
**MIRADAS DESDE EL UMBRAL: EL VOYEURISMO EN LA OBRA DE EDWARD
HOPPER Y ALFRED HITCHCOCK**

**A GLANCE FROM THE SILL: VOYEURISM IN EDWARD HOPPER AND ALFRED
HITCHCOCK**

Irene Marina Pérez Méndez
Universidad de Oviedo (España)

Recibido: 20 de agosto de 2017
Aceptado: 30 de septiembre de 2017

Resumen:

Las correspondencias entre el universo pictórico de Edward Hopper y la narración construida de Alfred Hitchcock en La ventana indiscreta (Rear Window, 1954) superan lo estético y se explican en una clara voluntad de explorar las relaciones entre el arte y el espectador. Este artículo indaga en las ventanas, físicas y simbólicas, como espacios fronterizos pensados para observar desde fuera. Alejados del relato cinematográfico y del marco plástico, todos somos voyeurs obligados a mirar.

Palabras clave: Edward Hopper, Alfred Hitchcock, voyeurismo, arte, cine.

Abstract:

The correspondences between Edward Hopper's pictorial universe and Alfred Hitchcock's constructed narrative in Rear Window (1954) surpass the aesthetic and account for a clear will to explore the relationships between art and the spectator. This article investigates windows, both physical and symbolic, as frontiers designed to observe from the outside. Drawn away of the film story and the pictorial frame, we are all voyeurs forced to look.

Keywords: Edward Hopper, Alfred Hitchcock, voyeurism, art, cinema.

* * * * *

1. Las visiones de Edward Hopper: *Night Windows* (1925)

Incómoda, hermética, melancólica y solitaria, la atmósfera pictórica de Edward Hopper (1882-1967) es, ante todo, un meticuloso manifiesto de la idiosincrasia norteamericana. Enraizado en la más banal cotidianeidad, su espacio plástico se aleja categóricamente del expresionismo abstracto y el arte pop, erigidos como catalizadores del genio americano frente a la Vieja Europa, y es a menudo englobado dentro de la llamada "Escena americana" por el aroma costumbrista de algunas de sus obras; el carácter ya

axiomático del binomio Hopper-soledad/alienación viene a confirmar lo que él mismo esgrimía ante esa propuesta superficial: la cualidad americana está en el propio artista, uno no tiene que luchar por ella¹. En este sentido, su interés por determinados espacios típicamente americanos (gasolineras, moteles, autovías...), coincide como reverso descolorido² de la versión suministrada por el arte pop de esos mismos lugares. Se trata, en suma, de un universo transfronterizo, aun resuelto en un microcosmos localista, plenamente consciente de su capacidad para transmitir mensajes universales.

La realidad concreta, meticulosamente analizada³ y trazada con rigor escenográfico, deviene en poderosa analogía: a diferencia de otros grandes artistas, Edward Hopper no propone una ruptura estética ni mucho menos técnica⁴, pero sí ratifica la posición de la obra como ventana a la realidad, y, por ende, la mirada *vouyeurista* del público, rasgo inevitable de la naturaleza humana que permite, por ello, hallar en sus obras lugares comunes⁵. Esta tendencia marcadamente performativa se hace patente en la totalidad de su trabajo, poblado de individuos que orientan su mirada hacia grandes ventanas. Es, sin embargo, en *Night Windows* (1928), donde Hopper sitúa al espectador como auténtico *Peeping Tom*, frente a la oscura fachada de un edificio achaflanado bañado por la oscuridad, que se abre en tres pequeñas ventanas para mostrarnos un cuerpo de mujer sugerentemente posicionado y ajeno a nuestra presencia. Una mujer vulnerable a la mirada procaz se desviste en un entorno mínimamente insinuado, pero perfectamente definido lumínicamente generando una suerte de atmósfera de *film noir*, tan común, por otra parte, en muchas de sus obras nocturnas, siendo *Nighthawks* (1942) el ejemplo paradigmático de esta conexión.

