



**Universitat de les
Illes Balears**

Títol: La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen

NOM AUTOR: Rosa Maria Morales Cerdà

Memòria del Treball de Final de Màster

Màster Universitari de Patrimoni Cultural: Investigació i Gestió
(Especialitat/Itinerari d _____)

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic: 2019-2020

Data: Juny 2020

Nom Tutora del Treball: Maria Magdalena Brotons Capó

Nom Cotutor (si escau) _____

Agraïments:

A la meva tutora del TFM, Maria Magdalena Brotons, per la seva confiança.

A n'Enric, que, a més del magnífic suport emocional, també ho ha fet en la redacció.

A na Gloria, per les seves tasques de traducció.

A tots els meus amics.

RESUM

El present treball final de màster gira entorn del tractament de la solitud per part de dos artistes americans, el pintor Edward Hopper (1882-1968) i el cineasta Woody Allen (1935). Analitzarem una selecció d'obres dels dos autors, i les compararem, amb la finalitat de destriar els trets comuns a l'hora de tractar la solitud. Hem acotat l'àmbit d'estudi a partir d'una sèrie de temàtiques que hem considerat representatives del que volem tractar: la vida urbana dins la ciutat de Nova York, les sales de cinema, les relacions personals i la figura femenina.

Paraules clau: Hopper, Allen, solitud, Nova York, cinema, relacions personals, dona.

RESUMEN

El presente trabajo final de máster gira en torno al tratamiento de la soledad por parte de dos artistas americanos, el pintor Edward Hopper (1882-1968) y el cineasta Woody Allen (1935). Analizaremos una selección de obras de ambos autores, y las compararemos, con la finalidad de distinguir los rasgos comunes en el tratamiento de la soledad. Hemos acotado el campo de estudio a partir de una serie de temáticas que consideramos representativas de lo que queremos tratar: la vida urbana en Nueva York, las salas de cine, las relaciones personales y la figura femenina.

Palabras clave: Hopper, Allen, soledad, Nueva York, cine, relaciones personales, mujer.

ABSTRACT

The enclosed master final thesis focuses on how two American artists, the painter Edward Hopper (1882-1968) and the filmmaker Woody Allen (1935), deal with solitude in their respective media. It compares and analyses common nuances in their approach to the solitude. The scope of the thesis is limited to the following parameters: urban life in New York City, movie theatres, interpersonal relationships and women.

Keywords: Hopper, Allen, solitude, New York, movie theatres, interpersonal relationships, women.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	14
I. HIPÒTESI I OBJECTIUS	17
II. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	18
III. METODOLOGIA	26
IV. CONTEXTUALITZACIÓ	29
4.1 Contextualització de l'obra d'Edward Hopper (1882-1967)	29
4.2 Contextualització de l'obra de Woody Allen (1935)	39
V. ANÀLISI COMPARATIU	49
5.1 La ciutat. Espai per a la dramatització	50
- <i>Queensborough Bridge</i> , 1913 (<i>Manhattan</i> , 1979. <i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	52
- <i>Manhattan Bridge Loop</i> , 1928 (<i>Annie Hall</i> , 1977)	53
- <i>The City</i> , 1927 (<i>Manhattan</i> , 1979)	54
- <i>From Williamsburg Bridge</i> , 1928 / <i>House at Dusk</i> , 1935 (<i>Manhattan</i> , 1979)	55
- <i>New York Corner</i> , 1913 (<i>Manhattan</i> , 1979)	56
- <i>Drugstore</i> , 1927 (<i>Annie Hall</i> , 1977. <i>Manhattan</i> , 1979. <i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985. <i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	57
- <i>Early Sunday Morning</i> , 1930 (<i>Manhattan</i> , 1979. <i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985. <i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	59
- <i>Nighthawks</i> , 1942 (<i>Manhattan</i> , 1979. <i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985)	60
5.2 El cinema. Entre realitat i fantasia	64
- <i>The Balcony</i> , 1928 (<i>Manhattan</i> , 1979)	70
- <i>The Circle Theater</i> , 1936 (<i>Annie Hall</i> , 1977. <i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985. <i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	71
- <i>Sheridan Theater</i> . 1937 (<i>Annie Hall</i> , 1977)	73
- <i>New York Movie</i> , 1939 (<i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985. <i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	74

5.3 Les relacions personals. Soledat en companyia	80
- <i>Tables for Ladies</i> , 1930 (<i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985)	83
- <i>Room in New York</i> , 1932 (<i>Annie Hall</i> , 1977. <i>Manhattan</i> , 1979. <i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	86
- <i>Office at Night</i> , 1940 (<i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	92
- <i>Summer Evening</i> , 1947 (<i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985)	95
- <i>Summer in the City</i> , 1949 / <i>Excursion into Philosophy</i> , 1959 (<i>Annie Hall</i> , 1977. <i>Manhattan</i> , 1979. <i>Crimes and Misdemeanors</i> , 1989)	97
- <i>Four Lane Road</i> , 1956 (<i>Annie Hall</i> , 1977)	102
- <i>Sunlight in a Cafeteria</i> , 1958 (<i>Annie Hall</i> , 1977. <i>Manhattan</i> , 1979)	103
5.4 El món femení. Una lluita de sentiments	108
- <i>Eleven A.M.</i> , 1926 (<i>Manhattan</i> , 1979)	110
- <i>Automat</i> , 1927 (<i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985. <i>Manhattan</i> , 1979)	111
- <i>Hotel Room</i> , 1931 (<i>Annie Hall</i> , 1977. <i>The Purple Rose of Cairo</i> , 1985. <i>Manhattan</i> , 1979)	115
- <i>Morning Sun</i> , 1952 (<i>Annie Hall</i> , 1977. <i>Manhattan</i> , 1979)	118
- <i>Western Motel</i> , 1957 (<i>Manhattan</i> , 1979)	120
VI. CONCLUSIONS FINALS I FUTURES LÍNIES D'INVESTIGACIÓ	123
6.1 Conclusions finals	123
6.2 Futures línies d'investigació	128
VII. APÈNDIX DOCUMENTAL	129
7.1 Bibliografia	129
7.2 Webgrafia	137
ANNEXOS	141
1. Selecció d'obres d'Edward Hopper: gravats, aquarel·les i olis	142
2. Fitxes tècniques dels quatre films analitzats	158
3. Filmografia de Woody Allen	167

Hi ha dos tipus fonamentals de soledat: la de no haver trobat algú a qui estimar, i la d'haver-se vist separat de qui estimaves.

***Nivells de vida.* Julian Barnes. 2017**

INTRODUCCIÓ

Aquest treball final de màster, titulat *La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen*, gira entorn del tractament de la solitud per part de dos artistes americans, el pintor Edward Hopper (1882-1967) i el cineasta Woody Allen (1935).

Ens proposem comparar les obres dels dos autors, a partir de la solitud, perquè entenem que és l'eix central al voltant del qual giren altres aspectes de la seva obra. En efecte, la solitud es plasma de manera evident quan tracten relacions personals: el pintor amb una visió introspectiva dels seus personatges i el director de cinema, amb diàlegs plens d'ironia i imatges silencioses que reflecteixen la incomunicació.

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen és l'ampliació i aprofundiment del treball que, amb el mateix títol, se va elaborar durant el segon curs de l'anomenat "Màster Universitari de Patrimoni Cultural: Investigació i Gestió", de la UIB, per a l'assignatura *Art i Fotografia. Contactes i Influències*, impartida per la Doctora Maria Magdalena Brotons. Ja en aquells moments, el treball homònim va deixar la porta oberta a la possibilitat d'aprofundir en l'obra dels dos autors per a arribar a un estudi més complet de la solitud des d'un punt de vista comparatiu. La perspectiva engrescadora d'investigar un camí poc treballat van motivar, doncs, la tria d'aquest tema per a l'actual treball final de màster.

Tot i que l'obra d'Edward Hopper s'ha estudiat sovint en relació amb el cinema, i en concret amb el cinema de Hollywood dels anys quaranta i cinquanta, o amb directors com David Lynch i Todd Haynes, no s'havia plantejat la relació de les seves obres amb el cinema de Woody Allen. La relació de la pintura d'Edward Hopper amb el cinema ha estat tractada majoritàriament des d'una òptica formalista. A partir d'aquí ens hem proposat identificar quin és l'element que més destaca en una aproximació iconogràfica del conjunt de l'obra de Hopper, i el tema que hem identificat és la solitud que destil·len la majoria dels homes i dones presents a les seves teles. El mateix aspecte comparteix una gran part de la producció cinematogràfica de Woody Allen, on molts personatges mostren un estat d'ànim melancòlic, que podem relacionar amb la solitud, o apareixen aïllats emocionalment del seu entorn.

La definició d'Edward Hopper com "el pintor de la solitud" és un habitual al tractar l'obra d'aquest pintor nord-americà. Igualment els personatges de Woody Allen evoquen un sentiment similar de solitud, quan expressen la por a estar sols, a no trobar una relació de parella adequada o a enfrontar-se a la vida després d'un trencament sentimental.

Però, què és la “solitud”? com se manifesta? Etimològicament, és una paraula que ve del substantiu llatí, *solitudo*, *solitudinis*, compost per l’adjectiu *solus* més el sufix *-tudo*, amb què es formen substantius de qualitat. Igualment el sinònim “soledat” també ve del *solus* llatí i del sufix *-tas*, formador també de substantius de qualitat. El diccionari de l’IEC¹, igual que altres diccionaris, defineixen solitud com l’estat de qui és sol, de qui viu sol o gairebé sol; i en una segona accepció, se descriu com un lloc solitari, desert o inhabitat. Donat que les persones som éssers socials, la solitud sol ser percebuda com un estat d’ànim negatiu, però se l’ha de considerar des de dues perspectives diferents: una de positiva i una de negativa.

La positiva se manifesta quan és triada de manera voluntària, condició que permet el gaudi de la tranquil·litat i l’absència d’altres persones, formant un espai per a la reflexió, per conèixer-se a un mateix, per la llibertat o per la inspiració. Un exemple seria l’aïllament dels artistes, que sol ser una condició necessària per a la creació, i també l’aïllament espiritual voluntari. L’aspecte negatiu pot derivar, entre d’altres, de la solitud sobrevinguda per la pèrdua d’un ésser estimat o per un trencament sentimental; és una solitud no desitjada, que deriva en un estat anímic de tristor, pena, melancolia i abatiment. Finalment, és important mencionar el sentir-se sol quan s’està envoltat de gent, un sentiment que se desenvolupa quan no s’està integrat en la comunitat i que se podria relacionar directament amb la vida de les ciutats². Tot i que en l’actualitat, les noves tecnologies ens mantenen en una comunicació constant, podem percebre una falta d’aprofundiment en els vincles personals i una manca de comunicació directa entre persones.

Partint d’uns objectius que exposarem a continuació, hem dividit el treball en tres parts. El primer apartat presenta el plantejament general de l’estudi i aborda els objectius, l’estat de la qüestió i la metodologia emprada. El segon bloc constitueix el gruix de l’estudi i conté, d’una banda, una aproximació als autors Edward Hopper i Woody Allen i, de l’altra, una comparativa de les obres seleccionades per a aquest treball. Aquest segon bloc intenta desgranar el bessó de l’estudi i aprofundir en el tractament de la solitud per part dels dos artistes. Per acabar, la tercera part està dedicada a l’anàlisi dels resultats i a les

¹ *Diccionari de la llengua catalana de l’Institut d’Estudis Catalans* [en línia] Disponible a: <<https://dlc.iec.cat/Results?EntradaText=solitud&operEntrada=0>> [consulta: 17-06-2020]

² Ramón Jarné, Ricardo. 2020. “Soledades urbanas”. [en línia] Disponible a: <<https://www.madridcultura.es/uploads/media/default/0001/03/madridcultura-6cff2-museothyssenseleccionesoledadweb.pdf>> [consulta: 17-06-2020]

conclusions obtingudes. Al final del treball hem afegit tres apèndixs documentals que mostren les obres treballades dels dos autors.

I . HIPOTESI I OBJECTIUS

La pregunta plantejada inicialment és: quins poden ser els recursos comuns emprats pel pintor Edward Hopper i el cineasta Woody Allen a l'hora de transmetre l'estat d'ànim de solitud?

La hipòtesi de partida és que tant Edward Hopper com Woody Allen tracten la solitud i les relacions personals en uns ambients molt concrets: la ciutat, els cinemes i els entorn íntims. Per tant, hi pot haver una sèrie d'elements identificatius, comuns als dos, en les seves obres.

L'objectiu general del treball serà:

- Identificar i comparar els elements comuns presents en la pintura d'Edward Hopper i les pel·lícules de Woody Allen a l'hora d'afrontar el tema de la solitud.

Els objectius específics seran:

- Definir la ciutat de Nova York com generadora de la solitud.
- Identificar les sales de cinema com a lloc d'introspecció i aïllament.
- Reconèixer els elements que demostren aïllament o incomunicació dins les relacions personals.
- Establir el tractament donat a la figura femenina com a instrument per la representació de sentiments.

II . ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Una vegada plantejat el tema del treball i abans d'introduir-nos en les figures de d'Edward Hopper i Woody Allen, volem, amb una breu introducció, mostrar com se reflecteix la solitud en l'art. Robert Weiss³, un dels principals sociòlegs que ha abordat el tema de la solitud, divideix aquesta "malaltia" de l'ànima en dues vessants: la solitud emocional i la solitud social. Exposant com cada una d'elles se reproduïxen en diferents moments de la Història de l'Art.

La solitud emocional és la que se sent per la pèrdua d'un ésser estimat o per l'absència de relacions significatives, aportant inseguretats a la persona i que s'associa a la sensació de buit emocional. Un exemple d'aquest tipus de solitud el trobem en la pintura *Ofelia* (1852) [1] de John Everett Millais (1829-1896). La figura d'Ofèlia, personatge de la tragèdia *Hamlet* de William Shakespeare, que se suïcida a causa de la pèrdua del seu pare i del rebuig sentimental de Hamlet, reflecteix el sentiment de desemparament que ve donat per la seva intensa solitud causada per l'abandonament dels seus éssers estimats. El recurs emprat per Millais a l'hora de plasmar la profunda solitud en el rostre d'Ofèlia és el de la mirada perduda; tècnica emprada en pintura per transmetre aquest sentiment, així com la postura, que ens recorda la dels màrtirs religiosos que s'acollien a l'aïllament per arribar a Déu⁴.

La solitud social és la sensació personal de no pertànyer a cap grup social, i sol tenir més a veure amb un sentiment propi que amb el fet objectiu d'estar sol. És una sensació d'incomprensió per part de l'entorn social. La pintura *L'Absinthe* (1876) [2] de Edgar Degas (1834-1917) és una mostra d'aquest tipus de solitud. Degas representa la solitud dibuixant dues persones juntes però sense cap tipus de contacte entre elles; ningun dels dos sembla tenir interès en establir una conversa, cada un està abstret en els seus propis pensaments i amb la mirada perduda. Encara que físicament estan junts, mentalment estan sols. No hi ha cruament de mirades ni de paraules. A més a més hi ha un altre element que reforça el sentiment de solitud: el fet de situar les figures de manera descentralitzada

³ Weiss, Robert. *Loneliness: the experience of emotional and social isolation*, The mit press classics, Londres, 1974.

⁴ Serrano, Monica i Martel, Carlota. 2018. "El arte de la soledad", *MoonMagazine* [en línia]. Disponible a: <<https://www.moonmagazine.info/el-arte-de-la-soledad/>> [consulta: 17-06-2020]

en un extrem del llenç. Així Degas ens demostra la solitud dels ciutadans a les grans urbs, representant personatges sols a pesar d'estar envoltats de gent⁵.



Ofelia [1]



L'Absinthe [2]

La representació de personatges sols no implica exclusivament la transmissió del sentiment de solitud. Per exemple, els retrats religiosos protagonitzats per evangelistes o sants en solitari no evocuen solitud, són els mateixos protagonistes qui cerquen l'estat d'aïllament. Sols se pot parlar de solitud quan hi ha una similitud entre el context representat en el quadre i el de l'observador. Una mostra d'aquesta solitud la trobaríem en les pintures d'Edward Hopper, podem dir, que un element característic de les seves creacions són els retrats de dones solitàries (no soles) que acostumen a estar envoltades de gent. Però, perquè els personatges de Hopper ens transmeten aquesta sensació de solitud? la diferència estaria en el posat; quan una persona posa per un retrat no pensem que està sola, en canvi les figures de Hopper no posen, estan representades en entorns i moments quotidians⁶.

Les ciutats han anat convertint-se en un observatori de com ha augmentant l'aïllament social, i això s'ha reflectit en l'art contemporani. Els artistes comencen a treballar el tema de la solitud en les seves obres a mesura que aquest mal se va convertint en un tòpic social.

Una vegada identificat el tema del treball, per apropar-nos a la contextualització del pintor Edward Hopper, hem consultat informació concreta relativa a la pintura realista i figurativa nord-americana del segle XX. Ho hem fet a través dels autors Brendan

⁵ Serrano, Monica i Martel, Carlota. 2018. "El arte de la soledad", *MoonMagazine* [en línia]. Disponible a: <<https://www.moonmagazine.info/el-arte-de-la-soledad/>> [consulta: 17-06-2020]

⁶ Serrano, Monica i Martel, Carlota. 2018. "El arte de la soledad", *MoonMagazine* [en línia]. Disponible a: <<https://www.moonmagazine.info/el-arte-de-la-soledad/>> [consulta: 17-06-2020]

Prendeville⁷, historiador de l'art i professor universitari que té diverses publicacions entorn a la Teoria de l'Art i la pintura realista del segle XX i Francesca Castria Marchetti⁸, autora de diversos estudis entorn la pintura americana.

Pel que fa a la lectura i anàlisi de les pintures d'Edward Hopper hem utilitzat els llibres que citam a continuació. En primer lloc, les obres de Gail Levin⁹, historiadora de l'art, conservadora de museu i biògrafa del pintor, han estat imprescindibles per aprofundir en la biografia de Hopper, en la temàtica de les obres i en la seva relació amb el cinema. En referència a la temàtica i procés creatiu ens ha estat molt útil el llibre de Lloyd Goodrich¹⁰, historiador de l'art centrat en l'estudi de l'obra d'artistes nord-americans. L'assaig de Jordi Coca i Villalonga¹¹, una obra difícil de classificar, donat que no segueix una estructura argumental tradicional, introdueix al mateix temps, aspectes biogràfics de Hopper dins les lectures formals i iconogràfiques de les pintures. Rolf Gunter Renner¹², professor universitari amb nombroses publicacions, se decanta per una lectura sociològica envers les pintures de Hopper. El llibre de Sherry Marker¹³, historiadora amb diverses publicacions entorn a l'obra d'artistes nord-americans, després una introducció biogràfica del pintor, organitza les obres de Hopper en referència a la temàtica. Finalment, la de Laurence Debecque-Michel¹⁴, que també té una part biogràfica, segueix amb una anàlisi formalista de les obres de manera cronològica.

Igual de notable ha estat l'aproximació al cineasta Woody Allen. Pel que fa a la contextualització del director, hem trobat adient fer-la a través de la comèdia cinematogràfica americana. La nostra base s'ha fonamentat en l'estudi de tres autors: hem obtingut una aproximació general del tema a partir del manual d'història del cinema de Roman Gubern¹⁵, a través del qual hem aconseguit un primer coneixement entorn a la comèdia cinematogràfica i la seva evolució. El llibre de José Luís Guarner¹⁶, ens ha servit

⁷ Prendeville, Brendan. *El Realismo en la pintura del siglo xx*, Destino, Barcelona, 2001.

⁸ Castria Marchetti, Francesca. *La pintura norteamericana*, Electa, Barcelona, 2002, (1ª ed. Milan, 2002)

⁹ Levin, Gail. *Edward Hopper: The art and the artist*. Whitney Museum of American Art, 1980.

- *Hopper's Places*. University of California Press, 1998 (2ª edició).

- *Edward Hopper: an intimate biography*. Alfred A. Knopf, New York, 1998.

- "Edward Hopper y el cine in Arte y Parte", *Arte y Parte*. 28. Agost/setembre 2000, p.: 38-61

¹⁰ Goodrich, Lloyd. *Edward Hopper*, Abradale press / Harry N. Abrams, INC, NY, 1983

¹¹ Coca, Jordi. *Paisatges de Hopper*. Edicions 62, Barcelona, 1995.

¹² Renner, Rolf G. *Hopper: Transformaciones de lo real*, Taschen, Colonia, 2000.

¹³ Marker, Sherry. *Edward Hopper*, Ed. Libsa, Madrid, 1991.

¹⁴ Debecque-Michel, Laurence. *Hopper*, Debate, Madrid, 1993.

¹⁵ Gubern, Román. *Historia del Cine*, Lumen, Barcelona, 2001.

¹⁶ Guarner, José Luis. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano / 3 (1961-1992)*, Ed. Laertes, Barcelona, 1993.

per conèixer amb més profunditat la comèdia americana. En darrer lloc, l'estudi de Vicent Pinel¹⁷, cineasta i escriptor especialitzat en la matèria, que ens ha servit per concretar les característiques i evolució de la comèdia cinematogràfica americana.

Una vegada contextualitzat Woody Allen dins el gènere pel qual és més conegut, hem passat a aprofundir en la seva figura i corresponent filmografia. Eric Lax, biògraf del cineasta, coneix la feina del director de primera mà ja que ha assistit als rodatges i elaboració dels seus films. La seva obra *Conversaciones con Woody Allen*¹⁸ abraça des de la concepció de la pel·lícula fins al muntatge, és una de les més completes que hem consultat i ens ha servit tant per aprofundir tant en l'anàlisi dels films com en la manera de dirigir als actors, també ens ha aportat informació sobre la relació d'Allen amb Diane Keaton i Mia Farrow.

El llibre de l'historiador i crític de cinema Richard Schickel, *Woody Allen por sí mismo*¹⁹, gestat arran d'una entrevista televisiva, en ha servit per instruir-nos pel que fa a la temàtica, els guions, els actors i els aspectes tècnics. En segon lloc, la publicació de Natalio Grueso, *Woody Allen el último genio*²⁰, mànager de producció a Astúries de la pel·lícula *Vicky Cristina Barcelona* (2008), està centrat en aspectes biogràfics i anecdòtics del director americà, ens ha servit, sobretot, per redactar l'apartat corresponent a la biografia del director. I finalment, un estudi que treballa l'evolució filmica de Woody Allen, el de Florence Colombani²¹, que té diverses col·laboracions amb *Cahiers du Cinema* referents a actors i directors de cinema i que ens ha servit per estudiar els canvis que s'han anat gestant al llarg de la seva carrera cinematogràfica.

