el poeta se ha transfigurado en una línea, un blanco horizonte vertical preparado para trasladarse a su lugar geométrico, que no puede ser sino el eje del panorama marino. Como dijimos anteriormente, el desajuste métrico que advertíamos en la estructura base está lleno de sentido: justamente en esa posición la línea está preparada para alojar al poeta cuando se traslada de lugar. Cuando el horizonte vertical deja la casa y se mueve hacia el mar, el panorama de la puerta se amplía el ancho de esa franja y entonces la vertical queda exactamente como eje del hueco: el horizonte vertical puede instalarse en él, en su lugar geométrico, el sitio en el que el poeta, en su orden, se instala en el espacio metafísico (ilustración 13).



Ilustración 14, a la izquierda, y 15, a la derecha.

Lo blanco domina la imagen y le confiere “la alegre extrañeza que invade sus espacios”, como dice Strand (2008); sin embargo, en nuestra opinión, el estricto Hopper puntualiza: lo blanco arrastra lo negro, lo claro arrastra lo oscuro. Y lo hace a su manera, tan a la vista como ocultamente. Otro horizonte vertical oscuro aparece a la derecha, junto al canto de la puerta, mejor dicho *detrás de la puerta*. La geometría parece afirmar que este otro horizonte acompaña al blanco. Como mostramos en la ilustración 14 (que completa la reconstrucción de la obra que hicimos en la ilustración 9) la altura del horizonte marino sobre el eje horizontal del cuadro determina un trazado geométrico que construye líneas y zonas que conforman aristas y anchos de elementos. Parece colocar a ambos horizontes verticales en su lugar geométrico, unidos a uno y otro lado del eje. Corregimos en la ilustración 15 la ilustración anterior (13).

R. H. Blyth<sup>11</sup> define el haiku con una imagen eficaz: “Un haiku es una puerta abierta que parece cerrada”, y oportuna en este caso, añadimos nosotros. En muchas obras de Hopper la puerta suele *parecer cerrada* al espectador: su característico misterio. En *Rooms by the Sea* podemos quedarnos sentados en *El punto de partida* o dejarnos seducir por un mar que parece hacernos señas. Instalados en la luz podemos tomar la pasarela y trasladarnos al otro lugar. Eso es precisamente lo que hace Strand en su poema *Another Place* (Otro lugar). En nuestra opinión, aunque no lo dice, creemos que se trata de un poema ecrástico sobre esta pintura<sup>12</sup>. Una écrasis especial, en tanto que sumergiéndose en el cuadro describe no lo que se ve, sino el ensueño de Hopper que no se ve:

Entro en la luz  
que hay

no enceguece  
ni es suficiente para vislumbrar  
lo que ha de venir

sin embargo veo  
el agua  
el único bote  
un hombre en pie

es alguien que no conozco

este es otro lugar  
la luz que hay se extiende como una red  
sobre la nada

lo que ha de venir  
ya llegó  
antes

el espejo donde el dolor duerme  
el país que nadie visita.



Ilustración 16, en homenaje a Mark Strand.

En la primera estrofa, Strand, *hopperizándose*, entra la luz del tercer verso. Lee que la luz es solo luz solar, la contención de Hopper no la hace estridente, ni se erige en protagonista absoluto del cuadro ni es suficiente para conocer un sentido claro. Solo conduce a la única imagen posible: un hombre solitario en pie, el horizonte vertical sobre el mar del ensueño. En el siguiente verso siente que no lo conoce, nadie conoce al otro, pero puede asemejarse y ver que “la luz en ese lugar se extiende como una red sobre la nada”, que en ese lugar el futuro siempre es pasado como dice el siguiente verso. “El mar es espejo donde el dolor duerme”, el país que nadie puede visitar porque es privativo del otro. La pintura, el poema de Strand siguiendo a Hopper, el mar como espejo, la referencia a Magritte... y con su auxilio, hemos querido reunir a Hopper y a Strand: entramos en la luz que hay, la casa poco a poco se desvanece (ilustración 16).

Estamos en un mundo de correspondencias pictóricas y literarias en el que las referencias continuamente se reclaman entre sí, y aquí el cuadro de Magritte (*La reproduction interdite*, 1937) nos ha sorprendido con una correspondencia tan inesperada como feliz. El libro sobre la repisa es *La narración de Arthur Gordon Pym* de E. Allan Poe. Su extraordinario final, tan abierto y cerrado como el de *Rooms by the Sea*, dibuja en la imaginación otro mar de sueño. Aunque muy diferente, el mar y el cielo de Hopper “parecen inofensivos” (Strand, 2008); en cambio, el de Poe es, según Borges, una “[...] pesadilla cuyo tema secreto es el color blanco”<sup>13</sup> –añadiríamos también el negro, simbolizado en los salvajes de la isla que temen lo blanco, en los dientes negros del prisionero Nu-Nu que muere al aproximarse la Presencia que “tenía la perfecta blancura de la nieve”<sup>14</sup>.

La elipsis, la paradoja y la auto-representación como símbolo oculto son las figuras retóricas en esta obra. A la izquierda una elipsis, la rendija estrecha convoca más eficazmente al resto de la casa que si la descripción fuese mayor –una puerta ligeramente entreabierta es más eficaz para la imaginación que la puerta abierta. A la derecha la elipsis se complementa con un trampantojo barroco donde el canto de la puerta casi es el borde del cuadro: lo que se omite *pasa por detrás* del espectador, envolviéndolo confortablemente. La puerta en escorzo nos lleva al otro marco estrecho, que es más la boca de un conducto que nos proyecta al mar que un simple hueco de una pared que tampoco vemos.

El mar junto a la puerta es la paradoja, la figura que mueve a la crítica a señalar con esta pintura la influencia surrealista. Sin embargo, aunque el realismo mental de Hopper está a un paso del mundo de los sueños nunca se aparta de lo real. En muchas de sus obras late su trato íntimo con el mar (ilustración 17) y su experiencia de navegante ocasional, y en *Rooms by the Sea* el borde de la casa es borda de embarcación. Una representación gemela de este mar se puede ver en *The Lee Shore* (ilustración 18) y en la ilustración 19, donde hemos sustituido el mar original por un fragmento de esta última, demostrando de paso que la calma de *Rooms by the Sea* no admite nubes.

Nuestra lectura de la pintura supone un estar en dos lugares al mismo tiempo, la evidente paradoja se amplía de un modo sustancialmente poético, lo que en retórica se denomina yuxtaposición y superposición temporal<sup>15</sup> y que consiste en cruzar diferentes tiempos con un mismo referente. Aquí el referente es el poeta, Hopper, en la luz solar y quizá en el poema también él es joven y viejo en el mismo instante del presente, teniendo en cuenta que cuando Hopper pintó *Rooms by the Sea* tenía 70 años y seguramente el navegar era ya memoria.

Como en otras obras, el efecto poético de *Rooms by the Sea* se corresponde con el principio de comparación interna del haiku: la envolvente y confortable pequeñez del hogar se contrasta con el ilimitado mar; el silencio y la quietud del instante domestico con el sonido suave y el movimiento manso de las olas junto a la puerta. El enlace sintáctico y poético es la luz solar que está presente en los tres versos: sobre el vacío de la pared frontal se implanta como pausa de pensamiento y eje de la comparación; en la habitación del fondo la luz en la pared está domesticada; en el mar “crudo y extremo” el fenómeno físico trasciende en metafísico. En su intimidad con el mar, Hopper, el navegante, quizá sintiese las mismas emociones que describe el poeta O. Elytis<sup>16</sup>:



Ilustración 17. Izquierda, *Little Boy Looking at the Sea* (dibujado en el reverso de un boletín de calificaciones, sin fecha). Arthayer R. Sanborn Hopper Colección Trust. Fuente: <[http://www.nytimes.com/2012/07/15/nyregion/a-review-of-edward-hopper-early-nautical-scenes.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/07/15/nyregion/a-review-of-edward-hopper-early-nautical-scenes.html?_r=0)>. Centro, Hopper niño en su ciudad natal, Nyack. Fuente: G. Levin, *The Art and the Artist*, 1980. Derecha, *Martha McKeen of Wellfleet*, 1944. Dedicado al barco de unos amigos con los que solía navegar.



Ilustraciones 18 y 19

La soledad del mar es amarga e inacabable. Se extiende hasta los límites extremos del horizonte, se tensa, se estira, dirías, hasta que llega un momento en que tu mente coge por el otro extremo el ideal que yace allí... ahora siento que estoy cerca, que apoyo casi, aquello que dicen los viejos marineros. Una zona de acrisolada pureza; donde tu peso no cuenta; donde la luz no proviene del sol ni de ningún otro cuerpo celestial o artificial: es la luz que no tiene que pasar por los ojos para hacerse sensible. Allí, por lo que dicen, se produce la recuperación del cuerpo, sustraída su parte deleznable; la recomposición de la materia que te forma en base a procesos absolutamente desconocidos para nosotros; y chocantes, sobre todo porque no se atienen a las restricciones temporales.

1. HEARN, Lafcadio. *En el Japón espectral*. Alianza Editorial, 2008.
2. En MAMUNES, Lenora. *Edward Hopper Encyclopedia*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 2011. p. 115: [...] Katharine Kuh, una amiga de los Hopper, recuerda el estudio de Hopper en verano: "Debido a que la casa se encontraba tan cerca del borde del acantilado, se veía solo agua, como si uno estuviera en la cubierta elevada de un barco de vapor. La intensa luz del sol todavía me persigue, llegando de todas direcciones y rebotando desde el mar con una intensidad exagerada [...]".
3. HOPPER, Edward. *Libro de contabilidad del artista, Cuaderno III*, p. 41, extraído de *Edward Hopper. Pinturas y dibujos de los cuadernos personales*. La Fábrica, 2012. pp. 114-115. Jumping-off place es una locución que se emplea con distintos significados. El punto de partida es la traducción más literal, las "aciagas insinuaciones" provienen de otra de las acepciones que apunta la idea del suicidio.
4. Como dice Jo en *Pinturas y dibujos de los cuadernos personales. Op cit.* p. 114-115: "[...] moqueta verde, sofá rojo con armazón de caoba veteada. Estantería de roble. Marco dorado de cuadro. Nada que ver con un lujoso complejo turístico".
5. LEVIN, Gail. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*. The Whitney Museum of American Art, 1995.
6. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. p. 105.
7. STRAND, Mark. *Hopper. Op. cit.* p. 104.
8. BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Barral Editores, 1970. p. 36.
9. STRAND, Mark. *Hopper. Op. cit.* p. 105.
10. Fotógrafo japonés nacido en 1948, afincado entre Tokio y Nueva York. La serie *Seascapes* la comenzó en 1980, viajando a remotos océanos, mares y lagos de todo el mundo.
11. BLYTH, R. H. *Haiku*. The Hokuseido Press, 1949-1952. Volumen 1: *Eastern Culture*. Fuente: página sobre Blyth (cronología, biografía, citas, enlaces) en URL <<http://www.gardendigest.com/zen/blyth.htm>>. Reginald Horace Blyth (Essex, Inglaterra 1898 - Tokio, Japón 1964) es en el mundo del haiku un autor de referencia de la literatura y cultura japonesa.
12. Coincidimos con Laima KARDOKAS en su artículo "The Twilight Zone of Experience Uncannily Shared by Mark Strand and Edward Hopper", publicado en *Mosaic: A Journal for the interdisciplinary study of literature*, 38.2. Junio 2005. pp.111-128. En él razona que tres poemas de Mark Strand son écfrasis de obras de Hopper, aún cuando éste no lo manifieste públicamente: Los poemas *The good life*, *Where are the waters of childhood?* y *The whole story* serían écfrasis de *Cape Cod Morning*, *Cape Cod Evening* y *Chair Car*, respectivamente. En nuestra opinión, el hecho de ponerse en lugar del otro es algo que Strand hace con cierta frecuencia, como por ejemplo en *Poem of the Spanish Poet*, en el que se pone en lugar de Rafael Alberti (originalmente publicado en Salgamundi y reimpresso por Best American Poetry 2012, incluido también en el nuevo libro de poemas de Mark Strand, *Almost Invisible*, publicado por Alfred A. Knopf en 2013). También, en otro poemario de Mark STRAND, *Solo una canción*, se incluyen dos poemas en los que se sitúa de forma manifiesta en el lugar de otro poeta: *Mi hijo –a la manera de Carlos Drummond de Andrade–* y *Miedo a la noche –a la manera de Leopardi*. Otra prueba indirecta de que el poema *Another Place* está relacionado con el mar lo encontramos en un libro editado por la fotógrafa Ewa ZEBROWSKI (2007) en colaboración con el propio Mark Strand; libro en el que solo consta

este poema ilustrado con fotografías de mares en calma semejantes a los de Sugimoto y que puede consultarse en: URL <[http://www.ewazebrowski.com/artists\\_books/preview/Another\\_Place.pdf](http://www.ewazebrowski.com/artists_books/preview/Another_Place.pdf)>.

13. BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados*. EMECE Editores, 2001. Originalmente publicado en *Diario La Nación*, Buenos Aires, octubre de 1949.
14. Frase final del cuento de Poe.
15. ROMERA, Ángel. *Manual de Retórica y recursos literarios*. en: URL <<http://retorica.librodenotas.com/>>
16. ELÝTIS, Odysseas. (Premio Nobel de Literatura en 1979). "Camino privado (Fragmentos)". *Revista de Occidente* nº 121, junio 1991.

**CAPÍTULO III**  
**Análisis comparativo con la poética haiku**



### 3.1. Introducción

1. CANTÚ Jauckens, F. "Los haikus de Jack Kerouac". Artículo en *Revista Literaria AZUL@RTE*. Fuente: URL <<http://revistazularte.blogia.com/2006/092205-fernando-cantu-jauckens.php>>

2. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Ediciones Hiperión, 2010. pp. 128-145.

3. En la crítica artística la palabra *pathos* se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. En el discurso, el *logos* es argumentación; el *pathos*, emoción (tono de voz y lenguaje no verbal); y el *ethos*, honradez, sinceridad e integridad.

el sonido del silencio  
es toda la instrucción  
que recibirás

J. Kerouac<sup>1</sup>

En el capítulo precedente hemos analizado con detenimiento una selección de obras de Hopper y su correspondencia con la poética haiku. El presente capítulo tiene como objetivo sostener dicha analogía utilizando para ello la comparación de normas y valores entre ambas manifestaciones artísticas lo que, por un lado, nos permitirá reafirmar su condición de poeta y por otro sostener la metáfora "un Hopper es como un haiku" como un enfoque válido para la explicación de su popularidad.

Para establecer la comparación hemos adaptado a los objetivos de nuestro trabajo la clasificación establecida por F. Rodríguez-Izquierdo<sup>2</sup> como valores de contenido y valores de forma de la poética haiku, haciendo la salvedad de que si bien el autor se refiere en todo momento al haiku clásico y siempre dentro de la estética japonesa –lo que separa temporal y culturalmente algunos conceptos de la obra de Hopper–, en realidad los valores de toda obra de arte, entendida como testimonio de una experiencia verdadera, rebasan las diferencias culturales y se aprecian como valores universales, formando un conjunto aceptado de significaciones y pensamientos que componen el *pathos*<sup>3</sup>, la atmósfera característica tanto del haiku como de la obra de Hopper:

Valores de contenido:

- La verdad experimentada
- Tiempo y movimiento
- Arte y conocimiento. Simbolismo y polisemia
- Estética de lo incompleto
- Estética de lo misterioso y espiritual
- Estética de lo feo. El humor

Valores de forma:

- El momento de composición
- La poesía del nombre
- La estructura formal
- El principio de comparación interna

En cualquier caso, lo que nos parece significativo es que las interpretaciones recurrentes en el análisis crítico de la obra de Hopper: la soledad, la alienación de la vida moderna, etc., el *logos*, del que el artista ya dijo en una ocasión “Puede ser verdad. Puede que no sea verdad”, está realizado desde la actitud, el *pathos*, del poeta de haiku. Quizás, el sonido del silencio de Hopper –como el fin de un haiku y como muy bien dice Kerouac– sea “la única instrucción”, el único *logos*, que el espectador reciba del artista cuando contempla alguna de sus pinturas.



Ilustración 1.  
*Railrod Train*, 1908.

Un tren cruza a toda velocidad nuestro campo de visión sobre rectos y destellantes raíles, sobrepasando barreras cerradas y levantando nubes de polvo asfixiante, para continuar después zumbando hacia borrosos tramos que la imaginación intenta reconstruir.

¿Pueden las palabras expresarlo por completo? Creemos que no.

¿Y el arte gráfico? Quizás... si fuera ilimitado.

¿Es competencia legítima de la pintura? ¿Acaso importa?

No existe una fría imparcialidad al respecto. La escena fue vista. El tiempo se detuvo. Y revivimos de nuevo la emoción, trasladada por una mente a la dimensión del arte.

Hasta donde nosotros conocemos, en la obra de este artista no ha existido ningún tipo de digresión, y si hubo alguna, han sido muy contadas. Esto es un simple apunte de aquello que más le mueve. Ni un solo segundo malgastado en representaciones inútiles, tampoco cae en la esclavitud de valores, ni del color o del diseño, puesto que ésta termina en la adecuada utilización de dichos elementos<sup>4</sup>.

## 3.2. Valores de contenido

### 3.2.1. La verdad experimentada

4. HOPPER, Edward. “Charles Burchfield, Americano”. *The Arts*, Julio, 1928. pp. 5-12.

Ilustración 2. *Railrod Gantry*, 1920. Gouache sobre papel. 45,2 x 67.5 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.



5. El poeta de haikus.

6. BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Mondadori, 1991. p 103.

7. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *Op. cit.* p. 130.

A Hopper, a lo largo de su vida, le pidieron en numerosas ocasiones explicaciones acerca de obras concretas pero siempre se evadió o contestó con generalizaciones imprecisas. En su artículo “Charles Burchfield, Americano”, escrito con ocasión de una exposición de su amigo, aparece la que, en nuestra opinión, es la única vez en la que relata un hecho particular vivido veinte años atrás y que produjo la pintura *Railroad Train* (ilustración 1, página anterior). Tal vez una de las obras de Burchfield expuestas, *Railroad Gantry* (ilustración 2), fue el detonante de la memoria.

La pintura de Hopper parece ajustarse al momento descrito en el relato: el tren desapareciendo con la rapidez sugerida por el humo estirado y la perspectiva del terraplén acentuada en pendiente; el vagón deformado por la velocidad y la tromba de aire desplazado que ondula las hierbas altas en el primer plano. Aunque llama la atención los veinte años transcurridos entre la pintura y el artículo, nos parece oportuna la referencia en la medida que el origen de la obra es propiamente materia de haiku, como el propio Hopper cuenta: un fragmento de vida que cobra forma en un fenómeno insignificante, un hecho que el artista vive desgajado del flujo ordinario de las cosas y se revela en su esencia de presente único e irrepetible.

Existe una correspondencia clara entre el *haijin*<sup>5</sup> y Hopper: ambos se fundan en la verdad emotiva de un acontecimiento concreto. Así, en lo sustancial, ambos superan las barreras culturales y temporales, en tanto que el lector o espectador percibe su relación de origen con la vida y la “verdad”. El artista persigue ese instante de sensibilidad y lucidez concentradas que se extraña del mundo para enlazarse con su contrario, la sensación de estar plenamente en él. Enlace vital de intuición y sensación que, como el tren de Hopper, cruza a toda velocidad para desaparecer.

En el ideal del hacer del *haijin* la experiencia coincide con la creación; el haiku, en su brevedad formal, puede brotar entero en ese momento especial que, como dice Barthes<sup>6</sup> (1970), es “[...] un momento literalmente ‘insostenible’, en el que las cosas, si bien no son ya más que lenguaje, se van a metamorfosear en palabra”. La frase, la palabra, cada palabra, brotan y se ajustan sin resistencia al molde poético, a la par que parecen nombrar por primera vez, otorgar vida-presencia “real” a la cosa y al hecho en el acto de la enunciación. La brevedad del haiku es una forma del ideal de la poesía pura: el poema haciéndose en el mismo instante que la conmoción por el hecho se manifiesta; en el fondo es la emoción por la propia existencia, por el milagro de que las cosas existan, de que cada hecho ocurra y desaparezca en el tiempo. La “verdad” como algo creado de la nada en cada momento. Como dice Rodríguez-Izquierdo<sup>7</sup>, el haiku es “[...] la poesía sintética de la sensación. La genialidad o trivialidad del artista se revelan instantáneamente, en una línea poética”. Ahora bien, en opinión de Basho, el más reconocido poeta de haikus, para el *haijin* se trata de una aspiración ideal, algo que solo está al alcance del poeta consumado, o del niño.

El fundamento de su arte en la experiencia emotiva de un acontecimiento lo explica Hopper en una carta<sup>8</sup> dirigida a Ch. S. Sawyer en 1939:

Me pide que haga algo que posiblemente sea tan difícil de hacer como pintar: esto es, que explique la pintura con palabras [...]. Me interesa sobre todo el amplio campo de experiencias y sensaciones del que no se ocupa la literatura ni el arte puramente plástico. Deberíamos ser cautelosos y llamarlo la experiencia humana, para evitar que se confunda con lo puramente anecdótico y superficial [...] mi propósito es [...] intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios [...].

Kranzfelder<sup>9</sup> cita a Hopper y describe su ideal:

Su ideal, que sabía que no alcanzaría jamás, era dotar a sus cuadros de “una sinceridad e independencia de la técnica artística” que pudiera producir “casi el efecto de choque de la realidad”. Sus cuadros no debían contener momentos de reflexión alguna; pero para acercarse por lo menos a la inocencia mítica, era necesario contar con una múltiple reflexión.

El *hajjin* y Hopper coinciden en una concepción realista del arte. Un realismo que tiende a la sinceridad y sencillez en su grado máximo. Un hacer que no pretende interpretar, describir bellamente, expresar un pensamiento rico o desplegar la emoción en la inteligencia o la razón propia de sus respectivas artes, sino que aspira a ser vida reproducida con sinceridad y sencillez. Tender a la sencillez implica tender hacia la profundidad, hacia los descubrimientos interiores. Encontrar la forma de expresión más breve, más enajenada del lastre de las ideas o el prejuicio supone un arduo esfuerzo en gran medida de raíz ética. El haiku y la obra de Hopper expresan una idea moral, un inclinarse no hacia la belleza sino hacia la “verdad” y la verdad siempre es bella. En palabras de Barthes<sup>10</sup>, “el haiku es la conjunción de una verdad, no conceptual sino del instante, y de una forma”. Aquí la búsqueda estética se identifica con la ética.

Un poeta japonés de haiku, Santei<sup>11</sup>, escribe: “Por lo que respecta a la unidad de vida, arte y actitud mental, no hay otro artista para quien esté todo tan armonizado como para el poeta de haiku [...]”. En el arte de Hopper también se descubre y aprecia unánimemente como valor ese instinto moral. De ahí que en la literatura crítica acerca del conjunto de la obra del artista, y en la interpretación de muchas pinturas

8. HOPPER, Edward. *Escritos*. Editorial Elba, 2012. p 19.

9. KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper*. Taschen, 2006. p 92.

10. BARTHES, Roland. *La preparación de la novela*. Siglo XXI Ediciones, 2005. p 61.

11. Citado en: RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Op. cit. p. 129.

Ilustración 3. *Two Comedians*, 1966.



12. En nuestra opinión, un ejemplo puede ser el caso de *Seven A.M.*, 1948.

13. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *Op. cit.* pp. 102 y 103.

14. Texto original extraído de: FOSTER, Carter E. [et al]. *Hopper Drawing*. The Whitney Museum of American Art, 2013. p. 221.

concretas, se señale con frecuencia el “carácter autobiográfico” de su arte. El ejemplo quizá más citado es *Two Comedians*, su epitafio pictórico (ilustración 3).

Tanto para el *haijin* como para Hopper, el acontecimiento emotivo es la materia prima, y su transcripción la finalidad del arte; sin embargo, frente al hecho ni siempre surge el poema completo ni Hopper ve clara e inmediatamente la pintura en su mente. Hemos hablado de un ideal común en el hacer, pero el hacer no puede depender enteramente de las vicisitudes de lo que en el budismo Zen se llama *satori* y en occidente traducimos por iluminación, revelación, epifanía, asombro, inspiración... Su arte implica, en todo caso, fidelidad al espíritu de observación, receptividad y una alerta constante y atormentada sobre la vida para poder actuar, “una suerte de cómica desesperación” como la definía Hopper.

La obra se construye en el recuerdo, la mente conserva la experiencia, la indaga, la sopesa y a través de la imaginación, laboriosa y pacientemente, se limita a reconstruir las sensaciones vividas. A veces el hecho puede proceder del pasado más remoto<sup>12</sup>, pero en otras ocasiones el origen de una obra puede ser un pensamiento o una emoción latente y borrosa –realmente una suma selectiva de hechos– que persigue su palabra o su imagen. La imaginación actúa entonces como la facultad creadora que utiliza lo conocido para crear lo no conocido, un “mentir” en el sentido ordinario de la palabra, pero con la condición de que la ficción refleje, a veces sin que intervenga la voluntad del artista, su verdad más profunda.

El poeta Shiki daba estos consejos a los poetas de su escuela acerca del modo de hacer<sup>13</sup>:

Sé natural. Los haikus no son proposiciones lógicas, y ningún proceso de razonamiento debe aflorar a la superficie. Usa a la vez representaciones imaginarias y reales, pero con preferencia de las reales. Si usas representaciones imaginarias conseguirás hacer haiku tanto bueno como malo, pero los buenos serán muy raros. Si usas representaciones reales, todavía será difícil conseguir buen haiku, pero será relativamente fácil lograr algunos de segunda clase [...].

Las dificultades de Hopper entre el “hecho” y la “improvisación” las anotó Lloyd Goodrich<sup>14</sup> en una conversación con el artista:

Dijo que nunca había encontrado el método perfecto, ni “desde el hecho” ni desde “la improvisación”. Dijo que él está “dividido entre los dos”. Nunca satisfecho. Dijo que no había un método perfecto. Que el resultado no es casi nunca lo que quiere, casi nunca la imagen que tiene en

la mente antes de comenzar a pintar [...] sale continuamente hablando de pinturas individuales [...] el trabajo “desde el hecho” tiende a copiar demasiado para poner todos los detalles y no “sintetiza” suficiente.