2. Se abre el telón: *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, A. Hitchcock, 1954)

La ventana indiscreta inicia el que será el periodo de mayor plenitud creativa de Hitchcock y al mismo tiempo ratifica la crisis histórica del sistema de representación clásico. El filme supone el viraje definitivo del cineasta hacia el manierismo y se

¹ “I think the American Scene painters caricatured America. I always wanted to do myself. The French painters don’t talk about the French Scene, or the English painters about the English Scene...The american quality is in a painter he doesn’t have to strive for it”. SCHMIED, W., *Edward Hopper Portraits of America*, Prestel, 2015, pp. 7-8.

² Resulta preciso señalar cómo esa pesadumbre americana se configura en el universo pictórico de Hopper como oposición al ambiente sentido por el artista durante su estancia en París y su contacto con el impresionismo. A su regreso al hogar natal, la pincelada, la luz y la actitud de Hopper cambiaron, porque el sujeto de la obra también lo había hecho: “la luz americana era diferente, los hábitos y movimientos de la gente, el ritmo de vida en conjunto estaba muy lejos de la armonía que había sentido en París”. *Ibid.*, p. 38.

³ “Hopper tardó muchos años en abrirse camino como artista. Tuvo que ganarse la vida como dibujante de ilustraciones, una actividad que detestaba, pero que le brindó un observatorio privilegiado para la vida cotidiana”. LLORENS, T., “Edward Hopper, pintor de la vida moderna (en los Estados Unidos)”, *Caimán Cuadernos de cine*, Especial nº1, junio 2012, p. 9.

⁴ “La importancia de Hopper no radica en su rompimiento de las normas estéticas o la búsqueda de nuevas técnicas pictóricas, sino en que puso de manifiesto que las imágenes que creamos parten inequívocamente de la realidad de las cosas que nos rodean y, sin embargo, son expresión de un mundo personal e íntimo”. DE PABLO PONS, J., “La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper”, *Enseñanza*, nº 23, (2005), p. 111.

⁵ “[Los personajes de Hopper] se encuadran en el interior de la obra mostrando sus quehaceres diarios, sin pensar en un posible espectador. Es eso lo que los hace cercanos, se pueden relacionar con nosotros”. BALDUQUE MÉNDEZ, G., “Representaciones de mujeres en la obra de Edward Hopper” (Trabajo Fin de Máster), Universidad Jaime I, 2013, p. 32.

constituye como base teórica ⁶del mismo, permitiendo, al fin, la deconstrucción completa de la mirada clásica.

González Requena apunta ya lo complicado de explicar el contenido de la trama sin aludir a su configuración espacial, toda vez ésta equivale casi totalmente a su topología⁷. *La ventana indiscreta* no cuenta la historia de un reportero fotográfico atrapado en el delirante patio trasero de su vivienda; el sustrato romántico resulta mero aderezo argumental, al igual que el supuesto asesinato que estructura la narración como una suerte de MacGuffin⁸ hiperbolizado que hilvana la historia y da sentido a la anodina vida de reposo del protagonista. En este sentido, toda la base argumental del filme se resuelve superflua, pretexto al servicio del suspense y, más aún, de una escenografía eminentemente teatral, perfectamente verosímil y meticulosamente acotada.

Un aura tan irreverente como misteriosa – quizá también un ego desmesurado –, no podía sino pretender aflorar de un modo u otro en el universo cinematográfico mediante continuas alusiones al artificio cometido – más bien a su prestidigitador. *La ventana indiscreta* constituye un microcosmos perfectamente estudiado y erigido como ficción dependiente en última instancia del espectador. El público queda expulsado del desarrollo diegético del mismo modo que James Stewart es incapaz de traspasar la frontera de la ventana-pantalla. No existe un narrador omnisciente, tan sólo un demiurgo supremo de presencia contundente y físico perfectamente reconocible; inmóviles, como el protagonista, somos obligados a mirar.

3. La construcción de la mirada

La fascinación de Hopper por el universo cinematográfico es de sobra conocida y analizada desde hace ya unos años desde una perspectiva interdisciplinar. Hopper era un cinéfilo confeso que acudía a las salas con asiduidad, especialmente cuando era incapaz de pintar. El interés técnico por el cine resulta en gran medida lógico teniendo en cuenta las coordenadas cronológicas en las que se mueve el artista. Tan lógico como la impronta que la fotografía dejó en las obras impresionistas. En este sentido, es interesante comparar los estudios espaciales y lumínicos de Degas⁹, cuyos encuadres acusan una fuerte influencia fotográfica, con las perspectivas sesgadas de los cuadros de Hopper, concebidos realmente como fotogramas. Más que un peculiar hábito estético, fotografía y cine procuran a los artistas un nuevo modo de afrontar la escena.