És important destacar la bibliografia que ens ha servit per aprofundir en el tema de la representació femenina dins la cultura visual i el seu paper envers el món cinematogràfic i el de la creació artística. D'entrada, mencionem la tesi de Maria Magdalena Brotons, que és membre del grup d'investigació de la Universitat de Girona dedicat a l'estudi del cinema dels orígens, *El cine en Francia 1895-1914, reflejo de la cultura visual de una*

¹⁷ Pinel, Vicent. *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Robin Book, Barcelona, 2006.

¹⁸ Lax, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. Lumen, Barcelona, 2008.

¹⁹ Schickel, Richard. *Woody Allen por sí mismo*. Robinbook, Barcelona, 2005.

²⁰ Grueso, Natalio. *Woody Allen. El último genio*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015.

²¹ Colombani, Florence. *Woody Allen, Cahiers du cinema*, París, 2007. (Edició particular per *El País*)

*época*²², que ens ha servit per conèixer l'evolució en la representació del nu femení i l'erotisme entre 1895 i 1914. Seguidament, esmentar el llibre de la historiadora del cinema i investigadora entorn als estudis de gènere als Estats Units, Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*²³, que ens ha servit per conèixer el paper de la dona com actriu i com a creadora al llarg de la història. Finalment, ens cal citar l'estudi dels professors universitaris i investigadors sobre el cinema i el món audiovisual, Pedro Sangro i Juan F. Plaza, *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneas*²⁴, amb el que hem pogut saber com se representa la dona en el moment actual.

Les obres citades anteriorment ens ofereixen un estudi exhaustiu de les figures d'Edward Hopper i Woody Allen, així com de la representació femenina en el món audiovisual, però n'hi ha d'altres que tracten temes més concrets i que també ens han servit per al treball.

En referència a Edward Hopper i el cinema, destaquem el monogràfic de la revista especialitzada en cinema *Caimán Cuadernos de Cine*²⁵, que va publicar un recull d'articles envers la figura del pintor durant l'exposició de Hopper al museu Thyssen-Bornemisza l'any 2012. Aquests articles tracten la relació de Hopper amb els diferents gèneres cinematogràfics, centrant-se en obres tan concretes com *Nighthawks* (1942) i en el cinema negre, també se descriuen els aspectes cinematogràfics i la narrativitat de les seves pintures. De manera paral·lela, el museu va organitzar una sèrie de conferències entorn a la obra d'Edward Hopper, que recentment han estat divulgades a mode de curs virtual i que abracen tota la temàtica que envolta el pintor²⁶.

Els articles de Juan de Pablos Pons, “La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper” i “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper”²⁷ ens han

²² Brotons Capó, M. Magdalena, *El cine en Francia 1895-1914, reflejo de la cultura visual de una época*, Genuve Ediciones, Santander 2014.

²³ Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Cátedra, Madrid, 1998 (1ª ed. 1983).

²⁴ Sangro, Pedro i Plaza, Juan F. (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneas*. Laertes, Barcelona, 2010.

²⁵ VVAA. “Edward Hopper y el cine”, *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 1-33.

²⁶ *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [en línia]. Disponible a:

<<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna> >
[Consulta: 15-04-2020]

²⁷ De Pablos Pons, Juan. “La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper”, *Enseñanza*, 23, 2005, p.: 103-114.

servit, en un primer moment, per apropar-nos a l'obra de Hopper des d'una òptica cinematogràfica, a partir d'ells vàrem aprofundir en el visionat d'un gran nombre de films relacionats amb la solitud, tant dels que han pogut influenciar l'obra del pintor, com altres de caire més actual, que han estat influenciats per les teles de Hopper. D'aquestes pel·lícules en fem un breu apunt a l'apartat introductori del capítol dedicat al cinema. L'article d'Higinio Polo, "Edward Hopper: desolada Amèrica"²⁸, escrit a rel de l'exposició organitzada per la Tate Modern de Londres el 2004, ens ha introduït en el món de la solitud de Hopper amb una lectura de les obres que s'hi exposaren. A partir d'aquesta retrospectiva de la Tate, el museu va publicar l'article de Victor Burgin "The Separatness of things" que l'hem fet servir per desenvolupar l'apartat referent al tractament de la figura femenina en l'entorn laboral. També el d'Alain de Botton "The pleasures of sadness: Edward Hopper" que ens ha apropat al món de les solituds, explicant com no totes són desagradables, parla de la que ho és per decisió pròpia i la del viatger.

També citem dues produccions audiovisuals envers la figura d'Edward Hopper: *Edward Hopper. El pintor del silenci*²⁹, que ens ha servit per apropar-nos al món visual de Hopper i la seva relació amb el cinema, sobretot per veure com se tracta el sentiment de la solitud; compta amb les intervencions d'Edward Lachman (director de fotografia), Francisco Calvo Serraller (acadèmic de Belles Arts i catedràtic), Todd Haynes (director de cinema), José Luis Borau (director, productor i guionista cinematogràfic) i Antonio López (pintor), entre d'altres. També *La toile blanche d'Edward Hopper*³⁰, que fa un recorregut cronològic per la trajectòria de l'obra del pintor amb el suport de dades biogràfiques; hi participen Brian O'Doherty (crític d'art i acadèmic), Barbara Novak (historiadora de l'art) i Wim Wenders (director de cinema). Els dos documentals han estat un suport per il·lustrar visualment la relació entre les pintures de Hopper i determinats films (*The Last Picture Show*, 1971 de Bogdanovich; *Pennies from Heaven*, 1981 de Herbert Ross; *The End of Violence*, 1997 de Wim Wenders; etc.).

- "El cine y la pintura. Una relación pedagógica. Una aproximación a Victor Erice y Edward Hopper", *Icono 14. Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, 7, 2006, p.:1-15

²⁸ Polo, Higinio. "Edward Hopper: desolada Amèrica", *El viejo topo*, nº 209-210, juliol-agost, 2005, p.: 102-109

²⁹ Rodríguez, Carlos (direcció). Morgancrea (producció). *Edward Hopper. El pintor del silencio*. 2005. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=hdyjpfqjlg>> [consulta 06-05-2020].

³⁰ Devillers, Jean-Pierre (direcció). AVRO / Centre Pompidou (producció). *La toile blanche d'Edward Hopper*. 2012. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=XKNDiG4A>> [consulta 06-05-2020].

Finalment, cal fer un breu incís sobre la nombrosa literatura de ficció que ha generat la pintura d'Edward Hopper. Concretament, les seves teles han servit d'inspiració per al recull de relats d'Erika Bornay *Las historias secretas que Hopper pintó*³¹, un llibre on les dones són les protagonistes, i que ens ha apropat al món de la solitud femenina, amb relats breus creats a partir d'una selecció de pintures de Hopper. De manera no tan específica, el llibre d'Antonio Muñoz Molina *Ventanas de Manhattan*³² cita a Hopper al llarg de tota la narració, fent referència a les coincidències entre les pròpies vivències de l'escriptor a la ciutat de Nova York amb les imatges que reflecteixen les pintures de Hopper; aquestes comparatives ens fan reflexionar sobre la realitat que poden arribar a reflectir les pintures de Hopper. Finalment, el recull de relats de Sam Shepard *Motel Chronicles*³³ ens trasllada a l'Amèrica rural dibuixada per Hopper, amb històries, que de manera similar a les pintures de Hopper, descriuen el sentiment de solitud. A mode d'exemple, aquestes obres literàries ens han ajudat a veure des d'una altra perspectiva com les pintures de Hopper reflecteixen el sentiment de solitud.

Sobre Woody Allen, primerament hem de fer referència a un article publicat l'any 2007 a la secció cultural de *El País*, "Un hombre de preguntas difíciles"³⁴ que, com homenatge pòstum a Ingmar Bergman, ens apropa als trets que admira Allen del director suec i com aquests se reflecteixen en les seves produccions. L'entrevista publicada a *El Periodico*³⁵ coincidint amb la presentació del seu film *A Rainy Day in New York* (2019) ens explica com el cine per Allen no és sols un ofici sinó una manera de viure. La pàgina web *Cine Archivo*³⁶ és una base de dades sobre cinema, on hem pogut consultar les fitxes tècniques de la majoria dels seus films, així com articles sobre les produccions amb més èxit comercial. *The Woody Allen Pages* és una de les webs oficials del director, on hi hem pogut consultar des de les guies per veure les seves pel·lícules fins a les localitzacions i tràilers de les mateixes. Un contingut similar tenen *Woody Allen*³⁷ i *Woody Allen Web*³⁸

³¹Bornay, Erika. *Las historias secretas que Hopper pintó*, Icaria Editorial, Barcelona, 2009.

³² Muñoz Molina, Antonio. *Ventanas de Manhattan*, Seix Barral, Barcelona, 2005.

³³ Shepard, Sam. *Cronicas de Motel* (títol original: *Motel Chronicles*), Anagrama, Madrid, 1983.

³⁴ "Un hombre de preguntas difíciles", *El País* [en línia] 2002-2020 Disponible a: <https://elpais.com/diario/2007/08/22/revistaverano/1187733605_850215.html> [consulta 05-04-2020].

³⁵ *El Periodico* [en línia] 2019 Disponible a: <<https://www.elperiodico.com/es/port/arte/20191010/woody-allen-entrevista-dias-lluvia-nueva-york>> [consulta 05-04-2020].

³⁶ *Cine Archivo* [en línia] Disponible a: <<http://www.cinearchivo.net/site/peliculas.asp>> [consulta 05-05-2020].

³⁷ *Woody Allen* [en línia] 2006 Disponible a: <<http://www.woodyallen.net/>> [consulta 07-05-2020].

³⁸ *Woody Allen Web* [en línia] 2002-2020 Disponible a: <<https://woodyallenweb.wordpress.com/>> [consulta 07-05-2020].

que ens han servit per ampliar informació entorn a la filmografia del director. A més a més, a través de plataformes virtuals, hem pogut tenir accés als documentals *Woody Allen: A life in film*³⁹ i *Woody Allen: A documentary*⁴⁰; el primer, dirigit per Richard Schickel, analitza l'obra del cineasta amb tràilers i entrevistes; el segon, dirigit per Robert B. Weide, ens apropa al procés creatiu de les seves pel·lícules.

Tenint en compte tota la documentació consultada, és obvi que existeixen molts estudis relacionats amb Edward Hopper i Woody Allen, però no n'hem localitzat cap que relacioni ambdós artistes. Tan sols a l'article del crític nord-americà Jean-Loup Burget "La esencia de lo Americano", publicat a *Caimán Cuadernos de Cine*, quan parla de la relació entre Hopper i el cinema americà, referencia Woody Allen com a director que cerca en Hopper inspiració visual. Cita, a mode d'exemple, els films *Manhattan* (1979) i *Sweet and Lowdown* (1999), però no explica on se basava aquesta inspiració⁴¹. És, doncs, a partir d'aquest buit documental quan es comencen a gestar tots els fonaments del present estudi.

³⁹ Schickel, Richard (Direcció, guió i producció). *Woody Allen: a life in film*. 2002. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=psyn31Nmxww>> [consulta 13-05-2020].

⁴⁰ Weide, Robert B. (Direcció), Cameo Media (Producció). *Woody Allen: a documentary*. 2013. Disponible a: <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+1>> i <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+2>> [Consulta 15-05-2020]

⁴¹ Burget, Jean-Loup. "La esencia de lo americano", *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº1 [15] juny 2012, p.: 23-24

III. METODOLOGIA

La interdisciplinarietat en la tria de les fonts ha estat determinant en la metodologia emprada, per obtenir els resultats plantejats als objectius del present estudi. En primer lloc ens hem apropiat al tema consultant fonts bibliogràfiques referents a la relació entre cinema i pintura. Seguidament, per aprofundir en el tema de la solitud, tant en pintura com en cinema, hem consultat documentació sobre moviments artístics i cinematogràfics que s'identifiquen amb aquest tema. Hem consultat fonts bibliogràfiques i webgràfiques, per aprofundir en el coneixement de les figures d'Edward Hopper i Woody Allen, per poder conèixer la seva obra i contextualitzar-los.

D'altra banda, hem revisat un bon nombre de films vinculats al tema objecte del nostre estudi, la solitud. A mode d'exemple citarem la trilogia D'antonioni *Il Grido* (1957), *La Notte* (1961) i *L'Eclisse* (1962) i els films de Todd Haynes *Away From Heaven* (2002) i *Carol* (2015).

Per la naturalesa de l'estudi, ha estat necessari, per una part, visualitzar l'obra d'Edward Hopper, i d'altra banda, insistir en el visionat d'un gran nombre de pel·lícules de Woody Allen, tant per conèixer llur mètode de treball com l'evolució de la seva trajectòria.

En referència a les pintures d'Edward Hopper, vàrem assistir a l'exposició *Hopper*, organitzada pel museu Thyssen-Bornemisza de Madrid l'any 2012, fet que ens va permetre veure *in situ* moltes de les obres que analitzem en el treball.

També hem visitat les pàgines web dels museus on hi ha obres del pintor, referenciades totes elles en l'Apèndix documental, en l'apartat de museus. Tot i així, en algunes ocasions, per poder il·lustrar en el treball les imatges seleccionades que estan dipositades en col·leccions privades, hem fet servir altres pàgines web que indiquem en la webgrafia referent al pintor. El recull de totes les imatges citades se poden consultar en l'Annex1.

Pel que fa als films de Woody Allen, donat que és una filmografia contemporània, no ha estat necessari recórrer als arxius, sinó que gràcies a les tecnologies actuals, hem pogut obtenir les pel·lícules en plataformes web⁴² o en format DVD. Per poder il·lustrar el

⁴² *Filmin* [en línia] Disponible a: < <https://www.filmin.cat/> > i < <https://www.filmin.es/> > [consulta 07-05-2020].

present treball, hem anat seleccionat els fotogrames, que més bé s'ajustaven a l'objecte del nostre estudi.

Un dels aspectes que volem destacar és la dificultat a l'hora de comparar cinema i pintura donat que se tracta de dos llenguatges diferents, concebuts a partir de conceptes diferents, ja que el cinema inclou el paràmetre temps, que no està present en la pintura de la mateixa manera. Així hem decidit comparar els dos llenguatges a partir dels fotogrames dels films, convertint en certa manera les pel·lícules en "quadres", falsejant, en part, la dimensió temporal del cinema. D'altra banda, la influència cinematogràfica a les pintures de Hopper ha facilitat la comparació, que pensem hagués pogut ser més complexa amb altres autors.

Tant en el cas d'Edward Hopper com de Woody Allen, la recerca s'ha allargat fins a seleccionar, a criteri personal, les obres que millor s'adaptaven al nostre objectiu, l'estudi del tema de la solitud. Durant aquest procés, s'han fet necessàries algunes recerques addicionals, com el visionat de films no programats en un principi, però fonamentals per ajudar-nos a comprendre millor els autors estudiats.

A partir de l'anàlisi de les obres de Hopper i del visionat de les pel·lícules d'Allen, hem definit els quatre eixos que hem fet servir per estructurar el treball a mode d'estudi comparatiu. Aquests són: la ciutat, el cinema, les relacions personals i la figura femenina. Dins aquests quatre puntals que guien el treball, hem centrat l'atenció, entre d'altres, en elements formals característics de les obres dels dos autors, com són: la il·luminació, el color, els enquadraments, l'ambientació i el tractament dels personatges.

Finalment, analitzats els paràmetres de referència de cada un dels autors, hem procedit a elaborar l'anàlisi comparatiu entre els elements comuns i identificatius utilitzats per transmetre el sentiment de solitud en Edward Hopper i Woody Allen, per arribar a extreure les conclusions finals.

Pel que fa a la consulta de tota la documentació, hem de dir que la biblioteca de la Universitat de les Illes Balears té un fons important d'obres de referència tant per a l'estudi de la història del cinema com de les arts plàstiques. També hem acudit a altres biblioteques de Palma, com la Biblioteca de Cultura Artesana, la Biblioteca de Can Sales, la Biblioteca Ramon Llull i la Biblioteca de la Fundació March; fora de l'illa hem consultat la del Museu d'Art Contemporani Reina Sofia de Madrid, totes elles amb un considerable fons bibliogràfic entorn a cine i pintura. També hem utilitzat el préstec

interbibliotecari amb la Biblioteca José Luís Borau per ampliar informació en referència al cinema i a la figura de Woody Allen.

IV. CONTEXTUALITZACIÓ

4.1 Contextualització de l'obra d'Edward Hopper (1882-1967)

L'obra del pintor Edward Hopper reflecteix les transformacions socials que se produïren en la primera meitat del segle XX als Estats Units. Aquest va ser un període de grans canvis, marcat per la Primera Guerra Mundial, el Període d'Entreguerres, la Segona Guerra Mundial i la posterior Guerra Freda. Foren uns anys de transformacions, de progrés, però també de crisi i ruptures que tingueren importants conseqüències a nivell social⁴³. Les arts plàstiques a Europa varen viure també les ràpides transformacions pròpies del període. Els impressionistes de la dècada dels setanta del segle XIX obriren la porta a un gran nombre de «istmes» que se poden englobar dins l'ampli moviment de les Avantguardes Històriques. Aquestes varen rompre amb el tradicionalisme del segle XIX, obrin l'art a l'experimentació, a tot un món de possibilitats. Cada moviment que apareixia tenia les seves pròpies característiques però, gairebé tots, un mateix punt de partida: el rebuig a l'art acadèmicista i tradicional. Aquests nous moviments se fonamenten en l'elaboració de manifestos que marcaven les directrius de cada grup i feien més fort el vincle col·lectiu⁴⁴.

A rel dels cataclismes socials i polítics de la Depressió i la ruptura causada per la Gran Guerra, els joves artistes americans, davant l'abatiment espiritual, començaren a cercar una nova forma d'expressió, lliure i subjectiva; deixant de banda el predomini de l'intel·lecte. Als Estats Units comença a gestar-se un cert interès per difondre una nova consciència entorn a la relació art i societat, amb una herència abstracta i expressionista. D'aquesta manera apareix l'Expressionisme Abstracte nord-americà, caracteritzat per una pintura fresca i immediata, que se consolidà més endavant en l'anomenada *New York School*. A aquest moviment hi varen pertànyer, entre d'altres, pintors com Mark Rothko, Jackson Pollock, Robert Motherwell i Willem De Kooning⁴⁵. Aquests mateixos anys, el món de l'art nord-americà estava fragmentat, hi havia un altre grup de pintors que se decantaven per tradicional realisme pictòric figuratiu i que s'oposaven a l'Expressionisme Abstracte.

⁴³ Adams, Willi Paul. *Los Estados Unidos de América, Siglo Veintiuno*, Madrid, 1992, p.: 257-258

⁴⁴ De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, p.: 17-19

⁴⁵ Everitt, Anthony. *El Expresionismo Abstracto*, Editorial Labor, Barcelona, 1984, p.: 8-12

La gran crisi econòmica del 29 afectà, com no podia ser d'altra manera, el món de l'art, i aquesta crisi es va veure incrementada per la Segona Guerra Mundial. El Govern Federal, per recolzar a pintors i escultors professionals, va posar en marxa el *Public Works of Arts Projects*, que donà feina a més de tres mil artistes i més endavant el *Federal Art Project*, en el que aconseguiren treballar més de cinc mil artistes, entre fotògrafs, artesans, dissenyadors, etc. Amb aquests projectes tan optimistes, molts artistes aconseguiren desenvolupar lliurement el seu talent i tenir una compensació econòmica. Tota aquesta sèrie de mesures formaven part del *New Deal*, un pla econòmic i social impulsat pel Govern del president Roosevelt⁴⁶.

El *New Deal* va tenir un impacte destacat en l'art més tradicionalista, donat que, per controlar-lo, s'afavoreix el patrocini estatal del mateix, i així, poder-lo emprar per a la difusió de continguts socials. Amb el *Federal Art Project* se crearen tota una sèrie d'obres que documenten els anys de la Gran Depressió. És un art que mostra la realitat de manera exhaustiva, manifesta la crisi de valors i el sentiment d'inquietud i malestar en les condicions socials, cercant les arrels de la pròpia cultura. Els realistes americans se centraven en la vida alienant, els rituals, els costums del món contemporani i basculaven entre la crítica i l'exaltació de la quotidianitat⁴⁷.

American Scene

El moviment pictòric realista americà de la primera meitat del segle XX és conegut com l'*American Scene*. Se defineix amb un discurs hereu del realisme francès del XIX, del qual el representant més significatiu va ser Gustave Courbet. Aquests artistes pretenien mostrar els fets quotidians i fugir de la idealització. En la seva obra podem veure nombroses escenes de la vida quotidiana americana. L'*American Scene* pretenia obtenir l'eficàcia del missatge, mostrar els nous problemes de la societat americana i evidenciar els nous paisatges urbans i industrials, d'una manera crítica; és a dir, apuntava cap a la nova fisonomia arquitectònica de la ciutat moderna. També és palès el desig d'aprofundir en la percepció actual de l'espai i sentir la presència humana com una part més del decorat⁴⁸.

⁴⁶ Adams, *Los Estados Unidos...*, p.: 305-323.

⁴⁷ Castria, *La pintura ...*, p.: 216-233.

⁴⁸ *The Art History Archive* [en línia] 2020. Disponible a: <<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/americanscene/>> [consulta 31-05-2020].

Realisme Social i Regionalisme, les dues tendències de l'*American Scene*

L'*American Scene* segueix dues línies diferenciades. Per una part, el Realisme Social, que recull elements de denúncia representats en paisatges urbans, escenes de treballadors i mostra la misèria causada per la Gran Depressió; pretén ser un retrat de la nova vida de les ciutats com Nova York, quan se donen grans onades d'immigració europea i un fort desplaçament de la població rural cap a les grans urbs pel gran desenvolupament industrial, econòmic, social i cultural que se dona en aquests moments. D'altra banda apareix el Regionalisme, una tendència més poètica que se desenvoluparà lluny de les grans ciutats i que representarà el provincialisme dels Estats Units⁴⁹.

Les dues postures se desenvolupen mostrant una gran sensibilitat i un anonimat, cada vegada més pronunciat, en el tractament dels temes. Charles Demuth, Charles Sheeler, Ben Shahn, Grant Wood, Davis Stuart i el pintor que ens ocupa, Edward Hopper, són pintors emmarcats dins l'*American Scene*. A partir de la figuració i amb ajuda de la composició, la línia i el color intenten comunicar les emocions⁵⁰. Encara que cada artista emprés el seu propi llenguatge, tenien un punt en comú: estaven convençuts que l'artista tenia un paper decisiu dins la societat i que, amb el seu art, podia contribuir al canvi social.