En una estrofa de su poema *Mapas Negros* Mark Strand<sup>15</sup> escribe:

Nada te dirá  
donde te encuentras.  
Cada momento es un lugar  
en el que nunca has estado.

Al contrario de lo que nos dice Strand, el Hopper más característico y el haiku nos proporcionan la viva impresión de ser un momento y un lugar en el que artista y poeta *sí han estado* y tienen, por tanto, la virtud de transferirnos ese *haber estado ahí* para hacer nuestro, en el aquí y ahora del Zen, aquel momento y lugar. Dicho de otra forma, congelan un instante de verdad experimentada que nosotros, al mirarla, “animamos” y percibimos como real, o mejor dicho como re-presentación de la realidad. Un proceso íntimamente ligado a la fotografía, arte frecuentemente vinculado tanto con la obra de Hopper como con el haiku, como expondremos brevemente a continuación.

Fotografía, en japonés “shashin”, es una palabra compuesta por dos ideogramas: el primero, “sha”, tiene el significado de reproducir o reflejar, mientras que el segundo, “shin”, significa verdad. “Para la mentalidad japonesa, ese proceso consiste en capturar la verdad o esencia de algo y copiarla sobre una superficie. Como consecuencia, el resultado debe siempre contener algún elemento de verdad”<sup>16</sup>, o como dice Barthes, “ni el haiku ni la fotografía hacen soñar”<sup>17</sup>. Hopper tampoco, añadimos nosotros.

La vinculación de la obra de Hopper con la fotografía ha sido objeto de numerosos artículos y exposiciones. Una de ellas, cuyo título es significativo para el tema que nos ocupa, *El arte de lo real: Edward Hopper y la fotografía*, fue organizada en 1992 por un grupo de fotógrafos americanos, entre los que se encontraban Friedlander, Eggleston y Shore. Años más tarde, la exposición *Edward Hopper & Company* (2009)<sup>18</sup> incluyó a Robert Adams, Harry Callahan y Walker Evans, entre otros.

Paul Strand, Henri Cartier-Bresson y Wim Wenders son otros de los fotógrafos cuyas obras normalmente se vinculan con las de Hopper. Una singularidad es que todos ellos, además de practicar el dibujo y la pintura como campos complementarios a la creación fotográfica, muestran en sus respectivos trabajos la proximidad entre la fotografía y el haiku, en el sentido de que “haiku y foto son *autoridades puras*, que no tienen que autorizarse a nada más que a *esto ha sido*”<sup>19</sup>.

15. STRAND, Mark. *Solo una canción*. Editorial Pre-textos, 2004. p. 45.

16. Extraído del ensayo de Maryko Takeuchi, con motivo de la exposición *Spotlight on Japan*. París Photo, 2008 . URL < [http://v2.zonezero.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1056%3Aphotography-in-japan&catid=5%3Aarticles&lang=es](http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1056%3Aphotography-in-japan&catid=5%3Aarticles&lang=es) > .

17. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2011 p. 66.

18. Organizada por la Galería Fraenkel de San Francisco.

19. BARTHES, Roland. *La preparación de la novela*. Op. cit. p. 120.

20. Entrevista realizada el 30 de septiembre de 2013 por Alfonso Armada en la sección de Cultura de ABC. URL <<http://www.abc.es/cultura/arte/20130930/abci-entrevista-wenders-201309301119.html>>

21. HOPPER, Edward. "Charles Burchfield, Americano". *Op. cit.*



Wim Wenders, cineasta y fotógrafo, es quizás el ejemplo más significativo, puesto que él mismo ha reconocido públicamente en multitud de ocasiones tanto la influencia de Hopper en su obra como su mirada haiku cuando capta "instantáneas":

Como fotógrafo soy un solitario [...] En mis fotos tú ves lo mismo que yo vi. Para mí ese es un elemento esencial de la fotografía: que puedas creer en la 'Verdad' que representa<sup>20</sup>.

Unas palabras que formaliza en el contexto de la exposición "Pictures from the Surface of the Earth", mostrada bajo el subtítulo "The Picture Haiku's".

A modo de síntesis, podríamos decir que para esos artistas la fotografía pasa de ser un documento descriptivo a mostrar, como en la obra de Hopper, lo que nos atrevemos a denominar como "textos visuales" o "momentos haikus", es decir instantes en que la parte más sensible del ser humano, ya sea pintor, fotógrafo o *haijin*, se "impresiona" con "aquellas cosas de las que otros huyen o pasan por alto con indiferencia"<sup>21</sup> (ilustración 4).



Ilustración 4. Izquierda, obra de E. Hopper, *Early Sunday Morning*, 1930. Derecha, fotografía de W. Evans.



Ilustración 5. Wim Wenders. *Street Corner* (Butte Montana)..

El haiku esboza en la imaginación del lector imágenes en las que el tiempo parece detenerse; cada haiku es un instante radicalmente concreto, independiente y puro, y esa independencia hace que produzca un efecto atemporal, de anulación del tiempo. Ahora bien, en ese efecto, el movimiento no se anula del todo; aunque la imagen mental que provoque el poema sea algo quieto y preciso contiene la huella del acontecimiento, lo que tácitamente implica movimiento.

Las escenas de Hopper también transmiten la impresión de ser momentos extraídos del tiempo: acción congelada, tiempo detenido, etc., son expresiones que se repiten en relación a sus obras. En sus composiciones, estables y armónicas, con personajes en poses rígidas, como almidonados, no hay nada que indique movimiento. Sin embargo, como hemos visto en algunas de las obras analizadas, en la representación de un acontecimiento, el movimiento que conlleva está, aunque no a la vista sino oculto en su pensamiento geométrico.

En nuestra opinión, la *representación completa* de un hecho era una aspiración del artista; algo que desde su realismo convencional es una operación pictórica difícil, cuando no irrealizable, y más aún teniendo en cuenta que Hopper, en su estilo, renuncia expresamente a los recursos pictóricos clásicos para la representación de un suceso a través del movimiento: distorsiones formales, personajes moviéndose en acciones expresivas o el movimiento que puede ser sugerido por las pinceladas o el dibujo. Apoyaremos nuestra opinión en dos manifestaciones del artista.

En el apartado anterior, “La verdad experimentada”, elegimos como inicio una obra temprana de Hopper, *Railroad Train*, acompañada de un epígrafe, una cita en la que el artista relataba una experiencia personal y a continuación se planteaba la pregunta de si el arte gráfico o la pintura pueden o no representar “por completo” el hecho<sup>22</sup>:

[...] Un tren cruza a toda velocidad nuestro campo de visión sobre rectos y destellantes raíles, sobrepasando barreras cerradas y levantando nubes de polvo asfixiante, para continuar después zumbando hacia borrosos tramos que la imaginación intenta reconstruir.

¿Pueden las palabras expresarlo por completo? Creemos que no.

¿Y el arte gráfico? Quizás... si fuera ilimitado.

¿Es competencia legítima de la pintura? ¿Acaso importa?

No existe una fría imparcialidad al respecto. La escena fue vista. El tiempo se detuvo [...]

La característica ambigüedad de Hopper, con ese “Quizás... si fuera ilimitado” y el ¿Acaso importa? no nos permiten probar nada, pero sí al menos que Hopper se planteaba el problema pictórico relativo al movimiento.

### 3.2.2. Tiempo y movimiento

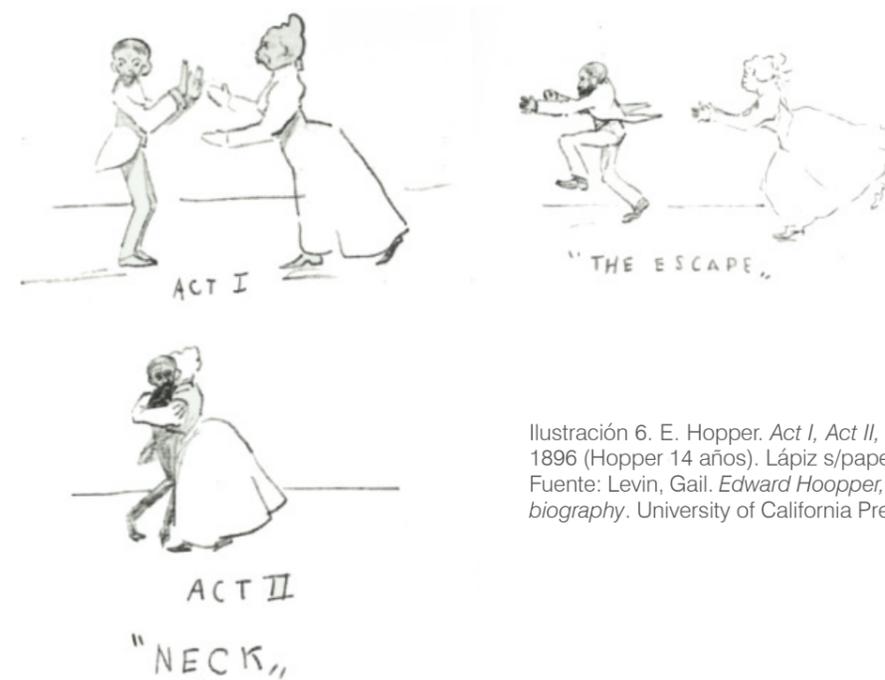


Ilustración 6. E. Hopper. *Act I, Act II, The scape*, 1896 (Hopper 14 años). Lápiz s/papel.  
Fuente: Levin, Gail. *Edward Hoopper, An intimate biography*. University of California Press, 1998.

22. HOPPER, Edward. “Charles Burchfield, Americano”. *Op. cit.*

<sup>23</sup> También conocidos como Record Book o Libro de contabilidad del artista, Cuaderno III, en Edward Hopper. *Pinturas y dibujos de los Cuadernos personales*. La Fábrica, 2012. p. 138.

Ilustración 7

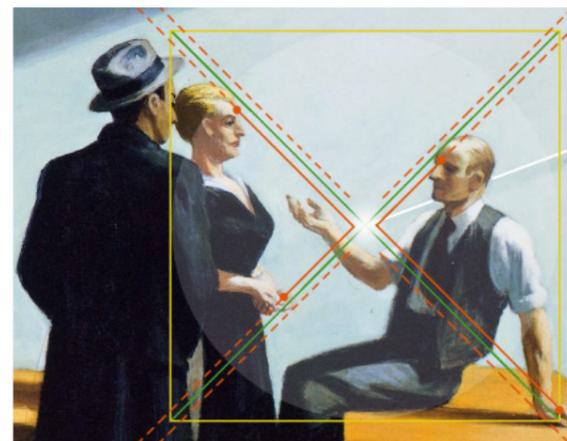


En *A Woman in the Sun*, Hopper, mediante una anotación en los Cuadernos<sup>23</sup> referida al camino de luz sobre el suelo, sí que sugirió expresamente la idea de imagen en movimiento: “Atención al contorno de la franja, que está formada para moverse con el sol a medida que avanza hacia arriba en el cielo”.

Para sostener nuestra opinión respecto a la noción de movimiento en Hopper, nos centraremos en las pinturas estudiadas en las que hemos creído advertirlo: *A Woman in the Sun*, *Conference at Night*, *Automat* y *Approaching a City*. Como ya dijimos, la idea de representación del acontecimiento y su movimiento está oculta; la imagen que vemos está *congelada* pero la *geometría parlante* de Hopper nos sugiere que en su concepción de la obra la imagen se mueve. Podría decirse que en estas obras, aunque lo que pinta y vemos son imágenes fijas, realmente lo que crea en su imaginación son minúsculos *actos teatrales* o secuencias de una película sin guión posible –es decir que nada tienen que ver con narrar una historia.

*A Woman in the Sun* nos parece el caso más claro de lo que planteamos, puesto que Hopper así lo indicó. Esta obra la interpretamos como una alegoría sobre la Nueva Mujer; la indicación del artista nos permite imaginar el *acto teatral*. A la Nueva Mujer la vemos quieta, aunque su decisión es firme y le da paz, permanece pensativa mientras fuma un cigarrillo; el Sol avanza en el cielo y el camino, que está “formado para moverse” con él, se prolonga fuera del escenario; el cigarrillo se consume y ella, *arrastrada por el trazado regulador*, empieza a caminar (Ilustración 7). La Luz es su guía, con paso lento pero decidido y seguro, desaparece del escenario. El espectador permanecería en el teatro mirando ensimismado a las colinas verdes.

Ilustración 8



En *Conference at Night* somos espectadores intrusos contemplando un enfrentamiento por el poder entre dos ambiciosos. La Luz los ve, el Oscuro vigila y se oculta de la Luz. Faustina está quieta, pero Hopper la ha conformado con un implícito movimiento agresivo hacia adelante; Fausto está retrocediendo, cimbreando hacia atrás. Cuando el trazado regulador se desplaza a izquierda y derecha (ilustración 8), las diagonales del cuadrado central se separan y forman dos flechas enfrentadas –que parten de puntos significativos– con Dios en el centro; si, alternativamente, el trazado se mueve, se expresa con ello un movimiento de confrontación. Si, como en la obra anterior,

imaginamos un brevísimo acto teatral, sin diálogo, veríamos a Faustina y Fausto como marionetas en acción: atacándose y defendiéndose. Mefisto, sin sacar las manos de los bolsillos, se giraría y, sonriendo diabólicamente, nos miraría.

En *Automat*, como ya apuntamos en su análisis y en la acotación, en nuestra analogía con el haiku inicialmente pensábamos que podríamos leer esta obra como un poema de un solo verso de ocho palabras, es decir como imagen fija; sin embargo la geometría y la composición nos desvelaron que lo que se expresaba era una *secuencia cinematográfica*, los tres momentos consecutivos superpuestos de un *momento haiku*: el encuentro real de Hopper con una mujer (ilustración 9).



Ilustración 9

*Approaching a City* es distinto a las anteriores, en tanto que aquí el artista consigue sugerir movimiento en una imagen estática, imprimiendo para ello un *ritmo poético* en la lectura de la obra. Con la composición, Hopper crea un itinerario perceptivo: una rotación incesante y rítmica que reproduce el rodar del tren. No obstante, también aquí, como en las anteriores obras hay un pequeño movimiento oculto dispuesto en el trazado geométrico que tiene sentido en nuestra interpretación del enunciado de Hopper –para una explicación más detallada nos remitimos al análisis realizado en el capítulo 2, aquí solo resumimos la idea. El panorama deja ver dos resquicios de cielo: en el enunciado, el mayor supone más espacio vacío para el aumento de lo masivo, por el contrario el cielo entre la pareja de edificios *humanos* se empequeñece, solo queda un pequeño retazo. En el decir geométrico de Hopper se expresa un movimiento cronológico: el tiempo histórico de la pareja de edificios va a desaparecer; si el tren avanza un poco, el punto de fuga se traslada hacia la izquierda, entonces el trazado geométrico corre en esa dirección la misma distancia y, en el cuadrado que contiene la pareja de edificios, el retazo de cielo que les corresponde desaparece, mientras que el cielo que corresponde a los edificios masivos se agranda.

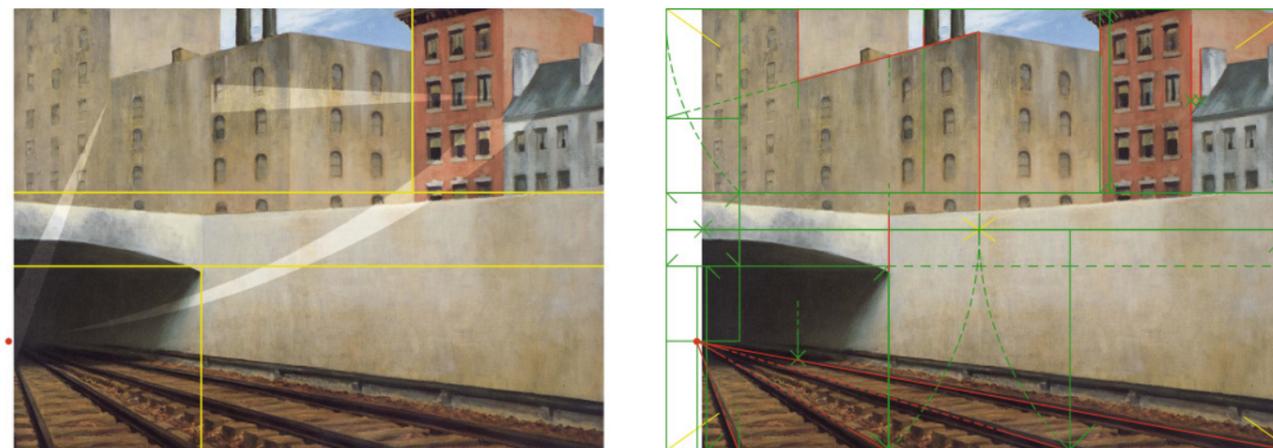


Ilustración 10

### 3.2.3. Arte y conocimiento. El símbolo y la polisemia interpretativa

24. EMERSON, Ralph W. *The Poet*. p.8. Incluido en *Essays: Second Series* (1844)  
Fuente: URL <<http://www.emersoncentral.com/essays2.htm>>

[...] Todos los hechos [...] son símbolos del paso del mundo a través del alma del hombre, para padecer allí un cambio, y reaparecer como un hecho nuevo y más elevado. Utiliza las formas de acuerdo a la vida, y no de acuerdo a la forma. Esta es la verdadera ciencia. El poeta es el único que conoce la astronomía, la química, la vegetación y la animación, porque él no se detiene en estos hechos, pero los emplea como signos [...] En virtud de esta ciencia el poeta es el Nombrador, o el Hacedor del Lenguaje, nombra las cosas a veces desde su aparición, a veces desde su esencia, y da a cada una su propio nombre y no otros, regocijándose con ello el intelecto, que se deleita en la separación o frontera.

R. W. Emerson<sup>24</sup>

Toda obra de arte es expresión de una determinada visión del mundo, de un modo de ver, sentir, conocer e interpretar la realidad. En este sentido, existe una conexión entre el poeta de haiku y Hopper que se afirma en la proximidad de ideas y principios entre las culturas asiáticas y Ralf W. Emerson (1803-1882), poeta, filósofo y padre del Transcendentalismo norteamericano, una figura fundamental en Hopper. En los ensayos de Emerson, especialmente en *El Espíritu de la Naturaleza* y *Confía en ti mismo* se transparenta el pensamiento vital y estético de Hopper. No cabe ahondar en esta conexión, pero sí señalarla como marco general de valores en el que es posible proponer paralelismos entre modos y normas positivas del hacer entre Hopper y el poeta de haikus. Por un lado, en relación con el papel que juega la simbolización en el proceso creativo de Hopper, y en consecuencia la importancia del símbolo en la lectura de sus obras y, por otro, en relación a la polisemia interpretativa como valor común e instaurado como norma.

La poética haiku es producto de una cultura tradicional que no se fundamenta sobre una razón que, a diferencia de la tradición occidental, construye verdades con abstracciones que separan al ser de la realidad que vive-experimenta; una cultura en la que más que pensar, lo esencial consiste en sentir ese algo que no es simple sensación o pensamiento. Sobre la diferencia cultural R. H. Blyth<sup>25</sup> dice:

[...] los japoneses no tienen visión de la naturaleza porque no están separados de ella [...] La verdad no es vista aquí como una existencia externa, objetiva. La meta de la vida no se alcanza por un lento y doloroso estudio. La verdad es algo que creamos de la nada en cada instante [...] Cuando los japoneses piensan sobre algo lo hacen de un modo muy concreto e intuitivo.

25. En la introducción de BLYTH, R. H. *Japanese Life and Character in Senryu*. Tokyo, 1960.  
Fuente: Gaceta de haiku "Hojas en la acera". Vol. 8, diciembre 2010.  
URL <[http://www.elrincondelhaiku.org/Ilustraciones/pub\\_hojasacera08.pdf](http://www.elrincondelhaiku.org/Ilustraciones/pub_hojasacera08.pdf)>.

El pensamiento trascendentalista, que conjuga creencias puritanas con el idealismo romántico europeo y de las filosofías de las grandes culturas asiáticas (India, China y Japón), se basa en principios equivalentes a los del budismo: la unidad como la esencia de toda la creación, la innata bondad del ser humano, la supremacía de lo intuitivo sobre la razón y la tendencia a la unión de lo individual y lo universal. El Transcendentalismo no es ni religión ni filosofía, es principalmente una doctrina espiritual según la cual el conocimiento del mundo está más allá del alcance de la razón o los sentidos. La intuición es el fundamento del conocimiento y del proceso creativo, ya que todo entendimiento está necesariamente limitado a nuestra particular visión de lo real. Cada ser humano es una manifestación única del Espíritu de la Naturaleza; el artista debe pues estar, sobre todo, atento a su intuición y a su propia vida espiritual. “Vive ahora y absorbe pasado y futuro en la hora presente. Todas las cosas se hacen sagradas en relación con esto” escribe Emerson en su texto *Confía en ti mismo*. “Ningún estado de ánimo es demasiado insignificante como para no ser digno de interpretación” escribe Hopper en su artículo sobre Burchfield<sup>26</sup>. Nada es trivial, todas las cosas y hechos son símbolos del Espíritu. “[...]Cada fenómeno natural es un símbolo de un fenómeno espiritual. Cada manifestación de la naturaleza corresponde a un estado de la mente, y a este último solo es posible describirlo presentando como su imagen esa manifestación natural”, escribe Emerson en su obra *El Espíritu de la Naturaleza*<sup>27</sup>.

En la simbolización como acto de conocimiento existe correspondencia en el proceso creador entre el haiku y la pintura de Hopper. Su arte se origina en el fundamento de que en lo percibido intuitivamente se evidencia una “verdad”, a la par que la plena imposibilidad de su explicación racional. En el asombro de un instante, o en la atención contemplativa sobre las cosas, el artista advierte algo inagotablemente significativo que conjuga el mundo de lo visible con lo invisible. Acerca de la simbolización Paul Ricoeur<sup>28</sup> nos dice:

[...] para aquel que participa de la significación simbólica no hay dos significaciones, una literal y otra simbólica, sino un único movimiento que nos transfiere de un nivel al otro y que nos asimila a la significación segunda gracias –o a través de– la significación literal.

Sobre el símbolo, el mismo autor nos aclara también una característica esencial<sup>29</sup>: “[...] el símbolo titubea sobre la línea de división entre bíos y logos. Da testimonio del arraigo primero del Discurso en la Vida. Nace en el punto en que Fuerza y Forma coinciden”. El haikin y Hopper concurren en la significación simbólica. Sus símbolos se crean en esa frontera activa –lugar de intercambios entre vida y razón– que hace que el símbolo perdure siempre vivo, abierto e inconcluso para el artista. En sus obras, la frontera entre los objetos, y entre el artista y los objetos, se difuminan; el creador se asimila con lo que percibe

26. HOPPER, Edward. “Charles Burchfield, Americano”. *Op. cit.* pp. 5-13.

27. EMERSON, R. W. *El Espíritu de la Naturaleza*. Digitalizado por: Librodot.com. p.11.  
Fuente: URL <[https://www.google.es/?gws\\_rd=ssl#q=emerson+el+esp%C3%ADritu+de+la+naturaleza+pdf](https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=emerson+el+esp%C3%ADritu+de+la+naturaleza+pdf)>

28. RICOEUR, Paul. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Prometeo Libros, 2008. p. 28.

29. *Op. cit.* p. 30.

30. HAYA, Vicente. *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Editorial Kairós, 2013. p.180.

y espontáneamente lo significa, construye símbolos para sí mismo, que el lector puede más o menos vislumbrar en función de su actitud frente a la obra, de su intuición o del conocimiento del artista.

Cabe reiterar que ni en el haikai ni en Hopper. hay *artisticidad* en el empleo del símbolo. Como dice Vicente Haya<sup>30</sup> del haiku, “[...] El símbolo es un desprecio a la realidad [...] Las cosas son siempre de un modo único [...] todo es concreto en el mundo que nos rodea”. El poeta es intuitivo, conciso y siempre atento a los objetos que le ofrecen su carga de sentido. Emplea símbolos que brotan espontáneamente porque el mundo y sus objetos le absorben, porque sus vivencias más profundas y sus sentimientos encuentran su forma allí. El hacer de Hopper es semejante, la significación simbólica impregna sus obras. Su lenguaje pictórico es poesía, no está dirigido hacia el exterior sino hacia el interior; persigue expresar una sensación profunda, un estado del alma que es fielmente equivalente al orden interno de los símbolos articulados en la obra. En los elementos narrativos de sus escenas late la simbolización. El símbolo se entrevé si se está familiarizado con el hombre y sus intereses.

Respecto de la significación simbólica en la comparación entre Hopper y el haiku puede pensarse que el paralelismo es débil, ya que en buena medida se diluye en lo general del hacer poético y tal vez solo demuestre su condición de poeta. La correspondencia puede ser más consistente en la polisemia interpretativa de la obra, interiorizada en el artista como valor en tanto que sí tiene un *carácter normativo* en la creación.

Una de las características esenciales del poeta de haikus y del Hopper más característico es que en su hacer se evita la expresión directa, explicativa de la sensación o el pensamiento. Vicente Haya nos explica el significado de la palabra japonesa, *ittakiri*, que designa “el corte que produce cuando algo se ha dicho”. El poema debe dibujar el hecho con precisión: qué ha sucedido, cómo, dónde y cuándo, pero no todo debe ser dicho. *Ittakiri* “[...] es una de las más contundentes críticas que puede hacerse a un haiku mediocre en Japón”<sup>31</sup>, declara que el poema no deja lugar, que le corta al lector la posibilidad de que la imagen mental que crea se prolongue en su imaginación.