⁶ “La frialdad de la escritura de Hitchcock – esa inhumanidad que tanto molestará a Bazin – es, en este sentido, un rasgo característicamente manierista. Es una escritura fría, calculadora, y, sobre todo, eminentemente teórica: formulándose continuamente problemas y desafíos teóricos, abstractos, en una búsqueda del más difícil todavía – ya sea en el plano de la construcción narrativa, ya en el de la puesta en escena – que bien podría emparentarle con Tintoretto o Parmigiano, o en lo narrativo, con Borges”. GONZÁLEZ REQUENA, J., “Viendo mirar (La mirada y el punto de vista en el Cine de Hitchcock)” en *Alfred Hitchcock*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989, p. 151.

⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁸ “Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: “¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?” Y la otra contesta: “Oh, es un MacGuffin”. Entonces el primero vuelve a preguntar: “¿Qué es un MacGuffin?”. Y el otro: “Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak”. El primero exclama entonces: “¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!” A lo que contesta el segundo: “En ese caso, no es un MacGuffin”. Esta anécdota demuestra el vacío del MacGuffin... la nada del MacGuffin”. TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 115-116.

⁹ El interés teatral de Degas es también rastreable en Hopper, que ofreció buena parte de sus pinturas a la temática espectacular: *Two on the Aisle* (1927), *Sheridan Theater* (1937), *Two Comedians* (1965), o la famosa *New York Movie* (1939), que registra, además, su personalidad cinéfila.

Las correspondencias cinematográficas con el universo hopperiano pueden, así, sostenerse de acuerdo a un doble interés. De un lado se presenta la posible inspiración estética, superficial y en muchos casos fortuita. *La biblia de Neón (The Neon Bible)*; Terence Davies, 1995), basada en la tan espléndida como desconocida novela homónima de John Kennedy Toole, es capaz de reproducir un cosmos literario ya de por sí enormemente sugestivo, y convertir en escenas visuales las equivalencias hopperianas de esa América de entreguerras maltrecha y solitaria. Sin embargo, para algunos autores, la recreación iconográfica de los espacios de Hopper queda desechada por obvia y arbitraria, en favor de una apuesta por la transición de lo figurativo a lo abstracto a través, sobre todo, del tratamiento de la luz¹⁰.

Ello enlaza con la segunda posibilidad de correlación: la significación teórica. La principal circunstancia que permite hablar de Hopper en calidad de pintor cinematográfico pasa por la correspondencia de sus pinturas con el universo metafórico del cine, por un lado, y, en especial con su motor narrativo. La pintura de Hopper es, por definición, narrativa, y reta al espectador a buscar historias que encajen con lo retratado, en contraste con su labor como ilustrador en la que suministraba imágenes en sentido inverso. Su capacidad para sugerir historias a través de tan pocos elementos ha de ponerse forzosamente en relación con el fuera de campo cinematográfico, pilar esencial de la narración del celuloide. Para desgracia de Bazin¹¹, Hopper hace posible subvertir el estatismo del marco pictórico incorporando la profundidad espacial cinematográfica. Maestro de la sugerencia, Hopper hace posible en el plano pictórico, la premisa universal de la ubicuidad de la cámara y queda ligado en el plano teórico al Modo de Representación Institucional (MRI).