Ashcan School

Vinculat al Realisme Social apareix l'*Ashcan School*, un moviment artístic creat per un grup de pintors (*The Eight*) associats a l'entorn de Robert Henri, professor d'Edward Hopper. Robert Henri, Everett Shinn, Arthur B. Davis, Ernest Lawson, Maurice Prendergast, George Luks, William J. Glackens i George Bellows eren els components del grup i els seus quadres se caracteritzaven per ser una pintura realista que mostrava la misèria de la ciutat, prostitutes, borratxos, combats de boxa, escenes de carrer, etc. El col·lectiu va ser criticat per la vulgaritat dels seus temes però, així i tot, l'exposició, realitzada a la Galeria Macbeth de Nova York el 1908, va ser un gran èxit i va recórrer importants ciutats dels Estats Units. Aquest és considerat el primer grup d'artistes americans organitzats amb la finalitat de cercar un estil representatiu de la manera de

⁴⁹*The Art History Archive* [en línia] 2020. Disponible a: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/americanscene/> [consulta 31-05-2020].

⁵⁰ Castria, *La pintura...*, p.: 207-233

viure americana⁵¹. Edward Hopper, en un primer moment va ser inclòs a dins l'*Ashcan School*, però ell mateix se'n va desvincular al·legant que aquest grup caricaturitzava als Estats Units. Hopper mai va voler ser encasellat dins cap escola, desitjava ser ell mateix i centrar-se en la recerca de la seva pròpia identitat⁵².

Apunts biogràfics⁵³

Edward Hopper va néixer a Nyack, estat de Nova York, el 1882; la seva família era propietària d'una botiga de teixits. Ben prest se va interessar per la pintura i els seus pares el recolzaren en aquesta iniciativa. Persona solitària des de ben petit, després de graduar-se a la Nyack High School estudià il·lustració a la School of Illustrating de Nova York, cosa que l'encaminà cap a la seva carrera de dibuixant de cartells i publicitat, i l'any 1900 ingressà a la New York School of Art on hi va estudiar fins el 1906. Durant aquest període de formació i investigació pinta sobretot amb models al natural, i compta amb dos professors que marcaran de manera important la seva obra, Robert Henri i John Sloan (integrants de l'*Ashcan School*). Mentrestant treballava com a il·lustrador per a una agència de publicitat de Nova York, *Sherman & Bryan*⁵⁴.

Després d'aquest període de formació, al 1906, fa el seu primer viatge a Europa, a París, i allà coneix de primera mà les obres dels impressionistes i el seu tractament de la llum, que el fascina. També és influenciat per la crítica social que defineixen les obres de Manet, però no aconsegueix interessar-se per les darreres tendències que se donen allà com el Cubisme. Se decanta per aprofundir en el nu o en el tractament de la figura femenina. Segueix el seu viatge per Europa i visita Amsterdam, Berlín, Brussel·les i Londres. En dues ocasions més viatja a Europa, el 1909 té una segona estada a París i finalment el 1910 també coneix Espanya. Influenciat per Degas, s'interessa per la descripció dels interiors i els jocs de llums i ombres; també quedarà fascinat per Goya i pel clarobscur de Zurbarán i Velázquez⁵⁵.

⁵¹ Brown, Mitton W. *American painting. From the armory show to the Depression*, Princetown University press, 1995, p.: 173-181

Per aprofundir en la pintura realista del segle XX consultar: Prendeville, Brendan. *El Realismo en la pintura del siglo xx*, Destino, Barcelona, 2001

⁵² Debecque-Michel, *Hopper...*, p.: 28

⁵³ Totes les pintures d'Edward Hopper citades a partir d'aquí se poden consultar en l'Annex 1

⁵⁴ Marker, *Edward Hopper...*, p.: 6-8

⁵⁵ Levin, *Edward Hopper: an intimate...*, p.: 8-12

De tornada a Nova York, Hopper segueix treballant com a il·lustrador per a l'agència de publicitat i empra el seu temps lliure per dedicar-se a la pintura. La temàtica que desenvolupa en aquest període és la de la vida quotidiana americana, així com la de trens, fars i vaixells. El 1913 participa en l'*Armory Show* (mostra d'art europeu i americà) i ven el seu primer quadre, *Sailing* (1911). Entre 1915 i 1923 se dedica a treballar el gravat a més de realitzar algunes exposicions. Pel juliol de 1924 se casa amb Josephine Verstelle i aquest mateix any celebra una exposició individual d'aquarel·les, on les ven totes. A partir d'aquest moment pot dedicar-se exclusivament a la pintura i deixar la feina d'il·lustrador. D'aquesta època és la pintura *House by the Railroad* (1925), que en moltes ocasions és considerada com l'obra que marcarà un punt d'inflexió en la seva carrera. A partir d'aquest moment comencen a proliferar obres de gran format com *Hotel Room* (1931)⁵⁶.

El 1933 el MOMA de Nova York organitza la seva primera retrospectiva i és a partir d'aquests anys quan és considerat un pintor madur en les seves creacions. La majoria dels seus llenços tenen com escenari l'estat de Nova York i pinta quadres tan coneguts com *Office at night* (1940), *Nighthawks* (1942), *Morning in a City* (1944) o *Conference at Night* (1949). Durant tota la seva carrera seguirà treballant l'estil figuratiu, refinant i perfeccionant la seva pintura. La retrospectiva de 1933 ve seguida per dues més, les de 1950 y 1964 al Whitney Museum of American Art, al qual la seva viuda donà més de 2.500 obres després de la seva mort, el 1967. Al 1952 representà els EEUU a la Biennial de Venècia⁵⁷.

Tècnica i temàtica

En el present estudi ens centrarem en la temàtica de les seves obres, més que en la seva tècnica, aspecte de la seva producció que ens interessa per aquest treball comparatiu. Tot i això volem fer una introducció a la seva obra, examinant les diferents tècniques que conreà al llarg de la seva trajectòria.

Durant els inicis de la seva carrera estudia il·lustració, època en la qual realitza treballs comercials i periodístics. Entorn a 1915 comença a treballar els aiguaforts, entre 1915 i 1923 en realitza prop de setanta. Se podrien dividir en tres categories: retrats, records de viatges per Europa i escenes de la vida nord-americana. D'aquesta època podem citar

⁵⁶ Levin, *Edward Hopper: an intimate...*, p.: 16-20

⁵⁷ *Mcn biografías* [en línia] Disponible a: <<http://www.mcnbiografias.com>> i <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=hopper-edward>> [consulta 15-03-2020].

obres com *Train and bathers* (1920), *Les deux pigeons* (1920), *Night on the train* (1918-1920), *American landscape* (1920), *Wind at night* (1921), *Night Shadows* (1921), *The Cat Boat* (1922) o *The balcony* (1928), de data més tardana i que ens indica que no va abandonar del tot la tècnica de l'aiguafort⁵⁸. L'estudi d'aquestes obres de Hopper podria obrir noves vies d'investigació donat que la majoria d'estudis sobre el pintor fan referència als olis de gran format.

Influenciat pels seus viatges per Europa, se decanta per la pintura a *plen air*, però entorn a 1924 deixa de pintar a l'aire lliure per passar a treballar a l'estudi. Dedicava més temps a la tècnica de l'aquarel·la, estil que va practicar durant els seus anys de formació. Treballava el tema paisatgístic, però des d'una perspectiva diferent a la natura, les seves creacions se fonamenten en composicions que reconstrueixen, a parts iguals, observació i memòria. L'obra final no és una reproducció fidel sinó la suma de les seves experiències; treballava a partir dels apunts del seu dia a dia, per després, fer-ne una síntesi que donava com a resultat l'obra final⁵⁹. Per enumerar algunes aquarel·les esmentarem *Houses in Squam Light, Gloucester* (1923), *Reclining nude* (1924-1927), *Day after the funeral* (1925) o *Died tree and side view of Lombard house* (1931); també una de més tardana, *The Palace* (1946), un indicatiu més que seguí treballant amb diferents tècniques al llarg de tota la seva carrera⁶⁰.

Les pintures a l'oli són les més conegudes i nombroses de Hopper. *Girl at the sewing Machine* (1921) és considerat el primer oli de la seva etapa de maduresa i *House by a railroad* (1925), el que el consolida en el seu estil madur. Així i tot és una tècnica que treballa durant tota la seva carrera. En l'etapa de formació està molt influenciat per la pintura europea, sobretot per Velázquez, Courbet, Manet i el realisme holandès del segle XVII, però el que l'ajudà més a entendre el color va ser la pintura impressionista. Alguns llenços a l'oli dels seus inicis europeus que podem destacar serien *Le pont des Arts* (1907), *Le Louvre par temps orageux* (1909), *Le Pont Royal* (1909) i *Le Quai des Grands Augustins* (1909), tots de temàtica paisatgística. *Summer Interior* (1909) enceta la temàtica intimista de la figura femenina i *Soir Bleu* (1914) és considerada l'obra mestra que resumeix i conclou els anys d'aprenentatge de Hopper⁶¹.

⁵⁸ Marker, *Edward Hopper...*, p.: 13-14

⁵⁹ Goodrich, *Edward Hopper...*, p.: 109

⁶⁰ Renner, *Edward Hopper: transformaciones...*, p.: 9

⁶¹ Levin, *Edward Hopper: an intimate...*, p.: 8-20

Els primers treballs de Hopper tenen una pinzellada lliure, però així com anava avançant en la seva carrera, desenvolupà un estil propi, més sobri i amb un traç més fort, allunyat dels refinaments tècnics. De formes planes i simplificades, prestava més atenció a la estructura que al color, prescindint d'elements superflus que distorsionaven el missatge final que volia transmetre. Construïa formes sòlides ens espais tridimensionals, organitzant la composició a partir de línies rectes; horitzontals, verticals i diagonals, que donen com a resultat, la pronunciada angulositat tant característica de les seves creacions. Els seus quadres no mostren cap circumstància particular, cap escena única ni cap persona identificable; desdibuixa els trets facial creant personatges tipus per situar-los en entorns impersonals, culminant en escenes típiques de la vida nord-americana. Una vegada arribat a la seva maduresa, no hi ha grans canvis en la seva obra, se mantén constant i creix en complexitat i força⁶².

La llum té un paper molt important en els llenços de Hopper; tant la natural com l'artificial, la interior i l'exterior. Els efectes lumínics defineixen el color, la textura de les superfícies i defineixen el caràcter de la composició; per en les escenes nocturnes, convertir-se en la protagonista principal⁶³. Amb la manipulació de la llum aconsegueix transmetre emocions en totes les seves composicions, arribant a assumir un significat simbòlic en els seus quadres més madurs⁶⁴.

Pintures a l'oli

Les pintures a l'oli són les més nombroses en la producció d'Edward Hopper i també, a partir de les que treballarem en el present estudi. Per introduir-nos en les diferents temàtiques, hem optat per agrupar-les en els següent apartats: primerament citarem les de temàtica paisatgística i escenes rurals; tot seguit, les que representen escenes de la vida urbana, per finalment, enunciar les que tenen com a protagonista la figura humana, entre elles, els personatges solitaris, les parelles i els grups. D'aquesta manera, entre les esmentades, seleccionarem les que més s'adaptin al nostre treball per realitzar-ne una anàlisi més exhaustiva i comparar-les convenientment amb els plans escollits dels films de Woody Allen.

⁶² Goodrich, *Edward Hopper...*, p.: 122-124

⁶³ Goodrich, *Edward Hopper...*, p.: 83

⁶⁴ Borguessi, Silvia. *Art Book, Hopper. Realidad y poesia del mito americano*, Electa, Madrid, 2000, p.: 90-91

- Paisatge rural i natura

Una vegada superada la influència europea, Hopper comença a treballar la temàtica americana. Dedicava gran part de la seva obra al paisatgisme, tant rural com urbà, destacant el silenci i la malenconia que transmeten aquestes composicions. En referència als paisatges rurals hem de dir que estan representats gairebé sempre deserts; hi apareixen construccions rurals aïllades que agafen el protagonisme de la composició, simplificant de cada vegada més els detalls i sintetitzant les composicions fins arribar a ser tan senzilles que ens apropiarien als llenços de Giorgio de Chirico⁶⁵. A mode d'exemple citarem, *Railroad train* (1908), *Sailing* (1911) que demostra la seva afició per la nàutica. *Cars and Rocks* (1927), una de les poques on apareixen cotxes. *Lighthouse at Two Lights* (1929) amb temàtica de fars. *Sunset Railroad* (1929), *New York, New Haven and Hartford* (1931) i *Approaching a city* (1946) de temàtica de ferroviària. Acabarem amb *Solitude* (1944) i *Two Puritans* (1945) que representen cases rurals aïllades.

- Paisatge urbà i arquitectura (interior/exterior)

La peculiaritat dels paisatges urbans de Hopper és que no sols representa monumentals edificis urbans, sinó que també ens mostra els seus interiors, amb una mirada intimista, com si fos un simbolisme de la vida espiritual dels seus habitants. Les ciutats de Hopper no estan agitadaes per les multituds, són més bé, un referent de moments quotidians⁶⁶. Alguns exemples de paisatges urbans els tindriem en les obres primerenques *American Village* (1912) i *New York Corner* (1913). Com a mostra de la temàtica de ponts urbans citarem *Queensborough Bridge* (1913), *Manhattan Bridge Loop* (1928) i *From Williamsburg Bridge* (1928). *The City* (1927) i *New York Pavements* (1924) són exemples de paisatges on hi ha figures humanes mimetitzades amb el paisatge, gairebé imperceptibles. Altres pintures se centren en detalls dels edificis, com *House at Dusk* (1935). També podem afegir paisatges relacionats amb les parts del dia com *Early Sunday Morning* (1930) i *Seven A.M.* (1948) i d'altres amb escenes nocturnes com *Drugstore* (1927) i *Rooms for tourists* (1945), a les que hi podrien sumar *Nighthawks* (1942), una de les més cinematogràfiques.

Dins el context urbà, també volem citar les pintures referents a sales de cinema, una de les temàtiques més conegudes de Hopper; entre elles destacar *Solitary Figure in a Theatre*

⁶⁵ Polo, Higinio. "Edward Hopper: desolada América", *El viejo topo*, n° 209-210, juliol-agost, 2005, p.: 102-109. Disponible a: <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=19559>> [consulta 26-04-2020].

⁶⁶ Goodrich, *Edward Hopper...*, p.: 68-70

(1903), *Two on the aisle*. (1927), *The Balcony* (1928), *The Circle Theater* (1936), *Sheridan Theater* (1937), *New York Movie* (1939), *The Palace* (1946), *First Row Orchestra* (1951), *Intermission* (1963) i *Two Comedians* (1965).

Per acabar aquest apartat ho farem amb dos llenços que tenen com a única protagonista la llum: *Rooms by the Sea* (1951) i *Sun in an empty room* (1963). Són dos interiors buits, amb una possible influència surrealista, i que transmeten a l'espectador un certa inquietud⁶⁷.

Com hem pogut comprovar, Hopper era un amant de l'arquitectura i les pintures que hem citat ho demostren; per la importància que dóna als edificis i als seus elements, tant si són construccions urbanes com rurals. Alguns dels seus llenços podrien esdevenir estudis detallats de la ciutat, i no sols a nivell arquitectònic sinó també en referència al moment cultural en que visqué el pintor. Aquestes qüestions; arquitectura i cultura, podrien obrir noves vies d'estudi entorn a l'obra Edward Hopper.

- Figura humana

En aquest apartat seria fàcil estendre'ns de manera excessiva, donat el volum d'obres que s'hi podrien incloure. Ens limitarem a enumerar-les i a fer un breu comentari d'algunes d'elles per introduir-nos en el tema de la figura humana i destacar alguns dels trets més característics de Hopper en referència a aquest tipus de representació.

o Personatges solitaris

La majoria de pintures de personatges solitaris són dones. Estan representades a l'interior de les seves llars i en actitud aliena a que són observades, en ocasions treballant, llegint, o simplement perdudes en els seus pensaments. Aquestes actituds podrien reflectir la personalitat introspectiva, tranquil·la i asocial de Hopper. Personatges solitaris com a símbol de solitud⁶⁸.

Per començar citarem *Apartment Houses* (1923) una pintura que destaca pel seu punt de vista elevat, similar al de *Night Windows* (1928), escena intimista on la dona és observada a través d'una finestra, situant l'espectador en la postura de voyeur. *Automat* (1927) ens mostra una dona en una cafeteria, temàtica poc usual en el món de la pintura, el mateix que *Hotel Room* (1931) que ens introduiria en la temàtica dels viatges i que se repetirà en teles com *Hotel Window* (1955) i *Western Motel* (1957). A *Room in Brooklyn* (1932) tenim una dona d'esquena a l'espectador, un tipus de representació innovadora per

⁶⁷ Renner, *Edward Hopper: transformaciones de ...*, p.: 85-92

⁶⁸ Levin, *Edward Hopper. The art and ...*, p.: 40-42

l'època⁶⁹. *Compartment C Car 293* (1938) ens apropa als interiors dels trens, amb una dona immersa en la lectura. *Morning in a City* (1944), *Morning Sun* (1952), *City Sunlight* (1954) i *A woman in the sun* (1961) són escenes que mostren dones nues o amb una vestimenta molt lleugera, mirant per la finestra l'exterior de la seva llar i amb un posat on no s'hi veu cap intenció sexual ni provocativa⁷⁰. Un altre grup de pintures és el que ens mostra l'actitud d'espera a l'ombrall d'una porta o finestra, *Summertime* (1943), *High Noon* (1949), *Cape Code Morning* (1950) i *South Carolina Morning* (1955) en són alguns exemples. *New York Office* (1962) ens apropa també en una temàtica innovadora en pintura, la de les oficines. No podem tancar l'apartat sense citar algunes teles amb protagonistes masculins; *Sunday* (1926), *Gas* (1940) pintura emblemàtica referent a les benzineres, *Pennsylvania Coal Town* (1947) i *Office in a Small City* (1953).

○ Parelles

L'interès en aquest tipus de representació ja se veu en els gravats i altres creacions primerenques. Les pintures que citarem a continuació estan ambientades en diferents espais, des de llocs públics com cafeteries fins d'altres més íntims, i totes se caracteritzen per la incomunicació entre els protagonistes. Les escenes poden ser diürnes o nocturnes, sent aquestes darreres més incisives en la intimitat dels personatges.

Room in New York (1932) és una de les representacions de parella més coneguda, situada en el saló de casa. *Cape Cod Evening* (1939) i *Summer Evening* (1947) ens traslladen a escenaris rurals, mentre que *Office at Night* (1940) ho fa a un espai laboral. *Summer in the City* (1949) i *Excursion into Philosophy* (1959) són parelles en un espai tan íntim com és el dormitori, mentre que *Hotel by a Railroad* (1952) és l'habitació d'un hotel. *Four Lane Road* (1956) ens torna traslladar a una benzinera de carretera i finalment *Sunlight in a Cafeteria* (1958), que com el mateix títol indica ho fa a una cafeteria.

○ El grup

Les representacions de grups de persones no difereixen d'altres representacions d'Edward Hopper; són personatges en entorns públics, psicològicament absents i on cada individu sembla estar en el seu espai privat.

Tables for ladies (1930) és la representació de l'interior d'un restaurant on cada personatge està centrat en els seus quefers; ens apropa a un lloc de treball, igual que *The Barber shop* (1931) i *Conference at Night* (1949). L'aïllament entre els personatges

⁶⁹ Coca, *Paisatges de...*, p.: 46-47

⁷⁰ Renner, *Edward Hopper: transformaciones...*, p.: 56-57

s'accentua quan algun d'ells està llegint, com en els casos d'*Hotel Lobby* (1943) i *People in the Sun* (1963).

Hopper vol transmetre l'aïllament de les persones a dins la societat, efecte que atribuïa al progrés i al tipus de convivència que se donava en les ciutat en aquells anys. Una incomunicació que se veia agreujada per l'augment de població, conseqüència de las grans migracions rurals i internacionals, que confluïren en la ciutat de Nova York. En aquests moment la societat americana avançava cap a una existència individualista, marcada pel capitalisme i el consumisme, allunyant-se de la vida rural, on la convivència era més propera i personal, un tipus de vida enyorat per Hopper i que així ho transmetia en les seves pintures⁷¹.

Edward Hopper creava obres intimistes, on un petit detall donava lloc al quadre. En paraules seves⁷²:

Crec que l'humà m'és aliè. El que he tractat de pintar no són ni les ganyotes ni els gestos de la gent; el que vertaderament he intentat pintar és la llum del sol sobre la façana d'una casa.

4.2 Contextualització de l'obra de Woody Allen (1935)

Per començar, abans d'aprofundir en la figura i la filmografia del cineasta Woody Allen, volem fer una breu introducció entorn al gènere pel que és més conegut, la comèdia, i més concretament la comèdia americana. Tot i això no és l'únic gènere amb el que treballa, sinó que també experimenta amb el drama, el fals documental, el *biopic*, el musical i, d'una manera molt personal, amb el cinema negre, mesclant el suspens amb la comèdia.

Comèdia americana. Antecedents

En primer lloc, aclarir que, donada la multitud d'arrels de les que beu la comèdia, els estudis especialitzats conclouen en que no hi ha unes regles que la puguin definir⁷³. Els antecedents de la comèdia americana els trobem en el cine còmic. Mack Sennett el 1912 fundà la productora Keystone, la major seu del cinema mut americà, Sennett és conegut

⁷¹ Coca, *Paisatges de ...*, p.: 46-47

⁷² Debecque-Michel, *Hopper...*, p.: 41

⁷³ Alsina Thevenet, Homero. *Desde la creación al primer sonido. Historia del cine americano /1 (1893-1930)*, Ed. Laertes, Barcelona, 1993, p.: 81.

per donar a conèixer la figura de Charles Chaplin (1889-1977)⁷⁴. Chaplin, Harold Lloyd (1893-1971) i Buster Keaton (1895-1966) varen ser els creadors de l'escola còmica americana, destacant per la seva expressivitat. Chaplin i Lloyd varen crear un personatge propi. També dir, que Chaplin, se convertí en productor, escriptor, director i intèrpret de les seves pròpies pel·lícules, evolucionant cap a unes produccions psicològiques i aconseguint una fusió perfecta entre tragicomèdia i poesia⁷⁵.

L'arribada del cinema sonor i la comèdia

El naixement del cinema sonor coincideix amb el *crack* econòmic del 29, en aquests anys la comèdia americana adquireix noves perspectives i s'allunya del món elegant i dels embulls frívols, però, com a comèdies que són, segueixen acabant amb la derrota de la injustícia i amb el millor final⁷⁶.