La brevedad del haiku es un ejercicio de síntesis: palabras sinceras, sencillas, claras y objetivas en su sentido literal que deben ser suficientes para hacer ver y sentir lo substancial de la experiencia. El poeta dibuja el hecho y su yo desaparece para que el lector ocupe su lugar. Lo que escribe Barthes a propósito del haiku se puede aplicar a las obras de Hopper: el poema y la pintura se ofrecen al sentido “de un modo particularmente disponible, servicial, como un huésped educado que nos permite instalarnos cómodamente en su casa, con nuestras manías, nuestros valores, nuestros símbolos”<sup>32</sup>. El haikai y Hopper no tratan de explicarnos nada, ni imponernos nada, ni comunicarnos su personalidad o su sistema simbólico. Dicen fielmente lo que quieren decir, pero su discurso no se impone; su arte tiene como norma la reserva y la sugerencia, un sugerir que no es doblez, ni lucimiento, sino sinceridad y

31. HAYA, V. *Op. cit.* p. 135.

32. BARTHES, R. *El imperio de los signos*. Editorial Aguilar, 1968. p. 93.

trabajo estético de síntesis; trabajo depurativo que desecha el adorno o la palabra inútil. Volvemos al poeta Frost para definir el trabajo de Hopper. Según dice, en el trabajo poético:

Hay dos tipos de realistas: el que para demostrar que es real ofrece una buena cantidad de tierra con la patata y el que se contenta presentando la patata sin tierra. Yo tiendo a ser del segundo tipo. Para mí, lo que hace el arte por la vida es limpiarla para revelar la forma”<sup>33</sup>.

Las imágenes de Hopper y las del haiku impactan por su peso emotivo, se presienten ricas en sentido y nos reclaman. El trabajo poético supone la riqueza de conexiones que pueda producir en la mente del lector. Lo que le interesa a Hopper, su pensamiento, está contenido en la pintura; lo que señala, su “patata limpia”, es posible descubrirlo, o no –y nunca estaremos seguros del todo. Sin embargo, esa forma concreta solo vale por lo que sugiere: tanto un haiku como un Hopper reclaman adentrarse en la obra, completarse en la vida poética del lector en sentido paralelo con la del poeta.

*La imperfección es la cima*

Sucedía que era preciso destruir y destruir y destruir,  
Sucedía que la salvación solo era posible a ese precio.  
Arruinar el rostro desnudo que asciende en el mármol,  
Machacar toda forma, toda belleza.  
Amar la perfección porque ella es el umbral,  
Pero negarla una vez conocida, olvidarla muerta  
La imperfección es la cima.

Ives Bonnefoy<sup>34</sup>

Octavio Paz, en su libro sobre Basho, *Sendas de Oku*<sup>35</sup>, nos dice que “[...] los poetas y pintores japoneses podrían decir con Yves Bonnefoy: la imperfección es la cima. Esa imperfección [...] no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia”. Para escalar la cima de la contemplación-captación del mundo, y la del oficio de expresarla, es necesario, como escribe Bonnefoy, “destruir y destruir [...] machacar toda forma,

33. FROST, Robert. *Prosas*. Editorial Elba, 2011. p. 25.

### 3.2.4. Estética de lo incompleto

34. BONNEFOY, Yves. *La imperfección es la cima*. Editor Aquiles Julián, 2010. Edición digital gratuita disponible en: URL <<http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000147-4a5994b536/Yves%20Bonnefoy.pdf>>. p.15.

35. BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Barral Editores, 1970. p. 11.

36. Cita completa del artículo de Hopper, que ilustra el repertorio de motivos poéticos de Burchfield. "Allí donde el artista mediocre y el cegado espectador profano solo ven el hastío de la rutina diaria en una comunidad de provincias, él extrae una cualidad que podríamos calificar de poética, romántica, lírica, o como se la quiera llamar. Por afinidad con lo particular lo llega a transformar en algo épico y universal [...] el aspecto de una carretera asfaltada que yace bajo el abrasador sol del mediodía, automóviles y locomotoras sobre vías de ferrocarril abandonadas a la mano de Dios, la vaporosa lluvia de verano que transmite un tedio desesperado, las contundentes paredes de hormigón y las construcciones de acero de la industria moderna, calles a mediados de verano con el verde ácido del césped recién cortado, los Fords cubiertos de polvo y finas capas doradas –en resumen, todos los aspectos de la vida sofocante y hortera de un pueblo norteamericano, y tras todo ello, la triste desolación del paisaje suburbano. Él obtiene estímulos diarios de todos estos elementos, al contrario que otros, que huyen y lo pasan todo por alto con indiferencia [...]. Nuestra arquitectura autóctona con su espantosa belleza, sus fantásticos tejados, pseudogóticos, con cubiertas en mansardas francesas, de estilos coloniales, mezclados o no, con lacerantes colores o con las delicadas armonías de las pinturas desvaídas, abriéndose paso unos con otros a lo largo de interminables calles que desembocan en pantanos y vertederos".

37. WATTS, Alan W. *El camino del zen*. Edhasa, 1977. p. 216.

38. HAYA, Vicente. *El espacio interior del haiku*. *Op. cit.* p. 37.

toda belleza". Para el gusto estético japonés lo más atractivo y significativo de todas las cosas no es su (momento de) perfección; lo que se nos presenta perfecto y acabado reclama nuestra admiración pero nos mantiene a distancia. Lo bello, por excepcional, marca su superioridad, es imperioso, incluso puede intimidar; no nos deja lugar. Conocer y amar la perfección es inevitable para todo artista "porque ella es el umbral" pero hay que negarla y "olvidarla muerta" porque, en su raíz, en su verdad, se impone como absoluta y solo reclama nuestra sumisión.

Lo más interesante es lo incompleto, lo inacabado, las cosas no en su estado de apogeo sino en su principio o en su final, lo casual, lo no uniforme; aquello en lo que se manifiesta la caducidad de las cosas, la inestabilidad, la incertidumbre. En esto hay más vida, más verdad conforme a la naturaleza, más experiencia humana que el arte transmuta en Forma para que pueda crecer en la imaginación y la vida de los otros. En unos párrafos de su artículo "Charles Burchfield, Americano", Hopper habla de sí mismo, aunque lo haga comentando la obra de su amigo. En lo que escribe encontramos aquello que también a él le inspira, una especie de repertorio de motivos poéticos en lo cotidiano, aquello de lo que, "el artista mediocre y el cegado espectador profano huye o lo pasa por alto con indiferencia"<sup>36</sup>.

La atracción por lo imperfecto muestra lo más profundo de la naturaleza poética de Hopper, una inclinación que se corresponde con la cualidad *sabi wabi*, uno de los valores más apreciados en el arte japonés, que representa lo más opuesto al ideal de la belleza en la tradición occidental como algo completo, espectacular y eterno. *Sabi wabi*, como tantos otros términos del lenguaje estético japonés no son sencillos de definir, puesto que la ambigüedad forma parte indisoluble de la cultura tradicional japonesa, que obedece a la lógica del corazón y no a la racional y abstracta. Se compone de dos palabras distintas, aunque en alguna medida son intercambiables. Según Alan W. Watts<sup>37</sup>: "[...] Cuando el momento expresa soledad y quietud se llama *sabi*. Cuando el artista se siente triste o deprimido y en esa particular vaciedad divisa algo corriente y modesto en su increíble 'ser tal', ese temple se llama *wabi*". Vicente Haya, comentando un poema, condensa *sabi wabi* en "belleza triste"<sup>38</sup>. *Sabi* transmite la sensación de desolación, implica el espíritu de sencillez, austeridad, de la soledad absoluta del ser y de que no hay nada inmutable, la melancólica belleza de la caducidad de todo ser vivo. *Wabi* significa ser verdadero para sí mismo, espíritu de soledad; implica ausencia de pretensiones, pobreza, calma, quietud, sencillez, melancolía, etc., y supone un estado de ánimo noble del que se deriva la percepción conmovedora de lo común, la distinción de lo humilde e imperfecto. *Sabi wabi* es el aislamiento necesario para acceder con más profundidad a las cosas que nos rodean, la concentración y depuración del ser para la compenetración con la belleza que se encuentra en lo decadente, lo modesto, lo rústico, lo imperfecto, lo incompleto, lo informe. La apreciación de la fragilidad de la vida que provoca un alivio agrídulce en la conciencia del que sabe que toda existencia comparte el mismo destino.

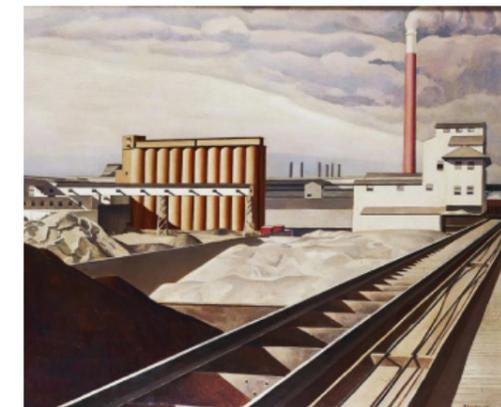
Muchas obras de Hopper están impregnadas del carácter *sabi wabi*: la sensación de belleza en lo imperfecto. Tal vez lo muestre más claramente en sus acuarelas al ser obras realizadas directamente en la naturaleza, es decir todas compuestas “desde el hecho”. En los óleos Hopper se tomaba mucho tiempo buscando distintos motivos pictóricos, pero en sus acuarelas, como veremos en las ilustraciones, varía muy poco de tema y sigue la tradición romántica, que fue la que introdujo el gusto por lo incompleto a través de la imagen de la ruina y la decadencia.

En *Schooner's Hull* (ilustración 11) contemplamos un paisaje industrial: al fondo un informe y amontonado grupo de edificios, rojos oxidados y grises sucios como el cielo. En primer término los restos de un “ser vivo” para el artista amante de los barcos: el casco, la cáscara, de una goleta muerta. Estamos sentados en su cubierta despedazada, materia que los agentes purificadores –sol, viento, lluvia– devolverán a la tierra: *sabi wabi*, belleza triste. Por los mismos años, nada más opuesto al optimismo idealizante de otro paisaje del trabajo, *Classic Landscape*, obra de Ch. Sheeler (ilustración 12). En primer plano las perfectas rectilíneas vías del ferrocarril y montones de tierra sometida, extraída, filtrada, clasificada y ordenada para su aprovechamiento. Al fondo, construcciones de formas limpias que prometen pureza y eternidad, ennoblecidas por la analogía con los paisajes de templos y obeliscos de la antigüedad clásica, como declara abiertamente el título.

En *Railroad Warning* (ilustración 13) paseamos en un día de cielo despejado y luminoso; la atención se enfoca en un trozo insulso y cercano de un paisaje trastornado por una línea de ferrocarril que ha roto la colina y una carretera. Marcando el cruce, dos solitarios postes de madera parecen insinuar, desde ese punto de vista, una puerta. Mayor trivialidad en el paisaje parece imposible. Una aparente insustancialidad que, sin embargo, impacta y entristece: naturaleza rota. Sugiere la dignidad y la soberana belleza que se encuentra en cualquier trozo de naturaleza –por modesto que sea– que ha sido mancillada.

*Four Dead Trees* (ilustración 14) nos muestra cuatro troncos de árboles pelados. Su orden es sugerente: cuatro columnas de bosque, un templo natural desaparecido y, a su lado, un camino poco transitado nos lleva hacia una oscura entrada a un bosque que permanece como sugerencia del misterioso vínculo entre el hombre y el mundo vegetal –o de muerte y disolución, uno de los símbolos recurrentes y queridos para Hopper.

En *The Lewis Barn* y *House with Dead Trees* (ilustraciones 15 y 16, página siguiente) cuenta mucho la característica autorreferencia simbólica de Hopper en la arquitectura. En la primera, un habitáculo cerrado y solitario, vemos una modesta y envejecida construcción de madera colocada “en puente”



Izquierda, ilustración 11. Edward Hopper. *Schooner's Hull*, (Casco de Goleta), 1926. Derecha, ilustración 12. Ch. Sheeler. *Classic Landscape*, 1931



Izquierda, ilustración 13. *Railroad Warning* (Aviso de ferrocarril), 1931. Derecha, ilustración 14. *Four Dead Trees* (Cuatro árboles muertos), 1942.



Arriba, ilustración 15. *The Lewis Barn* (El Alpende de Lewis), 1931. Abajo, ilustración 16. *House with Dead Trees* (Casa con árboles muertos), 1932.



Izquierda, ilustración 17. *Rooftops* (Azoteas), 1926. Derecha, ilustración 18. *My Roof* (Mi azotea), 1928.

39. ALBERTI, Rafael. *Antología poética*. Ediciones del Sur, 2003. p. 118.

sobre lo que parece un cauce. A la izquierda, vemos agua –un estanque, quizás– a la derecha, un trozo de hondonada sugiere la existencia de un arroyo. Sea lo que sea, la construcción está encajada entre dos opciones: al frente con lo oscuro de la hondonada y a la espalda con el agua. La vista en picado planta la construcción sobre un indeterminado fragmento de terreno sin horizonte. La sensación de soledad se refuerza con la de enclaustramiento, y se nos insinúa la idea del ermitaño confinado en un espacio yermo y quieto. Aislamiento total, pero voluntario en tanto que en la escena se expresan indirectamente vías de salida: la primera seguir el camino –la delgada senda en diagonal que vemos arriba a la derecha y que continúa por el borde superior. El recluido también puede salir por el arroyo, una salida por lo interior, por el agua, por un azul que destaca en el cuadro, pero que no es la superficie oscura de un estanque abandonado, sino el espejo de un cielo limpio y esperanzador. En la segunda, *House with Dead Trees* (ilustración 16), contemplamos una situación parecida pero menos dramática: una casa solitaria a caballo entre dos paisajes de fondo, el de la izquierda vivo, yermo el de la derecha. Está cerrada pero, aunque acusa el paso del tiempo, aún no está demasiado envejecida. Hacia la casa no hay camino, hay soledad pero no reclusión. La casa es una presencia firme sobre la tierra, aunque en realidad son dos las presencias que podemos apreciar: el porche personifica otra figura al frente de la casa, soldada pero independiente. La imagen es extática, de quietud; sin embargo, a la derecha los tres árboles marcan una dirección en profundidad que nos lleva a lo yermo. El último árbol está muerto; el primero también, aunque en su elevación parece trabarse y confundirse con el de en medio, el que aún conserva algo de vida, el que se enlaza con la casa proyectándole su sombra sobre una esquina.

Con *Rooftops* (ilustración 17) Hopper nos presenta un panorama urbano de edificios y azoteas –lugares con encanto y resquicios de aislamiento y libertad en una ciudad. Planos sencillos de medianeras solapados con fachadas ornamentadas, depósitos de agua y chimeneas dobladas. En *My Roof* (ilustración 18) estamos dentro de su azotea, y en ella se nos muestra un hacinamiento destartado de artefactos: cubiertas, claraboyas, chimeneas, paredes. Cosas amontonadas pero singulares, conectadas con el tiempo en su vida a cielo abierto, y hacia abajo interconectadas con los habitantes. Todo es materia viva: madera, ladrillo, metales, cerámicas... piezas únicas visiblemente vulnerables a los efectos del tiempo y el trato humano. Registran la lluvia, el sol, el viento, el calor y el frío, y se materializan en un lenguaje de oxidación, deslustre, decoloración, manchas, grietas... y rojos, pardos y ocre en una armonía que recuerda el color de la tierra fértil, de un paisaje muy cercano y de palpable belleza.

“Poblado estoy de muchas azoteas [...]” escribe Rafael Alberti en el primer verso del poema *Retornos del amor en una azotea*<sup>39</sup>. Unas palabras que Hopper podría suscribir en muchas de sus obras porque la azotea urbana es un lugar emblemático para el artista, como ya hemos comentado en el análisis de *Office in a Small City*.

La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía. Por eso yo no concibo la poesía como una abstracción, sino como una cosa real, existente, que ha pasado junto a mí. Todas las personas de mis poemas han sido. Lo principal es dar la llave de la poesía.

F. García-Lorca<sup>40</sup>

### 3.2.5. Estética de lo misterioso y espiritual

40. Entrevista con Felipe Morales (1936) en GUILLÉN, Jorge. *Lorca por Lorca*. Emecé, 1959.

Junto a soledad y alienación, *misterioso* tal vez sea el adjetivo más frecuente en los comentarios de la obra de Hopper en general y sobre muchas en particular. Igualmente, el misterio es una cualidad consustancial a la poética haiku. F. Rodríguez-Izquierdo<sup>41</sup> en esta categoría apunta dos características del haiku que son análogas en la experiencia estética del poema y en la obra de Hopper. La primera, es que el fenómeno que el poeta describe puede ser banal pero lo que experimenta es la realidad escondida detrás de lo concreto; la segunda, que el haiku acercándonos a la realidad, se sitúa en la “tenue línea que separa lo real de lo irreal”. El misterio del haiku es lo ausente, lo no-dicho pero íntimamente comunicado, como también lo hace Hopper con una drástica economía de medios.

Lorca nos dice que “todas las cosas tienen su misterio [...] Lo principal es dar la llave de la poesía”. Por tanto, lo que expone Rodríguez-Izquierdo puede entenderse como generalización, porque valdría tanto para los tres versos del haiku como para cualquier otra forma poética; la poesía es lenguaje saturado, obtenido siempre por selección, depuración, sustracción, etc. Aumentar la densidad, despojando, es quizás el principio poético más compartido; el haiku es una forma límite: máximo impacto con la mínima forma.

V. Haya, en el comentario a un haiku<sup>42</sup>, dice que:

[...] incluso el lector menos familiarizado con las claves íntimas de la cultura japonesa será capaz de adivinar en este haiku un algo “inquietante”. [...] más todavía si sabemos que para el japonés la realidad sagrada primordial –originaria– es la luz, principal manifestación del sol que sobre el mundo se traduce en vida. [...] la luz es presencia divina en sí misma”. Para este autor, gracias al haiku se produce “el milagro” de poder contar en nuestras sociedades modernas con “asombros ancestrales”. Asombro que, etimológicamente tiene el significado de “ser alcanzado por el rayo”<sup>43</sup> y que en sentido figurado se traduce como recibir una “intensa sorpresa”.

41. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *Op. cit.* p. 133.

42. HAYA, Vicente. *El espacio interior del haiku*. Ediciones Aixa, 2004. pp. 112-113.

Una hoja de paulonia  
mientras le daba el sol  
cayó

43. SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Ediciones Akal, 1998. p. 144.

De lo que no cabe duda es de que *lo misterioso* resulta fascinante, y que el poder de atracción que ejerce sobre el ser humano de cualquier cultura y época está fuera de toda duda y ha sido ampliamente estudiado desde distintos campos de conocimiento; en nuestra opinión, algo parecido a lo que ocurre con lo espiritual. Para adentrarnos en los valores de contenido que se puedan establecer en la relación de la obra de Hopper con lo misterioso y lo espiritual, además de remitirnos a los dos autores ya citados, que son quienes vinculan dichos conceptos con la poética haiku, también abordaremos el tema desde el campo de la estética.

44. SOURIAU, E. *Op. cit.* pp. 786-787.

Si bien *el misterio* –origen de la categoría de lo misterioso y definido por E. Souriau<sup>44</sup> como “toda situación que abarque algún elemento desconocido”– está más vinculado con lo religioso o espiritual, *lo misterioso* es casi siempre puro *asombro ante lo oculto*, lo invisible, y puede analizarse, según ese autor, teniendo en cuenta, entre otros, los parámetros que a continuación resumimos:

**1. “El conocimiento parcial:** [...] Si todo está a la luz, claro y manifiesto, no hay nada misterioso. [...] tampoco hay misterio donde hay un desconocimiento total y ni siquiera se plantea la duda de si hay algo oculto o no. [...] En la literatura narrativa o en el teatro el misterio está en el curso de los acontecimientos [...]. Las artes plásticas recurren a las zonas de sombra [...] y a dejar fuera del cuadro algo relevante para lo que se encuentra dentro [...]”. Estos recursos: la propia acción que vemos en las escenas, oscuridades de bosque o de ventanas que nos miran, personajes que miran pensativos hacia un más allá que no vemos, luces tenues o potentes que vienen de una fuente desconocida, etc., conforman la sensación de misterio de muchas de las obras de Hopper.

**2. “El punto de vista:** [...] La sensación misteriosa la siente aquel que entrevé pero no llega a ver plenamente, estando en él y no en otro el punto de vista. [...] para que haya misterio deben confluír tres elementos: un sujeto [...] parcialmente conocedor desde el punto de vista en el que se sitúa, un objeto parcialmente conocido y un obstáculo que impide que sea conocido plenamente”. Hopper nos traslada a un espacio virtual, y con la geometría nos emplaza en un lugar exacto para percibir la sensación de misterio. En muchos casos, valgan como ejemplo *Conference at Night* o *Dawn in Pennsylvania*, instalarse en el punto de vista exacto es la clave del enigma de la obra.

**3. “La renuncia:** Lo misterioso es ambivalente. [...] se lo puede imaginar de muchas y diferentes maneras, [...] unas más probables que otras. Uno de sus encantos es que logra dilatar y multi

plicar sus efectos sobre el espectador”. Como ya hemos comentado, la polisemia interpretativa es uno de los atractivos del haiku y de un Hopper.

**4. “La anticipación:** [...] origina expectativas, engrandece aquello de lo que se trata, lo magnífica. [...] crea una aureola especial [...] siempre se ha de tener cuidado de que la obra se vaya abriendo hacia algo superior según un plan definido”. Como en el caso anterior, la tentación narrativa impregna a muchas obras de Hopper con una aureola espiritual, casi sagrada, aún cuando la imagen que percibimos de un golpe de vista tenga un evidente carácter cotidiano, es decir profano.

De lo expuesto hasta aquí, podemos sintetizar que para tener la sensación de que algo es misterioso deben existir *signos visibles de lo invisible*. Parece evidente también que lo misterioso crea siempre una tensión por la necesidad de desvelar el secreto, *el enigma*, como hemos apuntado antes de forma más apropiada en relación a la obra de Hopper, puesto que en el artista, como en la poética haiku, es norma la *ambigüedad*<sup>45</sup> entre la imagen y el hecho real que origina la obra, un enunciado que solo él conoce y del que deja algún rastro, como la llave de la que habla Lorca, para que el espectador, intrigado, participe.

Hopper “era misterioso, incluso para sí mismo”, comentó Brian O’Doherty<sup>46</sup> con motivo de la proyección de su película *Hopper’s silence* (1981). Siendo así, parece claro que, como todo artista, pintaba sus propios interrogantes, sus misterios, sus silencios, sus sueños. Sus luces son, al fin y al cabo, poesía en imágenes. Por otra parte, hay consenso crítico en calificar la obra de Hopper como onírica, de ahí las frecuentes analogías con el surrealismo, o con el realismo mágico de Magritte o con la pintura metafísica de De Chirico. Hopper, como hace el poeta de haiku, extrae un instante de la realidad para reconstruirlo de forma trascendente.

En Hopper, “el misterio no cae en vacío, sino que se pierde penetrando en el resplandor de una luz que nos supera [...]”<sup>47</sup>. Las palabras de Hopper, aunque están referidas a otra obra, son elocuentes para finalizar nuestro discurso, ilustrándolo con *Sun in a Empty Room*, una obra especialmente significativa y enigmática: “Quizás yo no sea muy humano. Mi deseo era pintar la luz del sol sobre una pared”, dijo en una ocasión.

Ilustración 19. *Sun in a Empty Room*, 1963.

45. Término directamente relacionado con lo enigmático.

46. Fuente: URL <<http://blogs.getty.edu/iris/listening-to-edward-hoppers-silence/>>

47. SOURIAU, E. *Op. cit.* p. 788.



### 3.2.6. Estética de lo feo. El humor

48. FROST, Robert. *Prosas*. "Introducción a King Jasper (1935)". *Op. cit.* p. 61.

Lo feo y el humor ocupan un lugar importante en la obra de Hopper. Con frecuencia, en sus pinturas aparece, más o menos veladamente, la sátira, el juicio moral, el sarcasmo, la ironía, la paradoja o los dobles sentidos, temas estos que nos revelan un estilo de hombre. Uno de sus poetas preferidos, Robert Frost, escribe lo siguiente<sup>48</sup>:

[...] El estilo es el hombre. Mejor dicho, el estilo es la manera como un hombre se toma a sí mismo; y, para que sea mínimamente encantador, o incluso soportable, la manera está rígidamente prescrita. Si es con seriedad exterior, tiene que ser con humor interior. Si es con humor exterior, tiene que ser con seriedad interior. Ninguna de las dos servirá si la otra no la subyace [...].

Hopper pertenece, sin duda, a la primera clase y tenerlo en cuenta es necesario para leer sus pinturas. En nuestro trabajo comparativo hemos decidido emplear las expresiones haiku o poética haiku para hablar de estos poemas breves, omitiendo mencionar la modalidad afín denominada senryu.

Aunque en el Anexo desarrollamos lo concerniente a la poética haiku, parece oportuno incluir aquí algunos conceptos y definiciones. El senryu nace junto al haiku en la historia literaria japonesa, y en su estructura formal es idéntico al haiku pero no trata sobre la naturaleza sino que se centra en la condición humana, incluyendo por tanto la ironía, el humor negro, el sexo, la política, lo social, el cinismo... las miserias humanas en definitiva. La intuición lúcida del poeta de senryu incorpora lo absurdo, la contradicción y las paradojas del vivir; por ello, podríamos aventurarnos a asegurar que si un *haijin* hiciese poesía efrástica sobre obras de Hopper, con seguridad le saldrían muchos más senryu que haikus.

En el senryu también hay, según H. R. Blyth<sup>49</sup>, "[...] una oposición al rechazo, un no elegir, un balance de vigor y delicadeza de sentimiento, un irse a los extremos pero manteniendo moderación y suavidad en la expresión, todo lo cual se adscribe al zen". Y nosotros creemos que lo mismo se desprende de la obra de Hopper, cuyo estoicismo camina en paralelo con el pensamiento zen. Su cruda honestidad y la integridad que combinan el sentido del humor con la crítica y la auto-crítica inteligente caracterizan su trabajo. Al igual que el poeta japonés, en las obras de Hopper hay distancia y cortesía, no se emiten juicios directos ni manifestaciones obvias sobre lo verdadero o lo falso, lo malo o lo bueno, ni sobre la belleza o fealdad. A veces su discurso es claro, en otras ocasiones está encriptado en las formas. La meta de su realismo es reproducir hechos ciertos o improvisar realidades que transfieran sus sensaciones íntimas, pero salvaguardando siempre su privacidad.