Es por ello que algunos han visto en el espectador hopperiano, una doble realidad de *voyeur* y *flâneur*, capaz de deambular por las escenas que se le presentan y habitar el mismo espacio que esos personajes ajenos a toda presencia foránea¹², auténticos narradores omniscientes y, por extensión, espectadores de cine. Considero, sin embargo, que la identificación más precisa se realiza con el voyeurismo por la propia concepción del marco pictórico: a Hopper no le interesa que el espectador transite un espacio que,

¹⁰ “[Sobre *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959)] «De esta forma Bresson puede llevar a cabo un viaje hacia la abstracción y al vaciado de la representación gracias a la utilización consciente de los poderes del cinematógrafo. En el fondo, su gesto es el equivalente que podría llevarse a cabo removiendo los personajes de cuadros de Hopper tales como *Hotel Room* (1931), *Hotel by the Railroad* (1952), *Office in a small city* (1953), *Western Motel* (1957) o *A Woman in the sun* (1961) [...] Con estas imágenes, Hopper mostró con claridad que su pintura no es la obra de un artista metafísico, sino la de un artesano que declina los efectos de la iluminación y de la arquitectura a través de una simplificación geométrica, mediante unos efectos de luz y de sombra que tienen como corolario desplazar el drama de sus cuadros hacia el nivel más profundo de la visualidad: la luz como condición mínima para que las figuras y, luego, el relato puedan comparecer en escena”. ZUNZUNEGUI, S., “El cine según Hopper”, *Caimán cuadernos...* p. 17.

¹¹ “Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que nos muestra la pantalla hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga. De aquí se sigue que, si trastocando el proceso pictórico se inserta la pantalla en el marco, el espacio del cuadro pierde su orientación y sus límites para imponerse a nuestra imaginación como indefinido. Sin perder los otros caracteres plásticos del arte, el cuadro se encuentra afectado por las propiedades espaciales del cine, participa de un universo pictórico virtual que le desborda por todas partes”. BAZIN, A., “Pintura y cine”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990, p. 213. Disponible en <https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/08/bazin-andre-que-es-el-cine.pdf>

¹² RODA ONOFRI, S., “Edward Hopper: La cinematografía de lo pictórico”, *Latente*, nº13 (2015), p. 83.

de hecho, resulta abarcable de un simple vistazo. Es cierto que la perspectiva es a la vez integradora y fronteriza, pero, y precisamente por la esencia argumental de su obra, los espacios de Hopper operan como trasunto de una pantalla cinematográfica y son, por ello, perfectamente equivalentes a los que retrata Hitchcock en *La ventana indiscreta* como reflexiones sobre la propia esencia del cine.

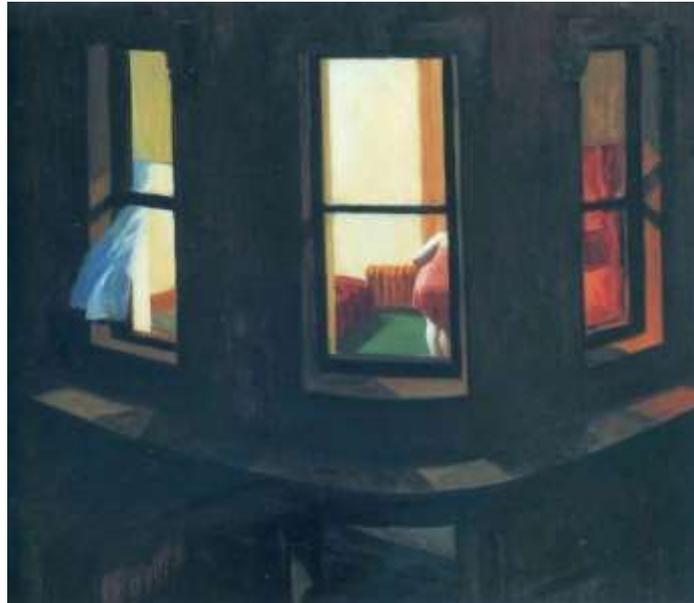


Figura 1. Edward Hopper, *Night Windows* (1928). Óleo sobre lienzo. Fuente: <http://www.edwardhopper.net>



Figura 2. Fotograma de *La ventana indiscreta* (1954)

Más allá del parecido epitelial de *Night Windows* (1928) (Figura 1), con los fotogramas iniciales de *La ventana indiscreta* (Figura 2)– aunque las similitudes formales entre

Hitchcock y Hopper confluyen especialmente en la mansión de Norman Bates en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) –, la concepción del intimismo voyeurista se impone como ligazón principal. El mismo Hitchcock explica cómo el espacio urbano de *La ventana indiscreta* presenta, ante todo, un *pequeño catálogo de comportamientos* que, como en el caso de las escenas hopperianas, se encuentran perfectamente contruidos. “*La visión de lo que sucede delante de su ventana trasera, no es documental ni naturalista*”¹³, como tampoco lo son los cuadros de Hopper.