La comèdia va ser un dels gèneres de més èxit amb l'arribada del cine sonor, sent la musical la principal aportació. Mentrestant, els còmics del cinema mut van abandonant la pantalla o, com en el cas de Chaplin, se van transformant, i el buit deixat l'omplen actors d'un humor boix que s'acosta al surrealisme, com per exemple, el dels Germans Marx. Dins aquest context apareix l'anomenada comèdia lleugera, de la que Ernst Lubitsch (1892-1947) és el seu màxim representant; crea unes comèdies mundanes que, amb suggeriments i l'el·lipsi s'apropa al cinema de Chaplin, convertint-se en el fundador d'aquest tipus de comèdia satírica i eròtica. Aquest gènere se veu enfortit amb les figures de Frank Capra (1897-1991) i de Howard Hawks (1896-1977), desenvolupant una comèdia optimista que vol demostrar una filosofia social on la injustícia i la corrupció sempre són superades davant la felicitat dels protagonistes⁷⁷.

Indubtablement, aquesta tendència l'hem d'associar al Codi Hays, implantat el 1930, encara que no entra en vigor fins 1934, per a l'autocensura de les produccions cinematogràfiques, codi que no sols afecta la moral sexual, sinó també la social, política i racial. L'objectiu és que els films americans mostrin una societat confortable, estable, justa i tranquil·litzant, una societat que enorgulleixi als americans i provoqui l'enveja en els estrangers, l'anomenat *American way of life*. Alhora, el paper de la dona agafa un altre

⁷⁴ Alsina, *Desde la creación al...*, p.: 82-84.

⁷⁵ Gubern, *Historia del Cine...*, p.: 177-179.

⁷⁶ Gubern, *Historia del Cine...*, p.: 210.

⁷⁷ Coma, Javier. *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano /2 (1930-1960)*, Ed. Laertes, Barcelona, 1993, p.: 101-114.

caire, ara ja no és vàlid el paper idealitzat de deessa romàntica, sinó que se mostra com a companya de treball, donada la forta inserció en el món labora després de la crisi de 1929, ara és secretaria i companya d'aventures, una dona lliure i amb ganes de viure intensament⁷⁸.

La comèdia americana més actual

Després de la Segona Guerra Mundial i entrant en els anys cinquanta hi ha una renovació en el cinema americà, concretant en la comèdia, Billy Wilder agafa el testimoni de Capra, substituint l'optimisme per una acidesa i un pessimisme que mostren la part més negativa del mode de vida americà. Altres directors destacats seran Stanley Donen o Blake Edwards.

Entorn als anys setanta apareix una nova revelació dins la comèdia, Woody Allen, que se convertirà en el director i actor més valorat del gènere de la comèdia. Crea un personatge prototípic de la personalitat del seu temps: urbà, intel·lectual, jueu, neuròtic, tímid, insegur, i vulnerable, que està predestinat a les frustracions sentimentals⁷⁹.

Apunts biogràfics

Woody Allen va néixer a Brooklyn, Nova York, l'any 1935, amb el nom de Allen Stewart Konigsberg, en el si d'una família jueva. Allen no ve de descendència d'artistes ni cineastes, el seu pare va tenir diferents treballs (joier, cambrer i taxista) i la seva mare treballava com a comptable en una floristeria. Durant la seva infància va estudiar violí, fet que l'ajudaria a convertir-se en músic i també en la concepció de les bandes sonores de les pròpies pel·lícules. No va destacar com estudiant, va ingressar a la *Tisch School of the Arts* de la Universitat de Nova York per estudiar cinematografia, però després del primer semestre amb males qualificacions, abandonà els estudis. Amb setze anys va començar a enviar gags a diferents periòdics firmats amb el pseudònim de Woody Allen. El seu primer contracte el firmà amb *David O. Albert Associated*, una agència que adjudicava els seus acudits a Bob Hope i Sammy Kaye. Després d'aquesta primera incursió, firma un contracte amb la NBC i apareix per primera vegada a Hollywood amb

⁷⁸ Gubern, *Historia del Cine...*, p.: 210-213

⁷⁹ Guarnier, José Luis. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano / 3 (1961-1992)*, Ed. Laertes, Barcelona, 1993, p.: 112-116

no gaire èxit. Una vegada assumit el fracàs torna a Nova York i comença a col·laborar en diferents programes televisius⁸⁰.

Després de que altres es beneficiessin a costa dels seus acudits, decideix provar sort a la cadena hotelera *Broscht Belt*, on havien actuat còmics de la talla de Jerry Lewis, i assumeix per primera vegada la tasca de director. Aquestes actuacions en clubs nocturns li serveixen per acostumar-se al públic; ell mateix reconeix haver sentit pànic quan actuà per primera vegada al *The Blue Angel*⁸¹. El seu èxit s'anà consolidant fins el punt de que altres locals començaren a interessar-se per ell, com *The Bitter End*⁸². El prestigi adquirit li va permetre publicar els seus treballs al *Mirror* i al *New York Post*, però la seva gran oportunitat se va presentar després una actuació al citat *The Blue Angel* el 1960, quan Charles K. Feldman li ofereix la possibilitat d'escriure el guió de *What's new, Pussycat?* (1965), on també actuà com a personatge secundari. Durant aquests anys, alternava la seva feina al cinema amb col·laboracions a revistes, entre les que destaquen, *The New Yorker* i *Evergreen*, a més inicia la seva afició pel jazz tocant el saxo, per passar després al clarinet⁸³.

Després de l'experiència cinematogràfica amb *What's new, Pussycat?* Woody Allen, va decidir que no tornaria escriure pel cinema, a no ser que pogués tenir el control absolut de tota la pel·lícula. Fet comparable a la manera de treballar de Charles Chaplin, donat que ambdós controlen el guió, direcció, interpretació, producció, etc. Amb el temps, va anar perfeccionant les seves actuacions i creà un personatge d'aspecte fràgil, insegur i entranyable, que facilitava que qualsevol persona sensible s'identifiqués fàcilment amb ell, donat que incorporava totes les debilitats i pors que tots sentim en algun moment; en la majoria d'ocasions, passat pel sedàs de l'humor⁸⁴.

Finalment apuntar, que hi ha, amb certa freqüència, l'equívoc de confondre l'autor amb els personatges que interpreta. Errada que se produeix a conseqüència de que Woody Allen no canvia la seva indumentària habitual a l'hora d'interpretar, sinó que empra la

⁸⁰ *Woody Allen Web* [en línia] 2002-2020 Disponible a: <<https://woodyallenweb.wordpress.com/>> [consulta 07-05-2020].

⁸¹ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 57

⁸² Weide, Robert B. (Direcció), Cameo Media (Producció). *Woody Allen: a documentary*. 2013. Disponible a: <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+1>> i <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+2>> [consulta 15-02-2020].

⁸³ *Woody Allen Web* [en línia] 2002-2020 Disponible a: <<https://woodyallenweb.wordpress.com/>> [consulta 07-05-2020].

⁸⁴ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 60-61

mateixa que en la seva vida quotidiana. També dir que, l'aspecte fràgil, tímid i insegur no té cap similitud amb la realitat⁸⁵.

Procés creatiu

Per començar, i com ja hem dit amb anterioritat, Woody Allen controla, des del film *Take the Money and run* (1969), tot el procés creatiu de les seves pel·lícules. Aquest és un fet que aconsegueix gràcies a la United Artists, bressol del cinema independent americà, que confià en ell i li entregava el control total del seu treball. La productora l'hi assignava un pressupost i Allen se convertia en el responsable absolut de la seva obra. La primera pel·lícula per la United Artists va ser *Bananas* (1971) i així començà una llarga i profitosa relació entre els dos. Al llarg de la seva carrera Allen s'ha anat creant un equip de treball fidel, dins un cinema considerat independent i de baix pressupost⁸⁶.

En referència als guions, explicar que Woody Allen se considera, sobretot, escriptor, d'aquí, la gran importància que dóna al guió en els seus films, més que a qualsevol altre part, com pugui ser la interpretació, la fotografia o la direcció. Com a narrador de històries, Allen té una gran capacitat inventiva i una habilitat innata per l'escriptura de comèdia. Quan elabora les seves històries, sobretot a partir d'*Annie Hall*, treballa amb les emocions, els sentiments, la fantasia i la realitat. En algunes ocasions, per la realització d'alguns guions, ha tingut la col·laboració d'altres autors com Marshall Brickmann (*Annie Hall* i *Manhattan*), però la seva gran capacitat per crear trames complexes, creuar-les, desenvolupar-les i mantenir-les en un punt de tensió, se demostra amb la qualitat i perspiciàcia dels seus diàlegs⁸⁷.

Si parlem de la direcció artística, la flexibilitat és una de les qualitats a destacar en Allen. Intenta que hi hagi fluïdesa en el procés i no sol fer moltes preses, confià amb la improvisació dels actors i amb la seva espontaneïtat, permetent canvis en el text del guió; tampoc fa lectures prèvies del text ni assajos i tampoc utilitza *story boards*⁸⁸. A pesar del baix pressupost de les seves pel·lícules, són molts els actors que voldrien treballar per ell, sobretot pel prestigi i pels resultats, donat que la majoria dels que ho han fet han adquirit un fort reconeixement a nivell de crítica. També el procés de selecció és peculiar,

⁸⁵ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 22

⁸⁶ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 63-65

⁸⁷ Lax, *Conversaciones con ...*, p.: 27-129

⁸⁸ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 23

no dedica molt de temps a les entrevistes i tria els actors en funció del personatge que ha creat, per així assegurar-se que desenvoluparan el paper de la manera més natural⁸⁹.

Sense deixar de banda la part interpretativa, hem de dir que Allen també aporta la seva faceta d'actor. Crea un personatge propi, igual que Chaplin o Keaton, hereu de les interpretacions de Bob Hope, amb una personalitat pròpia; simpàtic, tímid, covard, neuròtic i amb una vesant filosòfica marcada per l'angoixa existencial⁹⁰.

Temàtica

Al llarg de la carrera de Woody Allen veiem una evolució en el tractament de la temàtica dels seus films. Mentre que les seves primeres creacions estaven marcades per un seguit de gags sense una trama coherent, a partir d'*Annie Hall* les seves pel·lícules se converteixen en productes més madurs, amb unes històries que enganxen als espectadors. Un del motius d'aquest èxit són els temes que tracta: l'amor, les relacions de parella conflictives i els triangles amorosos. Empra el romanç com excusa per fugir de la desolació i escapar del buit existencial⁹¹. Com escriptor, té la capacitat d'expressar els sentiments de la societat dels seu temps; les preocupacions dels protagonistes són les actuals, les que podria tenir qualsevol persona, tractades, la majoria de vegades, des d'un caire divertit, encara que també treballa amb gran destresa el drama. Els seus personatges reflexionen sobre assumptes que marquen les nostres vides: l'amor, el desig, el sexe, la psicoanàlisi, la inseguretad, el poder, l'ambició, la religió o la mort. Temes on se veuen les influències del cineasta Ingmar Bergman, dels neorealistes italians i de la literatura clàssica russa⁹².

Evolució en la filmografia⁹³

Woody Allen és el cineasta independent més emblemàtic dels Estats Units, donat que tota la seva carrera ha seguit una evolució coherent. A mesura que avança en el temps, les seves pel·lícules han anat avançant cap a unes temàtiques més profundes i reflexives. Aquesta característica no se veu en altres directors, més integrats a dins una indústria

⁸⁹ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 89-91

⁹⁰ Shickel, Richard. *Woody Allen por sí mismo*, Robinbook, Barcelona, 2003, p.: 79-81

⁹¹ Shickel, *Woody Allen por...*, p.: 102

⁹² Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 104

⁹³ La filmografia de Woody Allen se pot consultar en l'Annex III.

cinematogràfica de caire més comercial. Les pel·lícules d'Allen estan fetes amb pressuposts modests, que s'allunyen de les superproduccions americanes⁹⁴.

Per elaborar aquest apartat hem adoptat com a punt de referència les etapes que proposa la crítica de cinema Florence Colombani⁹⁵ i que hem anat adaptant a les necessitats del present estudi, per facilitar-nos la selecció dels films entre els quals extraurem els plans per procedir a la comparativa amb les pintures d'Edward Hopper.

- De *What's the new Pussy Cat?* (1965) a *Love and Death* (1975)

Una primera etapa aniria des del seu primer film *What's the new, Pussy Cat?* (1965), fins a la pel·lícula *Love and Death* (1975). Considerem que aquestes creacions estan influenciades per la seva activitat com escriptor de gags i per l'actuació com a còmic en els locals de Nova York⁹⁶. Les primeres pel·lícules de Woody Allen tenien una certa influència del cinema dels germans Marx; pel sarcasme i la lucidesa de les interpel·lacions, i per la capacitat de construir frases brillants i enginyoses, que basculen entre l'absurd i una certa reflexió psicològica. També del cinema de Chaplin i Buster Keaton; pels gags propers al món de l'absurd. Un exemple d'aquest cinema estaria a *Take the Money and run* (1969), primer film on té el control absolut de tot el procés creatiu⁹⁷. És amb el film *Love and Death* (1975) quan podem apreciar els inicis d'un canvi en la seva manera d'execució. A partir d'ara començaran a aparèixer temes que seran una constant en les seves posteriors produccions, com ara la mort, la religió o les relacions personals i de parella. D'aquest film, també caldria destacar el personatge que representa i que se convertirà en arquetipus de les seves produccions; un home tímid, covard, maldestre, neuròtic i de bon cor, amb un toc filosòfic i cultural d'inspiració europea⁹⁸.

- D'*Annie Hall* (1977) a *Another Woman* (1988)

La pel·lícula *Annie Hall* (1977) representa un punt d'inflexió en la carrera de Woody Allen i s'enceta una nova etapa en la seva producció cinematogràfica. Aquests film el consolida com a creador de la nova comèdia dramàtica actual. Els temes de la mort, la

⁹⁴ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 23

⁹⁵ Colombani, Florence. *Woody Allen*, Cahiers du cinema, París, 2007. (Edició particular per *El País*)

⁹⁶ Weide, Robert B. (Direcció), Cameo Media (Producció). *Woody Allen: a documentary*. 2013. Disponible a: <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+1>> i <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+2>> [Consulta 15-05-2020]

⁹⁷ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 102-103.

⁹⁸ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 105-106.

religió i les relacions de parella agafen força i se converteixen en una constant en tot aquest període. *Annie Hall* és la primera pel·lícula d'Allen fonamentada en els sentiments adults, amb un fil argumental, que cerca que l'espectador no perdi l'interès en la història i amb un major èmfasi en la implicació del mateix. Fins a aquest moment se centrava sols en fer riure al públic, ara conta una història d'amor que enganxarà al públic, amb una trama coherent, que s'allunya del cinema de gags que havia fet fins ara. El canvi no sols se du a terme a nivell argumental, sinó que també hi ha canvis a nivell tècnic. En aquesta ocasió treballa amb el director de fotografia Gordon Willis, que li mostra noves perspectives a nivell cinematogràfic⁹⁹.

Amb *Manhattan* (1979) segueix dins la mateixa línia que *Annie Hall*, mostrant les grans dots que ofereix com a escriptor de comèdies dramàtiques, afegint l'ús que fa de la ciutat de Nova York, i donant-li una importància que gairebé mai s'havia vist fins el moment. *Annie Hall* i *Manhattan* serveixen per establir un equip tècnic format per els productors Charles H. Joffe i Jack Rollins, el muntador Mel Bourne i l'assessor musical Dick Hyman. Pel que fa als directors de fotografia, Allen anirà alternat entre Gordon Willis (director de fotografia de Francis Ford Coppola), Carlo Di Palma (operador de Michelangelo Antonioni) i Sven Nykvist (col·laborador d'Ingmar Bergman)¹⁰⁰.

Durant aquests anys Allen també experimenta amb material dramàtic, *Interiors* (1978), *September* (1987) i *Another Woman* (1988) són exemples que ho confirmen, totes elles amb una clara influència del cinema europeu, sobretot d'Ingmar Bergman. Les influències de Bergman en Woody Allen se poden veure en la temàtica, per la gran rellevància que dóna a les relacions personals, a la falta de comunicació, a la moral o les creences religioses¹⁰¹. També en la part tècnica, per l'abundància de primers plans, l'extrema atenció al rostre, els diàlegs incisius i la gravetat existencial¹⁰².

La influència del cinema europeu segueix estant present en el cinema d'Allen. A la comèdia *Stardust Memòries* (1980) apreciem la influència del Neorealisme italià de Vittorio de Sica; sobretot en el personatge que Allen interpreta, quan va amb l'al·lota al cinema a veure *Ladri di biciclette* (1948). D'igual manera valorem influències de Federico Fellini; primerament amb l'aparició de personatges esperpèntics i de rostres estranys que se podrien assimilar als de *Otto e Mezzo* (1963). Després en l'argument del

⁹⁹ Schickel, *Woody Allen por si...*, p.102-103.

¹⁰⁰ *Cine Archivo* [en línia] Disponible a: <<http://www.cinearchivo.net/site/peliculas.asp>> [consulta 05-05-2020].

¹⁰¹ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 145.

¹⁰² Colombani, *Woody Allen...*, p.:43.

film, on un cineasta en crisi recorda el seu passat. També a nivell interpretatiu, amb els personatges que apareixen en la ment del protagonista i que volen mostrar una distorsió de la realitat, aportant un caire oníric al film. Finalment, en el tractament del tema de la mort, en l'escena que el pare consola al fill de la desgràcia dient-li que “sols la mort no te remei”¹⁰³.

Dins aquest període, com exemple de realisme màgic, podem citar el film *The Purple Rose of Cairo* (1985), que assenyala una distinció dramàtica entre la realitat i la fantasia. Narra la història de Cecília (Mia Farrow), que va diàriament al cinema per fugir de les seves circumstàncies, i mentre està mirant la pel·lícula, un dels actors se fixa amb ella, sortint de la pantalla per viure en la seva realitat¹⁰⁴. Aquesta etapa acabaria amb *Another Woman* (1988), un film intimista que, una vegada més, beu del cinema de Bergman¹⁰⁵.

- De *Crimes and Misdemeanors* (1989) a *Melinda and Melinda* (2004)

Crimes and Misdemeanors (1989) enceta una nova etapa. Cada un dels protagonistes s'enfronta a un mateix dilema moral, el trànsit cap a la solitud. Aquesta és una de les seves pel·lícules més existencialistes, se parla de la mort, de la moralitat i de la posició pròpia davant els grans problemes de la vida. Allen, per enfrontar-se a aquests dilemes, dramatitza les escenes amb música inquietant¹⁰⁶.

Allen també té la influència del cinema expressionista alemany de Murnau o Fritz Lang. La podem veure en aquesta etapa a *Shadow and Fog* (1991), en blanc i negre, i rodada íntegrament en un estudi. Té un entramat laberíntic i un efecte hipnòtic que ens recorda *Sunrise: A Song of two Humans* (Murnau, 1927). Estèticament estaria ambientada en *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *M* (Fritz Lang, 1931) i en *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) (Murnau, 1922)¹⁰⁷.

En els anys que segueixen roda una sèrie de pel·lícules que no duen el segell del gran dialogista que és Allen. Entre elles estan *Small Time Crooks* (2000), *The Curse of the Jade Scorpion* (2001), *Hollywood Ending* (2002), *Anything Else* (2003) i *Melinda and Melinda* (2004).

Davant aquesta crisi, tant a nivell creatiu com tècnic (canvia amb freqüència de col·laboradors) i recorre a Europa, on comença a rodar en escenaris com Londres,

¹⁰³ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 126.

¹⁰⁴ Schickel, *Woody Allen por si...*, p.: 34-35

¹⁰⁵ Colombani, *Woody Allen...*, p.: 61.

¹⁰⁶ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 239.

¹⁰⁷ Grueso, *Woody Allen. El último...*, p.: 137.

Barcelona, París o Roma, que agafen el protagonisme que abans tenia Nova York. Amb aquestes noves localitzacions s'inicia una llarga temporada de recuperació¹⁰⁸.

- Traslada els escenaris a Europa

Match Point (2005) enceta aquesta nova etapa europea de Woody Allen. Un thriller que ens recorda *Crimes and Misdemeanors* (1989). Al 2008 roda *Vicky Cristina Barcelona*, una comèdia amb els típics dilemes amorosos que treballa Allen en els seus films més coneguts. Els personatges d'aquests films no són els intel·lectuals neuròtics de Nova York, sinó uns joves seductors que protagonitzen algunes de les escenes més atrevides del director¹⁰⁹.

A partir d'ara anirà alternant els escenaris Europeus amb els de EEUU. En els darrers anys presenta *Wonder Wheel* (2017), ambientada en els anys cinquanta, *A Rainy Day in New York* (rodada i acabada al 2018) i que conta la estada de dos joves a Nova York, que se troben per casualitat i viuen una sèrie d'aventures¹¹⁰. Actualment està treballant en el seu darrer film, *Rifkin's Festival* (2020) rodada a Espanya.

¹⁰⁸ Colombani, *Woody Allen...*, p.: 82-83.

¹⁰⁹ Colombani, *Woody Allen...*, p.: 84-85.

¹¹⁰ *FilmAffinity España* [en línia] 2002-2020 Disponible a: <<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>> [consulta 05-04-2020].

V. ANÀLISI COMPARATIU

A l'hora d'enfrontar-nos a la comparativa de dues obres tan extenses com són la pintura d'Edward Hopper i la filmografia de Woody Allen, hem hagut d'optar per fer una selecció d'obres per extreure les característiques que transmeten solitud, aspecte en el que hem centrat el nostre treball. Per fer la selecció d'obres hem seguit un criteri personal, optant per analitzar alguns dels llenços més coneguts de Hopper, i quatre films d'Allen. Hem realitzat la selecció de la filmografia del director a partir del criteri del major èxit comercial de les pel·lícules i que per tant han generat una major literatura tant crítica com d'assaig.

Com hem anunciat a la introducció, la nostra hipòtesi de partida són els elements comuns entre la pintura de Hopper i el cinema d'Allen, que conflueixen a l'hora de representar la soledat. Per dur-ho a terme, començarem per acotar el tema en quatre apartats que, a partir del nostre estudi dels casos, i amb el suport de la bibliografia consultada, són característics als dos autors: la ciutat de Nova York, el cinema (en el cas de Hopper, s'entén, com a tema de les obres), les relacions personals i la figura femenina com a protagonista, sempre relacionant aquests aspectes amb l'estat d'ànim de solitud que manifesten els personatges d'aquestes obres.