En la temática clásica del haiku también hay lo que los críticos llaman el haiku feísta, mediante el cual el poeta pretende quebrantar la estética tradicional de lo bello, registrando cosas que no se

49. Introducción del libro de R. H. BLYTH. *Japanese Life and Character in Senryu*. *Op. cit.* URL <[http://www.elrincondelhaiku.org/Ilustraciones/pub\\_hojasacera08.pdf](http://www.elrincondelhaiku.org/Ilustraciones/pub_hojasacera08.pdf)>

consideran “poéticas” sino repugnantes o sucias. Transcribimos un ejemplo de haiku “feista” del poeta Sôjô recogido por Vicente Haya<sup>50</sup>, el primero, así como un senryu anónimo<sup>51</sup>, el segundo, que apunta una observación sarcástica sobre las debilidades humanas.

Madre e hijo dormidos...  
en el pecho olvidado  
se posa una mosca

Se está curando:  
vuelve a ser tan mezquino  
como antes.

Umberto Eco, en su libro *Historia de la Fealdad*, en el capítulo sobre lo siniestro incluye un Hopper, *House by the Railroad*. En nuestro trabajo hemos analizado con detalle esta obra y otras como *Conference at Night* o *Starway* y hemos argumentado sobre su carácter siniestro. No obstante, en una relación más ceñida a la estética de lo feo señalaríamos el carácter de fealdad moral que se encuentra en obras como *Girlie Show* o en el grabado *The Lonely House*.

En *Girlie Show* Hopper se resiente de una sociedad en la que la mujer, y su ideal del “eterno femenino”, se ve degradada en un espectáculo lamentable. Una mujer desnuda, en una pose falsa y ridículamente erótica, va “vestida” con los símbolos de la feminidad que Hopper emplea con frecuencia: zapatos de tacón y una tela al viento. Hopper aborrece el sentimentalismo, no llama la atención pues que los niños y las flores, que son motivos que esencialmente invocan la belleza, sean motivos proscritos en su obra. La metáfora del jarrón con flores junto a la mujer de espaldas en la pintura *Room in Brooklyn* (1932) y las niñas en *The Lonely House* son excepciones. En el grabado, una estampa de arrabal urbano en la que dos niñas solas juegan junto a una pared vacía, es una escena realmente triste: desde lo social es pura fealdad moral.

Para adentrarnos en el tema del humor, hemos seleccionado dos poemas senryu, de Buson<sup>52</sup> el primero, y de Yanagidaru Shui<sup>53</sup> el segundo:

Dos calvos asintiendo con sus cabezas  
como un melón y una berenjena  
que flotasen en el agua

50. HAYA, Vicente. *Aware*. Op. cit. p. 167.

51. Fuente: URL <<https://jorgebraulio.wordpress.com/2009/08/03/haiku-y-senryu/>>  
Fuente original: R. H. BLYTH. *Japanese Life and Character in Senryu*. Hokuseido Press, 1960.  
Versión libre: Jorge Braulio.

Izquierda, ilustración 20. *Girlie Show*, 1941.  
Derecha, ilustración 21. *The Lonely House* (La Casa Solitaria), 1923



52. Editado en el Blog de V. Haya (8-8-2015). URL <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php?cat=11143>>

53. Fuente: URL <<https://jorgebraulio.wordpress.com/2009/08/03/haiku-y-senryu/>> Op. cit.

Buson explicó este senryu de la siguiente forma: “Cuando conocí al monje Seihan por primera vez, nos caímos muy bien. Como si fuéramos un melón y una berenjena flotando en un cubo con agua, sin parar afirmábamos con la cabeza lo que el otro decía. Ambos somos calvos”.

En el siguiente senryu, de Shui, se nos muestra una personificación cómica y picante, al ser el trasero quien envía la carta: el cuerpo y no el alma.

El trasero  
que golpeó por error  
le envía una carta.

54. STRAND, Mark. *Hopper*. Lumen, 2008. p. 38.



Izquierda, ilustración 22. *Gas*, 1940. Derecha, ilustración 23. *Four Lane Road*, 1956.

Strand en su libro, *Hopper*<sup>54</sup>, empareja atinadamente *Gas* (ilustración 22) con *Four Lane Road* (ilustración 23), dos variantes de uno de los temas favoritos de Hopper, la fantasía de un ideal de lugar del pensamiento y la espera: una casa solitaria junto a un camino y a orillas de un bosque. En estas dos pinturas el escenario es idéntico: habitantes en una solitaria casa-gasolinera, la carretera y el bosque al otro lado. El primer escenario se expresa con acento grave, humorístico el segundo. En *Gas*, un casi anochecer. En perspectiva profunda un bosque oscuro, con árboles bien definidos, envuelve la casa habitada por un hombre solitario que realiza su trabajo rutinario y humilde, el necesario y justo para ganarse el pan. Un eremita en su soledad, con tiempo para la labor auténtica, el trabajo interior a la espera del gran misterio del bosque. En vertical se afirma un poste que divide casa y trabajo y sostiene un letrero luminoso que cae entre el cielo y el bosque; en el letrero figura el Pegaso mitológico, el vehículo de transporte entre la tierra y el cielo. Un símbolo positivo que espiritualiza la imaginación como fuerza interior capaz de elevarnos a lo más alto del mundo celestial y poder regresar a la tierra. Aquí regresa a la tierra por la zona más oscura del bosque. La casa está ensalzada por una radiante luz interior que a través de la puerta dibuja en el suelo un camino recto y corto que se cruza con la hilera de las antropomórficas bombas de gasolina. Sus cabezas son esferas de reloj sin agujas, *marca Pegaso*, que se van empequeñeciendo en la perspectiva y nos llevan al destino oscuro. El camino luminoso, que se detiene justo en el borde de la carretera, es pasarela de ida y vuelta, la senda de la labor diaria, humilde, tranquila y serena.

En *Four Lane Road*, el poema serio y grave de *Gas* se hace parodia auto-irónica. El lánguido anochecer se ha hecho luz potente de un amanecer real que perfila las cosas con claridad. La casa es un trozo de exterior e interior de una edificación vulgar. Al fondo, del bosque como símbolo se ha hecho una escenografía caricaturesca. La carretera de cuatro carriles seguramente hace duro el trabajo del dueño de la estación que está al sol junto a la pared blanca que recoge su sombra. Sentado en su

pared apartada mira al vacío en un breve momento de respiro, tan breve quizás como el tiempo que tarda en fumarse el cigarro. Un momento interrumpido por su esposa que se asoma intempestivamente por la ventana para decirle algo. Él, ensimismado, parece hacerle poco caso. Si ambos desaparecieran del cuadro los sustituirían como actores suplentes las bombas de gasolina que reproducen fielmente la comedia. La que vemos entera mantiene en su cara la figura del Pegaso, pero la que vemos en la ventana se ha convertido en otra cosa; no sabemos qué es, pero no es descabellado suponer que se trata de otro animal mitológico, seguramente menos amable que Pegaso. Una situación cómica parecida podemos ver en la caricatura “Él no puede elegir sino oír”, en la que Hopper caricaturiza su relación matrimonial con Jo (ilustración 24).

*People in the Sun* (ilustración 25) nos produce una extrañeza triste a la par que cómica. Estamos en un lugar abstracto, semejante al de *Four Lane Road*: un anodino retazo de edificio, la carretera y el símbolo espiritual del bosque que aquí ha sido sustituido por un prado-escenario vacío que tiene como telón de fondo una hilera sin fin de cerros pelados, pequeñas y estériles elevaciones y, a mayor distancia, otras lomas quizás más erosionadas pero no más elevadas. En paralelo con el telón de fondo, sentados en una hilera de sillas un grupo de personajes con atuendo social, es decir vestidos correctamente como si estuvieran en el trabajo, está tomando el sol. Tres de ellos, de mediana edad, reclinados en sus butacas miran fuera del cuadro, donde el panorama se prolonga idéntico. A semejanza de los cerros, los personajes son tan iguales como diferentes y, ensimismados, se ignoran entre sí: ¿en qué piensan? ¿qué vida y qué elevación tienen las *cimas de sus deseos*?. De la multitud –para Hopper más de dos es la multitud– se salvan dos. Al fondo, una mujer joven y rubia que parece haberse girado hacia su derecha y que tal vez mire y se extrañe contemplándose a sí misma en la tragicómica hilera de personajes. En la segunda fila, un hombre, también joven, con gesto triste lee un libro y se desentiende del panorama para escalar su cima interior, aunque quizás no es que se desentienda sino que el hecho de ver a sus compañeros de viaje le causa abatimiento. También se ha dado cuenta del gesto de la joven rubia, así como que a ambos lados de ella hay dos sillas vacías, que Hopper encubre con una prenda verde: una oportunidad de compañía y de alivio para su desconsuelo. Este hombre, joven e imaginativo, está cavilando una excusa para el acercamiento. Se acuerda de que en sus salidas a navegar con el *Martha McKeen* (ilustración 26) solía encontrarse con grupos de gaviotas descansando, todas iguales, absortas y mirando siempre en la misma dirección. Siempre le hacía gracia la situación, ¿estaría ella pensando en algo parecido?

En *First Row Orchestra* (ilustración 27) estamos en un teatro, en un palco lateral o quizás llegando a nuestra butaca. De repente reparamos en una contradicción cómica: esperamos el comienzo de una ficción teatral, mientras que en las primeras filas se desarrolla una comedia de la vida real. La posición,



Ilustración 24: “Él no puede elegir sino oír”  
fuente: URL <<http://www.culturepicks.com/tag/modern-art/>>.

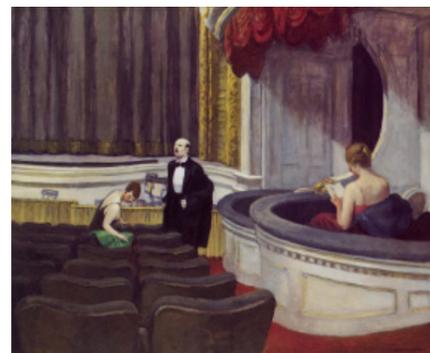


Izquierda, ilustración 25. *People in the Sun* (Gente al sol), 1960.  
Abajo, ilustración 26. *The Martha McKeen of Wellfleet*, 1944.

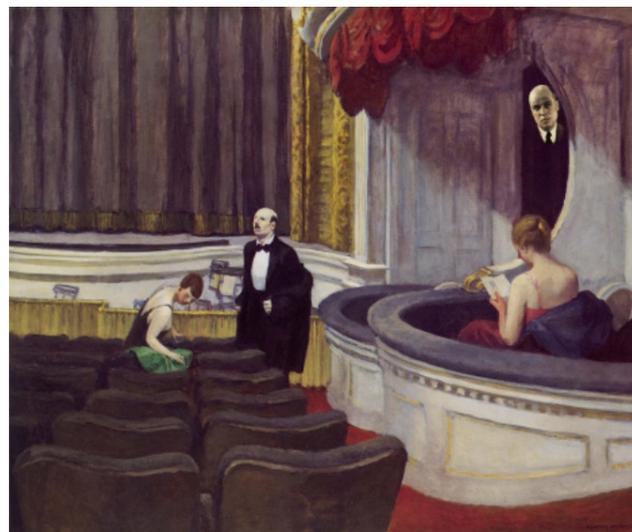


Ilustración 27. *First Row Orchestra* (Primera fila de platea), 1951.

Ilustración 28, izquierda, y 29, derecha.



Izquierda, ilustración 30. *Two on the Aisle* (Pareja en el pasillo), 1927.  
Derecha, ilustración 31.



las poses y los gestos de los personajes son ya elocuentes de por sí, pero lo que no admite dudas sobre el argumento es la mano de la mujer de rojo. Con la ilustración 28 hemos querido expresar el comentario. Aunque fuera de lugar, añadimos la ilustración 29 que incrementa el número de obras en las que demostramos que en la composición Hopper se vale del trazado regulador (ver Capítulo 2, análisis de obras).

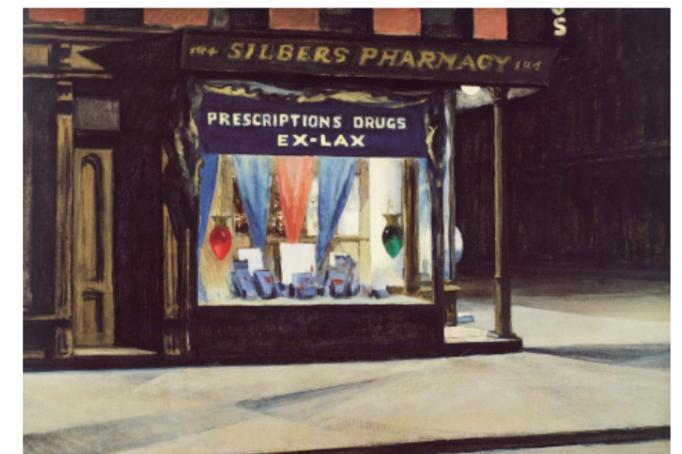
Cuando Hopper pinta *Two on the Aisle* (ilustración 30) tiene 45 años. Podemos sospechar una comedia autoirónica parecida a la anterior. Hopper ha sido de los

primeros en entrar en la sala y está observando a una mujer sola en el palco. La visión de una mujer de espaldas con el rostro apenas entrevisto es uno de los motivos que inspira su fantasía poética. La entrada de otra pareja en la escena interrumpe su contemplación; ella se acomoda, él se da la vuelta, eleva la cabeza y... horror!!!... de la misma edad y tan calvo como yo!!! Hopper imagina que dos mujeres elegantes y bien vestidas acompañadas de dos calvos puede ser el comienzo cómico de una pieza teatral para un quinto espectador (ilustración 31).

En el grabado *Train and bathers*, la locomotora del tren resopla; su cara sonriente se inclina con picardía para mirar a dos ninfas clásicas (ilustración 32).

En 1927 la iluminación urbana estaba en sus comienzos. Nueva York era aún oscura y un escaparate iluminado era una visión mágica. Detrás de los blancos, rojos y azules encendidos de *Drug Store* (ilustración 33) puede esconderse un toque irónico de Hopper a los colores patrios americanos, ensalzados en un deslumbrante escaparate dominado por el anuncio de un laxante.

Izquierda, ilustración 32. *Train and bathers* (Tren y bañistas), 1920.  
Derecha, ilustración 33. *Drug Store* (Farmacia), 1927.



Sea cual sea el discurso de Hopper en relación al discutido tema de si el libro abierto sobre la cama que nos muestra en *Excursion into Philosophy* (ilustración 34) es de Platón o no, tal y como el propio Hopper parece ser que comentó, lo cierto es que hay un toque humorístico en el eco de formas entre el trasero de la mujer y el libro: mitad en luz, mitad en la sombra proyectada del hombre.



Ilustración 34. *Excursion into Philosophy* (Digresión filosófica), 1959.

Una de las obras con título especialmente irónico y clarificador es *Two Puritans* (ilustración 35). La obra es un humorístico retrato de Hopper y su esposa Jo transmutados en “rostros-casas”; el suyo, él, se nos muestra en primer término, con mayor prestancia y con múltiples ventanas-ojos, bien abiertos para verlo todo. El de ella, es decir Jo, en segundo término, más modesta y pequeña, malhumorada parece estar mirándolo de reojo, preguntándole quizás: ¿por qué yo tengo barrotes y tu estás libre?



Ilustración 35. *Two Puritans* (Dos puritanos), 1945.

## 3.2. Valores de forma

### 3.3.1. El momento de composición

55. GOODRICH, Lloyd. "Notas de la conversación con Hopper". 20 abril 1946. Extraído de FOSTER, Carter E. [et al]. *Hopper Drawing*. New York: The Whitney Museum of American Art, 2013. pp. 221-227.

56. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *Op. cit.* p. 135.

57. "La idea está presente antes que el pincel trabaje". En la teoría china del arte: *i tao pi pu tao* (idea presente, pincel no trabaja). Cita sobre la pintura oriental, GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Editorial Gustavo Gili, 1979. p. 185.

58. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *Op. cit.* p. 136.

59. Entrevista titulada "Edward Hopper: The empty Spaces", fue publicada en *The Arts Digest*. Volumen 29. Abril 1955. p. 8. Fuente: Harriet G. Warkel, "Paper to Paint: Edward Hopper's Hotel Lobby". En el artículo, Warkel comenta: "Un estudio de conservación de *Hotel Lobby* usando radiografía y reflectografía infrarroja revela que Hopper estaba satisfecho con sus ideas cuando comenzó a pintar. El examen mostró muy pocas alteraciones en el lienzo". Fuente: URL <<http://www.tfaoi.com/aa/9aa/9aa159.htm>>

En mayo de 2009 la web de la Yale University Art Gallery anunció la adquisición de dos dibujos de Hopper para su colección. En la noticia se dice algo similar al comentario de Warkel: "Los bocetos preparatorios de Hopper son particularmente importantes, ya que en el momento en que el artista toma el pincel ya había trabajado en ellos la mayor parte de los problemas de composición (las radiografías de estos lienzos raramente muestran modificaciones). Fuente: URL <<http://artgallery.yale.edu/gallery-acquires-important-edward-hopper-drawings>>

Hopper me parece un genuino hombre modesto, bastante inseguro sobre su propio trabajo, no por ninguna sensación de inferioridad sino porque cree que no está realizando totalmente sus concepciones. Esto parece molestarle muchísimo. Forma parte de su extrema honestidad y clarividencia, de su falta de ilusiones acerca de las cosas. Al mismo tiempo tiene una considerable conciencia sobre su trabajo.

Lloyd Goodrich<sup>55</sup>

El momento de composición, es decir el acto de componer un poema o pintar un cuadro es un determinante de la forma. En el ideal, el haiku se compone en un estado de pura receptividad; en la experiencia originaria, la palabra no traduce una sensación, sino que es su propia *consumación*. Tanto el hecho crea el poema, como el poema crea el hecho. F. Rodríguez-Izquierdo nos explica<sup>56</sup> que para componer un haiku el poeta ha de estar en un estado de serenidad:

El haiku es intuición, iluminación, y el torrente de emociones puede nublar el ojo poético. La expresión resultará así ajustada a unos sentimientos ya en remanso. Otsuji dice: Cuando uno está abrumado por la pena, esa pena no puede producir haiku, Cuando uno está jubiloso e inmerso en felicidad, ese sentimiento no puede producir haiku.

Esta condición en el poeta se corresponde en la pintura con una máxima de la tradición clásica china y japonesa, según la cual toda la composición de la obra debe estar presente en la mente<sup>57</sup> y en el corazón del pintor antes de que éste empiece a trabajar. Una actitud equiparable a la que Suzuki<sup>58</sup> describe como fórmula china para pintar bambúes: "Dibuja bambúes por diez años, hazte bambú; después olvida todo lo que sepas de bambúes mientras estás dibujando".

Para Hopper, el *dominio de la idea* es una regla, y el proceso de interacción entre las ideas y la escena tiene que estar, como en el pintar bambúes, completamente integrado con anterioridad. En nuestra opinión, el proceso de trabajo de Hopper obedece a reglas análogas a las del haiku. En una entrevista de 1955 con Suzanne Burrey el artista manifestó:

[...] se necesita mucho tiempo para que una idea pounce. Entonces tengo que pensar en ello por un largo tiempo. No empiezo a pintar hasta que tenga todo planeado en mi mente. Estoy preparado cuando llego al caballete [...] <sup>59</sup>.

La sinceridad –la meditación para afirmar la experiencia como verdad y distinguirla de la experiencia anecdótica– el rigor, la parsimonia y el desapego son características del hacer pictórico de Hopper y de su proceso de trabajo. Una combinación de tensión e impavidez, una armonía de contrarios que comporta disciplina y método. El talante estoico y puritano de Hopper se traduce en purismo en el proceso creativo. Un rigor que se manifiesta en una concepción firme y madurada de la idea y en una ejecución lenta, parsimoniosa y flemática. Cabe recordar que a partir de los años cuarenta no pinta más de dos cuadros por año, hechos en el taller y concebidos a partir de notas y recuerdos –el último óleo pintado en el exterior fue *Cape Cod Afternoon* (1936).

En las obras analizadas en nuestra investigación hemos podido probar que Hopper emplea un trazado regulador raíz de dos como procedimiento de oficio. Por un lado le aporta un medio de contención emotiva, y por otro satisface su sentido del orden. El oficio para Hopper es el cumplimiento de normas escrupulosas: la composición de la obra, la construcción de los elementos y los significados han de formarse como un todo íntegro. En todo momento la emoción debe ser contenida, todo debe ser justo y subordinado a la precisión y exactitud de lo que se pretende expresar. Consciente de los peligros del virtuosismo técnico, que podrían conducirle a la banalidad, en las obras de Hopper, como en el haiku, no hay lugar para el artificio porque escribir o pintar es un acto de iluminación.



Las siguientes declaraciones del artista dan cuenta de su talante y de los esfuerzos por mantenerse fiel a sus principios:

[...] Me encuentro, en el trabajo, siempre la intrusión perturbadora de elementos que no forman parte de lo que más interesa a mi visión, y la destrucción y sustitución de esa visión de la obra en sí a medida que avanza. La lucha para impedir que decaiga, creo, es el destino común de todos los pintores para los que la invención de formas arbitrarias no tiene el menor interés<sup>60</sup>.

[...] Pintar solo una representación o un diseño no es difícil, pero expresar un pensamiento en la pintura sí lo es. El pensamiento es fluido. Lo que se pone en el lienzo es concreto, y tiende a dirigir el pensamiento. Cuanto más se pone sobre el lienzo más se pierde el control del pensamiento. Nunca he sido capaz de pintar lo que me propuse pintar<sup>61</sup>.

Ilustración 36. Edward Hopper fotografiado por Arnold Newman en 1941.

Fuente: URL <<http://aaaaarte.com/expo/2012/11/hopper-un-americano-en-paris>>

60. "Notas sobre la pintura" en el catálogo de la exposición retrospectiva de E. Hopper en el MOMA, 1933. Extraído de *Edward Hopper. Escritos*. Editorial Elba, 2012. p. 12.

61. MAMUNES, Leonora. *Edward Hopper Encyclopedia*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 2011. p. 129. Artículo-entrevista de O'Doherty. "Hopper's Look". *TIME*, 1956.

### 3.3.2. La poesía del nombre

62. "Charles Burchfield, Americano". *Op. cit.*

[...] Esto es un simple apunte de aquello que más le mueve. Ni un solo segundo malgastado en representaciones inútiles, tampoco cae en la esclavitud de valores, ni del color o del diseño, puesto que ésta termina en la adecuada utilización de dichos elementos.

Edward Hopper<sup>62</sup>

63. STRAND, Mark. *Nada ocurra. Poemas selectos*. Bid&co Editor, 2011. p. 143.

El vocabulario que emplea el haiku se compone fundamentalmente de sustantivos. F. Rodríguez-Izquierdo (2010) dice que el haiku se podría llamar verdaderamente "la poesía del nombre". Lo explica como camino que busca la expresión directa del hecho poético y destaca que hay haikus sin ningún verbo, adjetivo o adverbio. El poeta M. Strand<sup>63</sup> nos da cuenta de lo diferentes que parecen las palabras en un poema y en una narración:

[...] Hasta las más familiares parecerán extrañas. En un poema, cada palabra, siendo igualmente importante, existe en un estado de enfoque absoluto, adquiriendo un peso que raramente logra en la ficción [...] En una novela, las palabras están subordinadas a gruesos tajos de acción o caracterización que impulsan la trama hacia adelante. En un poema, son la acción.

64. FROST, R. *Op. cit.* p. 25.

Una idea similar expresa uno de los poetas más admirados por Hopper, R. Frost<sup>64</sup>:

A veces las palabras me plantean un sinfín de dudas y me pregunto cuál es el papel que les corresponde. Si no sirven de algo, si no equivalen a hechos [...] son lo peor que hay. Tienen que ser categóricas e inapelables [...] Mi definición de poesía (si me viera obligado a darla) sería la siguiente: palabras que se han convertido en hechos.

El realismo de Hopper, más bien su verismo, es de una visualidad tan literal como sobria. En su trabajo cada cosa pintada es importante y se *sustantiva* en un proceso de simplificaciones de forma, color y diseño para transmitir la impresión de su existencia real e independiente. Recordemos de nuevo sus palabras: "Ni un solo segundo malgastado en representaciones inútiles, tampoco cae en la esclavitud de valores, ni del color o del diseño [...]". En función de su papel en el discurso, resume lo visual de cada figura en sus términos justos: los paisajes, los objetos o las personas, ni se describen o se caracterizan con abundancia de detalles, ni se difuminan por efectos de luz o se desfiguran con estilizaciones

formales o tentaciones de virtuosismo. Las imágenes se componen con signos claros y diferenciados, un sobrio y estricto nombrar cada cosa. Y cada cosa pintada tiene que servir de algo, una sustracción de cualquier cosa que pudiera rebajar la experiencia al nivel de la anécdota.

A. Muñoz Molina<sup>65</sup> en su artículo “Dos miradas americanas” compara a Hopper con su, rigurosamente coetáneo, el poeta W. Carlos Williams. Acertadamente dice:

[...] sus poemas se construyen muchas veces mediante una gradual acumulación de detalles visuales. Así parece que se pintan los cuadros de Hopper, un detalle tras otro, agregándose sin confundirse entre sí, un vocabulario gráfico hecho de las cosas más comunes, ventana, chimenea, esquina, casa de madera pintada de blanco, muro de ladrillo rojo, depósito de agua, verdes de vegetación sumergiéndose en la negrura azulada del interior de un bosque, palco de cine, mesa, cómoda de madera oscura, cuerpo desnudo de mujer, azul en una ventana, amarillo de iluminación eléctrica, etcétera.

Uno de los poemas de Williams, *Retrato proletario*<sup>66</sup> (1935), tal vez por el leve regusto sentimental que deja, nos recuerda al *Hotel Room* de Hopper (1931): mujer, joven, libro, ropas, zapatos, muebles, paredes, ventana, noche... Al igual que en el poema, el rostro queda en sombra, se nos niega; la persona no se interpreta sino que se nos presenta, es decir, no la interioriza, la exterioriza. Como Hopper, Williams nos muestra imparcialidad, moderación, claridad; cosas, no ideas; lo concreto, y no abstracciones, que provoca una sensación de inmediatez tangible; en suma, la misma naturalidad que Hopper para hacernos ver el misterio y la *belleza* de lo real, lo que hay de extraordinario en lo ordinario.