En la comparación de ambas obras, suele ser habitual identificar al artista con el personaje interpretado por James Stewart cuando la personalidad artística de ambos Hitchcock y Hopper resulta mucho más análoga. Como el director británico, Hopper accedía a la pintura con auténtico fervor teatral, disponiendo a los personajes, controlando la luz y el fondo hasta alcanzar la perfección escenográfica: el mayor logro de Hopper era reducir radicalmente la geometría del espacio pictórico, y construir éste de manera tan precisa que cada detalle se relacionase con el resto, alumbrando una constelación en la que cada elemento visual pareciese cargado de alusiones¹⁴. Idéntica pulsión late en el filme de Hitchcock (Figura 3), capaz de conseguir las mismas cualidades intimistas y a la vez incómodas de los espacios de Hopper (Figura 4). Ambos orquestan espacios minuciosamente preparados que no pueden entenderse como documentales; ni la temática ni la imagen son realistas en Hitchcock, cuyos argumentos subyugados al peso de la acción y el suspense garantizaban su anhelado éxito comercial; la realidad norteamericana observada por Hopper es simple materia prima moldeada y escogida, muy alejada del mero registro de costumbres.



Figura 3. Fotograma de *La ventana Indiscreta* (1954)

¹³ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, F. M., “Desde la coexistencia de modelos de representación, hasta la cristalización de un nuevo modelo: La ventana indiscreta”, *Fonseca Journal of Communication*, nº 9 (Julio-diciembre 2014), p. 188.

¹⁴ SCHMIED, W., *Edward Hopper Portraits...*, p. 68.



Figura 4. Edward Hopper, *Automat* (1927). Óleo sobre lienzo. Fuente: <http://www.edwardhopper.net>

Conviene detenerse aquí en el latir voyeurista que comparten, por definición, ambas obras, si bien merece la pena mentar algunas otras alusiones expresas al *mirón* en el universo Hopper, en las que hallamos igualmente ciertas reminiscencias – más bien preludios – de esa atmósfera hitchcockiana: *Eleven A.M.* (1926) (Figura 5), *Morning in a City* (1944) (Figura 6), *Room in Brooklyn* (1932) o *House at Dusk* (1935), por citar aquéllas en las que la presencia urbana es más destacada.



Figura 5. Edward Hopper, *Eleven A.M.* (1926). Fuente: <http://www.edwardhopper.net>



Figura 6. Edward Hopper, *Morning in a City* (1944). Fuente: <http://www.edwardhopper.net>

Aunque *La ventana indiscreta* se construya teóricamente como una reflexión sobre la artificialidad del cine, en tanto en cuanto reproduce una historia que no puede coexistir sino como universo observable por el espectador¹⁵ (Figuras 7 y 8), puede ser extrapolable a la cualidad de espectador como voyeur; ¿no somos todos voyeurs? ¿No somos nosotros, espectadores, mirones por definición de las vidas de los personajes fílmicos y, por extensión, de los personajes que habitan los cuadros de Hopper? La intrusión en la privacidad es en ambos casos estimulante pero normalizada: no hay arrepentimiento ni tampoco vergüenza, quizá porque nos adentramos en un universo que muestra, al fin y al cabo, proyecciones de nuestra propia realidad, con la distancia adecuada para incurrir en la catarsis dramática.

En definitiva, nuestra posición ante el cuadro-pantalla cobra más protagonismo que el contenido observado, de tal suerte que los límites de la identificación se trastocan, hipertrofiando el relato cinematográfico clásico y resquebrajando la frontera virtual y física del marco plástico. En *Psicosis*, el espectador hitchcockiano experimenta una orfandad identificativa que lo convierte una figura vacía incapaz de comulgar con la protagonista tras su asesinato. Se trata de un mecanismo que comienza a desarrollarse con *La ventana indiscreta*, donde el juego identificativo a la vez nos conecta y desliga de James Stewart: al ser nuestra condición como meros espectadores es continuamente recordada, comprendemos la postura del fotógrafo que observa las diferentes ventanas,