El nostre treball es basa en l'anàlisi formal, és a dir, ens centrem en aquells elements formals que parlen de les característiques abans esmentades. Ens detindrem també en l'ambientació de les obres, la il·luminació, els enquadraments, els personatges i la dinàmica de l'escena. Després inclourem anàlisis que fan referència a la sociologia (quan tractem aspectes de l'època en què viuen els personatges de ficció pictòrics i cinematogràfics) i a la psicologia, quan interpretem els sentiments i estats d'ànim dels personatges que apareixen a les obres. Ens basarem en aquests punts per establir el nostre anàlisi comparatiu, i a partir d'aquí, anirem desgranant els elements identificatius que ens conduiran a confirmar o rebutjar la teoria de la que partim, estudiant els resultats, per extreure, finalment, les conclusions definitives.

A cada apartat de l'estudi hem disposat les pintures de Hopper per ordre cronològic, per després anar afegint els fotogrames seleccionats de les pel·lícules de Woody Allen que trobem més adequats als objectius del nostre estudi.

Material objecte d'estudi

Les pintures d'Edward Hopper seleccionades pel nostre anàlisi, són:

La ciutat: *Queensborough Bridge*, 1913 (Col·lecció privada), *Manhattan Bridge Loop*, 1928 (Addison Gallery of American Art, Andover,), *The City*, 1927 (University of Arizona Museum of Art, Tucson), *From Williamsburg Bridge*, 1928 (Metropolitan Museum of Art, NY), *House at Dusk*, 1935 (Virginia Museum of Fine Arts, Richmond) *New York Corner*, 1913 (Col·lecció privada), *Drugstore*, 1927 (Museum of Fine Arts, Boston); *Early Sunday Morning*, 1930 (Whitney Museum of American Art, NY), *Nighthawks*, 1942 (Art Institute of Chicago Building).

El cinema: *The Balcony*, 1928 (Whitney Museum of American Art, NY), *The Circle Theatre*, 1936 (Col·lecció privada), *Sheridan Theatre* 1937 (Col·lecció privada), *New York Movie*, 1939 (MOMA, NY).

Les relacions personals: *Tables for Ladies*, 1930 (Metropolitan Museum of Art, NY), *Room in New York*, 1932 (F. M. Hall Collection of the Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden, University of Nebraska-Lincoln), *Office at Night*, 1940 (Walker Art Center, Minneapolis), *Summer Evening*, 1947 (Col·lecció privada), *Summer in the City*, 1949 (Col·lecció privada), *Four Lane Road*, 1956 (Col·lecció privada), *Sunlight in a Cafeteria*, 1958 (Yale University Art Gallery), *Excursion into Philosophy*, 1959 (Col·lecció privada).

El món femení: *Eleven A.M.*, 1926 (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.), *Automat*, 1927 (Des Moines Art Center, Iowa), *Hotel Room*, 1931 (Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid), *Morning Sun*, 1952 (Columbus Museum of Art, Ohio), *Western Motel*, 1957 (Yale University Art Gallery).

De Woody Allen, hem seleccionat els films¹¹¹ següents:

Annie Hall, 1977; *Manhattan*, 1979; *The Purple Rose of Cairo*, 1985 i *Crimes and Misdemeanors*, 1989.

5.1 La Ciutat. Espai per a la dramatització

Per encetar el tema de la ciutat, sols observant l'obra dels dos autors podem intuir que tant per Edward Hopper com per Woody Allen el món urbà és un focus d'interès constant i, com hem apuntat amb anterioritat, els dos artistes es centren en la ciutat de Nova York.

¹¹¹ Les fitxes tècniques dels films seleccionats se poden consultar en l'Annex 2.

Per una part, és evident l'interès d'Edward Hopper per l'arquitectura, donat el nombre d'obres en les que els edificis i altres elements urbans agafen el paper protagonista. En la representació de la gran ciutat Hopper no ens mostra els moderns gratacels que s'estan construint a Nova York, sinó que se decanta per la imatge de les clàssiques cases victorianes, com a símbol d'enyorança d'un passat no gaire llunyà¹¹². Les seves interpretacions de la vida urbana són inquietants, amb la ciutat que sembla deshabitada, els carrers deserts i els personatges solitaris. Amb aquestes pintures, Hopper defineix una ciutat on s'hi trobava reclòs, on la comunicació entre les persones se convertia en una tasca difícil i se traduïa en l'aïllament i solitud dels individus, a pesar de trobar-se dins una societat urbana on conviuen moltes persones¹¹³. Al llarg d'aquest apartat anirem analitzant algunes teles que tenen la ciutat com a protagonista.

Per altra banda, la trama de gairebé totes les pel·lícules de Woody Allen transcorre en entorns urbans, tant de ciutats americanes com europees, però sobretot mostra el seu amor per la ciutat de Nova York. És la ciutat que Allen coneix donat que hi ha viscut des de la seva infantesa¹¹⁴. Molts dels seus films tenen Manhattan com a teló de fons. Per exemple, a *Hanna and Her Sisters* (1986), *Husbands and Wives* (1992) o *A Rainy Day in New York* (2019) aprofita les passejades dels protagonistes per mostrar l'arquitectura de Nova York. L'admira, i la descriu com a un lloc brillant, amable, amb locals nocturns i amb gent sofisticada, no sempre reflectint la realitat de la vida urbana convencional.¹¹⁵ En algunes ocasions (com per exemple a *Radio Days*, 1987) mostra una certa enyorança del Brooklyn de la seva infantesa, una ciutat amb poc trànsit, de tendes petites i on era factible el joc al carrer¹¹⁶. En altres com *Manhattan* (1979), ret un clar homenatge a Nova York. En aquesta pel·lícula la ciutat se converteix en un protagonista més. Filmada en blanc i negre, la ciutat és mostrada com un paradís romàntic, qualitats que subratlla la magnífica fotografia de Gordon Willis¹¹⁷.

En aquest apartat compararem una selecció de quadres de Hopper de temàtica urbana amb fotogrames dels quatre films d'Allen on hem trobat una composició similar a la de les

¹¹² Brown, Mitton W., *American painting. From the armory show to the Depression*, Princetown University press, 1995, p.: 173-181

¹¹³ Coca, *Paisatges de...*, p.: 46-47

¹¹⁴ Schinkel, Richard. *Woody Allen por sí mismo*, Robinbook, Barcelona, 2005, p.: 81-82

¹¹⁵ Lax, Eric. *Conversaciones con...*, p.: 13

¹¹⁶ Weide, Robert B. (Direcció), Cameo Media (Producció). *Woody Allen: a documentary*. 2013. Disponible a: <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+1>> i <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+2>> [Consulta 15-05-2020]

¹¹⁷ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 54

pintures. Tant en la selecció d'Hopper com en la d'Allen hi ha una sèrie d'elements que identifiquen la ciutat amb el sentiment de solitud abans esmentat. La peculiaritat de les representacions està en que no s'aprecia el tràfec urbà típic de les grans ciutats, bé sigui perquè són representacions nocturnes, bé perquè en el moment de la representació hi ha poca afluència de persones o bé per l'absència total d'elles.

Queensborough Bridge 1913 (Manhattan, 1979. Crimes and Misdemeanors, 1989)

Per iniciar la comparativa dins la temàtica de la ciutat, ho farem amb imatges de ponts. Tant per un com per l'altre, aquest element urbà és important en les seves obres. Com exemple significatiu començarem amb la pintura de Hopper *Queensborough Bridge*, una imatge diürna en un ambient boirós. És la representació d'un racó de la ciutat on no s'hi aprecia cap tipus d'activitat, sembla un entorn desolat i en silenci. La representació humana és imperceptible i la perspectiva se veu manipulada per donar més efectisme a la composició¹¹⁸. Quan la comparem amb els fotogrames d'Allen, tant en el cas de *Manhattan* com en el de *Crimes and Misdemeanors*, veiem un enquadrament molt similar al que presenta Hopper, també pel que fa a l'ambientació general. L'enquadrament del primer fotograma de *Manhattan* [1] és pràcticament el mateix que el de *Queensborough Bridge*, se veu un pla general amb una gran profunditat de camp i els protagonistes, pràcticament imperceptibles, estan asseguts en un banc a la dreta de la imatge. Podem afirmar que l'actor principal de l'escena és el pont i no les persones. Aquest tipus de plans generals, amb els personatges de petit tamany, transmeten la sensació de solitud, fet que podem comprovar en els altres dos fotogrames seleccionats; el de *Crimes and Misdemeanors* i el segon de *Manhattan* [2]. La perspectiva és diferent, ara la càmera està situada a l'altre costat del pont, però la profunditat de camp és molt similar en el fotograma de *Crimes and Misdemeanors*, agafant el pont tot el protagonisme de l'escena. El fotograma de *Manhattan* [2], mostrant també un pla general, no presenta la profunditat dels dos anteriors, però sí el protagonisme d'aquest element arquitectònic.

Tant en la pintura *Queensborough Bridge* com els tres fotogrames seleccionats, veiem una atmosfera emboirada, on se respira un incerta tranquil·litat; la ciutat sembla plàcida i deserta, i quan hi ha presència de personatges, aquests són gairebé imperceptibles, com és el cas del fotograma de *Manhattan* [1]. Se recreen ambients en els que s'intueix un silenci inquietant i on domina la soledat.

¹¹⁸Levin, *Edward Hopper: The art...*, p.: 46



Queensborough Bridge (1913)



Manhattan (1979) [1]



Crimes and misdemeanors (1989)



Manhattan (1979) [2]

Manhattan Bridge Loop, 1928 (Annie Hall, 1977)

Una vista similar és la que ens ofereix la pintura *Manhattan Bridge Loop*, un paisatge urbà amb una forta càrrega cinematogràfica. La ciutat, una vegada més, desolada, amb la representació d'una figura humana a punt de sortir de l'escena i que, representada en la penombra, gairebé se confon amb l'entorn. Aquesta és la forma que té Hopper de suggerir l'alienació humana dins la vida urbana. L'enquadrament i horitzontalitat del llenç donen la sensació d'extensió lateral més enllà del que apareix en la imatge i això és el que li confereix aquest aire cinematogràfic, que també se pot apreciar en altres de les seves obres¹¹⁹ com per exemple *Sunday* (1926), *Early Sunday Morning* (1930) o *Approaching a City* (1946). La il·luminació freda de la pintura contrasta amb la calidesa del fotograma nocturn d'*Annie Hall*, però tant l'enquadrament com l'ambientació general ens suggereixen, igual que en la pintura, una ciutat tranquil·la i solitària. La sensació que ens transmeten aquestes imatges és que, en una ciutat altament concorreguda, els protagonistes, ubicats dins un espai urbà solitari, aporten una clara sensació d'aïllament.

¹¹⁹ Debecque-Michel, *Hopper...*, p.: 70-71



Manhattan Bridge Loop (1928)



Annie Hall (1977)



Detall de *Manhattan Bridge Loop*

The City, 1927 (Manhattan, 1979)

Amb *The City* comencem una sèrie de teles que traslladen els escenaris als carrers de la ciutat, amb unes obres que ens descriuran com veu Hopper la ciutat de Nova York. En primer lloc analitzarem les vistes generals de la ciutat, per després anar apropant-nos al centre urbà amb representacions de carrers i de detalls urbans més significatius.

The City és una vista general de la ciutat. Hopper la presenta amb un picat molt pronunciat, segurament l'angle de visió que tenia ell quan viatjava en els trens elevats de Nova York, fet que ens permet veure els terrats dels edificis en primer pla i unes figures humanes que passegen pel carrer gairebé insignificants i completament anònimes. Si observem amb deteniment, sembla com si totes les persones lluitessin contra els elements, amb la seva inclinació cap endavant. Aquest fet transforma la serenitat que en un principi aporta el quadre, en una imatge pertorbadora¹²⁰. Quan comparem *The City* amb les imatges introductòries del film *Manhattan*, veiem una evolució en la densitat d'edificis representats, però la geometria de les façanes i la disposició dels vans dels edificis ens apropen a les condicions de vida de les persones de la ciutat. El que més crida l'atenció de les dues escenes és la solitud que se respira en l'entorn, accentuada per la foscor de l'interior de les finestres. En la pintura podem intuir la presència humana a dins els edificis per la introducció de minúscules figures, mentre que en el fotograma s'intueix per la il·luminació que se desprèn de les finestres dels edificis. Els dos exemples descriuen una ciutat pertorbadora i solitària, cada una presentada amb la diferència temporal pertinent, però amb la coincidència de no haver-hi presència humana significativa en cap

¹²⁰ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 35-36

dels casos, sols de manera imperceptible en la pintura de Hopper i intuïtiva en el fotograma de Manhattan.



The city (1927)



Manhattan (1979)



Detall de *The city*

From Williamsburg Bridge, 1928 / House at Dusk, 1935 (Manhattan, 1979)

Les dues pintures que proposem a continuació tenen una forta càrrega cinematogràfica, sobretot pel que fa a l'enquadrament, que talla els edificis, com als fotogrames aportats del film *Manhattan*. Els dos escenaris pictòrics mostren la meitat superior d'uns edificis comuns, situats en una urbs silenciosa, amb les finestres distribuïdes de manera simètrica, element que se repeteix en les dues composicions; en una de les finestres de *From Williamsburg Bridge* hi veiem una dona sola, únic personatge representat en tota l'escena i que podria significar l'anonimat dins la gran ciutat¹²¹. Quant a *House at Dusk*, Hopper aporta un dels seus trets més distintius, la il·luminació nocturna. Amb aquest efecte, el pintor ens permet observar l'interior dels apartaments a través de les finestres, i veiem com, en una de les habitacions, hi ha una dona cosint i en les altres, sols la llum que ens permet intuir que hi ha vida a dins¹²². Tot el conjunt està marcat pel fort protagonisme de la llum elèctrica i pel fet de ser el final del dia, elements que suggereixen calma i silenci i que se repeteixen en els dos fotogrames de *Manhattan*. Aquí també podem veure la ciutat al mateix moment del dia, a l'inici de la nit, amb les finestres dels edificis il·luminades per la llum interior i el suggeriment de la quietud a l'hora d'acabar-se el dia. Una vegada més els dos autors coincideixen en representar una ciutat que podríem intuir

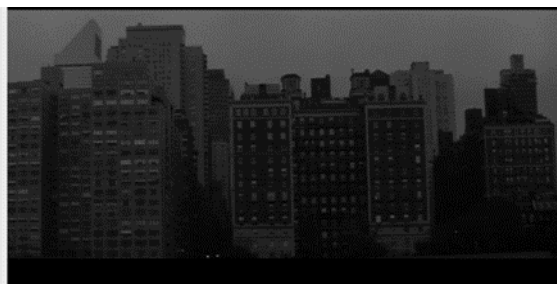
¹²¹ <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.44/> [Consulta: 10-10-2019].

¹²² Debecque-Michel, *Hopper...*, p.: 90-91.

inactiva després de l'agitació diürna, els habitants aïllats ens les seves llars, com éssers solitaris, dins la magnitud dels edificis representats.



From Williamsburg Bridge (1928)



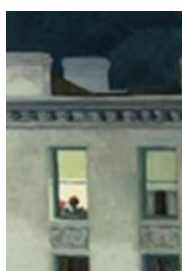
Manhattan (1979)



House at Dusk (1935)



Manhattan (1979)



Detall: *House at Dusk*

New York Corner, 1913 (Manhattan, 1979)

A mesura que ens anem apropant a la ciutat les vistes dels carrers se van definint, i d'una manera molt concreta, les cantonades d'edificis amb grans mostradors de vitralls, elements presents en moltes de les obres dels dos autors. *New York Corner* és una obra primerenca d'Edward Hopper; en un pla general veiem l'entrada d'un saló o cinema de la ciutat on els personatges són completament anònims: els cossos representats a partir de colors obscurs i rostres sense definir. El mateix podem observar en el fotograma de *Manhattan*, amb un enquadrament similar, veiem un carrer que se podria identificar pel negoci representat, però no se defineix cap personatge en concret. Una ciutat impersonal on cada ciutadà, aliè als altres transeünts, està engrescat en els seus quefers.



New York Corner (1913)



Manhattan (1979)

Drugstore, 1927 (Annie Hall, 1977. Manhattan, 1979. The Purple Rose of Cairo, 1985. Crimes and Misdemeanors, 1989)

Insistent amb el tipus d'enquadrament anterior, hem seleccionat la pintura *Drugstore*, que és un exemple de paisatge urbà nocturn i desolat que destaca pel tractament de la il·luminació artificial, tant en el mostrador de la tenda com en la del carrer. Hopper aprofita la cantonada d'una farmàcia per treballar les ombres i els reflexos lumínics produïts per la llum elèctrica. Les diagonals marquen el ritme de la composició, transmetent la sensació de desequilibri que vol el pintor. Una inquietud que se veu accentuada per l'absència de persones i que ens mou cap a la idea de solitud i vulnerabilitat amb la qual es podria trobar qualsevol habitant de la ciutat de Nova York¹²³.

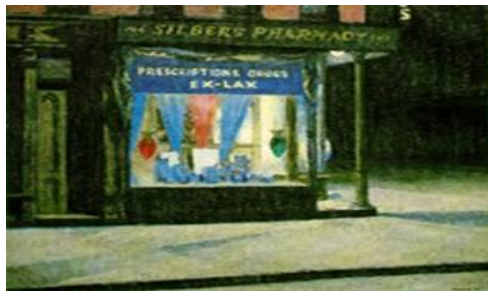
En fer la recerca de fotogrames per aquesta comparativa ens hem trobat amb escenes similars als quatre films seleccionats. A diferència de la pintura de Hopper, en els fotogrames sí hi ha presència de personatges, emperò, no són imatges multitudinàries, sinó que s'hi interpreten converses íntimes i sols apareix en pantalla la parella principal. A *Annie Hall*, en una escena nocturna, la parella protagonista s'atura a parlar enfront del mostrador d'una tenda de robes; El mateix tipus d'escena podem veure a *Manhattan*; els dos protagonistes deambulant en la nit i amb el focus lumínic posat en els mostradors de les botigues o en els rètols dels restaurants. Al film *The Purple Rose of Cairo* apreciem els dos actors escapant de la multitud per poder gaudir, a soles, de la seva intimitat i, en la fugida, veiem com surten per un carreró on a la cantonada hi ha una farmàcia similar a la de la pintura de Hopper; no s'hi aprecia cap altre personatge, sols la parella.

Ara bé, identifiquem un enquadrament diferent a *Crimes and Misdemeanors*, però segueix amb la mateixa ambientació i il·luminació artificial que als altres fotogrames. En l'escena veiem un personatge solitari (Dolores) caminant pel carrer, mentre se confon amb els altres vianants, l'única il·luminació que percebem és la dels mostradors i rètols

¹²³ Debecque-Michel, *Hopper...*, p.: 64-65

dels negocis i la dels fanals del carrer. L'escena ens transmet la solitud de la dona i el perill de la nit.

Sens dubte, amb aquests fotogrames, podem comprovar que són escenes que ens transmeten la solitud de la nit a la gran ciutat i, encara que Allen no aporti composicions completament solitàries, per la il·luminació i l'ambientació transmeten l'aïllament dels personatges dins l'entorn urbà, dirigint l'atenció de l'espectador cap als diàlegs íntims de la parella i abandonant l'atenció per la resta de la composició.



Drugstore (1927)



Annie Hall (1977)



Manhattan (1979) [1]



Manhattan (1979) [2]



The Purple Rose of Cairo (1985)



Crimes and misdemeanors (1989)

Early Sunday Morning, 1930 (Manhattan, 1979. The Purple Rose of Cairo, 1985. Crimes and Misdemeanors, 1989)

Seguidament analitzarem un tipus tractament de la imatge cinematogràfica que se repeteix reiteradament en els films de Woody Allen i que Hopper representa en algunes de les seves pintures. Una de les tècniques d'Allen és la de deixar una càmera fixa al carrer i anar filmat als actors entrant i sortint d'escena per, en un moment donat, deixar que els actors surtin del pla, o bé seguir acompanyant la trajectòria dels actors; també la de filmar a gent caminant pel carrer mentre la càmera avança en un travelling d'acompanyament per l'altra acera¹²⁴. El resultat d'aquest tipus de tomes és una visió de continuïtat de l'espai molt cinematogràfica.

Pel que fa a Hopper, el llenç *Early Sunday Morning* n'és un exemple. A pesar de l'aparent simplicitat, el pintor transmet una forta càrrega emocional. Encara que Hopper afirmava que era una representació de la Setena Avinguda de Nova York, aquesta és una imatge fora de temps i sense cap referent conegut, podria ser l'artèria principal de qualsevol ciutat¹²⁵. La marcada horitzontalitat sense interrupcions, un seguit de tendes similars i la repetibilitat en les finestres transmet la sensació que la pintura no s'acabi mai, que continua per ambdós costats. Aquest és el motiu pel que sentim la pintura sols com una part de la realitat¹²⁶.

Aquesta mateixa sensació és palesa en les escenes dels fotogrames seleccionats dels films de Woody Allen; els personatges entren i surten de l'escena, sentim la conversa, però no tenim tota la informació, sols veiem una part del que succeeix. Aquest tipus d'escena, tant en la pintura com en el cinema, crea en l'espectador una sensació d'angoixa i inquietud, a més de transmetre un sentiment de buit, de que ens fa falta algun element per acabar de comprendre la història, o inquietud pel que està per venir. Per exemple, a *Manhattan*, el personatge protagonista se confon amb la resta de personatges anònims que deambulen pel carrer, el mateix que a *Crimes and Misdemeanors*, on fins que la càmera no s'acosta al personatge no podem identificar als protagonistes de l'escena. Veiem un anar i venir indiscriminat de gent sense que ens puguem centrar en un personatge concret. Així se crea una certa intriga en l'observador, que cerca un punt de referència per poder seguir amb el relat. Són aquests dos camins diferents de manifestar l'anonimat i la indiferència personal a dins

¹²⁴ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 271

¹²⁵ Borguesi, *Hopper. Realidad y poesia...*, p.: 64-65

¹²⁶ Goodrich, *Edward Hopper...*, p.: 68-70

una gran ciutat, per una part amb escenes solitàries i per l'altre amb personatges anònims que transiten pels carrers urbans.

Al fotograma triat de *The Purple Rose of Cairo* veiem els dos protagonistes d'esquena a l'espectador, com dos transeünts més, capficats davant un mostrador, sense ningú més al seu entorn, com si estassin sols a la ciutat. Així és com gràficament se'ns mostra el desig de solitud per part dels protagonistes, anònims davant l'espectador i d'esquena a la resta de la ciutat.

Observant *Early Sunday Morning*, l'espectador capta l'experiència que se tindria caminant per un carrer desert de Nova York a primera hora del matí i quan encara no s'ha despert la ciutat, un seguit de negocis similars a punt d'obrir les seves portes per la rutina diària¹²⁷. Una escena urbana solitària que ens transmet la sensació de monotonia i solitud de la vida quotidiana a la gran ciutat. Amb els fotogrames d'Allen sentim el mateix anonimat de la ciutat, la solitud a dins la multitud, amb personatges indiferents al que succeeix en el seu entorn, aliens i distants a la resta de la gent que conviu a prop.