Ilustración 37. Edward Hopper. *Hotel Room*, 1931.



65. MUÑOZ MOLINA, Antonio. "Dos miradas americanas", *El País*, Suplemento *Babelia*, 23 junio 2012.

66. WILLIAMS, Carlos W. *Antología bilingüe*. Alianza Editorial, 2009. p. 153.

Una mujer joven y alta sin sombrero  
en delantal

El pelo recogido parada  
en la calle

Un pie enfundado en una media  
que roza la acera

El zapato en la mano. Observa  
Atentamente el interior

Saca la plantilla de papel  
Para encontrar el clavo

Que ha estado haciéndole daño

W. C. Williams. *Retrato proletario*

Como ya hemos apuntado anteriormente, cuando Hopper pinta lo hace evitando con escrúpulo ético la tentación de su habilidad pictórica porque sabe que lo conduciría a la trivialidad. Como se advierte en sus dibujos y en sus inicios impresionistas, tenía una mano firme en el dibujo y el color, pero sin embargo se decide por la distancia y la aspereza. Hay un *divorcio* inmovible entre el dibujante y el colorista: la línea, el tacto guiado por la razón, frente al color que es corazón. Así como el poeta al recitar sus versos ve sus imágenes, la vista es el sentido que rige al pintor, y el tacto su sentido complementario. Hopper, en su proceso de trabajo, con el dibujo mide, organiza el espacio y se familiariza con los componentes de la imagen; en ocasiones incluso lo más nimio se dibuja hasta poseerlo en la imaginación y convertirlo en *suyo* en la representación. Con la razón geométrica le asigna su lugar *exacto* en la composición. Al pintar aparece el colorista, es decir el poeta; la línea, o algo que aisladamente pudiéramos llamar línea, desaparece rotundamente para ser sustituido *exclusivamente* por el color. Así como el poeta al enunciar cada palabra ve y la vibración de su voz registra la emoción, Hopper pintando con el color *palpa* cada cosa, con aspereza, es decir con mucho cuidado, la vive; la convierte en “hecho” en su imaginación poética. Se explica así que en la obra de Hopper escaseen los horizontes lejanos, el lugar en el que la visión desmaterializa las cosas y el sentido del tacto se diluye.

### 3.3.3. La estructura formal. Métrica y composición

67. HAYA, Vicente. *El corazón del haiku*. Mandala Ediciones, 2002. p. 22.

V. Haya define el haiku como “una expresión elemental. Prácticamente podría decirse de él que es la forma poética de una interjección, de una exclamación, la expresión nuclear del asombro humano hecho poesía”<sup>67</sup>. Los tres versos del poema, como molde formal, poseen un poderoso atractivo por su eficacia, un mensaje breve que está a caballo entre lo *rudimentario* de las sentencias o las estrofas de dos versos frecuentes en la poesía popular (refranes, aforismos, estribillos) y el comienzo de la potencial *complejidad* a partir de la estrofa de más de tres. En términos literarios, una *sentencia* es lo más elemental, una pura afirmación; la estrofa de dos versos, el dístico, es la forma más sencilla en la expresión poética de un mensaje; una sencillez que ya puede contener las relaciones y analogías que se perciben en las cosas (analogías de ritmo, de sonido, de imagen, de forma, de sentido). De ahí se pasa al tres, que es un número de plenitud. Cabría una analogía geométrica: el punto es categórico, como una sentencia, la línea ya es relación entre dos puntos, tres puntos componen el triángulo como figura inaugural. El terceto supone una especie de totalidad más completa, un micromundo coherente en el que lo no dicho se despliega en la vida imaginativa del lector, “una pequeña capsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente”, como dice O. Paz<sup>68</sup>. Sobre la estructura formal del poema seleccionamos

68. BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. *Op. cit.* p. 46.

dos consideraciones de F. Rodríguez-Izquierdo<sup>69</sup>, mediante las cuales es posible establecer correspondencias con las pinturas de Hopper.

En primer lugar, explica la brevedad del haiku como algo derivado de la tensión entre el elemento temporal –el tiempo del decir– y la inmediatez de la sensación como elemento anti-temporal. Tal y como explica “...cuando el poeta ha expresado su intuición del *momento haiku*, todo lo que sobrepase su primera emisión normal de palabras parecerá un sobreañadido destructor de la inmediatez de la sensación”. Así, considera al haiku como forma ideal de la espontaneidad poética, reduciendo al mínimo la distancia entre la expresión y la intuición, la contradicción entre lo temporal y lo anti-temporal tiende a disiparse en la identidad. Una estructura lingüística dotada de proporción y armonía que “se sitúa, pues, en la pauta de *lo natural*”.

En conversación con O’Doherty<sup>70</sup> el artista dijo que su ideal era dotar a sus obras de “una sinceridad e independencia de la técnica artística” que provocaran “casi el efecto de choque de la realidad”.

El haiku es lo mejor que podemos decir de lo intuido en un golpe de vista, en un instante inspirado, o en un poema elaborado con esfuerzo, en el que el poeta ha simplificado, escogido y ordenado las palabras que recogen lo esencial de la experiencia. Las pinturas de Hopper también producen “el efecto de choque de la realidad”, para lo cual también ha simplificado, escogido y ordenado las formas que recogen lo esencial. En este sentido, las obras de Hopper y el haiku son equiparables como fenómeno de lectura: legibilidad inmediata y total. Los motivos nos resultan familiares y desde el motivo hasta la expresión todo tiene un tono sobrio, simple, discreto, neutro. Se produce así un efecto de *verdad*, de claridad momentánea que es una cualidad de la conmoción frente a un hecho.

La estrategia pictórica de Hopper persigue transmitir un impacto directo y emotivo a partir de muy pocos elementos; en sus pinturas nos adentramos en escenas bien organizadas y límpidamente definidas. De un Hopper se desprende una sencillez y *naturalidad* semejante a la sencillez del haiku que se origina por una estructura formal similar: al igual que el poema esboza la imagen mental con tres *pinceladas*, Hopper organiza la mayor parte de sus pinturas con dos, o como máximo tres, focos de atención, el límite de lo que podemos aprehender de un golpe de vista.

Como hemos descubierto en las obras analizadas, Hopper tiene –a semejanza de la métrica en la poesía– su *métrica pictórica* en el rectángulo raíz de dos. Con el trazado regulador determina, por un lado algo esencial, la *primera impresión*: imágenes armónicamente proporcionadas, equilibradas y estables, una calma geométrica que causa el efecto de tiempo congelado. Por otro lado, con el trazado segmenta la escena, casi siempre en vertical, en *frases visuales*: zonas con cierta *autonomía semántica* en el texto pictórico –lo que hemos denominado en los análisis las *unidades pictóricas* y hemos asimilado a *los versos*.

69. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *Op. cit.* p. 33 y 34.

70. Extraído de KRANZFELDER, Ivo. *Hopper*. Taschen, 2006. p. 92.

Mediante la composición, el artista implanta un itinerario de lectura convencional: izquierda-derecha, arriba-abajo y simetrías de eje vertical que aseguran el equilibrio. En un Hopper, a la mirada del espectador no se la violenta, ni vagabundea ni se distrae por ningún reclamo de perfección pictórica, ya que lo *pictórico*, al igual que lo *literario* en el haiku, queda en sus términos justos para que prime la sintaxis visual, es decir la lectura poética. Así como el haiku es una estructura lingüística dotada de proporción y armonía que, según Rodríguez-Izquierdo, “se sitúa en la pauta de lo natural”, lo mismo podría decirse de las escenas de Hopper: estructuras visuales dotadas de proporción y armonía que se sitúan en la pauta de *lo natural*.

71. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *op. cit.* p. 143 y 144.

En segundo lugar, Rodríguez-Izquierdo<sup>71</sup> también nos explica que salvo el modelo ideal (17 sílabas dispuestas en tres versos de 5, 7 y 5, lo que supone dos o tres palabras por verso) “[...] no existe ninguna caracterización formal del haiku. En dicha pauta están de algún modo en síntesis el ritmo y el acento del haiku [...]”. Y añade que aunque el poema “[...] no contiene elementos lógicos ni relaciones intelectuales entre sus partes, participa en cierto modo de la naturaleza silogística: la conclusión –el tercer verso– está de algún modo en las premisas”. Ese último verso convoca el silencio necesario para adentrarse en la imagen y en la sensación que el poema estimula en nuestro interior.

La lectura de muchos Hopper tiene esa cualidad. Si abandonamos la afanosa búsqueda de *un significado* –algo ajeno a nosotros– y nos adentramos en la escena, el itinerario visual determinado por Hopper en la composición tiene un final, la mirada tiende a detenerse en un lugar. Es el tercer verso, la conclusión que *de algún modo* está contenida en las premisas, el lugar de consumación de la lectura que nos sumerge en el silencio hopperiano que, como el silencio del poema, nos invita *no a comprender sino a sentir* en paralelo con el poeta.

Hemos seleccionado algunos ejemplos que ilustran lo que exponemos. Los cinco primeros están analizados con detalle en el capítulo 2 y las líneas trazadas muestran fielmente la fragmentación en versos deducida del trazado regulador. En los cinco siguientes, la partición que señalamos resulta de un acercamiento interpretativo semejante; aunque no lo podemos asegurar, por los tanteos realizados sospechamos con fundamento que también en esas obras Hopper emplea el trazado regulador.

*Rooms by The Sea* (*El lugar del salto*, como título privado) podríamos proponerlo como el paradigma de la comparación estructural. Dos versos *menores* laterales y uno *mayor* central. Pocas palabras: hogar-luz solar en una pared blanca-mar. La percepción tiene un arranque inicial en el verso central pero se desplaza inmediatamente a los laterales; la lectura oscila de lado a lado hasta inmovilizarse en el sol sobre la pared –la mirada quiere estabilizarse y busca el *centro de gravedad* de la zona irregular luminosa. En ese punto ya no *miramos* el cuadro, la luz solar nos traslada al espacio virtual de la pintura. El último verso es la conclusión que induce la sensación de sosiego que se ofrece al sentido propio.



Ilustración 38. *Rooms by The Sea*, 1951.

En *New York Movie* hay dos versos idénticos en superficie separados por una ancha, sostenida, pausa negra. La lectura va de izquierda a derecha; de la pantalla de cine y la pareja de espectadores a la acomodadora y la salida. La atención oscila de un lado a otro del cuadro, experimentando a la vez las dos posibilidades que se nos ofrecen. Aunque la perspectiva nos coloca como espectadores que miran la pantalla iluminada, la acomodadora pensativa gana en interés. Si necesitamos tiempo para recapacitar siempre podemos esperar, sentados, en la pausa negra. Esta pausa potencialmente puede actuar también como verso final que formula la sensación melancólica que no es sino la vacilación entre la realidad y el deseo.



Ilustración 39. *New York Movie*, 1939.

En *Conference at Night* hay tres versos. La impresión siniestra es inmediata. El cuadrado estricto de la derecha se compone de dos versos encabalgados: en el mayor leemos la Luz como Presencia que contempla a los personajes; en el menor leemos la ventana: la oscuridad de la noche de donde procede la Luz. El verso de la izquierda enuncia la otra Presencia, al frente su oscuridad. La perspectiva en fuga nos sitúa como intrusos en el centro de la reunión; en ese punto nos detenemos en la lectura de la catadura siniestra de los personajes; de soslayo miramos con recelo hacia la negrura de la izquierda, donde encontramos que la cabina, también oblicuamente, vigila la reunión.



Ilustración 40. *Conference at Night*, 1949.

En *Dawn in Pennsylvania* hemos interpretado que formula el dilema moral del hombre abrumado en su vida privada por la entrada de su país en la Segunda Guerra Mundial. Dos verticales segmentan la imagen en los tres versos. Los dos estrechos laterales son enunciados simbólicos: en el de la derecha, con las dos ventanas que vemos del edificio más sencillo, se simboliza a las personas singulares dispuestas al sacrificio –una pareja, hombre y mujer; en la prolongación virtual del edificio se enuncia a las muchedumbres de personas. A la izquierda, con idéntica proporción, el verso en negro enuncia su destino. El verso mayor es un escenario amenazador que nos atrapa en el panorama del fondo y en

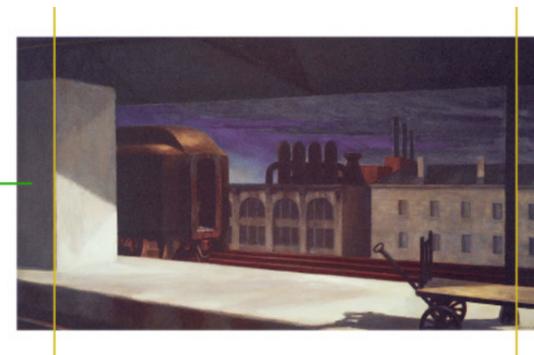


Ilustración 41. *Dawn in Pennsylvania*, 1942.

Ilustración 42. *A Woman in the Sun*, 1961.



la paradoja que contiene: por debajo de la línea de cornisas, un fuerte movimiento horizontal hacia la izquierda al que se le opone, por encima, una quietud de figuras verticales. Se crea una sensación de pesadilla, la espera inminente del viaje hacia un destino fatal. Junto a la ominosa puerta del vagón de cola, la luz débil del amanecer es la última palabra que nos deja en silencio mirando a lo lejos.

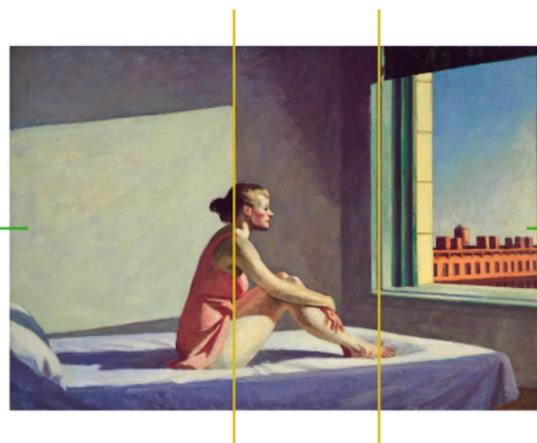
*A Woman in The Sun* tiene una estructura parecida a la anterior. Aunque la partición no está definida por unas verticales claras, el esquema se deduce de la normas de localización de significantes en el discurso organizado por el trazado regulador. Leemos tres versos referidos a la mujer que, de izquierda a derecha, remiten al orden temporal: pasado, presente y futuro. El pasado y el futuro son versos cortos que se interrumpen bruscamente. La composición nos emplaza frente a la ventana, pero en el eje central, una línea virtual pasa por la ventana pero se acerca a la mujer. En esa posición examinamos a la mujer, pero se nos ofrece la ventana abierta como alternativa; en ese caso las miradas se cruzan y crean el vínculo: también nosotros, como ella, miramos a lo lejos y contemplamos lo mismo: un cielo luminoso y ondulantes superficies femeninas –azules y verdes esperanzadores.

En *Manhattan Bridge Loop* hay un verso central cuadrado y dos laterales más cortos. En el primero se describe un lejano y feo panorama urbano embellecido por la luz tendida del atardecer. En lo cercano, y por la izquierda, aparece un camino que se bifurca frente al muro espeso; en el camino vemos cómo un transeúnte solitario, tocado por la Luz solar, ha tomado su opción, seguir la senda de la sombra. En el verso de la derecha hay una personificación retórica: el farol, firme en su verticalidad y su luz, *acompaña* al hombre cabizbajo. Al final nos encontramos contemplando las fachadas iluminadas, algunas son ruinas pintadas con un rojo encendido; el paisaje es feo pero al fin y al cabo, la Luz solar purifica todo lo que toca.

Ilustración 43. *Manhattan Bridge Loop*, 1928.



Ilustración 44. *Morning Sun*, 1952.



En *Morning Sun* hay tres versos. Una mujer al sol naciente, sentada sobre su cama en una habitación elevada que nos parece pequeña, una auténtica celda monástica. El tercer verso es la mancha de sol sobre la pared vacía –es significativo que en su zona no le acompañe la mujer sino la espalda no iluminada y, sobre todo, su sombra sobre la cama.

En *Room in New York* el primer plano oscuro marca el tono y el distanciamiento. En la escena hay tres versos, vamos de la mujer al hombre y del hombre a la mujer; sentimos su unión y su separación, una armonía triste. El tercer verso es la puerta, cerrada para los dos, y también para el espectador. Literariamente el dedo de la mujer sobre el teclado sugiere una sola nota sostenida que subrayaría el silencio.

En *City Sunlight* hay tres versos. En el primer plano hay dos que hablan de una mujer en su intimidad, sola en una habitación que aún no es hogar; parece recién instalada con muebles que remiten a otro tiempo y otro hogar. A la izquierda, la ventana dibuja sobre el tablero de la mesa una hoja de luz y, a su lado, un tintero. Sobre la mesa redonda hay un joyero verde, un objeto particularmente femenino que guarda las intimidades de una mujer. Ella, ensimismada, mira el tintero. Los tres elementos están conectados con la figura de la mujer mediante la geometría; una estricta alineación en horizontal nos revela que el tamaño en altura del tintero coincide exactamente con la altura de la tapa del joyero. Alguien podría levantar la tapa y escribir cómo se siente, su historia. Solo puede hacerlo aquel que la mira con atención; eso es lo que nos dice el tercer verso: dos ventanas que encarnan dos enormes ojos negros que, como nosotros, la miran; se asoman a su interior.



Ilustración 45. *Room in New York*, 1932.



Ilustración 46. *City Sunlight*, 1954.

En *Sun in an Empty Room* contemplamos una habitación que pudo albergar toda una vida, pero que ahora se encuentra despojada de todo; en tres versos una visión del mundo sin nosotros. En la pared oscura de la derecha se abre una ventana al bosque que por arriba está iluminado, por abajo su oscuridad reclama nuestra desaparición. Solo queda el sol que dibuja dos lápidas de luz en las otras paredes. La que vemos entera en el centro retiene como final, la segunda como eco interrumpido subraya el carácter terminal de la luz. Una sensación triste a la par que liberadora.



Ilustración 47. *Sun in an Empty Room*, 1963.

### 3.3.4. Principio de comparación interna

72. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *Op. cit.* pp. 74 a 76 y 139,140.

73. REICHHOLD, Jane. "Técnicas del haiku". Artículo publicado en *Hojas en la acera, Gaceta del haiku*, N° 9, Año III, marzo 2011. pp. 12 a 17, disponible en URL <<https://haikunversaciones.files.wordpress.com/2014/01/hojas-en-la-acera-nro-09-correcta.pdf>>. El artículo es traducción de Mar Ordoñez y remite al texto original de J. Reichhold publicado en el número de otoño de 2000 de *Frogpond*, revista de la Haiku Society of America, disponible en URL <<http://www.ahapoetry.com/haiairtjr.htm>>

En el haiku, no siempre se dan dos realidades que interactúan, dos componentes diferenciados que *balancean* entre sí y que es el factor determinante y principal del impacto poético. El haiku existe si en esa interacción entre imágenes, sensaciones o conceptos salta la chispa. Si no, será una instantánea, más o menos afortunada, o una simple descripción del hecho, pero sin el fulgor de lo poético.

F. Rodríguez-Izquierdo<sup>72</sup> destaca este formalismo de la poética haiku por su frecuencia e importancia en la tradición literaria, y lo denomina "principio de comparación interna". Otros autores como V. Haya, por ejemplo, hablan en sus textos de "polos internos"; otros como J. Reichhold<sup>73</sup> se refieren al mismo concepto pero lo definen particularizándolo como técnicas equivalentes: la técnica de la similitud, la del contraste y la de la asociación. En la tradición japonesa, Rodríguez-Izquierdo atribuye al siguiente poema de Basho el origen del principio de comparación interna:

Sobre la rama seca,  
un cuervo se ha posado;  
tarde de otoño.

Este poema definió el estilo de Basho y fue tomado como modelo por muchos poetas. Rodríguez-Izquierdo nos explica y describe el principio a través de una interpretación del poema. Señala en primer lugar que el poema es ejemplar por su sencillez y originalidad pictórica: un cuervo negro que se destaca sobre un fondo también oscuro. El determinante poético es la comparación; los dos integrantes de la escena, el cuervo y el anochecer de otoño:

[...] aparecen comparados entre sí no a manera de metáfora, sino como dos fenómenos reales de existencia independiente. Las diferencias son aquí tan importantes como las semejanzas. No es solamente la insinuación de que la noche viene a posarse como un cuervo. Es también el contraste, el punto diferencial entre el pequeño cuerpo negro del cuervo y la gran negrura amorfa del atardecer otoñal. Sin duda el perfil del cuervo adquiere relieve sobre ese vasto fondo natural que lo envuelve y le da sentido.

Completa la interpretación citando como autoridad a D. Keene, quien dice:

El poema es una maravilla de economía. Es una escena en monocromía: el negro cuervo descende sobre la rama desnuda, mientras con el crepúsculo se desvanecen todos los colores. El último verso, *aki no kure* en japonés, puede ser interpretado también como el crepúsculo del

otoño. Es decir, el fin de la estación. Toda la escena evoca una época de esterilidad mientras se acerca el invierno. Aunque extremadamente breve, el poema es una joya perfecta [...] aprehende el instante en forma extraordinaria [...] parece independiente del poeta que lo ha creado.

Rodríguez-Izquierdo también nos explica que el principio de comparación se apoya sintácticamente en una pausa que concierta los dos focos de atención. Dicha pausa se suele marcar con una palabra que se denomina *kireji* o palabra de cesura, un signo de puntuación poética que señala o acentúa el sentimiento del poeta. El *kireji* señala pues una pausa de pensamiento que es el eje formal de la comparación, un silencio lleno de significado que insinúa el enlace de igualdad-diferencia-asociación. Añade el autor que en la comparación:

[...] No hay una afirmación explícita, con palabras, sobre la igualdad o semejanza de los términos comparados. Pero implícitamente los dos términos son referidos el uno al otro y realizan por su interrelación una unidad de significado [...] la comparación insinúa un enlace de igualdad-diferencia entre dos términos, pero solo para la sensibilidad del lector que tiene conseguido el gusto del haiku [...] La comparación estética del principio de comparación interna en el lector no es estridente, pues está condicionada a su colaboración interpretativa.

En nuestro examen de las obras de Hopper, con mucha frecuencia nos parece encontrar el principio de comparación interna y, al igual que en el haiku, la comparación como fundamento poético se insinúa sin estridencias y solo se resuelve en la sensibilidad interpretativa del espectador. En los análisis realizados sobre obras concretas, la comparación aparece de una u otra forma en todas ellas, excepto en *Automat*, aunque tal vez con el estudio de un número mayor de obras podría incluso proponerse como una característica singular de su estilo. A modo de ejemplo, incluimos *New York Movie* y *Rooms by the Sea*, dos obras en las que la comparación como determinante poético nos parece clara. Resumimos brevemente lo que decimos al respecto en sus respectivos análisis.

*New York Movie* se compone de dos escenas y una franja central oscura que funciona como pausa. El contraste entre la ficción y la realidad es el asunto poético, y ambas están sugeridas y entremezcladas en cada verso. Adentrándonos en el cine como espectadores, en la pantalla estamos en el mundo de la ficción, la pareja de moviegoers y el propio espectador son lo real; a la derecha aparece la acomodadora, pero no es real, al igual que la pantalla solo es una ficción, una razón sentimental para moverse. A la izquierda, el espacio profundo y oscuro de la sala, a la derecha el espacio cercano y luminoso; la dirección hacia abajo que se crea con la fila de luces rojas se invierte al otro lado con una flecha hacia



Ilustración 48. Edward Hopper. *New York Movie*, 1939.

Ilustración 49. Edward Hopper. *Rooms by the Sea*, 1951.



arriba que dibujan las cortinas; en la pared oscura, en escorzo, la figura del par de columnas-monolitos fúnebres se enlaza con el reloj de arena que la luz de los apliques rojos dibuja sobre la pared. Obviamente, el juego de claro-oscuro y los colores favorecen la comparación.

En *Rooms by the Sea*, la comparación entre las escenas laterales es más patente: la pequeña realidad del hogar se contrasta con el mar; lo envolvente y seguro con lo inmenso y abierto; la seguridad de las cosas reales con *la nada* en el mar; *la luz domesticada* en la pared de la habitación del fondo con la luz extrema y total del mar. La percepción sigue la línea del horizonte marino y compara; en esa línea de lectura el trapecio de luz solar en el centro trabaja como pausa; un poco más abajo se erige como verso, un final que nos sume en el silencio.

Aún sin entrar en justificarlo, mediante una interpretación detallada nos atrevemos a agregar otras obras, en las que nos limitamos a señalar que en todas ellas se muestran dos realidades separadas que, a nuestro entender, en la semántica del enunciado pictórico de Hopper se enlazan mediante la comparación.



Ilustración 50. Obras de Edward Hopper. (Títulos y años en Anexo 3).



**CAPÍTULO IV**  
**Conclusiones**



### Manifiesto Humanista

Un grupo de artistas se ha reunido para discutir sus problemas. El trabajo de los miembros de este grupo es muy diverso en estilo y concepto. Sus afinidades son respeto y amor por las cualidades humanas en la pintura. Son un número suficiente para representar al colectivo profesional. La siguiente declaración representa una opinión conjunta.