¹⁵ De acuerdo al Modo de Representación Institucional (MRI), o Clásico, el artificio debe quedar camuflado durante el proceso de montaje por medio del denominado *raccord*, alusivo a la continuidad cinematográfica. De este modo, debe mostrarse una historia cerrada en un universo igualmente acotado, si bien ampliable sugestivamente por acción del fuera de campo, una historia capaz de existir autónomamente en la que el espectador es en todo momento guiado como *transitador* o narrador omnisciente del relato. La concepción estática y teatral de *La ventana indiscreta* pretende, en última instancia, desentrañar al público su papel como mero espectador dentro del MRI, atrapado frente a una pantalla a la que únicamente puede acceder visualmente, marcando así la frontera física entre realidad y ficción cinematográfica.

por cierto, alusivas a diversos géneros cinematográficos clásicos (thriller, comedia musical, drama realista y melodrama romántico)¹⁶ pero al mismo tiempo tenemos plena conciencia de nuestro alejamiento virtual del relato.



Figura 7. Fotograma de *La ventana indiscreta* (1954).



Figura 8. Fotograma de *La ventana indiscreta* (1954).

¹⁶ GONZÁLEZ REQUENA, J., “Viendo mirar...”, p. 150.

4. Conclusiones

Somos tratados y entendidos, en cierto sentido, como espectadores teatrales, y el relato es al mismo tiempo concebido bajo un Modo de Representación Primitivo¹⁷, necesitado de esa interpelación exterior para su comprensión: únicamente se nos permite acceder visualmente a los apartamentos vecinos cuando James Stewart amplía su mirada por medio de los prismáticos y el teleobjetivo. La única concesión narrativa que Hopper parece aportar a sus historias plásticas, aunque mínima, parte de las denominaciones de sus cuadros, instando al espectador a proveerlas *desde fuera*. *Las historias secretas que Hopper pintó* (Erika Bornay, 2009), resulta explícito a este respecto.

Las similitudes formales, cromáticas, lumínicas y espaciales de *Night Windows* y *La ventana indiscreta*, no hacen sino sostener una pretensión mucho más honda que gravita en torno al modo de gestionar la frontera entre realidad y ficción. Una reflexión de la mirada exterior y desde el exterior, la idiosincrasia del espectador y la naturaleza intangible del arte.

Referencias bibliográficas

¹⁷ “Lo que ve James Stewart de lo que sucede en los apartamentos situados frente a su ventana constituye un conjunto de planos carentes de raccord, salpicado de planos vacíos – otra de las cosas excluidas por la gramática del cine clásico – y cargado de elipsis incómodas. Es así como el sentido de las cosas, de los gestos y de los actos, se vuelve incierto, confuso: ha desaparecido de golpe la plenitud del gesto – del signo – que reinara en el discurso clásico”. *Ibid.*, p. 150.

- BALDUQUE MÉNDEZ, G., “Representaciones de mujeres en la obra de Edward Hopper” (Trabajo Fin de Máster), Universidad Jaime I, 2013.
- BAZIN, A., “Pintura y cine”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990, p. 213. Disponible en <https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/08/bazin-andre-que-es-el-cine.pdf>
- DE PABLO PONS, J., “La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper”, *Enseñanza*, nº 23, (2005), pp.103-111.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., “Viendo mirar (La mirada y el punto de vista en el Cine de Hitchcock)” en *Alfred Hitchcock*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989.
- LLORENS, T., “Edward Hopper, pintor de la vida moderna (en los Estados Unidos)”, *Caimán Cuadernos de cine*, Especial nº1, junio 2012.
- RODA ONOFRI, S., “Edward Hopper: La cinematografía de lo pictórico”, *Latente*, nº13 (2015), pp. 81-100.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, F. M., “Desde la coexistencia de modelos de representación, hasta la cristalización de un nuevo modelo: La ventana indiscreta”, *Fonseca Journal of Communication*, nº 9 (Julio-diciembre 2014), pp. 175-206.
- SCHMIED, W., *Edward Hopper Portraits of America*, Prestel, 2015.
- TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- ZUNZUNEGUI, S., “El cinema según Hopper”, *Caimán Cuadernos de cine*, Especial nº1, junio 2012.