Early Sunday Morning (1930)



Manhattan (1979)



Crimes and Misdemeanors (1989)



The Purple Rose of Cairo (1985)

Nighthawks, 1942 (Manhattan, 1979. The Purple Rose of Cairo, 1985)

Encetem ara una sèrie d'escenes amb un dels elements més emblemàtics i característics del cinema americà, els *diners*, uns restaurants, oberts 24 hores, que sens dubte relacionem amb el cinema més genuí dels Estats Units. Uns establiments, que per la seva

¹²⁷ <http://www.edward-hopper.org/early-sunday-morning/> [Consulta 11-11-2019].

condició, han estat focus de clandestinitat i de la part més obscura de la vida nord-americana¹²⁸.

La pintura de Hopper *Nighthawks* (1942), ha estat una influència visual clara en el món del cinema, no sols en el de Woody Allen sinó també en el d'altres cineastes com Wim Wenders, David Lynch o Todd Haynes¹²⁹, entre d'altres. En aquesta pintura, tant pel format com per la composició, es mostra una total aparença escenogràfica de l'espai representat, encara que el més destacable de l'escena seria el tractament que dona Hopper a la llum artificial. L'únic focus lumínic prové de l'interior del local, efecte que provoca diverses ombres, donant dinamisme a una composició que destaca per la seva estabilitat. La il·luminació, contrastant amb la foscor del carrer, és la que delimita l'espai, transparent, però al mateix temps comunicant la idea de tancament, per l'absència de portes. L'estructura de *Nighthawks* està plena d'angles i diagonals que marquen el ritme de la composició, típica en les obres de Hopper.

En aquest *diner*, Hopper ofereix refugi als personatges de la nit, recreant l'atmosfera del cinema negre americà dels anys quaranta i cinquanta del segle passat. La presència humana sembla una part més del decorat, sols la dona, amb un vestit vermell, té un paper més destacat, un punt d'atenció dins la neutralitat de l'escena¹³⁰. Els quatre protagonistes del quadre són persones anònimes, ni tan sols podem establir cap tipus de relació entre els dos personatges que, tot i estar allunyats de la resta, també semblen estar-hi entre ells. La representació de tipus anònims ens impedeix aprofundir en la psicologia dels personatges i la seva actitud ens transmet sensació de solitud, accentuada quan el personatge apareix d'esquena, donat que no aporta cap informació més enllà dels atributs externs¹³¹. El propi Hopper afirmava que en cap moment va voler plasmar l'aïllament humà ni el buit urbà, però va reconèixer que, tal vegada inconscientment, estava pintant la solitud d'una gran ciutat¹³². L'ambientació nocturna de *Nighthawks* reflecteix una ciutat dormida, a excepció de les persones que hi ha a dins el bar. El joc de llums i ombres aporta dramatisme a l'escena, creant una tensió psicològica accentuada per l'aïllament en el que estan immersos els personatges¹³³.

¹²⁸ Doss, Erika. *Nighthawks y el cine negro*, "Edward Hopper y el cine" a *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 1-33

¹²⁹ Maire, Frédéric. *Viajes de ida y vuelta*, "Edward Hopper y el cine" a *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 1-33

¹³⁰ Debecque, *Hopper...*, p.: 104-105

¹³¹ Coca, *Paisatges de...*, p.: 94-97

¹³² <https://www.artic.edu/artworks/111628/Nighthawks> [Consulta 06-12-2019].

¹³³ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 77-80

Quan col·loquem *Nighthawks* vora el fotograma de *Manhattan* [1] observem un enquadrament similar, un joc semblant de llums i ombres, la predominança de la il·luminació elèctrica i un restaurant situat en una cantonada. Un exterior nocturn i solitari que ens transmet la sensació d'una ciutat dormida i misteriosa que ens recorda el cinema dels anys quaranta i cinquanta. Però Woody Allen no se limita a mostrar un exterior similar al de Hopper, sinó que també ens trasllada al seu interior en el següent fotograma [2] del mateix film. Veiem un saló il·luminat per làmpades elèctriques, element que confereix a l'escena un efecte d'intimitat. Si ens limitem a analitzar el que veiem en el fotograma, observem unes persones anònimes, engrescades en els seus pensaments i en converses privades. Els protagonistes, una vegada més, se confonen amb la resta de personatges que apareixen en escena. Sentim una conversa, però fins que la càmera s'hi apropa, no la identifiquem amb els personatges. És un recurs emprat per aportar tensió i intriga, donat que no es pot relacionar la conversa amb les persones. L'ambientació general és impersonal, sense cap element que identifiqui el local ni els protagonistes, els cambrers semblen abstrats en la seva feina i els clients centrats en les seves converses. També a *The Purple Rose of Cairo*, trobem un tipus de local que ens trasllada al món nocturn i solitari de les grans ciutats, on els personatges perduts i sols hi troben refugi, i que reflecteixen l'alienació en la que es troben els individus a pesar d'estar envoltats d'altres persones. Tant Hopper com Allen ens traslladen, amb els *diners*, al món nocturn de Nova York, uns establiments on els personatges solitaris hi troben refugi. Locals oberts vint-i-quatre hores que reflecteixen l'ambient solitari de les nits urbanes.



Nighthawks (1942)



Manhattan (1979) [1]

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



Manhattan (1979) [2]



The Purple Rose of Cairo (1985)

5.2 El Cinema. Entre realitat i fantasia

Un segon punt a considerar entre els dos artistes és l'interès pel cinema; en el cas de Hopper, es manifesta per l'elevat nombre d'obres que tenen el cinema com a tema principal, i en el cas d'Allen, no tan sols per ser la seva professió, sinó per l'amor que des de sempre ha manifestat cap a la història del cinema. Per ambdós, el setè art pot ser un element lligat a solitud, com veurem analitzant les seves obres.

És important recordar que durant els anys trenta, a la ciutat de Nova York hi havia una pròspera cultura cinematogràfica, fet que provocà l'aparició de nombroses sales de cinema. Aquests immobles modificaren l'urbanisme de les ciutats, havent-n'hi de més populars i de més luxosos i sofisticats, com el Columbus Circle de Manhattan, el Palace Theatre, el West End o el Sheridan Theatre¹³⁴. Tant Edward Hopper com Woody Allen visqueren aquest auge, per tant, és obvi l'interès que els dos autors mostren pel cinema.

La relació d'Edward Hopper amb el cinema és un tema tractat per diversos historiadors. La seva biògrafa Gail Levin va ser la primera que al 1980 introdueix la relació d'Hopper amb el cine, en l'anàlisi de la retrospectiva que el Whitney Museum of American Art de Nova York va fer del pintor. Levin insisteix en la importància de la relació recíproca que hi ha entre el pintor i el cinema a mode de diàleg, sobretot amb el *film noir*, amb les pel·lícules que transcorren en ambients americans i amb les que al·ludeixen al tema de la solitud¹³⁵.

Sembla ser que quan Hopper necessitava inspiració, anava al cine durant setmanes¹³⁶, i d'allà treia temes per a les seves obres. Hopper admirava el cinema negre, així com altres pel·lícules que possiblement influïren en la seva obra¹³⁷. A continuació destacarem algunes d'aquestes pel·lícules, que tenen com a nexa comú l'ús de la il·luminació en sentit expressiu, i el fet de pertànyer, en la seva majoria, al denominat cinema negre nord-americà. *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) amb una fotografia que recorda l'expressionisme alemany, d'ombres fortament dibuixades i uns enfocaments des d'angles extrems que inspiren un món claustrofòbic. *Les Enfants du Paradis* (Marcel Carné, 1945) un retrat de la bohèmia parisenc de mitjan segle XIX, on la lluita de sentiments són la principal protagonista, reforçat per una atmosfera de caire

¹³⁴ VVAA. *Historia del cine mundial. Estados Unidos*, Akal, Madrid, 2011, p.: 335-341

¹³⁵ Levin, Gail. "Edward Hopper y el cine", *Arte y Parte*. 28. Agost/setembre 2000, p.: 38-61

¹³⁶ Maire, Frédéric. "Edward Hopper y el cine", *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 10

¹³⁷ Monterde, José Enrique. "Edward Hopper y el cine", *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 6-8.

expressionista. *The Killers*, (Robert Siodmak, 1946) una obra mestra del cinema negre, que destaca per ser muntada a mode de flashback, amb picats agressius i un clarobscur molt accentuat. El guió està basat en el relat curt de Hemingway del mateix títol (1927) i que serví d'inspiració a Hopper per la realització de la seva famosa pintura *Nighthawks* (1942)¹³⁸. *On The Waterfront* (Elia Kazan, 1954) també dins el gènere negre i en la que el director mostra una lluita de sentiments dins un món ple d'injustícies i violència, amb diferents tipologies de personatges i ambients, amb un treball magistral entorn a la llum i als moviments de càmera. Fou aquest un film acollit amb una certa reticència en el seu moment, donada la col·laboració de Kazan amb el Comitè d'Activitats Antiamericanes (HUAC). *Marty* (Delbert Mann, 1955) un drama realista que explica els problemes comuns d'un ciutadà de Nova York i que deixa veure la complexitat de la realitat quotidiana, a més crearà les bases pel tractament d'aquest tipus de conflicte dins el format del setè art, sent una alternativa a les grans superproduccions de l'època. *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930) és un drama psicològic, també ambientat a Nova York, que treballa el tema de la prostitució i en el que els personatges ens recorden algunes pintures de Hopper, com per exemple *Automat* (1927). *The Public Enemy* (William Wellman, 1931) relata la vida d'uns delinqüents des de la seva infantesa, un drama sociològic ambientat en el Chicago de la "lleï seca" que mostra la por i la inseguretat de la societat dels anys vint; destacant per l'encertat ús del fora de camp. *Little Caesar* (Mervyn Le Roy, 1931), que pertany al cinema de gàngsters i que destaca per marcar l'inici d'un nou gènere, on hi podem veure les clàssiques reunions clandestines i els personatges vestits amb gavardina i capell, així com les pronunciades ombres hereves del cinema expressionista alemany. *Scarface* (Howard Hawks, 1932) ambientat al Chicago dels anys vint, bressol dels gàngsters i que, a més de seguir tots els cànons del gènere negre, vestuari, enquadraments, personatges, destaca per la simbologia en les escenes de assassinats, on a totes apareix una creu, i que serà un dels recursos visuals més celebrat de la cinta. Alguns fotogrames del film s'identifiquen directament amb obres de Hopper, sobretot pel tipus d'enquadrament, com podem veure a l'aiguafort *Night Shadows* (1921). *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) obra mestra del cinema negre i del seu director, amb una *femme fatale*, encarnada per Barbara Stanwyck. Wilder presenta un film ple d'ironies, efecte amb el que seguirà treballant també en les seves comèdies, de personatges infeliços, atrapats en turments interiors. Es tracta d'una cinta plena de

¹³⁸ Doss, Erika. "Nighthawks", *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 26-28

contrastos, no sols a nivell de llums i ombres, sinó també en referència als escenaris, entorns públics i privats, i als personatges, on els dominants s'enfronten als subordinats. *The Postman Always Ring Twice* (Tay Garnet, 1946), un clàssic del cinema negre, on tota l'ambientació, la fotografia, el vestuari i el maquillatge, estan al servei de l'estrella principal, Lana Turner, una *femme fatale* que fuig d'estereotipus, vestint sempre de blanc; una cinta dominada per una lluita constant entre el bé i el mal, amb el continu pressentiment de la mort. *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) podríem dir que estableix els prototipus del cine negre, l'estètica i els *leit motiv*; el guió és un seguit de mentides i confusions que van teixint la narració. Hawks, en aquest film, dóna més importància a la psicologia dels personatges que a la trama en sí, aportant a les dones el paper director, alliberades del lligam masculí i independents. Interessants aportacions també en referència als fora de camp, en part obligats per les imposicions del Codi Hays, que prohibia el visionat d'escenes violentes o de caire sexual. La música no deixa de ser un element primordial, associat a unes imatges suggestives, que transmeten a l'espectador una forta intensitat emocional, desembocant en la incertesa i en la sensació d'un mal pressentiment. Acabarem amb *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948) també dins el gènere negre, destaca per uns enquadraments impossibles, reenquadraments i primeríssims primers plans, pel tractament dels personatges, que se mouen dins un ambient surrealista amb un cert desordre, i per enfrontant-se al dualisme entre el bé i el mal, que els condueix cap el camí de l'autodestrucció.

L'admiració d'Edward Hopper per aquests films venia donada per que s'atorgava més importància al suggerir que al mostrar i se decantaven per renunciar a l'explícit per estimular la imaginació de l'espectador, amb el que no se veu però se suposa¹³⁹. Tot l'exposat en els paràgrafs anteriors ho podem confirmar amb obres com *Sunday* (1926) un home sol, assegut en un carrer solitari, amb el semblant abatut, que ens podria transportar a films com *The Little Caesar* o *On the Waterfront*. *Drugstore* (1927) un ambient nocturn, incert i amb el dramatisme que li confereix el fort impacte de la llum, similar a *The Lady from Shanghai* i *The Public Enemy*. *Automat* (1927) gairebé un retrat del film *Anna Christie*. *Night Windows* (1928) que ens recorda aquesta intromissió a través de les finestres tan comú en els films de gènere negre i de gàngsters. *Gas* (1940) una estació de servei solitària on podrien aparèixer en qualsevol moment els cotxes de *The Big Sleep* o *The Postman Always Ring Twice*. *Nighthawks* (1942) pintura, que com

¹³⁹ Levin, Gail. dins *Edward Hopper. El pintor del silenci*. 2005. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=hdyjpfqjgIg>> [Consulta:27-04-2020]

ja hem dit, té un anar i venir d'influències entre el relat de Hemingway, *The Killers*, el film del mateix títol i la pintura de Hopper; *Conference at Night* (1949) una reunió nocturna que ben bé podria ser extreta dels films *Double Indemnity* o *Scarface*.

Les pintures citades ens apropen al cinema en referència a enquadraments, composició, ambient i tractament dels personatges. Les que citarem a continuació ho fan perquè el tema principal són les sales de cinema; a més, ens serviran per introduir la comparativa entre el pintor Edward Hopper i el director Woody Allen en referència al setè art.

Solitary Figure in a Theatre (1903) un oli primerenc que ja treballa amb la temàtica de les sales d'espectacle com a tals i els personatges solitaris. *Two on the Aisle* (1927) ens porta a un moment abans de l'inici de la funció, quan la sala encara es buida. *The Balcony* (1928) un fragment del interior d'un cinema on el punt de vista elevat ens mostra una perspectiva de la sala amb una figura femenina com a protagonista. *The Circle Theatre* (1936) és l'exterior d'un cinema inspirat en una sala de Manhattan, amb una perspectiva poc habitual, on un quiosc tapa parcialment la façana de l'edifici. *Sheridan Theatre* (1937), el hall d'un luxós cinema on Hopper solia acudir habitualment; té una perspectiva manipulada per mostrar l'interior de l'edifici, i la presència d'una figura femenina, recolzada en una barana, mirant cap el pati de butaques. *New York Movie* (1939), l'interior d'un cinema dividit en dos escenaris, un ocupat per sala de projecció i l'altre pel passadís d'accés, on s'hi representa la figura de l'acomodadora en actitud pensativa. *Intermission* (1963) que com el mateix títol indica, és l'interior d'un cinema en el moment de descans entre funcions. Aquest mostreig de pintures ens apropa a unes sales de cinema similars a les que el pintor visitava, encara que la fidelitat no és fotogràfica; estan representades com a llocs silenciosos i solitaris, enfora del seu ambient habitual¹⁴⁰.

D'altra banda, Woody Allen també ha estat un amant del cel·luloide des de la seva infantesa. De jove freqüentava les sales on se projectaven films del Hollywood dels anys trenta i quaranta, comèdies romàntiques de final feliç; però al mateix temps, va anar descobrint els directors europeus, que realitzaven un cinema més madur, amb unes històries més complexes i guions més treballats; pel·lícules, que com s'ha dit, exerciren una forta influència en les seves creacions¹⁴¹.

Allen també té pel·lícules de referència, que se mouen dins una temàtica similar a la que el director treballa, amb uns recursos tècnics dels que pren mostra. Entre aquestes citarem

¹⁴⁰ Levin, Gail. "Edward Hopper y el cine en Arte y Parte", *Arte y Parte*. 28. Agost/setembre 2000, p.: 38-61

¹⁴¹ Colombani, *Woody Allen...*, p.: 12-15

La Grande Illusion (1937) de Jean Renoir, un relat sobre la camaraderia i les relacions humanes que descriu el dia a dia d'un grup de presoners francesos en un camp de concentració alemany durant la Primera Guerra Mundial. *La Règle du Jeu* (1939) del mateix director, una comèdia dramàtica que mostra les diferències socials en una societat classista. *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, únic film americà en el grup. *Sciuscià* (1946) de Vittorio de Sica, un drama sobre la fidelitat i l'amistat, protagonitzat per dos joves que cerquen guanyar-se la vida i acaben a la presó. *Ladri di Biciclette* (1948) del mateix director, i una de les pel·lícules de referència del neorealisme italià, gènere cinematogràfic que se fonamentava en trames realistes de la vida quotidiana, i que mostrava l'abatiment d'un país que sortia d'una dictadura i de la Segona Guerra Mundial. *Rashomon* (1950) d'Akira Kurosawa, un drama que se centra en el tema de la veritat i de les passions humanes, destaca per la força que confereix als elements naturals i que, amb la seva visualització, aconsegueix enfortir el perfil psicològic dels personatges. En el film se crea un espai aïllat provocat per la natura (pluja), que afavoreix la confiança entre els protagonistes i dona peu als diferents relats sobre el fet esdevingut; és una reflexió sobre la relativitat del concepte de veritat. *Kumonosu-jô* (1957) també de Kurosawa, una tragèdia sobre les ambicions humanes. *Shichinin no Samurai* (1954) un film d'aventures del mateix director japonès, relata com un grup de samurais són contractats per la defensa d'una aldea, per finalment, anar incorporant-se a la vida del poble. *La Strada* (1954) de Federico Fellini, és un drama del neorealisme italià, conta la història de una jove comprada pel vidu de la seva germana, que a pesar de l'agressivitat amb que la tracta, ella el segueix fidelment fins al final. *Smultronstället* (1957) del director suec Ingmar Bergman que relata el viatge d'un metge amb la seva nora per anar a rebre un homenatge a la universitat. Durant el viatge s'aturen a l'antiga casa on vivia el doctor de nin i on creixen les fresses salvatges; un film al que Allen rendeix homenatge amb *Deconstructing Harry* (1997). *Det sjunde inseglet* (1957) també de Bergman, una altra obra mestra que tracta el tema de la mort i de l'existència de Déu. *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut, treballa amb el tema de la mentida i la culpabilitat, tocant el tema de les relacions de parella i el maltractament. *À bout de souffle* (1960) un film de Jean-Luc Godard, directors que pertany a la *Nouvelle Vague* francesa, una comèdia dramàtica que ens trasllada al París dels anys seixanta, amb una història que se fonamenta en la moralitat i el sentiment de culpa que assumeix cada persona. *8 1/2* (*Otto e mezzo*, 1963) de Federico Fellini, un film que se mou entre la realitat i la fantasia i *Amarcord* (1973), del mateix

director i que tracta sobre la quotidianitat d'un poble italià del nord durant el període d'un any¹⁴².

Si combinem les comèdies romàntiques amb els films europeus, més íntims i compromesos amb la realitat, el resultat són les produccions de Woody Allen. Unes pel·lícules que se situen entre el realisme màgic i el drama quotidià¹⁴³. Pel director el cinema és una via per allunyar-se de la vida real, i així ho reflecteix en les seves pel·lícules, creant uns personatges que cerquen la manera d'apartar-se del món que els envolta a les sales de projecció¹⁴⁴. Una pel·lícula on es veuen clarament aquests paràmetres i que a més està ambientada als anys cinquanta, època en la que va viure Edward Hopper, és *The Purple Rose of Cairo* (1985). La protagonista del film, Cecilia (Mia Farrow), se refugia sovint en el cinema per aïllar-se del seu drama quotidià, encara que al final, hagi de triar entre el meravellós món fantasia i la trista realitat¹⁴⁵. D'altra banda, a moltes de les pel·lícules de Woody Allen, els protagonistes, sovint, són personatges urbans i intel·lectuals, aficionats al cinema, per això, aquests locals són un escenari recurrent, valguin d'exemple *Manhattan Murder Mystery* (1993), *Anthing Else* (2003), *Melinda & Melinda* (2004), *Match Point* (2005), *To Rome with Love* (2012) o *Cafe Society* (2016).

Mentre que en l'anterior capítol, *La Ciutat*, als escenaris no hi havia presència de persones, i si n'hi havia, apareixien de manera subtil o imperceptible; a l'hora de representar les sales de cinema intervindrà la figura humana en ambdós creadors. Mentre que Hopper mostra uns espais poc concorreguts, Allen les representa amb una gran aflluència de públic. Així deduïm, que els recursos que empraran per transmetre la soledat seran diferents.

Abans d'analitzar les obres dels dos autors, volem destacar característiques formals utilitzades per representar la solitud, i que trobarem en els obres que comentarem a continuació. Per donar importància a un personatge determinat, se l'aïlla de qualsevol altre element. En pintura, es fa amb els retrats. Ara bé, quan fem la transposició fílmica d'aquest recurs, ens trobem amb altres elements que també influeixen: la posició de la càmera, amb la que se pot accentuar l'expressivitat, amb angulacions picades i contrapicades. D'altra banda es pot utilitzar l'espai buit per emfatitzar la solitud que

¹⁴² Lax, *Conversaciones con...*, p.: 323-325

¹⁴³ Schickel, *Woody Allen por...*, p.: 12

¹⁴⁴ Colombani, *Woody Allen...*, p.: 13

¹⁴⁵ Schickel, *Woody Allen por...*, p.:75-78

envolta el subjecte triat, eliminant tot el que sobra o pugui debilitar la presencia de qui se vol destacar¹⁴⁶.

***The Balcony*, 1928 (*Manhattan*, 1979)**

La primera pintura de Hopper a comparar serà *The Balcony*, un gravat en blanc i negre que mostra un ambient tranquil. Aquesta calma en l'escena se veu dinamitzada per una angulació en picat, que marca una diagonal on se situa l'escala d'accés a les butaques. A la imatge veiem alguns personatges en silenci, esperant que comenci la funció. No hi ha cap tipus de comunicació, ni tan sols contacte visual, entre ells. El que transmet Hopper amb aquest gravat és el silenci de les sales de cinema quan està a punt de començar la projecció, un moment d'espera on cada persona representada està abstreta en els seus pensaments, oferint aquest espai com un lloc idoni on aïllar-se del món exterior¹⁴⁷.