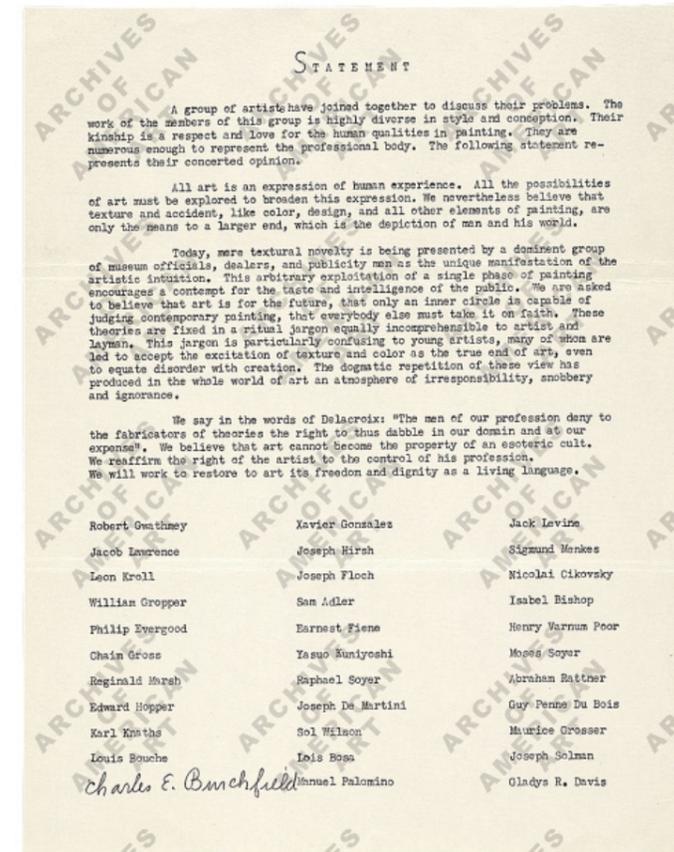
Todo arte es una expresión de la experiencia humana. Todas las posibilidades del arte deben ser exploradas para ampliar esta experiencia. Nosotros, sin embargo, creemos que la textura y lo accidental, como el color, el diseño y cualquier otro elemento de la pintura, son solo el significado de un largo final, el cual es representación del hombre y su mundo.

Hoy, una simple novedad está siendo presentada por un grupo dominante de responsables de museos, marchantes y publicistas como la única manifestación de la intuición artística. Esta explotación de la arbitrariedad de una sola fase de la pintura alienta el desprecio por el gusto e inteligencia del público. Se nos pide creer que el arte es para el futuro, y que solo un estrecho círculo es capaz de juzgar las pinturas contemporáneas, que todo el mundo debe tener fe ciega. Estas teorías están establecidas en una jerga ritual igualmente incomprensible para los artistas y los legos. Esta jerga es particularmente confusa para los jóvenes artistas, muchos de los cuales están equiparando la excitación de la textura y el color como la verdad última del arte, incluso a equiparar trastorno con creación. La dogmática repetición de estos puntos de vista ha producido en todo el mundo del arte una atmósfera de irresponsabilidad, esnobismo e ignorancia.

Nosotros afirmamos en palabras de Delacroix: "El hombre de nuestra profesión reniega de los fabricantes de teorías el derecho a inmiscuirse tanto en nuestro dominio y a expensa nuestra". Creemos que el arte no puede llegar a ser la propiedad de un culto esotérico. Reafirmamos el derecho del artista al control de su profesión. Trabajaremos para devolver al arte su libertad y dignidad como un lenguaje vivo.

1. Cita extraída de PLÀ, Josep. *El Cuaderno gris*. Ed. Destino, 2002. p. 431.

Ilustración 1. Statement on Humanism, ca. 1947. Artists' statement, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Digital ID: 9984. URL <<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/statement-humanism-9984>> En columna izquierda, traducción del texto. Nos hemos permitido incluirnos entre los firmantes.



“Yo diría que el síntoma de un gran poeta es contarnos algo que nadie había contado, pero que no es nuevo para nosotros. Todo gran poeta nos plagia”.

J. Ortega y Gasset<sup>1</sup>

Ortega y Gasset expresa fielmente la idea principal que recorre la tesis: explorar el síntoma de un gran poeta como Hopper. Mediante el análisis formal, tratar de alcanzar sus enigmas, es decir tratar de deducir el enunciado de algunas de sus obras y proponer la metáfora un Hopper es como un haiku como posible forma de esclarecer la cuestión de su popularidad, han sido los objetivos. En lo que sigue resumimos los resultados de nuestras reflexiones.

## Sobre la naturaleza poética de la obra de Edward Hopper

A lo largo del trabajo de investigación hemos ido comprobando la hipótesis de partida: la naturaleza poética de la obra de Hopper, en realidad evidenciando lo que siempre dijo que era su propósito, “hacer una transcripción lo más fiel posible de mis más íntimas impresiones de la naturaleza”. Hopper crea un mundo propio que el espectador cree conocer o se reconoce en él; imágenes que tomamos por verdades reales; creemos lo que vemos tan claramente que no nos damos cuenta de lo mucho que ha explorado el oficio.

### El poeta que nombra

Emerson<sup>2</sup>, en su ensayo *The Poet*, describe en lenguaje común una metáfora brillante:

El lenguaje es poesía fósil. Así como la piedra caliza del continente se compone de masas infinitas de las conchas de los animáculos, el lenguaje se compone de imágenes, o tropos, que ahora, en su uso común, aún han dejado mucho que nos recuerda su origen poético. Pero el poeta así nombra las cosas, porque él lo ve, o está un paso más cerca que cualquier otro.

El realismo de Hopper es un realismo mental; un Hopper es un texto visual tan escueto como fiel a la palabra. Cada componente de la imagen proviene de un proceso de simplificación y apropiación hasta reducirlo a la palabra justa; sus imágenes se componen con formas claras, una junto a otra, ni se mezclan ni se confunden, un sobrio y estricto nombrar; cada cosa pintada tiene que servir de algo. Recordemos de nuevo al poeta Robert Frost:

A veces las palabras me plantean un sinfín de dudas y me pregunto cuál es el papel que les corresponde. Si no sirven de algo, si no equivalen a hechos [...] son lo peor que hay. Tienen que ser categóricas e inapelables [...] Mi definición de poesía (si me viera obligado a darla) sería la siguiente: palabras que se han convertido en hechos<sup>3</sup>.

En un Hopper las personas, los objetos, los escenarios, la luz, lo oscuro... se convierten en *hechos* en su sentir poético, como las palabras de Frost. En sus cuadros no hay efectos atmosféricos, ni las cosas se pintan con pormenores inútiles ni, por supuesto, jamás se desfiguran con estilizaciones plásticas caprichosas; son sencillos y estrictos nombres propios, a veces adjetivados por los imperativos del

2. EMERSON, Ralph W. *The Poet*. p.8. Incluido en *Essays: Second Series* (1844). Fuente: URL <<http://www.emersoncentral.com/essays2.htm>>

3. FROST, Robert. *Prosas*. Editorial Elba, 2011. p. 25.

sentido. Por ejemplo la luz sobre una pared a veces solo es luz, un nombre propio con un significado concreto en el texto; a veces, esculpiendo la figura, es un adjetivo que la ensalza o la define; a veces incluso hay verbos, como por ejemplo las flechas disfrazadas de sombras, o de luces, que indican un movimiento hacia un lugar del espacio del cuadro como hemos visto en *Dawn in Pennsylvania*, *Automat* o *Night Windows*, o los símbolos que indican un pensar que vemos en *Automat* o *New York Office*.

Hopper no es un poeta de verso libre

En la investigación –y hasta donde conocemos– tal vez sea éste el descubrimiento original de mayor alcance, el hallazgo de un secreto de oficio: el rectángulo raíz de dos como sistema de proporción y trazado regulador y sus estrictas normas de emplazamiento de los significantes, la llave de acceso al enigma de algunos de sus enunciados, la métrica poética de Hopper. Concretamente, de las once obras estudiadas, en seis nos ha permitido proponer lecturas muy alejadas de las que conocemos, y desde luego también de los tópicos críticos que se les asignan como soledad, alienación, etc.; en cuatro quizás solo aclaraciones o matices sobre algunas opiniones críticas que podemos compartir; únicamente en *House by the Railroad* no emplea el raíz de dos. Quede claro que hablamos solo de la *aproximación al enunciado* de Hopper, pero en ningún caso de las muchas apreciaciones críticas de las que participamos y que nos han ayudado en el trabajo, entre las que, de manera especial, reiteramos de nuevo a Mark Strand y, aunque de otra forma, al también poeta Yves Bonnefoy.

A semejanza de la poética haiku, Hopper se ajusta a una métrica laboriosa y exigente. Así como el poeta selecciona cuidadosamente sus palabras, las pule en sonido y sentido, y las coloca en su lugar exacto en relación con otras, Hopper, el dibujante, compone con el trazado regulador imágenes bien definidas, escenas armónicamente proporcionadas, estables y equilibradas, y también con él segmenta la escena en versos, frases visuales con cierta autonomía semántica en el texto. Con todo ello el artista crea un orden y una sintaxis visual tranquila y convencional –izquierda-derecha, arriba-abajo y simetrías de eje vertical– y determina algo fundamental, la *primera impresión*: un sosiego geométrico del que procede el efecto de tiempo detenido y su famoso silencio.

El poeta que recita

Se necesita mucho tiempo para que una idea punce. Entonces tengo que pensar en ello por un largo tiempo. No empiezo a pintar hasta que tenga todo planeado en mi mente. Estoy preparado cuando llego al caballete<sup>4</sup>.

4. Edward Hopper en una entrevista con Suzanne Burrey, "Edward Hopper: The empty Spaces". *The Arts Digest*, vol. 29, 1 April 1955, p. 8. Fuente: Harriet G. Warkel, "Paper to Paint: Edward Hopper's Hotel Lobby".

Para Hopper el dominio de la idea es una norma inflexible, cuando llega al caballete está preparado. La reflexión y la razón geométrica del dibujante han puesto todo en su lugar; el hecho mismo de pintar, como el escribir para el poeta, es ahora el acto de iluminación. Aquí desaparece el dibujante y aparece el colorista puro, el poeta que con cada pincelada de color siente y recita sus palabras, cada una de sus palabras, para trasladarnos el asombro de la impresión original. Sin embargo aún hay riesgos, al igual que el poeta de haiku, lo que ha surgido en *el hecho* y que ha dado origen al cuadro no puede ser exagerado o deformado por la subjetividad de los sentimientos de satisfacción, rabia, desolación o puro narcisismo. Se trata de estar y, pintando, vivir con desapego: nada hay que lograr, nada hay que proponer; se busca el distanciamiento impersonal que da la sabiduría. La mentalidad estoica y reflexiva de Hopper se asemeja al talante Zen, es decir al haiku. De ahí la aparente neutralidad de su manera de pintar; en Hopper, *la indiferencia es virtud buscada* y no defecto artístico. Como ya comentamos en el capítulo de Metodología, en la experiencia directa con los cuadros pudimos comprobar lo que afirmamos; acercándonos al cuadro encontramos al colorista puro que cuando pinta cada cosa tiente, encontramos al poeta que siente cuando recita sus palabras.

“Un Hopper es como un haiku: pocas palabras, muchos significados”<sup>5</sup>

He intentado expresar mis impresiones de la forma más amable e impactante posible<sup>6</sup>.

En el capítulo 3 hemos estudiado y fundamentado los posibles paralelismos en valores de contenido y de forma para justificar la metáfora *un Hopper es como un haiku*; aquí destacamos lo que para nosotros es lo principal: la estructura formal y la polisemia interpretativa.

Con unas cuantas palabras y en solo tres versos el poeta de haiku expresa el núcleo del asombro poético de la realidad de un acontecimiento, el lector lo siente, o más bien lo presiente en el dibujo que el poema ha esbozado en su imaginación. Un haiku es lo mejor que el poeta ha podido decir de lo que ha intuido en la experiencia cotidiana en un golpe de vista.

Las pinturas de Hopper producen un efecto de encuentro con la realidad; su realismo nos presenta un acontecimiento formalmente simplificado y ordenado capaz de hacernos sentir, o más bien presentir, el núcleo de la sensación poética. También Hopper organiza la mayor parte de sus pinturas con dos, o como máximo tres, focos de atención, el límite de lo que podemos aprehender de un golpe de vista.

En la estructura formal, las obras de Hopper son equiparables al haiku como fenómeno de lectura: en ambos casos la legibilidad es inmediata y total. Por otra parte, también los motivos proceden de la vida corriente y nos resultan familiares. Todo tiene un tono neutro, simple y discreto. En ambos casos

5. Ushio Sinojara. Fuente: Revista de la Fundación March. nº 195, diciembre 1989. pp. 11-15.

6. Notas de Hopper sobre la pintura, publicadas en el catálogo de la retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York en 1933. Extraído de Hopper, Edward. *Escritos*. Editorial Elba, 2012. p.11.

se produce un efecto de *verdad*, de claridad breve, que es una cualidad de la conmoción frente a un hecho.

Tanto el poeta de haiku como Hopper únicamente buscan compartir esos sentimientos profundos, que no se pueden explicar claramente sino solo sugerirlos mediante el uso concreto, y especialmente escueto, de sus medios. En su hacer se evita pues explicar la sensación o el pensamiento; se tiene que presentar el hecho con precisión: qué ha sucedido, cómo, dónde y cuándo, pero no todo debe ser dicho. El poema y la pintura se ofrecen al sentido de un modo amable, no tratan de explicar nada, ni imponer nada, ni comunicar la personalidad del artista; dicen sinceramente lo que quieren decir pero en ambos casos su arte tiene como norma la reserva y la sugerencia. Así, el trabajo poético solo vale por la riqueza de conexiones que pueda producir en la mente del receptor.

Por otra parte, y en relación al orden de lectura, los estudiosos del haiku hablan de la naturaleza silogística del poema; el tercer verso es la conclusión que de algún modo está contenida en los dos versos anteriores. Ese último verso del poema convoca el silencio necesario para adentrarse en la imagen y en la sensación que el poema estimula en nuestro interior. La lectura de muchos Hopper tienen esa cualidad; si abandonamos la afanosa búsqueda de un *significado* ajeno a nosotros y nos adentramos en la escena, el itinerario visual determinado por Hopper en la composición tiene un final, la mirada tiende a detenerse en un lugar. Es la conclusión, el lugar de consumación de la lectura que nos sumerge en el silencio hopperiano que, como el silencio del poema, nos invita no a explicar la imagen sino a *sentir en paralelo* con el poeta. Podemos concluir pues que, efectivamente, *un Hopper es como un haiku*.

#### Tentación narrativa vs tentación poética

O' Doherty: "¿Son sus pinturas reflejos del aislamiento de la vida moderna?"

Hopper: "Puede ser cierto. Puede que no sea cierto".

O 'Doherty: "¿Qué dibuja en los oscuros paisajes que pinta?"

Hopper: "Supongo que sólo a mí mismo"<sup>7</sup>.

[...] La soledad es exagerado. Formula algo que no desea formulado Renoir dice así: [...]" El elemento más importante en una imagen no puede ser definido" ...no se puede explicar, tal vez, es mejor [...]. No tengo influencias realmente. No me refiero a eso de una manera engreída. Cada artista tiene un núcleo de originalidad [...]. Un núcleo de identidad que es el suyo [...]. No sé cuál es mi identidad. Los críticos le dan a uno una identidad. Y, a veces, incluso, le dan un empujón<sup>8</sup>.

7. Hopper en diálogo con Brian O'Doherty, en una entrevista para TV en 1961. Disponible en URL < <https://vimeo.com/120697871> >

8. O'DOHERTY, Brian. "Portrait: Edward Hopper". *Art in America*. Vol. 52, December, 1967. p. 80.

Hopper ha sido estudiado desde numerosos puntos de vista y creemos que toda crítica siempre puede decirnos algo de interés, sin embargo también creemos que a Hopper muchos críticos le han dado un empujón como dice el propio artista. James Barry Bledsoe<sup>9</sup>, en una tesis de 1974, estudió el corpus de la opinión crítica alrededor de Hopper y su evolución desde que empezó a ser conocido en los años 30. En ella nos explica cómo frente a la ambigüedad de sus obras cualquier consistencia en la descripción, sea cual fuere el procedimiento de análisis, era reconocida como un logro profesional del crítico y señala que la crítica ha caracterizado su obra como solitaria y alienada. Sostiene que esa interpretación es en buena medida obra de los críticos y que no se puede derivar de sus pinturas como tal. Atribuye el consenso crítico en torno a estas ideas y el constante empleo de estos términos a la influencia de un procedimiento clasificatorio profesional del que disponen los críticos: el concepto de género. El género narrativo fue el que le asignaron a Hopper desde sus inicios y, sin embargo, Hopper no encaja en la definición estricta del mismo: los cuadros se centran en un episodio, en lugar de ser una supuesta historia en curso. Así, las escenas cotidianas de Hopper fueron reconocidas como la descripción de la soledad y la alienación. Se dice que Hopper ha capturado la soledad y el aislamiento que forman parte de la experiencia americana y es ensalzado a través de la interpretación sociológica como un observador sagaz que expresa los males de la sociedad, o bien por su capacidad de punzar en los problemas de la vida estadounidense.

Una parte de la opinión crítica en la que persiste la adscripción de Hopper al género narrativo es la que formula “la tentación narrativa” como algo que forma parte de la experiencia de un hopper, una frase que creemos surge de un artículo de J. Updike<sup>10</sup>, y que ha tenido éxito. Con ella numerosos críticos sugieren al lector de la crítica, o se lo dicen abiertamente: si usted es capaz de imaginar una historia a partir del cuadro, se habrá apropiado del mismo y podrá por tanto disfrutar de él. Nos parece equivocada la idea, *Hopper solo busca compartir* un sentimiento concreto: el deseo, el temor, la melancolía, la rabia, la esperanza, incluso la broma; sentimientos que el cuadro transmite con la misma inmediatez y eficacia que el haiku.

En nuestro trabajo hemos empleado la poesía efrástica como otra forma de opinión crítica<sup>11</sup>, y nos ha sido tan estimulante como útil para nuestro propósito de alcanzar el enunciado de las obras estudiadas y contrastar significados. Sin embargo, creemos que cuando en la poesía efrástica el poema es extenso sigue conteniendo algún remanente de “tentación narrativa”, puesto que en el fondo todo poema largo pretende narrar en verso una historia o acontecimiento. También buscamos haikus efrásticos y en relación con la obra que estudiábamos encontramos algunos sobre *Automat* y *New York Movie*. Contrastando los poemas largos, de poetas reconocidos, con los haikus, de poetas aficionados, en cierta forma la tentación narrativa frente a la tentación poética, los haikus nos parecieron una respuesta más

9. James Barry BLEDSOE. "Edward Hopper in Critical Condition". Thesis (M.A.), University of British Columbia, 1974, Vancouver, Canada. Disponible en: URL <<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0093151>>

10. UPDIKE, John. "Hopper's Polluted Silence". *The New York Review of Books*. 10 agosto 1995.

11. En relación a este tema, recordamos que James Hoggard, en su poema sobre *Approaching a City* (ver el análisis de esta obra) se pone en el lugar de Hopper y da una opinión demoledora sobre los críticos, dos de sus versos dicen [...] Si abandonaran su oscuridad frente a mí, / pero no su ser común, estaría satisfecho [...]

12. Consejero pedagógico y formador de artes visuales (Inspección de Educación Nacional de las circunscripciones del Grand Dijon). Ver ficha en Introducción. Fuente: URL <<http://education-artistique21.ac-dijon.fr/Le-cahier-artistique-et-culturel?lang=fr>>

13. STRAND, Mark. Hopper. Lumen, 2008. p. 22.

sencilla y natural, más apropiada al cuadro y al alcance de todos. Un caso muy distinto, y admirable, es el poema *Another Place* de M. Strand que creemos es una efrásis de *Rooms by the Sea* puesto que en él el poeta no relata, simplemente se zambulle en la luz solar en pos de Hopper; y lo encuentra.

A través de la metáfora *Un Hopper es como un haiku* sugerimos a modo de conclusión que la tentación poética nos parece más natural, más al alcance de todos. Enfrentarse a un Hopper supone adentrarse en la escena, reconocer la emoción intuida que quiere ser dicha sencillamente para darle forma con la palabra. Las escenas de Hopper, que tomamos por verdaderas, nos emplazan en un *momento haiku* que pide nuestra respuesta. En este sentido, estamos de acuerdo con el pedagogo Pascale Mangematin<sup>12</sup>, en el planteamiento que propone en su ficha utilizan el haiku como una forma de acercamiento a la obra de Hopper.

Esto nos remite al origen del haiku, que nace y se mantiene en la tradición cultural japonesa de la producción de poemas en grupo como entretenimiento social, un diálogo poético denominado *renga*. Las sesiones las iniciaba uno de los poetas, *un haijin*, presentando tres versos que tenían que tener la fuerza suficiente para estimular el ingenio de los participantes.

Sostenemos que Hopper es como el *haijin*, que lo que el poeta nos ofrece no es una historia que adivinar o inventar sino un diálogo poético que compartir. Puede que la tentación poética se quede muda porque las palabras no acudan o porque nuestros prejuicios no las dejen aparecer, pero lo seguro es que el impacto de un Hopper siempre queda al borde de la respuesta poética, o tal vez nuestro carácter prefiera el silencio como respuesta. Quizás incluso tengamos que volver a visitarlo, y en esto un Hopper también se parece al haiku. Cuando leemos un libro de haikus que, normalmente y con buen criterio, nos presenta cada haiku solitario en una página, el lector sigue, aunque lo más seguro es que pasadas unas páginas vuelva a aquel que le ha llamado la atención, al misterio que le ha punzado y le reclama. Una tensión que, de nuevo Strand, ha visto como una constante en Hopper. En un párrafo de su libro, *Hopper*,<sup>13</sup> se intuye que habla de lo que sucede en una exposición de cuadros del pintor y dice:

[...] exige que el espectador se involucre con ciertas pinturas en particular, lo que implica una resistencia a permitir que quien observa continúe su recorrido. Estos dos imperativos –el que nos urge a continuar y el otro que nos impele a quedarnos– crean una tensión que es una constante en la obra de Hopper [...].

Pero, ¿qué es lo que nos hace volver? Nosotros creemos que seguramente volvemos por lo que Ortega y Gasset nos decía en el epígrafe inicial de este capítulo “Todo gran poeta nos plagia”. Volvemos tal vez a buscar qué es lo que Hopper, el gran poeta, nos ha plagiado.

## Otras conclusiones

De la investigación realizada sobre el proceso de trabajo del artista y los bocetos preparatorios parece que podemos concluir algo que no hemos visto comentado en ninguno de los documentos y textos consultados. Ya advertimos en el análisis de *New York Movie* el hecho contradictorio de que se conserven muy pocos bocetos preparatorios, con frecuencia muy básicos, y que sin embargo en el lienzo, según análisis radiográficos, haya muy pocas rectificaciones. *New York Movie* con 54 dibujos y *Nighthawks* con 19 son las excepciones; otras obras tienen menos y algunas tan solo dos o tres. Sabemos que su proceso de trabajo era muy lento y reflexivo y que no empezaba a pintar hasta que todo estaba claro: “[...] No empiezo a pintar hasta que tenga todo planeado en mi mente. Estoy preparado cuando llego al caballete”, dijo. Por otra parte, nuestro descubrimiento de su método de composición nos ha revelado el purismo escrupuloso con el que emplea su métrica, todo está exactamente en su lugar geométrico. En *Conference at Night*, por ejemplo, pudimos comprobar que esos dibujos preparatorios tan sueltos lo eran solo apariencia. Como arquitectos que somos, y Hopper también lo era, sabemos que entre los croquis iniciales y los planos definitivos hay un enorme trecho de dibujo para que todo encaje en su lugar exacto, o sea que eso de que lo tenía todo planeado en su mente es otra de sus ambigüedades, algo cierto pero incompleto; nosotros creemos que lo tenía planeado en su mente pero también en dibujos que no conocemos. Hopper tuvo que hacer dibujos intermedios porque lo que hemos visto no es algo que pueda hacerse directamente sobre el lienzo; por tanto, lo más lógico es pensar que tuvo que hacerlo en papel. ¿Dónde están esos dibujos?... creemos que las chimeneas de su estudio, que le acompañan en tantas fotografías lo saben.



## Futuras líneas de investigación

Una de las principales conclusiones ha sido el hallazgo del cuadrado raíz de dos como método de composición de Hopper. Teniendo en cuenta que el trabajo lo hemos ceñido al estudio de once pinturas, nuevas líneas de investigación podrían extender los supuestos al conjunto de su obra. Otra de nuestras conclusiones ha sido la de desestimar a Hopper como *pintor narrativo* y considerar su obra como *poesía breve*; siendo así, otra línea de investigación podría darle continuidad indagando las relaciones de Hopper con escritores de su época, como W. Carlos Williams, Robert Frost<sup>14</sup>, Carl Sandburg, o el grupo de los imagistas, lo que podría afianzar también nuestra afirmación respecto a su popularidad.

14. R. Frost en la cultura estadounidense es lo que Antonio Machado a la nuestra. Antonio Muñoz Molina ya ha relacionado a Edward Hopper con W. Carlos Williams. También hemos encontrado artículos relacionados con el tema, como por ejemplo el de Paul Strong: Robert Frost's "Nighthawks"/ Edward Hopper's "Desert Places. Disponible en: URL <<http://digitalcommons.colby.edu/cq/vol24/iss1/5>>

**CAPÍTULO V**  
**Fuentes documentales**

## 5.1. Publicaciones

- ALBERTI, Rafael. *A la pintura. Poema del color y la línea* (1944-1967). Madrid: Alianza Editorial, 1989. ISBN: 84-206-5699-2
- ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Barcelona: Acantilado, 2009. ISBN: 978-84-92649-16-7
- BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Traducción de Adolfo García Ortega. Madrid: Mondadori, 1991. ISBN: 84-397-1750-4
- , *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI Ediciones, 2005. ISBN: 968-23-2591-9
- , *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002. ISBN: 84-7509-400-7
- , *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Espasa libros, Paidós, 2011. ISBN: 978-84-493-2293-8
- BASHEVIS SINGER, Isaac. *La destrucción de Kreshev*. Barcelona: Ediciones Acantilado, 2007. ISBN: 978-84-9648-996-7
- BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Introducción de Octavio Paz. Barcelona: Barral Editores, 1970. D.L.: B-46118-1970
- , *En la eternidad del instante*. Traducción de Miguel Ángel Flores. México D.F.: Editorial Verdehalago, 2011. ISBN: 978-607-7546-47-4
- BAUDELAIRE, Charles. *Delacroix*. Madrid: Casimiro Libros, 2011. ISBN: 978-84-9386-416-3
- BENEDETTI, Mario. *Rincón de Haikus*. Madrid: Visor Libros, 2007. [5ª edición]. ISBN: 978-84-7522-978-2
- BLYTH, Reginald Horace. *Haiku*. Tokio: The Hokuseido Press, 1949-1952. (4 Volúmenes). ISBN: 0-89346-184-9
- BONNEFOY, Yves. *La nube roja*. Traducción de Javier del Prado y Patricia Martínez. Madrid: Editorial Síntesis, 2003. ISBN: 84-9756-143-0
- BORGHESI, Silvia. *Hopper Art Book. Realidad y poesía del mito americano*. Madrid: Electa, 2000. ISBN: 978-84-8156-267-5
- BRUNEL, Henri. *Los más bellos cuentos Zen* seguido de *El arte de los haikus*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2007. ISBN: 84-9716-208-0
- BUSON, Yosa. *Alada claridad*. Prólogo y traducción de Alberto Silva. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2007. ISBN: 978-84-8191-835-9

-----, *Selección de haikus*. Traducción de Justino Rodríguez [et al]. Madrid: Ediciones Hiperión, 2009. ISBN: 978-84-7517-326-9

CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. 24ª edición. Madrid: Ediciones Siruela, 2014. ISBN: 978-84-7844-415-1

CARRERE, Alberto; SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000. ISBN: 84-376-1820-7

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor, 1994. ISBN: 978-84-3353-507-4

COYAUD, Maurice. *Hormigas sin sombra. El libro del haiku*. Barcelona: DVD Ediciones, 2005. ISBN: 84-96238-27-X

CHESTERTON, Gilbert Keith. *William Blake*. Epílogo de André Maurois. Salamanca: Ediciones Espuela de Plata, 2010. ISBN: 978-84-1517-702-9

DOS PASOS, John. *Manhattan Transfer* (1925). Madrid: Editorial Debate, 1999. ISBN: 84-8306-237-2

-----, *1919. Trilogía USA II*. Barcelona: Edhasa, 2007. ISBN: 978-84-3500-962-1

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007. ISBN: 978-84-264-1614-6

EVANS, Walker. Introducción de John Szarkowski. New York: The Museum of Modern Art, 1971. ISBN: 0-87070-312-9.