Si situam *The Balcony* vora el fotograma de *Manhattan* que hem seleccionat, comprovam una idèntica sensació de solitud, tot i presentar una perspectiva diferent (al gravat de Hopper hi ha un picat ben agressiu mentre que en el d'Allen hi veiem un pla lleugerament contrapicat que centra l'atenció en els rostres dels protagonistes). La sala de *Manhattan* sembla estar plena de gent, però Allen destaca els actors principals situant-los en un primer pla, aïllant-los i desenfocant a la resta. Dos punts de vista diferents per mostrar un mateix escenari; un pati de butaques que transmet silenci per la incomunicació de les persones.



The Balcony (1928)



Manhattan (1979)

¹⁴⁶ Borau, José Luis. *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Ocho y Medio, Madrid, 2003, p.: 17-18

¹⁴⁷ <https://whitney.org/collection/works/7024> [Consulta: 20-04-2020]

The Circle Theatre, 1936 (Annie Hall, 1977. The Purple Rose of Cairo, 1985. Crimes and Misdemeanors, 1989)

La següent pintura seleccionada és *The Circle Theatre*, que Hopper reproduceix amb una fidelitat quasi fotogràfica. Al llenç se dibuixa la façana del cinema, d'arquitectura austera i definida amb formes geomètriques. Hopper destaca elements urbans com panells publicitaris, semàfors o metro, agafant tot el protagonisme de la pintura, perquè són signes de la civilització i estan lligats a la vida quotidiana americana¹⁴⁸. Ara bé, tota la composició desprèn un cert aire cinematogràfic, emmarcant una petita figura aïllada en un entorn urbà deshabitat, ocupat visualment pels edificis i dirigint l'atenció de l'observador cap els senyals publicitaris i els mostradors. Indubtablement, tant els contrastos de color com l'estructura compositiva, posen l'accent en difondre una visió deshumanitzada de la ciutat, Hopper remarca la insignificança de les persones i provoca una forta tensió entre home i paisatge, emetent una enorme sensació de reclusió¹⁴⁹.

Durant els anys de la Gran Depressió les sales de cinema tenien un marcat paper social per la vida urbana moderna. En canvi, Hopper representa un exterior desert i sense un públic que esperi per accedir a l'interior; el pintor mostra un escenari deshumanitzat, per transmetre l'aïllament de la gran metròpoli americana, mentre que a l'interior hi podrem trobar un ambient màgic i amb una certa sensibilitat¹⁵⁰.

A l'hora de comparar *The Circle Theatre* amb els fotogrames que hem seleccionat d'*Annie Hall*, *The Purple Rose of Cairo* i *Crimes and Misdemeanors*, veiem que, en general, l'ambientació del carrer és molt similar. Tant en les escenes de dia com a les de nit, els grans panells anunciadors són el que més destaca de les escenes. Volem subratllar la similitud entre els locals que els dos autors situen als costats del cinema.

Al fotograma d'*Annie Hall* veiem l'entrada d'un cine en primer pla, quan encara hi ha llum del dia. La gama cromàtica és similar a la del quadre de Hopper *The Circle Theatre*; hi ha un predomini de tons neutres i alguns detalls en colors més càlids. Pel que fa als personatges destaca la insignificança amb la que estan descrites les persones, sobretot si ho comparem amb la magnitud de l'edifici. Al fotograma d'*Annie Hall*, els actors se confonen al primer cop d'ull amb la resta dels que hi ha a l'escena. Al film, podem sentir la conversa però no identificar els interlocutors. Conseqüentment, tant en la pintura com

¹⁴⁸ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 24-28

¹⁴⁹ <http://www.edward-hopper.org/circle-theatre/> [Consulta: 21-04-2020]

¹⁵⁰ Simeoni, Charles-Eric. "Peinture-Cinéma-Peinture/Cinéma-Peinture-Cinéma" dins el catàleg de l'exposició *Peinture-Cinéma-Peinture*, Hazan, París, 1989, p.: 38-39

en la pel·lícula, el tractament que se dona a les persones és similar: són personatges aïllats que perden importància davant la grandesa de la ciutat, passant a tenir tot el protagonisme els edificis, que en aquest cas són els cinemes. Ambdues escenes desprenen un aire de tranquil·litat que sol ser inusual en les ciutats, sobretot a Nova York, accentuat per la poca presència de transeünts al carrer. Per acabar, als dos exemples és evident la importància que se confereix a les sales de cinema, en detriment dels personatges, passant aquests a un segon terme.

Seguidament, tant de *The Purple Rose of Cairo* com de *Crimes and Misdemeanors*, hem triat una escena diürna i una nocturna, per comparar-les amb la pintura de Hopper *The Circle Theatre* i tenir l'opció d'extreure les similituds i diferències en el tractament dels personatges i en l'enquadrament. El primer que podem apreciar és una similitud en els enquadraments. Després, l'edifici del cinema aclapara tot el protagonisme, donada la importància que se confereix als ròtols, i s'incrementa en les escenes nocturnes, gràcies a la il·luminació elèctrica. Així mateix, l'extensa panoràmica de l'entrada resta protagonisme a les persones, fet accentuat en els films d'Allen, donat que se confonen els transeünts del carrer amb els personatges principals.



The Circle Theatre (1936)



Annie Hall (1977)



Detall de *The Circle Theatre*



The Purple Rose of Cairo (1985) [1]



The Purple Rose of Cairo (1985) [2]



Crimes and Misdemeanors (1989) [1]



Crimes and Misdemeanors (1989) [2]

En poques paraules, el que fan Hopper i Allen és restar importància a la individualitat de les persones per situar-les en un escenari impersonal, una ciutat buida. En el cas d'Allen, aquest anonimat va se va perdent poc a poc, mentre va identificant als protagonistes amb l'ajuda del diàleg i de l'apropament de la càmera. En canvi, Hopper insisteix amb una ciutat solitària on els edificis tenen més importància que les persones, aïllades en el seu propi món.

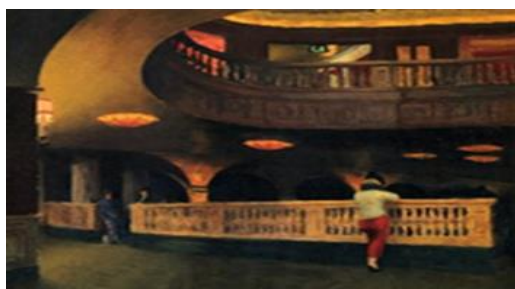
Sheridan Theatre, 1937 (Annie Hall, 1977)

Traslladem ara la nostra atenció als interiors dels cinemes i proposem la pintura de Hopper, *Sheridan Theatre*. Pel tipus d'espai representat a *Sheridan Theatre*, el hall d'una sala d'espectacles, amb tres personatges dispersos en el vestíbul, en actitud d'espera, hem optat per compara-la amb el fotograma d'*Annie Hall* corresponent al fragment en el que els dos protagonistes esperen a la cua del cinema i discuteixen amb un altre persona sobre el filòsof Marshall McLuhan, culminant l'escena amb l'aparició del mateix.

Tot i que en un primer cop d'ull hi trobam més diferències que similituds (Hopper representa un teatre luxós i sumptuós mentre que Allen ens mostra una sala de cinema convencional; en la pintura de Hopper sols podem identificar tres personatges aïllats, mentre que en el fotograma d'Allen veiem una concorreguda cua de gent que espera per accedir al cine, les actituds dels personatges son similars en ambdós casos. A *Sheridan Theatre*, la dona amb falda vermella, destaca entre la resta de persones; d'esquena a l'observador, està sola i aïllada, com si esperés algú. Ara bé, en aquest teatre hi manca l'activitat habitual dels moments anteriors a l'inici de la funció¹⁵¹. En canvi, en el fotograma d'*Annie Hall* se veu el vestíbul d'un cinema ple de gent. Els dos protagonistes estan en actituds diferents, el personatge interpretat per Diane Keaton (Annie) està en un posat d'espera, tranquil·la i llegint el periòdic, mentre que el de Woody Allen (Alvy) està

¹⁵¹ <http://www.edward-hopper.org/sheridan-theatre/> [Consulta: 29-04-2020].

parlant desmesuradament. La immersió de la dona en la lectura i sense prestar atenció a la resta del context, la trobem en altres pintures de Hopper, com a *Two on the Aisle* (1927), *Compartment C Car 293* (1938), *Hotel Lobby* (1943) i *Hotel by a Railroad* (1952). El fet de llegir denota concentració i aïllament de l'entorn. És un recurs al que tornarem en posteriors capítols, ja que és constant en els dos artistes.



Sheridan Theatre (1937)



Annie Hall (1977)



Detalls de *Sheridan Theatre*

***New York Movie*, 1939 (*The Purple Rose of Cairo*, 1985. *Crimes and Misdemeanors*, 1989)**

New York Movie, la darrera pintura seleccionada per la comparativa sobre cinema, està entre les obres més conegudes del pintor Edward Hopper i és, de les seleccionades, la que transmet més clarament el sentiment de soledat. El quadre descriu l'interior d'un edifici que ens trasllada a l'edat d'or del cinema americà, la de les monumentals sales de Manhattan amb decorats ostentosos, hereues dels antics cines europeus¹⁵². Aquí l'escenari està dividit en dos focus d'atenció, el de l'esquerra cap a la pantalla i el de la dreta cap a

¹⁵² Simeoni, "Peinture-Cinéma-Peinture...", p.: 38-39

l'acomodadora; amb una perspectiva que dirigeix la mirada de l'observador cap al mur que separa la sala de projecció del punt d'accés a la mateixa. És una perspectiva oberta que culmina en un punt de fuga descentrat, dinamitzant l'espai i emfatitzat per la il·luminació¹⁵³.

El color i la llum són elements primordials a *New York Movie*. Les tonalitats dominants són les neutres, però ajuden a destacar les càlides, que són les que dirigeixen la nostra atenció cap als dos punts focals de la pintura. Els colors càlids estan situats en dos punts concrets, a les llums del sòtil de la sala de projecció, que guien la mirada cap a la pantalla, i a l'entorn de l'acomodadora (cortines i llums), convertint-se en el principal focus d'atenció per l'espectador; a pesar de la seva insignificança dins el magnífic espai. Tot el conjunt destaca pel contrast en els efectes lumínics, diferenciant la part més fosca de la sala on se projecta la pel·lícula de la zona de llum on hi ha l'acomodadora¹⁵⁴.

Per alguns autors aquesta divisió d'espais tindria un significat més enllà del de ser una sala de projeccions i el seu accés. Per un costat podria significar una dualitat emocional, el món de la il·lusió, de la irrealitat, el món fantàstic del cinema a l'esquerra i el de la consciència a la dreta, simbolitzat per l'acomodadora immersa en la seva fantasia personal, situada en un espai de transit entre el món interior i l'exterior¹⁵⁵. També significaria que Hopper ens mostra dos estatus socials diferenciats. Per una banda l'espai d'oci de les classes acomodades i per l'altre el lloc de feina de les classes treballadores¹⁵⁶. En qualsevol cas, el que la pintura ens comunica a través de la protagonista, és una profunda sensació de malenconia, agreujada per la ironia de sentir-se sola quan es troba envoltada d'altres persones.

L'acomodadora presenta un gest meditatiu, aliena a la projecció i als espectadors. Està dreta i recolzada a la paret, en senyal d'espera i aquest és l'element que atreu la nostra vista, una jove esperant el pas del temps per recuperar la llibertat. Podríem dir que l'actitud introspectiva, la resignació, la solitud o la desil·lusió són el tema principal del quadre¹⁵⁷.

Quan ens apropem als fotogrames de *The Purple Rose of El Cairo* i els comparem amb la pintura de Hopper *New York Movie*, el primer que veiem és la similitud en l'espai i

¹⁵³ Levin, *Edward Hopper...*, p.: 24

¹⁵⁴ Coca, *Paisatges de...*, p.: 86-89

¹⁵⁵ Debecque, Michael. Hopper, Debate, Madrid, 1993, p.:92-93

¹⁵⁶ Doss, Erika. "Lo encontré en las películas: la influencia del cine en la obra de Edward Hopper", dins el curs: *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>> [consulta 14-04-2020].

¹⁵⁷ Simeoni, "Peinture-Cinéma-Peinture...", p.: 38-39

l'ambientació. Al film també se reproduïx una sala de cinema de decoració ostentosa i amb les cortines de vellut vermelles. La il·luminació, tènue, ens trasllada a un entorn íntim que, en els dos casos, aporta calidesa. Si mirem amb deteniment el primer fotograma [1] podem percebre la diferència en el nombre de persones que assisteixen a la projecció. Aquí no sentim la mateixa solitud que a *New York Movie*, on hi ha sols dos espectadors, sinó que gairebé totes les butaques estan ocupades, però el silenci que s'hi respira també és ben perceptible.

A mesura que avancem en el film d'Allen, observem que la sala està de cada vegada menys concorreguda. Al següent fotograma de *The Purple Rose of El Cairo* [2] la protagonista, Cecilia (Mia Farrow), se confon amb la resta d'assistents; com hem explicat, aquesta és una característica d'Allen, la de crear indiferència entorn als protagonistes per, a mesura que s'apropa la càmera, anar identificant-los. Aquí veiem a la protagonista sola i embadalida amb el que se projecta a la pantalla, aïllada tot i estar envoltada d'altres espectadors; en aquest fotograma té més importància la figura que apareix en primer pla que no la protagonista. Accentua la sensació de solitud el fet que la majoria de persones que hi ha a la sala no estan soles.

La significació màgica i de fantasia que té el cinema per a Woody Allen queda palès en aquesta pel·lícula, on la protagonista, Cecilia, acudeix al cine en reiterades ocasions a veure el mateix film, fins que es produeix un fet fantàstic: un dels personatges de la pel·lícula se fixa en ella. Cecilia va al cine per evadir-se de la seva realitat, que és trista i cruel. Allen, aprofita en aquest film per fer una distinció dramàtica entre realitat i fantasia, crea a través del cinema una canal per allunyar-se de la realitat¹⁵⁸.

Des dels seus inicis, el cine ha estat considerat com una fàbrica de somnis. És un mitjà que permet crear espais ficticis on l'espectador s'involucra i gaudeix del que va succeint en la pantalla, sense haver-hi res que distregui la seva atenció. Una pantalla de grans dimensions, situada en un espai fosc, amb un suport sonor que envolta a l'espectador i l'implica en la història¹⁵⁹. L'espai del cinema el podríem assimilar al moment del dia en que ens retirem a gaudir del descans i per tant dels somnis. Els somnis són històries fantàstiques que se senten com reals, el mateix que succeeix a *The Purple Rose of Cairo*, un somni, una història fantàstica, que se filtra dins la realitat i que se viu com si fos

¹⁵⁸ Schickel, *Woody Allen por...*, p.:34-36

¹⁵⁹ Burgin, Víctor. "Un Hopper anticinematográfico", dins el curs: *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>> [consulta 12-04-2020].

autèntica. Indubtablement, per Woody Allen, el cinema és una manera de fer màgia, de manipular la realitat, un món on gairebé tot està permès. Aquesta permissivitat en la mescla entre fantasia, somnis i realitat és hereua del cinema europeu de Fellini (8 ½, *Amarcord*) o Buñuel (*El Ángel Exterminador*, *Belle de Jour*), directors que Allen va conèixer a través de la arribada a Amèrica del cinema europeu després de la Segona Guerra Mundial¹⁶⁰. Amb tot això, Allen se considera afortunat de que aquesta sigui la seva professió, de crear il·lusions, somnis, en cada pel·lícula, i sent com si ell mateix visqués en un món irreal¹⁶¹.

En el pròxim fotograma de *The Purple Rose of El Cairo* [3] veiem una figura solitària dins la sala, l'acomodadora del cinema, dormida i completament aliena a tot el que passa en el seu entorn. Aquesta figura ens recorda la que apareix a *New York Movie*, no sols en l'actitud sinó també en la indumentària¹⁶². Aquí [3] les similitud se fan més evidents, percebem la solitud de l'acomodadora quan tot ha tornat a la realitat, amb el cinema completament buit, i en la pantalla se pot veure la projecció en blanc i negre. Encara que l'escena general no coincideix ni en perspectiva ni en enquadrament, sí que ho fa amb altres recursos, com pugui ser amb la il·luminació, dirigint el principal focus cap a l'acomodadora, i en el fet d'aïllar el personatge per no deixar en l'escena cap element descriptiu que pugui distreure l'atenció de l'espectador, concentrant-la tota cap a la protagonista.

En el darrer fotograma de *The Purple Rose of El Cairo* [4] que hem seleccionat, se'ns presenta una sala completament solitària. És la soledat física però també espiritual, del qui es desperta dels somnis de la fantasia fílmica per tornar a la realitat. En aquest cas, la il·luminació i la perspectiva del fotograma són molt similars a les de *New York Movie*, una vista des del fons de la sala cap a la pantalla, la que tindríem si estiguéssim situats darrera el projector.

Per completar l'apartat hem seleccionat dos fotogrames de *Crimes and Misdemeanors* (1989) en els quals apreciem l'aïllament de dues persones en l'entorn. Aquí Woody Allen torna a recórrer a destacar els protagonistes de la resta de personatges del seu entorn; els

¹⁶⁰ Ortiz de Landázuri, Jorge i Piñas, Pite (Direcció). *Woody Allen. La vida y nada más*. 2000. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=S2Tb7c7cXyc>> [consulta 15-02-2020].

¹⁶¹ Scola, Gloria. "Woody Allen: Lo más importante que he aprendido del psicoanálisis es que no funciona". *El Periodico* [en línia] 10-10-2019. Disponible a: <<https://www.elperiodico.com/es/port/arte/20191010/woody-allen-entrevista-dias-lluvia-nueva-york>> [consulta: 29-04-2020].

¹⁶² Hopper descriu amb tanta fidelitat els espais i els personatges del seu temps que ben bé podrien servir com a font documental, encara que en aquest cas no ho podem confirmar. Llibre de Gail Levin: *Hopper's Places*

situa en primer pla i emfatitza l'escena situant la càmera a l'alçada dels personatges i enfocant la sala de cinema amb poca profunditat de camp, recurs que dirigeix l'atenció de l'espectador cap a la parella protagonista. Els dos fotogrames tenen una perspectiva semblant, enfoca les persones des de la pantalla cap al fons de la sala. També és similar el tipus d'il·luminació, tènue, que dona una certa intimitat a l'escena; efecte més pronunciat al fotograma [2] en el que apareixen Cliff (Woody Allen) i Halley (Mia Farrow), per la relació sentimental que s'inicia entre els dos. En aquest cas aprofita per incidir en l'aïllament que provoquen les sales de cinema, tant si se veuen persones solitàries com parelles o grups. Se presenten com un espai silenciós, sols romput pel so de la projecció, i que serviria com lloc per la reflexió i l'aïllament, un aïllament voluntari i que no sempre se pot classificar com negatiu, sinó que també pot permetre l'enriquiment¹⁶³.



New York Movie (1939)



The Purple Rose of Cairo (1985) [1]



The Purple Rose of Cairo (1985) [2]



The Purple Rose of Cairo (1985) [3]



The Purple Rose of Cairo (1985) [4]



Crimes and Misdemeanors (1989) [1]

¹⁶³ Coca, *Paisatges de...*, p.: 86-89



Crimes and Misdemeanors (1989) [2]

De les obres analitzades en aquest apartat podem deduir que Edward Hopper i Woody Allen tenen un concepte semblant del que és el cinema. La pintura de Hopper *New York Movie* abraça aquesta il·lusió igual que el film d'Allen *The Purple Rose of El Cairo*. Aquestes dues obres ens transmeten impressions semblants a l'hora de parlar d'ambientació, il·luminació o de les tonalitats càlides que se donen en les dues composicions, característiques que coincideixen pel fet d'estar inspirades en la mateixa època, la Nord-Amèrica dels anys trenta.

Tant per Hopper com per Allen, l'espectacle del cinema els trasllada a mons imaginaris i de fantasia, plens d'històries, on l'espectador s'escapa de la vida real. Posant en relleu la soledat i el silenci que viu al seu interior i la fugida, momentània, de la realitat quotidiana. A *New York Movie*, Hopper, mostra amb gran destresa, que els espectadors estan vivint en el món irreal i glamurós de la pel·lícula, mentre que l'abstreta acomodadora, està immersa en els seus somnis (reflexiona sobre els seus propis pensaments o les seves il·lusions) i en la realitat solitària i mundana¹⁶⁴. Igualment, a *The Purple Rose of Cairo*, el dramàtic final, ens recorda que la tornada a la realitat és la única opció¹⁶⁵.

¹⁶⁴ <http://www.edward-hopper.org/new-york-movie/> [consulta 29-04-2020]

¹⁶⁵ Schickel, *Woody Allen por si...*, p.: 78

5.3 Les relacions personals. Soledat en companyia

El següent punt a considerar és el de les relacions personals, aquí analitzarem com les representen Edward Hopper i Woody Allen a les seves obres. De Hopper hem fet una selecció de pintures que van des del vincle de parella fins a la relació entre individus, ja sigui dins un entorn personal, d'oci o laboral. D'entre els films seleccionats d'Allen, hem triat els fotogrames que més s'apropaven a les característiques formals de les pintures de Hopper, però també d'altres que, per la temàtica de la pel·lícula, ens han ajudat a descriure el sentiment d'aïllament, solitud o incomprensió entre les persones.