FARRÉS, Ernest. *Edward Hopper. Cincuenta poemas sobre la seva obra pictòrica*. Barcelona: Viena Edicions, 2006. ISBN: 978-84-8330-369-6

FOSTER, Carter E. [et al]. *Hopper Drawing*. New York: The Whitney Museum of American Art, 2013. ISBN: 978-03-0018-149-4

FRIEDMAN, Donald. *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes*. Epílogo de John Updike. Madrid: Maeva Ediciones, 2008. ISBN: 978-84-96748-73-6

FROST, Robert. *Prosas*. Barcelona: Editorial Elba, 2011. ISBN: 978-84-9384-483-7

GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York, Tierra y Luna*. Barcelona: Editorial Ariel, 1981. ISBN: 978-84-3448-345-3

GOETHE, Johann W. *Obras completas*. Madrid: Editorial Aguilar, 1987. ISBN: 978-84-0300-991-2

-----, *Teoría de los colores*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992. ISBN: 84-606-1012-8

GOMBRICH, Ernst [et al]. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1983. ISBN: 84-7509-200-4

-----, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. ISBN: 84-2520-942-0

GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*. New York: Harry N. Adams, 1993. ISBN: 978-08-1098-114-0

GROUPE MU. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. ISBN: 84-3761-190-3

GUASCH, Anna Maria. *Summa pictórica. De las vanguardias a la postmodernidad*. Barcelona: Editorial Planeta, 2001. (Vol. X). ISBN: 84-0836-128-7

HANDKE, Peter. *La doctrina de Sainte-Victoire*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. ISBN: 978-84-2063-163-9

HAYA, Vicente. *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*. Madrid: Mandala Ediciones, 2002. ISBN: 84-95052-83-0

-----, *El espacio interior del haiku*. Barcelona: Shinden Ediciones, 2004. ISBN: 84-933469-2-6

-----, *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Editorial Kairós, 2013. ISBN: 978-84-9988-245-1

HEMINGWAY, Ernest. *Cuentos*. Barcelona: Lumen, 2007. ISBN: 978-84-264-1613-1

-----, *Sobre París*. Barcelona: Editorial Elba, 2012. ISBN: 978-84-939902-2-0

HEARN, Lafcadio. *En el Japón espectral*. Madrid: Alianza Editorial, 2008. ISBN: 978-84-206-4936-8

-----, *Japón. Un intento de interpretación*. Gijón: Satori Ediciones, 2009. ISBN: 978-84-936198-4-8

HOBBS, Robert. *Edward Hopper*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, with Smithsonian Institution, 1987.

HOFFMANN, Yoel. *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*. Barcelona: DVD Ediciones, 2009. ISBN: 978-84-95007-37-7

HOGGARD, James. *Triangles of Light. The Edward Hopper Poems*. San Antonio, Texas: Wings Press, 2009. ISBN: 978-0-916727-55-0

HOPPER, Edward. *Escritos*. Traducción de Clara Pastor. Barcelona: Editorial Elba, 2012. ISBN: 978-84-939902-5-1

----- *Pinturas y dibujos de sus cuadernos personales*. Madrid: La Fábrica, 2012. ISBN: 978-84-15303-79-4

HUGHES, Robert. *Visiones de América*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2001. ISBN: 84-8109-344-0

JAMES, Enry. *Otra vuelta de tuerca. Los papeles de Aspern*. Barcelona: Editorial Planeta, 1991. ISBN: 84-320-6963-9

JÜNGER, Ernst. *Radiaciones II - Diarios de la II Guerra Mundial (1945-1948)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005. ISBN: 978-84-8310-442-2

KEEN, Donald. *Un occidental en Japón*. Madrid: Ediciones Nocturnas, 2014. ISBN: 978-84-938013-8-0

KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper*. Colonia: Taschen, 2006. ISBN: 978-38-2285-010-7

LANGE, Fritz. *El lenguaje del rostro. Una fisiognómica científica y su aplicación a la vida y al arte*. Barcelona: Editorial Luis Miracle, 1965. D.P.:B.17322-1965

LE CORBUSIER. *Le poème de l'angle droite*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. ISBN: 978-84-8641-867-0

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Barcelona: Editorial Iberia, 1985. ISBN: 84-7530-934-8

LEVIN, Gail. *Edward Hopper: The Complete Prints*. New York: W. W. Norton & co, 1979. ISBN: 0-393-01275-1

----- *Edward Hopper: The Art and the artist*. New York: The Whitney Museum of American Art, 1980. ISBN: 0-393-00082-6

----- *Edward Hopper*. Naefels, Switzerland: Bonfini Press Corporation, 1984. ISBN: 0-568-00196-6

----- *Hopper's Places*: New York: Alfred A. Knopf & co, 1986. ISBN: 0-394-54414-5

----- *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*. New York: The Whitney Museum of American Art, 1995. ISBN: 0-393-03786-X

----- *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Berkeley: University of California Press, 1998. ISBN: 0-520-21475-7

LYONS, Deborah; WEINBERG, Adam D. *Edward Hopper and the American Imagination*. New York: The Whitney Museum of American Art, 1995. ISBN: 0-393-31329-8

LLORT LLOPART, Victoria. *La memoria de las Musas. Aspectos metodológicos del comparatismo artístico*. Barcelona: Tizona, 2011. ISBN: 978-84-934268-8-0

MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe, 1989. ISBN: 84-239-1833-5

MAMUNES, Lenora. *Edward Hopper Encyclopedia*. London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2011. ISBN: 978-07-8644-356-7

MARKER, Sherry. *Edward Hopper*. Madrid: Editorial Libsa, 1991. ISBN: 86-7630-419-6

MASAJO, Suzuki [et al]. *Setenta haikus y senryus de mujer*. Traducción de Vicente Haya y Yurie Fujisawa. Madrid: Ediciones Hiperión, 2011. ISBN: 978-84-7517-973-5

MELVILLE, Herman. *Bartleby el escribiente*. Traducción de Jorge Luís Borges. Madrid: Editorial Siruela, 2012. ISBN: 978-84-9841-825-5

MENGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. ISBN: 84-206-4141-3

MONEGAL, Antonio (Comp.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000. ISBN: 84-7635-437-1

MONTIEL, Mauricio. *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2010. ISBN: 978-84-9363-213-7

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral, 2004. ISBN: 978-84-3221-178-2

NEMEROV, Alexander. *To Make a World: George Ault and 1940s America*. New Haven: Yale University Press, 2011. ISBN: 978-03-0017-239-3

NOTEBOOM, Cees. *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Madrid: Ediciones Siruela, 2011. ISBN: 978-84-8346-965-1

O'HARA, John. *Cita en Samarra*. Prólogo de John Updike (1991). Barcelona: Random House Mondadori, 2009. ISBN: 978-84-9908-238-7

ONITSURA, Ueshima. *Palabras de luz. 90 haikus*. Edición y traducción Vicente Haya [et al]. Madrid: Miraguano Ediciones, 2209. ISBN: 978-84-7813-345-1

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. ISBN: 968-16-0782-1

PRAMPOLINI, Santiago. *Historia Universal de la Literatura*. Buenos Aires: UTEHA Argentina, 1955. (Tomo I).

PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus Ediciones, 1979. ISBN: 978-84-306-0637-5

PRIETO, José M. *Haiku a la hora en punto*. Madrid: Vitruvio, 2007. ISBN: 978-84-9683-005-9

PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2011. ISBN: 978-84-9716-711-6

RENNER, Rolf G. *Hopper. Transformaciones de lo real*. Madrid: Taschen, 2011. ISBN: 978-3-8365-3152-8

RICOEUR, Paul. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008. 987-57- 4251-1

ROBERT CURTIUS, Ernst. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2010. ISBN: 978-84-7517-402-0

SCHMIED, Wieland. *Hopper. Portrait of America*. New York: Prestel, 2011. ISBN: 978-37-9134-613-7

SILVA, Alberto. *El libro del haiku: selección, traducción y estudio crítico*. Buenos Aires: Ed. Bajo la Luna, 2010. ISBN: 978-98-7910-882-6

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes-Elementos de Estética comparada*. Traducción de Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. ISBN: 978-96-8160-442-4

----- [et al]. *Diccionario Akal de Estética*. Traducción de Ismael Grasa Adé [et al]. Madrid: Ediciones Akal, 1998. ISBN: 978-84-460-0832-3

STRAND, Mark. *Sólo una canción*. Selección, traducción y prólogo de Eduardo Chirinos. Buenos Aires: Editorial Pre-textos, 2004. ISBN: 84-8191-612-9

----- *Hopper*. Prólogo y traducción de Juan Antonio Montiel. Barcelona: Lumen, 2008. ISBN: 978-84-264-1647-6

----- *Tormenta de uno*. Poemas. Madrid: Visor libros, 2009. ISBN: 978-84-9895-722-8

----- *Hombre y camello*. Poemas. Madrid: Visor Libros, 2010. ISBN: 978-84-9895-761-7

----- *Nada ocurra*. Poemas selectos. Traducción de Beverly Pérez Rego, revisada por el autor. Caracas: Bid&co Editor, 2011. ISBN: 980-403-005-5

TAGGART, John. *Remaining in Light: Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper*. Albany: State University of New York Press, 1993. ISBN: 978-07-9141-506-1

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990. Colección La balsa de la Medusa. ISBN: 84-7774-539-0

----. *Mi Fausto*. Barcelona: Icaria Editorial, 1987. ISBN: 978-84-7426-131-8

VÁZQUEZ, Esther [et al]. *Poesía Norteamericana. Antología bilingüe*. Granada: Editorial Universidad, 2007. ISBN: 978-84-3383-987-9

VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón: Satori Ediciones, 2010. ISBN: 978-84-938204-0-4

WATTS, Alan. *El camino del Zen*. Barcelona: EDHASA, 1977. ISBN: 978-84-3500-036-9

WILDER, Thornton. *El octavo día*. Madrid: Automática editorial, 2013. ISBN: 978-84-15509-14-1

WILLIAMS, Carlos William. *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. ISBN: 978-84-206-4955-9

WORTMAN, Denys. *New York. Portratir of the City in the 1930s and 1940s*. New York: James Sturm and Brandon Elston, 2010. ISBN: 978-1-77046-013-3

### Revistas y catálogos

THE ARTS. New York: The Arts Publishing Corporation, 1926-1930.

EDWARD HOPPER. Fundación Juan March. Catálogo exposición. Madrid, octubre 1989. Introducción de G. Levin. ISBN. 84-7075-394-0

## 5.2. Artículos en periódicos y revistas

ARGULLOL, Rafael. "La acomodadora pensativa". *El País*, 25 y 26 diciembre 2005.

BRODSKY, Joseph y SIMIC, Charles. "On Mark Strand (1934-2014)". *The New York Review of Books*. 8 enero 2015.

ELYTIS, Odysseas. "Camino privado (Fragmentos)". *Revista de Occidente*, nº 121, junio 1991.

KARDOKAS, Laima. "The Twilight Zone of Experience Uncannily Shared by Mark Strand and Edward Hopper". *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 38. 2 (Jun 2005), pp.111-128.

MUNOZ MOLINA, Antonio. "Dos miradas americanas". *El País*, suplemento *Babelia*, 23 junio 2012.

ORTEGA LÓPEZ, José. "La ciudad de Nueva York en la poesía moderna norteamericana". *Revista española de estudios norteamericanos*, nº 14, 1997. pp. 55-92.

PAZ, Octavio. "La línea narrativa". *ABC Literario*, 12 octubre 1990.

STRAND, Mark. "On Edward Hopper". *The New York Review of Books*. 25 junio 2015.

TRÍAS, Eugenio. "Lo bello y lo siniestro". *Revista de Occidente*, nº 4, enero-marzo 1981. pp. 5-25.

UPDIKE, John. "Hopper's Polluted Silence". *The New York Review of Books*. 10 agosto 1995.

## 5.3. Webgrafía y filmografía

### Fondos documentales públicos

EDWARD HOPPER HOUSE ART CENTER. en < <http://www.edward-hopperhouse.org/>>

HAIKU SOCIETY OF AMERICA. en <<http://www.hsa-haiku.org/>>

LIBRARY OF CONGRESS. en: <<http://www.loc.gov>>

METROPOLITAN MUSEUM. en: <<http://www.metmuseum.org>>

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). en: <<http://www.moma.org>>

MUSEUM CITY NEW YORK. en: < <http://www.mcny.org/collections>>

NEW YORK PUBLIC LIBRARY. en: <<http://digitalgallery.nypl.org>>

NEW YORK TIME ARTICLE ARCHIVE. en: <<http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>>

NEW YORKER ARCHIVE. en <<http://www.newyorker.com/archive>>

POETRY FOUNDATION. en: <<http://www.poetryfoundation.org>>

SMITHSONIAN INSTITUTION. en: <<http://www.aaa.si.edu>>

THE ATLANTIC MAGAZINE ARCHIVE. en: <<http://www.theatlantic.com/magazine/backissues>>

THE SHUBERT ARCHIVE. en: <<http://www.shubert.nyc>>

TIME & LIFE. en: <<http://life.time.com>>

WHITNEY MUSEUM AMERICAN ART. en <<http://www.whitney.org>>

### Publicaciones y artículos

BLYTH, Reginald H. *Japanese Life and Character in Senryu*. Tokyo: Hokuseido Press, 1960. Fuente: *Gaceta de haiku "Hojas en la acera"*, Vol. 8, diciembre 2010. en <[http://www.elrincondelhaiku.org/Ilustraciones/pub\\_hojasacera08.pdf](http://www.elrincondelhaiku.org/Ilustraciones/pub_hojasacera08.pdf)>

BONNEFOY, Yves. *La imperfección es la cima*. República Dominicana: Aquiles Julián, 2010. en: <<http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000147-4a5994b536/Yves%20Bonneyfoy.pdf>>

DURAND, Jacques. "Retórica e imagen publicitaria". en [et al]. *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1981. ISBN 84-85989-05-8. pp. 81-115. en: <[file:///C:/Users/user7/Downloads/Retorica%20e%20imagen%20publicitaria%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user7/Downloads/Retorica%20e%20imagen%20publicitaria%20(1).pdf)>

EMERSON, Ralph W. *The Poet*. Incluido en *Essays: Second Series* (1844). en: <<http://www.emersoncentral.com/essays2.htm>>

ESTEBAN, Claude. *Soleil dans une pièce vide*. Paris: Flammarion, 1991. Capítulo: Trois fenêtres, la nuit. en: <<http://www.bergerault-univ-tours.fr/doc/doc14.pdf>>

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro* (1919). Obras completas en versión digital. en: <<http://psicoenlaces-bibliotecavirtual.blogspot.com.es/2012/07/sigmund-freud-obras-completas.html>>

GALINDO, Gabriela. *Ocho pasos para entender la melancolía*. en: <[http://www.replica21.com/archivo/articulos/g\\_h/385\\_galindo\\_melancolia.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/385_galindo_melancolia.html)>

PÈNE DU BOIS, Guy. *Edward Hopper*. Nueva York: The Whitney Museum of American Art (1932). en <<https://archive.org/stream/edwardhopper00dubo#page/n5/mode/2up>>

HUXLEY, Aldous. El arte de ver (1942). Traducción al español descatalogada. en: <<http://www.librodot.com>>

MENGS, Antonio. "Auden y el matiz de la belleza". *Adamar Revista de Creación*. en: <<http://adamar.org/ivepoca/node/645>>

NEMEROV, Alexander. "Ground Swell: Edward Hopper in 1939". *American Art*, nº 3 (Vol. 22), otoño 2008. pp. 50-71. en: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/595807>>

ROMERA, Ángel. *Manual de retórica y recursos estilísticos*. en: <<http://retorica.librodenotas.com>>

STRAND, Mark. "The Loneliness Factor". Salt Lake: University of Utah. (Abstract) en: <<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/CASVA/pdfs/center-12.pdf>>

### Filmografía basada en Hopper

CUEFF, Alain. *Hopper vu par*. Película en DVD con textos basados en 8 de sus obras. Haut des marches, Arte, 2012.

DEUTSCH, Gustav. *Sirley. Visiones de la realidad*. Película presentada en el Festival de Berlín 2013, estrenada en España en agosto de ese mismo año..

**ANEXO 1**  
**La poética haiku**

## 1. Breve recorrido histórico

El haiku forma parte de una familia poética japonesa en la que se combinan versos con una métrica de cinco, siete y cinco moras<sup>1</sup>. Sus antecedentes se sitúan en el siglo VIII, con dos modalidades poéticas, el *katauta* y el *mondoo*, a modo de diálogo, siendo el primero la pregunta y el segundo su respuesta.

Desde finales de ese siglo, la forma poética más común era el *tanka*: una canción con dos estrofas desiguales. La primera, el tiene las mismas sílabas que el *katauta*, y que el haiku, mientras que la segunda tiene dos versos de siete sílabas. Con cierta frecuencia, a los *tanka* se los encadenaba a modo de *renga*: varias respuestas para un mismo *tanka*, que eran en ocasiones compuestos de forma grupal por varios poetas<sup>2</sup>. Cuando el *renga* era de tono humorístico se convertía en *haikai no renga* (*hai* = algo divertido y *kai* = estrofa o poema).

El *haikai no renga* estuvo considerado como una *forma poética popular*, es decir no artística, hasta el siglo XVII, cuando el monje budista Matsuo Bashoo (1644-1694) introdujo una nueva poética muy influenciada por el budismo zen: el *hokku*, caracterizado por el clásico *asombro* de la lírica japonesa ante las manifestaciones de la naturaleza.

Una modalidad afín al haiku es el *senryu*. Toma su nombre de Karai Senryu (1718-1790), "coleccionista y editor de las creaciones surgidas en las sesiones líricas de *haikai no renga*. Estructuralmente similar al haiku, pone de relieve las debilidades de la naturaleza humana, por lo general de una manera humorística o satírica"<sup>3</sup>.

A pesar de que Bashoo es seguramente el poeta de haiku más reconocido a nivel internacional, no fue él sino el poeta y crítico Masoaka Shiki (1867-1902) quien bautizó el *hokku* como haiku y popularizó su nombre a través de su revista literaria *Hototogisu*.

Posteriormente, ya en siglo XX, D. T. Suzuki (1870-1966), siendo uno de los grandes maestros del budismo zen, divulgó el haiku como expresión poética de la experiencia zen a través de su libro *El zen y la cultura japonesa*. Un enfoque y una obra de capital importancia que sirvió de base para los estudios de R. H. Blyth (1898-1964)<sup>4</sup>, el principal difusor de Suzuki y del haiku en occidente, y en especial en la cultura de habla inglesa.

Si bien con Blyth comenzó la expansión del haiku y la proliferación de *hajjines* y de revistas afines, para hablar de su popularidad en el entorno cultural occidental no podemos obviar la importancia del *movimiento imagista*, una corriente de la poética angloamericana de comienzos del siglo XX que favoreció la precisión estética de la imagen mediante el uso de un lenguaje sencillo y claro.

En 1909, T. E. Hulme<sup>5</sup>, uno de los fundadores del *imagismo*, comenzó a frecuentar un nuevo grupo de literatos y poetas que se reunía en Londres para discutir sobre la necesidad de introducir reformas

1. En lingüística, la mora mide el peso silábico, es decir, la duración de los segmentos que componen la sílaba. Gobierna la acentuación en algunos lenguajes, aunque no siempre es relevante; cuando no lo es, el concepto de mora se confunde con el de sílaba.

2. En la cultura occidental, al contrario que en la japonesa, es raro que varios poetas se reúnan para escribir conjuntamente; "una excepción fue Octavio Paz (1914-1998) quien, a finales de la década de 1970, se reunía con amigos poetas en París para llevar a cabo tal menester". Fuente: Silva, 2005, citado por José M. Prieto en su artículo "Haiku por amor al instante".

3. Haiku society of America. URL <<http://www.hsa-haiku.org/>>.

4. BLYTH, Reginal H. *Haiku*. The Hokuseido Press, 1949-1952 (4 volúmenes).

5. Escritor inglés (1883-1917) que ejerció una notable influencia sobre el modernismo londinense. Poeta también, aunque de escasa producción, influyó notablemente en otros escritores, entre ellos en Ezra Pound.

6. Norteamericano (1885-1972). Además de poeta, fue ensayista, músico y crítico de la denominada Lost Generation (Generación perdida). Como poeta tenía una concepción moderna de la literatura. En 1915 publicó *Cathay*, un libro de poemas de Li Po, reelaborados por él. Muchos críticos consideran este poemario como la expresión más acertada del Imagismo.

7. 1922-1969. Impulsor también del movimiento hippie, su libro más conocido, e icónico, es *On the Road* (1951).

8. MELLER, Alan. "El haiku americano de Jack Kerouac". Documentos Lingüísticos y Literarios, 2006. Fuente: URL <[http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=1307](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1307)>

9. Filósofo británico (1915-1973) reconocido internacionalmente como experto en religiones, en especial por su labor de popularización en occidente de filosofías orientales y occidentales (budismo, taoísmo e hinduismo, entre otras).

10. KEROUAC, Jack. *Los Vagabundos del Dharma*. Anagrama, 2004. p. 60.

en la poesía del momento, y liberar así al verso de palabras innecesarias para aproximarlos al tanka y al haiku japonés. Los imaginistas rechazaban el sentimentalismo y la lírica romántica. Como antecedentes del interés por la poética japonesa cabe señalar la fascinación que desde la época victoriana ejercía todo lo oriental, en especial la literatura y la pintura.

Ezra Pound<sup>6</sup>, poeta americano interesado en el arte japonés, se introdujo en el grupo de los imaginistas al haber encontrado postulados similares a los suyos, como por ejemplo la necesidad de implicar en la poesía criterios de franqueza y claridad y eliminar la retórica. En su estancia en Londres, entabló amistad con el dramaturgo y también poeta irlandés W. B. Yeats, nobel de literatura en 1923, a quien introdujo en la literatura japonesa.

Pero si a alguien hay que atribuir un reconocimiento singular en la popularización del haiku en la cultura contemporánea occidental, es sin duda a Jack Kerouac<sup>7</sup>, escritor y poeta estadounidense, pionero junto a W. S. Burroughs y A. Ginsberg de la llamada Generación Beat. Su obra abarca, entre otras, la temática espiritual y el budismo. Escribió numerosísimos haikus, recogidos en distintas publicaciones con posterioridad a su fallecimiento.

Kerouac, descubre los haikus a través del poeta zen Gary Snyder (Japhy Ryder en *Los Vagabundos del Dharma*). "En la novela sus alter egos van creando haikus espontáneamente mientras suben una montaña, y discuten si cumplen con los requisitos o no para considerarlos como tales [...] pues cualquier adorno estilístico los alejaría de la sobriedad intrínseca del haiku"<sup>8</sup>. En libro, criticado entonces por reconocidos expertos en budismo como Alan Watts<sup>9</sup>, con quien no obstante acabaría haciendo amistad. En palabras de Kerouac, "un auténtico haiku tiene que ser tan simple como el pan y, sin embargo, hacerte ver las cosas reales"<sup>10</sup>.

En el mundo de habla hispana, escritores de la talla de Borges, Paz, Benedetti, García Loca, Machado, Juan Ramón Jiménez o Cernuda son, entre otros, algunos de los poetas que se interesaron y escribieron haikus a lo largo de su carrera, ayudando así a su popularización. Sin embargo, si bien hay excelentes traducciones y estudios temáticos sobre el haiku y su devenir, entre los que es obligado citar a F. Rodríguez-Izquierdo y V. Haya, traductor y divulgador (publicaciones, conferencias, Internet) muy activo.

## 2. Definiciones

Qué es –y por tanto qué no es– un haiku depende en la mayor parte de casos de si para el autor de la definición tiene mayor importancia la rigurosidad de la estructura métrica, la emoción del instante (el he-

cho) o la existencia o no de la palabra kigo (estación del año). En cualquier caso, lo que parece claro es que un haiku no es simplemente un poema corto de tres versos, como podría deducirse de una lectura rápida. Veamos algunos ejemplos.

Haiku es una forma poética de expresión que utiliza predominantemente sustantivos y se centra sobre grupos de palabras que suelen ocupar diecisiete sílabas en total. En esta forma de expresión y por medio de ella el poeta se apropia la experiencia poética<sup>11</sup>.

El haiku (o haikú) consiste en un poema breve, de diecisiete moras, formado generalmente por tres versos de cinco, siete y cinco moras respectivamente. Esta métrica no es fija. Comúnmente se sustituyen las moras por sílabas cuando se traducen o componen en otras lenguas. La poética del haiku generalmente se basa en el asombro y la emoción (*aware*) que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza<sup>12</sup>.

El haiku es una especie de satori, o iluminación, por la que penetramos en la vida de las cosas. [...] es la aprehensión de una cosa por una 'realización' de nuestra propia unidad original y esencial con la cosa misma. La palabra 'realización' tiene aquí el significado literal de 'hacer real' en nosotros mismos<sup>13</sup>.

Un haiku es un poema corto que utiliza el lenguaje imaginista para transmitir la esencia de una experiencia de la naturaleza [...], intuitivamente vinculado a la condición humana<sup>14</sup>.

### 3. Características

Si bien hemos dicho anteriormente que la estructura métrica del haiku tradicional es 5, 7, 5 sílabas, ésta no es intocable, como ya dejó claro Bashoo y se constata en la práctica actual con una métrica mucho más libre, dentro de la brevedad como principal característica.

Sin rima, título ni formas verbales, su esencia es yuxtaponer, mediante sustantivos, dos ideas o imágenes separadas, indicando la estación del año (*kigo*) –a modo de cesura o pausa verbal– en que el *hijin* capta el instante, o como si de un fotógrafo se tratara su percepción es directa. La pausa suele situarse en el primer verso y, aunque en ocasiones se omite, el poema debe siempre mantener el sabor a haiku.

11. Kenneth Yasuda. Citado por RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. en *El haiku japonés. Historia y traducción*. Hiperión, 2010. p. 27.

12. Wikipedia. URL <<https://es.wikipedia.org/wiki/Haiku>>

13. BLYTH, R. H. *Op. cit.* Vol I. p. 30.

14. Haiku society of America. URL <[http://www.hsa-haiku.org/archives/HSA\\_Definitions\\_2004.html](http://www.hsa-haiku.org/archives/HSA_Definitions_2004.html)>

Generalmente, el haiku describe fenómenos naturales, cambio de estaciones y vida cotidiana de las personas. Se trata del denominado en japonés como *aware*, una emoción profunda de tristeza o alegría, algo así como una *conmoción espiritual* provocada por la percepción de la naturaleza. Su estilo, austero y libre de conceptos abstractos, se caracteriza por la sencillez y la sutileza.

A diferencia del haiku más tradicional, lo que el senryu trata de eternizar es la parte oscura del ser humano, el alma. En nuestros días, muchos de los llamados haiku son en realidad senryu. No contiene la palabra estación y es donde, en palabras de Blyth<sup>15</sup>:

[...] el genio humorístico de los japoneses se despliega por sí mismo. Lo que el senryu ama más que nada es la verdad. Nada hay más sagrado que ella. Y debe ser la verdad completa. [...] El amor a la verdad es un elemento común en las pinturas de Brueghel, Hogarth, Goya, Daumier, Rousseau y Klee; en la música de Bach y Mozart; en los escritos de Eckhart y Nietzsche; en el Zen [...] asociado al satori [...] donde se aúnan las contradicciones y las paradojas.

Para Vicente Haya (2007)<sup>16</sup>, el haiku japonés es una vía espiritual, un modo del entrenamiento del yo, un proceso de despertar de los sentidos, de atención, de naturalidad, de autenticidad, de paciencia, de desprendimiento, de extinción de la vanidad... y hasta del yo. Los maestros de haiku enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que sus versos capten la esencia dinámica de la realidad.

Muchos son los secretos que hacen del haiku una obra de arte: cómo los elementos poéticos se presentan en un orden, cómo se conectan, cómo a veces giran alrededor de un eje o se establecen dos polos internos, cómo se enriquece con el contraste a la vez que con la semejanza, cómo sugieren la relación invisible entre las cosas, cómo reproducen la atmósfera del acontecimiento, cómo integran lo concreto en el todo, cómo, con lo mínimo, dicen con exactitud lo que ha sucedido... El mundo es un misterio para el poeta y el desafío consiste precisamente en mostrar ese misterio con todos los recursos a su alcance.

En nuestra cultura, podemos encontrar algunos formatos líricos afines<sup>17</sup>, entre otros: “La seguidilla (métrica simple 7,5,7,5) [...] y la greguería, invención de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) que combinaba libremente el humor con la metáfora [...]”:

Vengo de los amores  
y de las fuentes.  
Esquilones de plata  
llevan los bueyes<sup>18</sup>.

15. Fuente: "Homenaje a R.H. Blyth". Gaceta de Haiku "Hojas en la acera". Diciembre 2010. URL <hela17.blogspot.com>

16. HAYA, Vicente y YAMADA, Akiko. *El haiku como camino espiritual*. Kairós, 2007, p. 10.

17. PRIETO, José M. Haiku a la hora en punto. Vitruvio, 2007. Fuente: URL <<https://biblioteca.ucm.es/escritores/jmprieto/obras/obr1417.pdf>>

18. Seguidilla arromanzada. Fragmento de *Balada de un día de julio*, de Federico García Lorca,

Por último, no podemos obviar que el haiku tiene en el haiga su soporte gráfico, siendo Morikawa Kyôroku (1656-1715), Yosa Buson (1716-1784) Sengai Gibon (1750-1837) sus principales impulsores. El haiga no solo tiene que representar el instante de una escena, sino que debe expresar también el sentimiento característico de los haiku a través de sus imágenes.

#### 4. Los poetas de haiku: los *haijin*

El autor de haiku recibe el nombre de *haijin*. La poética haiku ha sido escrita, en general, por varones. Algunas de las características que confluyen en la mayor parte ellos son<sup>19</sup>: realizan la actividad en la edad madura; viven en soledad; gustan de lo lúdico para experimentar con las palabras; su estilo de vida está liberado del “qué dirán”; reconocen que el estado natural de la vida es la escasez y que la abundancia es una ilusión; tienen apego a la vida espiritual, y en especial al zen y a la indagación estética; forman parte de la minoría culta de la época y son viajeros y cosmopolitas, si bien muchos han vivido a la intemperie, como nómadas o peregrinos. De los poetas clásicos japoneses, citamos en una breve reseña de los que en nuestra opinión son más conocidos en la cultura occidental.

Matsuo Basho (1644-1694), monje budista considerado como figura icónica de la historia del haiku y de su popularización. Sus poemas tienen un aire melódico y están íntimamente relacionados con el zen, con lo trascendente.

Yosa Buson (1716-1784), fue un reconocido pintor y poeta de haiku que se consideraba discípulo de Bashô, aunque no lo conoció. Su mirada, centrada en esos momentos en los que aparenta no pasar nada, se expresa, tanto en sus poemas como en sus pinturas, exenta de vanidad humana. Algunos expertos consideran que está por encima de Bashô.

Kobayashi Issa (1763-1827), como Bashô, era también monje budista. Su vida personal, extremadamente trágica y triste, se proyectó en sus poemas, firmados hasta 1972 bajo seudónimos: Ikyo o Kikumei.

Masaoka Shiki (1867-1902), fue poeta, crítico literario y periodista. Se le considera un renovador de la poética haiku que toma como modelo a Buson, mejor que Bashô a su juicio, y consagra su vida a un modelo ideal de poesía. Sus consejos a los seguidores de su escuela fueron un alegato de libertad poética frente a las normas y la tradición.

Taneda Santôka (1882-1940), es el más contemporáneo de los poetas de haiku que hemos seleccionado. Poeta ya del siglo XX, está considerado por algunos como el último monje errante de Japón, transformó sus vivencias más duras –entre otras, murió como indigente– en haikus crudos y rotundos.



19. PRIETO, José M. *Op. cit.*

A la izquierda, ejemplo de haiga de Sengai Gibon, titulado *Sapo meditando*. A la derecha, imagen de una estampa japonesa estilo *Ukiyo-e*, mucho más elaborado que el haiga; fuente: BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Mondadori, 1991. p. 41.

**ANEXO 2**  
**Edward Hopper: biografía breve**

## Edward Hopper (1882-1968)<sup>1</sup>



1. Datos biográficos publicados con motivo de la exposición "Hopper". Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, junio-septiembre 2012, a la que asistimos en distintas sesiones para estudiar *in situ* la obra expuesta.

### 1882-1900

Edward Hopper nace el 22 de julio de 1882 en Nyack, en el estado de Nueva York. Su padre, Garret Henry Hopper, originario de New Jersey, posee una tienda de tejidos y de prendas de vestir. Su madre, Elizabeth Griffins Smith, hereda varias propiedades, lo que proporciona a la familia una situación económica acomodada. La pequeña localidad de Nyack surge en la orilla izquierda del río Hudson, cuarenta kilómetros al norte de Nueva York.

A Edward, que ya desde niño es una persona solitaria, le gusta mucho dibujar, una vocación temprana que sus padres alientan. En 1900, tras graduarse en la Nyack High School, inicia un curso de arte por correspondencia de la School of Illustrating de Nueva York y se plantea ya iniciar una carrera como ilustrador, capaz de garantizar su futuro sustento. Ese mismo año ingresa en la New York School of Art, denominada también The Chase School.

### 1901-1920

En 1901 cambia de rama dentro de la escuela y se incorpora a Bellas Artes. Entre sus profesores se encuentran William Merritt Chase y Kenneth Hayes Miller. Son condiscípulos suyos George Bellows, Guy Pène du Bois y Patrick Henry Bruce, entre otros. La formación que allí se imparte es antiacadémica: dibujo y color se enseñan simultáneamente y partiendo de modelos al natural. Desde 1902, Hopper cuenta con un nuevo profesor que influirá poderosamente en su obra: Robert Henri, que había cursado estudios en Filadelfia y en Europa.

Mientras prosigue sus estudios, en 1904 la escuela le selecciona para impartir cursos de dibujo, pintura, grabado y composición. Un año después consigue su primer empleo como ilustrador, trabajando a media jornada para la agencia de publicidad neoyorquina C.C. Phillips & Company.

John Sloan es el último profesor cuyas clases frecuenta Hopper en la New York School of Art. En el otoño de 1906, durante su primer viaje a Europa, pasa la mayor parte del tiempo en París, donde reside en la Mission Baptiste. Estudia especialmente las obras de Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley. En el Salon d'Automne es testigo de los homenajes rendidos a Gustave Courbet y a Paul Cézanne, y descubre las obras de Albert Marquet, Walter Richard Sickert y Félix Vallotton.

En 1907 viaja a Londres, Ámsterdam, Berlín y Bruselas. De regreso en Nueva York, trabajará sin entusiasmo como ilustrador para la agencia de publicidad Sherman & Bryan hasta 1923 y realiza portadas para las revistas comerciales *Tavern Topics* y *Hotel Management*. En 1924 se instala definitivamente en Nueva York, donde aprovecha su tiempo libre para pintar. Robert Henri prosigue su cruzada por un arte nacional estadounidense, independiente de los modelos europeos. La exposición que organiza en las Macbeth Galleries es todo un éxito: pintores realistas de la vida estadounidense que se dan a conocer con el nombre de The Eight (Los Ocho). Posteriormente, esta muestra se considerará como el punto de partida de la Ashcan School (la Escuela del Cubo de Basura), un término que se empezará a utilizar a partir de 1934. Hopper, mientras tanto, renuncia ya a los temas franceses en pro de la modernidad estadounidense y elige trenes, barcos o escenarios de espectáculos populares como motivos centrales de sus obras.

En 1909 disfruta, sin embargo, de una segunda estancia en París, en cuyo Barrio Latino se aloja nuevamente, y comienza a pintar al aire libre. Un año después, Henri, Sloan y Arthur B. Davies incluyen a Hopper en la Exposición de Artistas Independientes, que se celebra en un almacén comercial vacío de la calle 35 Oeste de Nueva York. Ese mismo año realiza su tercer y último viaje a Europa, que lo llevará de París a Madrid y a Toledo.

En 1913, el Armory Show (Exposición Internacional de Arte Moderno), organizado en Nueva York y seguidamente en Chicago y en Boston por Arthur B. Davies y numerosos pintores del grupo The Eight, introduce las vanguardias europeas contemporáneas en los Estados Unidos. Hopper participa en esta exposición y vende su primera obra, *Sailing*, por 250 dólares a Thomas F. Vietor, un fabricante textil de Manhattan. Esta primera transacción inaugura un libro de cuentas que el artista llevará sistemáticamente durante toda su vida.

El verano de 1914 lo pasa en Ogunquit (Maine), un pueblo de pescadores convertido en colonia de artistas a raíz de las estancias de Winslow Homer. Un año después empieza a practicar el grabado, una técnica a la que se dedicará hasta 1923.

En 1920, Guy Pène du Bois, que se ha convertido en miembro del Whitney Studio Club, fundado por Gertrude Vanderbilt Whitney y dirigido por Juliana Force, logra convencer a éstas para que expongan la obra de Hopper. En esta exposición individual presenta dieciséis lienzos, once de ellos realizados en París. Las estampas de Hopper son generalmente bien recibidas en el mercado artístico de Nueva York. Sin embargo, en esta ocasión no logra vender ninguna, por lo que sigue dependiendo económicamente de su trabajo de ilustrador.

### 1921-1940

En 1923 vuelve a veranear en Gloucester, donde coincide con Josephine (Jo) Verstill Nivison, pintora y antigua condiscípula suya en la New York School of Art, con la que comparte la misma pasión por la cultura francesa. El 9 de julio del año siguiente se casa con ella. Ese mismo año se celebra la primera exposición individual de Hopper en la galería de Frank K. M. Rehn, quien seguirá siendo su galerista hasta el final de sus días. Se venden todas las obras presentadas, dieciséis acuarelas realizadas en Nueva Inglaterra. Entre los compradores figura el coleccionista Stephen Clark.

A partir del año siguiente, aproximadamente, la venta de sus obras le proporcionan ya ingresos suficientes, por lo que puede prescindir de su actividad de ilustrador y dedicarse plenamente a la pintura. En esta época pinta *House by the Railroad*, celebrado a menudo como el primer cuadro de su etapa de madurez. La obra, que es adquirida casi inmediatamente por Stephen Clark, inspirará muchos años después a Alfred Hitchcock la siniestra mansión de su película *Psicosis*.

En 1930, Stephen Clark, que se ha convertido en uno de los fundadores del Museum of Modern Art de Nueva York, dona al museo *House by the Railroad* como la primera obra de su futura colección de pintura. Ese mismo año Hopper pinta *Early Sunday Morning* –inicialmente titulado *Seventh Avenue Shops*–, en cuya parte superior derecha, un rectángulo oscuro sugiere un rascacielos, en una de las raras representaciones en su pintura de este símbolo del paisaje urbano neoyorquino. Un año después pinta *Hotel Room*, su primer cuadro de gran formato y una de las composiciones más ambiciosas de su carrera. En 1933 el MoMA organiza su primera retrospectiva, siendo el comisario de la exposición el propio director del museo, Alfred H. Barr.

Durante el verano de 1938 Hopper se ve inmerso en una crisis de inspiración que le impide encontrar nuevos temas para pintar en Cape Cod. Momentos como éste se repiten desde hace varios años, por lo que el inventario de obras disponibles en la Rehn Gallery no se renueva.

En 1939 el matrimonio Hopper visita las exposiciones *Three Hundred Years of American Painting*, en el Metropolitan Museum of Art, y *Picasso: Forty Years of his Art*, en el Museum of Modern Art. Esta última, en la que se exhibe el *Guernica*, permanecerá abierta hasta 1940. Ese año pinta *Office at Night*, una

obra inspirada en sus trayectos en el metro neoyorquino y en los cuadros americanos de Edgar Degas, especialmente *Un bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*, 1873.

### **1941-1967**

Para componer *Nighthawks* (1942) se inspira al mismo tiempo en cuatro imágenes diferentes: en un restaurante de la avenida Greenwich, en *Café de noche* (1888), de Vincent Van Gogh, en las películas de gánsteres de los años treinta y en la novela corta *Los asesinos* (1927), de Ernest Hemingway. Además, tal vez lo hiciera recordando así mismo *La ronda de noche de Rembrandt* –en inglés, *Nightwatch*–, una obra que descubrió decenios atrás en Ámsterdam.

En 1944, Hopper homenajea a los amigos con los que suele salir a navegar con el cuadro titulado *The Martha McKeen of Wellfleet*. Años después, en 1949, pinta *Conference at Night*. Expuesto casi inmediatamente en la Rehn Gallery, el cuadro es adquirido por Stephen Clark pero el clima de anticomunismo producido por la guerra fría es tan intenso, que el coleccionista devuelve el cuadro por el temor de que la escena representada se pueda entender como una reunión clandestina de agentes comunistas.

Un año más tarde, el Whitney Museum of American Art de Nueva York le dedica una retrospectiva, organizada por Lloyd Goodrich. Tras exhibirse en esta ciudad, la exposición se traslada al Museum of Fine Arts de Boston, a cuya inauguración acuden Edward y Jo Hopper.

En 1956 muere Frank Rehn. John Clancy, su asistente desde hace años, le sucederá al frente de la galería hasta 1981. Él mismo es quien, en 1985, dona los archivos Hopper al Whitney Museum of American Art. Poco después del fallecimiento de Rehn, Hopper pinta *Lane Road*. “Me compré una pequeña cámara fotográfica para captar detalles arquitectónicos y cosas por el estilo, pero la foto era siempre tan distinta respecto a la perspectiva dada por el ojo, que desistí”, reconoce el pintor entonces. Un año después, su obra *Early Sunday Morning* forma parte de la exposición *The American Vision: Paintings of Three Centuries*.

En 1960 John Morse entrevista a Hopper para *Art in America*, una revista que le concede su premio anual por la excepcional contribución que el pintor ha hecho al arte estadounidense. Tres años después, Hopper pinta *Sun in an Empty Room*. “Siempre me ha intrigado una habitación vacía. Cuando estábamos en la escuela, Du Bois, Rockwell Kent y otros debatían sobre cuál sería el aspecto de una habitación cuando nadie la veía ni nadie la miraba. ¡Claro está que siempre podría haber un ratón en algún lugar de la misma! He trabajado tanto con la figura, que he decidido dejarla fuera”, explica el artista sobre la obra.

En 1965 Hopper pinta el que será su último cuadro: *Two Comedians*. “La intuición de Hopper de un paralelismo entre él y Pierrot refleja su consciencia de la soledad que el pintor comparte con los paya-

sos y con otros artistas en sus papeles de marginales”. Esta obra pertenecerá durante mucho tiempo a Frank Sinatra, que en su canción *Send in the clowns* cuenta la vida de una pareja ya mayor que parece referirse al cuadro.

El 15 de mayo de 1967, Edward Hopper muere a los 84 años de edad en su estudio de Washington Square. Es enterrado en el cementerio de Oak Hill de Nyack, con vistas al río Tappan Zee. Josephine Nivison fallece al año siguiente. En 1970, sus herederos donan al Whitney Museum of American Art lo que se conoce como “El Legado Hopper”, formado por un gran número de obras, así como muchos documentos, entre ellos los diarios del artista.

**ANEXO 3**

**Una selección de obras de Hopper: óleos y acuarelas**



O-037\_1902-04\_Solitary Figure in a Theater



O-130\_1906\_Bridge in Paris



O-133-1\_1906\_Steps in Paris



O-133\_1906\_Stairway at 48 rue de Lille-Paris



O-136\_1906\_Bridge and Embankment



O-142\_1907\_Le Louvre et la Seine or Le Louvre



O-159\_1907\_Park Scene



O-162\_1908\_Railroad Train



O-174\_1909\_Le Bistro or The Wine Shop



O-175\_1909\_Summer Interior



O-191\_1914\_Soir Blue



O-235\_1920-23\_East River



O-237\_1921\_Girl at Sewing Machine



O-238\_1921\_New York Interior



O-239\_1921-23\_Moonlight Interior



O-240\_1922\_New York Restaurant



O-241\_1922-23\_Railroad Crossing



O-242\_1923\_Apartment Houses



O-243\_1924 or 1925\_New York Pavements



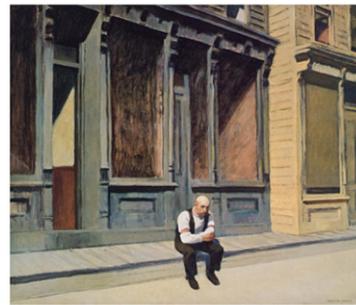
O-244\_1924 or 1925\_The Bootleggers



O-245\_1925\_House by the Railroad



O-246\_1925-30\_Self-Portrait



O-247\_1926\_Sunday



O-248\_1926\_Eleven AM



O-251\_1927\_Automat



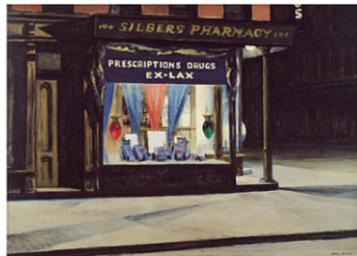
O-252\_1927\_The City



O-253\_1927\_Two on the Aisle



O-254\_1927\_Lighthouse Hill



O-256\_1927\_Drug Store



O-258\_1928\_Williamsburg Bridge



O-259\_1928\_Manhattan Bridge Loop



O-260\_1928\_Cape Ann Granite



O-262\_1928\_Hodgkin's House



O-264\_1928\_Night Windows



O-265\_1929\_Chop Suey



O-266\_1929\_Lighthouse at Two Lights



O-267\_1929\_Coast Guard Station



O-268\_1929\_Railroad Sunset



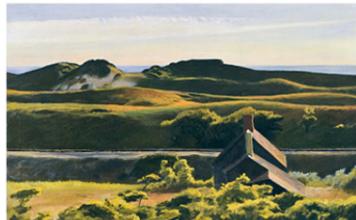
O-269\_1930\_House by an Inlet



O-270\_1930\_Early Sunday Morning



O-272\_1930\_Corn Hill-Truro



O-273\_1930\_Hills-South Truro



O-274\_1930\_Tables for Ladies



O-275\_1930\_Apartment Houses-Harlem River



O-276\_1930-33\_Burly Cobb's House-South Truro



O-277\_1930-33\_Road and Houses-South Truro



O-280\_1931\_Hotel Room



O-281\_1931\_The Camel's Hump



O-282\_1931\_New York-New Haven and Hartford



O-283\_1931\_Barber Shop



O-284\_1932\_Room in Brooklyn



O-285\_1932\_Room in New York



O-287\_1932\_Mrs Scott's House



O-288\_1932\_City Rooftops



O-290\_1933\_Ryders House



O-291\_1934\_Cape Cod Sunset



O-294\_1934\_East Wind Over Weehawken



O-295\_1935\_House at Dusk



O-298\_1935\_Shakespeare at Dusk



O-299\_1935\_The Long Leg



O-300\_1936\_Jo Painting



O-301\_1936\_The Circle Theatre



O-303\_1937\_The Sheridan Theatre



O-305\_1937\_Five AM



O-306\_1938\_Compartment C-Car 293



O-307\_1939\_New York Movie



O-309\_1939\_Cape Cod Evening



O-310\_1939\_Ground Swell



O-312\_1940\_Office at Night



O-315\_1940\_Gas



O-319\_1941\_Girlie Show



O-322\_1942\_Nighthawks



O-323\_1942\_Dawn in Pennsylvania



O-324\_1943\_Hotel Lobby



O-325\_1943\_Summertime



O-326\_1944\_Morning in a City



O-327\_1944\_The Martha McKeen of Wellfleet



O-328\_1944\_Solitude 56



O-329\_1945\_August in the City



O-330\_1945\_Rooms for Tourists



O-331\_1945\_Two Puritans



O-332\_1946\_Approaching a City



O-333\_1946\_October on Cape Cod



O-334\_1947\_Corn Belt City



O-335\_1947\_Pennsylvania Coal Town



O-337\_1948\_Seven AM



O-338\_1949\_Conference at Night



O-339\_1949\_Stairway



O-340\_1949\_High Noon



O-341\_1949\_Summer in the City



O-343\_1950\_Cape Cod Morning



O-344\_1951\_First Row Orchestra



O-345\_1951\_Rooms by the Sea



O-346\_1952\_Morning Sun



O-347\_1952\_Hotel by a Railroad



O-348\_1952\_Sea Watchers



O-349\_1953\_Office in a Small City



O-350\_1954\_City Sunlight



O-351\_1955\_South Carolina Morning



O-352\_1955\_Hotel Window



O-353\_1956\_Sunlight on Brownstones



O-354\_1956\_Four Lane Road



O-355\_1957\_Western Motel



O-356\_1958\_Sunlight in a Cafeteria



O-357\_1959\_Excursion into Philosophy



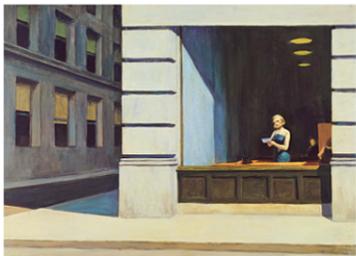
O-358\_1960\_People in the Sun



O-359\_1960\_Second Story Sunlight



O-360\_1961\_A Woman in the Sun



O-361\_1962\_New York Office



O-362\_1962\_Road and Trees



O-363\_1963\_Intermission



O-364\_1963\_Sun in an Empty Room



O-365\_1965\_Chair Car



O-366\_1966\_Two Comedians



W-129\_1925\_Skyline near Washington Square



W-130\_1925\_Day After the Funeral



W-133\_1925\_The Lily Apartments



W-134\_1926\_Manhattan Bridge Entrance



W-135\_1926\_Roofs of Washington Square



W-137\_1926\_Rooftops



W-138\_1926\_Mrs Acorn's Parlor



W-145\_1926\_Lime Rock Railroad



W-157\_1926\_Schooner's Brownsprit



W-158\_1926\_Schooner's Hull



W-126\_1928\_My Roof



W-245\_1930\_Burly Cobb's House



W-247\_1930\_Corn Hill



W-272\_1931\_The Lewis Barn



W-273\_1931\_Railroad Warning



W-280\_1932\_Back of Freight Station



W-283\_1932\_House with Dead Trees



W-311\_1936\_Toward Boston



W-338\_1942\_Four Dead Trees



W-356\_1962\_Mass of Trees at Eastham



a grasshopper hides  
in the shade of summer light,  
seeing but unseen

Janet Palazzo