Abans d'aprofundir en el tema de les relacions personals i el món femení, hem de fer un incís sobre les diferents èpoques en que estan situats els quadres de Hopper i les pel·lícules d'Allen. És a finals del segle XIX quan apareix als EEUU la primera ona feminista. De caràcter social i internacional, se desenvolupa, sols, entorn al sufragi femení, així, la dona va seguir relegada a les feines de la llar, a tenir cura de la família i a la criança¹⁶⁶. Arrel dels conflictes bèl·lics i de les crisis socials i econòmiques que tingueren lloc durant la primera meitat del XX, les dones se van incorporant al món laboral, en tasques abans destinades als homes. Però no és fins a finals dels anys seixanta, dins el context dels nous moviments de l'esquerra i arrel del Maig del 68, de les protestes contra la guerra de Vietnam i de la lluita pels drets civils, quan neix amb força el Moviment per l'Alliberament de la Dona, coneguda com la segona ona del feminisme¹⁶⁷. Aquesta segona ona feminista, que abraça des dels anys seixanta fins els vuitanta, obrint nous debats sobre la sexualitat, la família, el treball i les desigualtats legals, creant noves lleis sobre la custòdia dels infants i el divorci. La violència domèstica i la violació conjugal creen la necessitat de l'obertura de centres d'acollida per a dones maltractades. S'inauguren llibreries per dones i els restaurants esdevenen llocs d'encontre pel nou feminisme. Se funda l'organització NOW per lluitar contra la discriminació femenina, que entre altres fites, aconsegueix la igualtat educativa, la no discriminació per embaràs, la prohibició de la violació conjugal i la legalització del divorci sense culpa. Però sense dubte, l'èxit més notable del moviment va ser el canvi en les actituds socials¹⁶⁸. Tant Edward Hopper com Woody Allen atorguen una gran importància a les relacions de parella, sobretot pel gran nombre d'obres a les que dediquen aquesta temàtica. Hem

¹⁶⁶ Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2003, p.: 16

¹⁶⁷ Mayayo, *Historias de mujeres...*, p.: 18

¹⁶⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_ola_del_feminismo_en EEUU [consulta: 12-06-2020]

intentat fer una selecció exhaustiva de les pintures de Hopper, i així i tot, algunes han quedat sense comentar. En el cas de Woody Allen, la selecció ha estat molt més complicada, donat que el tema de les relacions personals està present en gairebé la totalitat de la seva filmografia. El tema de la solitud i l'aïllament en Hopper és un tema molt treballat pels especialistes en el pintor, fet que facilita l'estudi de la matèria¹⁶⁹. No passa el mateix quan ens apropem a la bibliografia d'Allen, que desenvolupa tota la conflictivitat que se produeix entorn a la relació de parella, sense acostar-se de manera explícita al tema de la solitud. Apuntem, a mode d'exemple, el monòleg que manté amb l'espectador, en l'escena introductòria de la pel·lícula *Annie Hall*, dient: "...així és com me pareix la vida, plena de solitud, misèria, sofriment, tristesa ..." un preludi del que seran les seves posteriors produccions.

Encetem el tema amb Edward Hopper, reiterant l'element al que hem dedicat aquest treball, la sensació de solitud dins una gran ciutat. L'obra de Hopper sovint es centra en les relacions personals, com podem comprovar per l'elevat nombre de pintures que destacarem al llarg d'aquest capítol. El pintor representa la solitud en diferents espais i amb distints tipus de personatges, però gairebé sempre amb un nexa comú: la incomunicació. L'espectador apareix així com un testimoni del silenci que resta entre els protagonistes¹⁷⁰.

Fent referència a les fonts consultades¹⁷¹, convé destacar que tots els autors coincideixen en que l'obra de Hopper està carregada d'un fort dramatisme, efecte que aconsegueix amb el tractament de la llum, i sobretot amb la l'actitud dels personatges. El pintor mostra la vessant més emotiva de la societat americana, amb uns éssers que reflecteixen el drama humà dins la quotidianitat¹⁷². Com hem vist en anteriors apartats, els enquadraments i la il·luminació aporten un peculiar dramatisme i efecte cinematogràfic a les seves pintures; a aquests recursos ara hi afegim els protagonistes de les històries. Els personatges se converteixen en el principal focus d'atenció de les obres seleccionades en

¹⁶⁹ Coca, *Paisatges de...*, 1995 i Levin, *Edward Hopper...*, 1990

¹⁷⁰ Levin, *Edward Hopper: The art and...*, p.: 60

¹⁷¹ Borguesi, Silvia. *Art Book. Hopper. Realidad y poesía del mito americano*, Electa (Grijalbo Mondadori, S.A.), Madrid, 2000, p.: 90-91.

Doss, Erika. "Nighthawks y el cine negro", *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 26-28.

Goodrich, *Edward Hopper...*, p.: 83

¹⁷² De Pablos Pons, Juan. "El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice i Edward Hopper", *Icono 14. Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, nº 7, junio 2006, 1-15.

aquest apartat, restant importància als detalls i a l'entorn, simplificant els espais i prescindint d'elements superflus que puguin distreure l'atenció de l'observador¹⁷³.

Pel que fa a Woody Allen, el director fonamenta els seus eixos narratius en la dificultat de les relacions de parella, contextualitzades una època de canvi dels rols socials i domèstics, complicacions accentuades per les crisis existencials i de identitat¹⁷⁴. Allen viu l'auge de la psicoanàlisi i la psicoteràpia durant els anys seixanta, elements que es reflecteix en les seves pel·lícules, fent assistir a teràpia als seus protagonistes. Valgui com exemple una de les escenes més conegudes d'*Annie Hall*, quan, amb la utilització del pla d'imatge múltiple, cada un dels dos protagonistes està a la consulta del seu terapeuta. Els conflictes passen a ser menys visuals cinematogràficament per convertir-se en interns, són més subtils i els detonants del problema passen a ser petits motius psicològics¹⁷⁵.

És a partir d'*Annie Hall* quan Woody Allen comença a escriure des de la perspectiva femenina i a realitzar pel·lícules més madures, amb guions més coherents i fonamentades en sentiments adults. Aconsegueix donar un nou valor a la comèdia i enganxar a l'espectador amb temes com la mort, l'existència de Déu, les relacions sentimentals i la soledat humana. Allen aporta una visió negativa de la vida, insisteix en temes sense possible resolució, que atreuen l'interès del públic¹⁷⁶.

Ara bé, no totes les produccions d'Allen són comèdies. A les seves pel·lícules més dramàtiques Allen presenta personatges urbans, amb una gran consciència cultural i política, però que en el seu afany de mostrar el propi intel·lectualisme, perden de vista el cultiu de les relacions personals i amoroses. Defugen de qualsevol implicació emocional, generen opinions inflexibles, s'aferren fortament a idees i són tan crítics amb tot, que se produeixen sèries dificultats per gaudir dels plaers de la vida o per mantenir bones relacions amb el sexe oposat¹⁷⁷.

¹⁷³ Rodríguez, Carlos (direcció). Morgancrea (producció). *Edward Hopper. El pintor del silencio*. 2005. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=hdyjpfqjgIg>> [consulta 06-05-2020].

¹⁷⁴ Gubern, Román. *Historia del Cine*, ed. Lumen, Barcelona, 2001, p.: 459-460

¹⁷⁵ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 26

¹⁷⁶ Weide, Robert B. (Direcció), Cameo Media (Producció). *Woody Allen: a documentary*. 2013.

Disponible a: <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+1>> i <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+2>> [Consulta 15-05-2020]

¹⁷⁷ Schickel, *Woody Allen por si...*, p.: 124-125

A mode d'exemple podem citar pel·lícules com *Interiors* (1978) que tracta sobre la fredor i la incomunicació que defineixen les relacions humanes, com de terribles són la vida i la mort i com ens podem trobar desvalguts davant la mort. *Hanna and Her Sisters* (1986), pel·lícula amb dos fils argumentals i de gran realisme psicològic, descriu uns personatges que no arriben a la plena satisfacció emocional pel sentiment de culpa que els envolta. *September* (1987) amb una tardor predisposada per la reflexió en una residència luxosa, acaba amb un seguit de desavinences entre els diferents personatges que passen per la casa. *Another Woman* (1988) és un film amb una influència clara del director suec Ingmar Bergman, intimista i sòbria, on els plans generals esdevenen un reflex de la solitud de les protagonistes i els primers plans mostren el seu abatiment i el buit existencial. *Husbands and Wives* (1992) film on se veu la fragilitat del vincle de parella, mostrant el més desagradable de la relació i posant l'espectador en posició de voyeur. *Sweet and Lowdown* (1999) on un músic vanitós del seu èxit esdevé egoista, egocèntric i insensible amb els demés. *Match Point* (2005) un film negre que tracta els conceptes de la culpa i del destí¹⁷⁸. *Cassandra's Dream* (2007) una lluita entre germans, problemes financers i el sentiment de culpa que posarà a prova la seva moralitat. *Blue Jasmine* (2013) on la vida privilegiada de la protagonista se veu destinada a la frustració i al fracàs, conduint a la mentida per aconseguir les metes proposades. *Irrational Man* (2015) on el passat turmentós d'un professor de filosofia i la complicada vida amorosa fan que no vegi el significat de la vida. *Wonder Wheel* (2017) la història d'una dona turmentada per la seva relació sentimental i per una vida familiar inestable, que cerca evadir-se en una relació extramatrimonial.

Tables for Ladies, 1930 (The Purple Rose of Cairo, 1985)

La primera pintura d'Edward Hopper seleccionada per encetar la comparativa és *Tables for Ladies*. El llenç mostra l'interior d'un restaurant, decorat de manera elegant, a través d'un gran finestral, que vol evocar el glamur dels restaurants de Nova York. En primer pla veiem dues cambres treballant, una arreglant les fruites darrera del mostrador i l'altra a la caixa atenent el negoci; en segon pla observem una parella de clients asseguts en una taula immersa en una conversa. Aquest llenç, amb data del 1930 i recolzat pel títol, ens situa en l'època de la Gran Depressió, i ens apropa a la immersió de la dona en el món

¹⁷⁸ Colombani, *Woody Allen...*, p.: 69

laboral i el de l'oci. Durant els anys d'entreguerres no era habitual la presència de dones en espais públics, i va ser en aquest moment quan començaren a fer-se un lloc en aquests establiments, no sols com a treballadores sinó també com a clientes. Alguns anunciaven “Tables for Ladies”, és a dir, que hi havia taules disponibles per a dames, donat que fins el moment, les que freqüentaven aquests establiments eren considerades prostitutes¹⁷⁹.

Si revisem l'extensa obra d'Edward Hopper podem localitzar altres obres que ens apropen a l'entorn laboral de Nova York, donat que aquest és un dels temes en el que el pintor insisteix durant la seva carrera. Ens apropa al món laboral femení (en poques ocasions al masculí), descrivint també tot l'ambient quotidià que l'envolta. Val la pena mencionar altres pintures significatives d'aquesta temàtica com *Girl at the Sewing Machine* (1921), *Apartament Houses* (1923), *Chop Suey* (1929), *The Barber Shop* (1931) i *Office at Night* (1940); aquesta darrera, analitzada amb més detall durant el desenvolupament d'aquest capítol. Sens dubte, totes mostren dones joves, absortes en la seva feina i lluny de transmetre un esperit alegre, de satisfacció o plaer, a més de no donar importància a ser retratades ni fer partícip, en cap moment, a l'observador.

D'aquesta selecció de pintures de Hopper citades en relació a l'entorn laboral, tal vegada cridi l'atenció que mencionem *Chop Suey*, donat que no representa un escenari laboral; però, seguint alguns autors consultats i aprofundint en la iconografia de la mateixa, descobrim que *Chop Suey*, a més de la representació d'un moment quotidià suspès en el temps, també és una reivindicació de la incorporació femenina al món laboral. Aquest escenari en concret, podria ser un dels restaurants xinesos del Upper West Side de Nova York, locals que oferien una alternativa econòmica a l'hora de dinar per les empleades que treballaven en els carrers de l'entorn. També destacar que aquest llenç ens serveix per documentar com aquesta incorporació no afectava sols al món del treball fora de casa, com hem dit, sinó també a la presència femenina en restaurants i altres establiments destinats a l'oci¹⁸⁰. Sense ser la seva intenció, Hopper ens apropa al canvi de rol de les dones nord-americanes al voltant dels anys vint i trenta del segle XX¹⁸¹.

Reprenem l'anàlisi dels aspectes formals de *Tables for Ladies*, destacant, per un costat, l'enquadrament, un espai fragmentat de mode fotogràfic i que ens situa en la postura de voyeur, com si fóssim un observador que mira a través del finestral del restaurant.

¹⁷⁹ <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.62/> [Consulta: 31-03-2020]

¹⁸⁰ Hobbs, Robert. «The psychological drama of Edward Hooper's Chop Suey». *Christie's* [en línia] 12 desembre 2018. Disponible a: < <https://www.christies.com/features/Chop-Suey-by-Edward-Hopper-9407-3.aspx> > [consulta: 30-03-2020].

¹⁸¹ Marker, *Edward Hopper...*, p.: 6-17

L'atenció de l'observador no se situa en les pissarres dels menús ni en els aliments de colors vius, sinó que a conseqüència del fort focus de llum blanca que recau damunt la cambrera, aquesta se converteix en la protagonista de l'escena. La llum esdevé cinematogràfica, per la intensitat i la focalització en un sol personatge. Per un altre costat el protagonisme de la dona se veu agreujat per la paleta de colors; hi ha un predomini dels colors càlids, fins i tot estridents, grocs i ocre, que vora la brillantor del blanc, dissipen l'atenció de la resta de personatges i elements representats en la pintura. Malgrat la calidesa dels colors, Hopper no representa una escena especialment alegre, tot al contrari, no va més enllà de traslladar al llenç un moment quotidià, d'un restaurant qualsevol, a la ciutat de Nova York¹⁸².

Posant l'atenció en els personatges, veiem que els rostres estan desdibuixats, convertint-los en anònims. Sembla que els dos clients asseguts en la taula ubicada en segon pla parlin entre ells, però tant la caixa com la cambrera protagonista estan engrescades en les seves tasques, sense cap tipus de contacte entre elles, ni tan sols visual. Amb aquesta pintura, Hopper aconsegueix mostrar el fred realisme de les ciutats, que evoca, a més de silenci, sentiments de solitud i aïllament. Aquest aïllament es pot aplicar no sols a aquestes circumstàncies en particular sinó a la condició humana en general¹⁸³.

Traslladem ara la descripció del llenç de Hopper al fotograma de la pel·lícula de Woody Allen *Purple Rose of Cairo* (1985). L'escena seleccionada ens mostra l'interior d'un típic restaurant americà, en el que hi ha dues cambres engrescades en el seus quefers, una atenent als clients i l'altre preparant les comandes, i en segon pla, l'amo cuinant. L'època representada en el film és contemporània a la del quadre de Hopper, els anys de la Gran Depressió. Hopper ens situa en un restaurant elegant, amb pocs comensals, mentre que Allen ho fan en un *diner* de 24 hores i amb molta més afluència de clients. A nivell formal, un primer element a destacar és el color: al fotograma predominen les tonalitats neutres, però el director dirigeix l'atenció de l'espectador cap a les cambres, vestint-les amb un uniforme de tonalitat més càlida i intensa. L'enquadrament, similar tant en la pintura com en el fotograma, és un pla americà (tallat a nivell dels genolls), tot i que en la pintura l'observador de l'escena està situat fora del local, mentre que en la pel·lícula la càmera està a dins l'establiment, comparteix espai amb les protagonistes. A l'escena de *Purple Rose of Cairo*, igual que en la pintura de Hopper *Tables for Ladies*, les dues cambres estan engrescades en la seva feina, sense cap tipus de contacte visual i el fet d'estar

¹⁸² <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/487695> [Consulta: 31-03-2020]

¹⁸³ Levin, Hopper. *The art...*, p.: 51-52.

situades donant-se l'esquena, incrementa el distanciament entre les treballadores; però, encara que no se pot percebre en el fotograma, mantenen una animada conversa que se veu interrompuda pel propietari de la cafeteria. Aquest fet fa incidència en l'aïllament i la soledat que se pot arribar a viure en els llocs de treball.



Tables for Ladies (1930)



Purple Rose of Cairo (1985)

Room in New York, 1932 (Annie Hall, 1977. Manhattan, 1979. Crimes and Misdemeanors, 1989)

En aquest punt dirigim la nostra atenció cap el llenç d'Edward Hopper *Room in New York*: la vista, a través d'una finestra, del saló d'una casa particular amb una parella a dins. L'home, situat a l'esquerra de la pintura, llegeix un diari i la dona, al costat dret del quadre, asseguda, sembla estar jugant amb les tecles d'un piano. Al centre de la composició hi ha una taula rodona que separa les dues figures. L'ambient de la pintura és el d'una llar confortable, amb una decoració austera, on destaca, al fons, una porta de fusta, ampla, alta i robusta. Dins l'habitació hi ha un predomini dels colors càlids, sobretot destaca el vermell, que podem veure en la butaca, el vestit de la dona i la pantalla de la làmpada, mentre que a l'exterior el color gris de la façana és el que emmarca l'escena.

Hopper empra la llum per aconseguir atrapar l'atenció de l'espectador, pintant una escena nocturna i fent ús de la il·luminació artificial a l'interior, dirigint la mirada de l'observador a través del gran finestral i deixant-lo en posició de voyeur. Amb aquest tipus d'enfocament el pintor entra en espais personals a través d'una mirada indiscreta, des del carrer; traspasa la barrera d'allò prohibit i mostra la intimitat de les llars. En aquest cas particular l'habitació representada transmet una forta sensació d'aïllament, però també de tranquil·litat i silenci, que ve donada pel tancament del gran vitrall a la finestra i per la porta interior, també closa. La parella, que sembla ser aliena al fet que és

observada, està en actitud serena, tot i que se pot percebre una certa tensió en la relació¹⁸⁴. Aprofundint en l'observació distingim els papers atorgats a cada un dels membres de la parella, el masculí reservat a l'intel·lecte, llegint, i el femení dedicat a la sensibilitat de les arts i les emocions, a punt de tocar el piano; uns rols típics de la societat novaïorquesa en època de Hopper¹⁸⁵.

La pintura *Room in New York* és un exemple de l'interès que mostra Edward Hopper en les parelles. Els personatges no tenen un rostre definit, aquesta característica els mostra com a tipus humans, per descriure els convencionalismes de la societat contemporània. Hopper no representa escenes tràgiques, però en elles se pot percebre un silenci penetrant i una solitud incisiva, accentuada per la incomunicació entre els personatges¹⁸⁶.

Als fotogrames dels tres films seleccionats de Woody Allen per la comparativa amb *Room in New York*, *Annie Hall*, *Manhattan* i *Crimes and Misdemeanors*, se treballa, amb més o menys mesura, el tema de les relacions personals i els conflictes de parella. Com ja sabem, per Allen, la temàtica entorn als enfrontaments sentimentals sempre atreuen l'atenció de l'espectador, donat que és un tema que no se soluciona mai. Respecte a *Annie Hall* se conta la història de dos amants, a mode de flashback, des de que se coneixen fins que acaben la relació com a bons amics. Pel que fa a *Manhattan*, és un cúmul d'històries sentimentals encreuades; se narra la història d'un guionista de televisió, al qual la seva esposa ha deixat per una altra dona; mentrestant, ell surt amb una adolescent i, quan coneix l'amant del seu millor amic, deixa a la jove per ella, per al final, adonar-se'n del que ha perdut, quan ja és massa tard. Quant a *Crimes and Misdemeanors*, ens centrarem sols en la història entre el protagonista, un oculista de renom, i la seva amant, enfocant el conflicte que se crea entorn al triangle amorós entre amant, oculista i l'esposa d'ell¹⁸⁷.

En relació a la tria de fotogrames per la comparativa amb la pintura *Room in New York* d'Edward Hopper, hem seleccionat uns plans on les escenes se desenvolupen dins espais íntims. La primera escena d'*Annie Hall* (1977) [1] se correspon amb els primers moments de la relació. Veiem els dos personatges que se troben en la terrassa del pis d'Annie mantenint una conversa. És un pla americà, en el que els personatges estan mirant a terra, evitant el contacte visual. L'ambient que defineix l'escena és un entorn quotidià, igual que la indumentària. De fet, el vestuari que du Diane Keaton era el seu habitual¹⁸⁸, el

¹⁸⁴ Debecque-Michel, *Hopper...*, p.: 86-87

¹⁸⁵ Marker, *Edward Hopper...*, p.: 65

¹⁸⁶ Coca, *Paisajes de...*, p.: 76-78

¹⁸⁷ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 27, p.: 55 i p.: 122

¹⁸⁸ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 49

mateix que passa amb el de Woody Allen, d'aquí que en moltes ocasions hi hagi la confusió de que els arguments de les seves pel·lícules siguin autobiogràfics¹⁸⁹. En aquesta ocasió, la il·luminació atorgada a l'escena és natural, a pesar de que el director de fotografia, Gordon Willis, destaca per mostrar una il·luminació més càlida i obscura. Willis treballarà amb visió del conjunt, fugint de l'interès pels rostres i centrant l'atenció en l'escena general, treballant els efectes lumínics com si es tractés d'un llenç¹⁹⁰. L'escena descriu a dues persones que, marquen un distanciament entre elles evitant el contacte visual, perquè s'acaben de conèixer i per la falta de confiança. Vistes les dues propostes, la relació entre *Room in New York* i el fotograma d'*Annie Hall* [1] no mostren similituds a nivell formal en referència a color o composició, donat que una escena és nocturna amb la il·luminació artificial i l'altra diürna amb la llum natural. En la pintura els personatges estan asseguts en un interior, mentre que al film estan drets en un exterior. L'observador de la pintura s'allunya de l'escena per estar situat en l'exterior, mentre que en la pel·lícula l'observador està en el mateix escenari que la parella. Però les escenes se fan més similars quan ens referim a la psicologia dels protagonistes; el distanciament se fa evident entre els actors de les dues escenes, causat per la falta de contacte, tant físic com visual en les dues mostres. En la pintura d'Edward Hopper no podem conèixer el contingut de la història, ni sabem el per què del distanciament i tampoc si aquest és un aïllament agradable i per decisió personal, com proposen alguns autors¹⁹¹.

Seguint amb el segon fotograma d'*Annie Hall* [2], observem que la composició és similar a la del quadre *New York Room*; veiem una parella asseguda en el sofà de casa mantenint una conversa, a la dreta de l'escena una làmpada il·lumina l'estança, element que confereix un cert aire d'intimitat a l'entorn. En aquest cas, a més de les similituds en l'ambientació i la il·luminació, l'actitud del personatge masculí (Alvy) evitant el contacte visual amb Annie, emet un cert desinterès per la conversa que mantenen.

El tercer fotograma d'*Annie Hall* [3] ens trasllada al desinterès total mostrat per part d'ambdós personatges. A pesar de que l'escena transcorre en un avió, i no en un entorn privat, podem advertir que el trencament sentimental està proper. Cap dels dos components de la parella manté contacte visual ni físic, elements que, una vegada més, ens condueixen cap a l'allunyament emocional de la parella. Allen utilitza la veu en off

¹⁸⁹ Ortiz de Landáuzuri, Jorge i Piñas, Pite (Direcció), Canal+ (Realització). *Woody Allen. La vida y nada más*. 2000. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=S2Tb7c7cXyc>> [consulta 16-04-2020].

¹⁹⁰ Schickel, *Woody Allen por...*, p.: 102-103

¹⁹¹ De Botton, Alain. "The pleasures of sadness". A *Tate Etc.* Issue 1. Summer 2004. Disponible a: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>> [consulta: 23-03-2020]

per manifestar els sentiments dels personatges, efecte que incideix en plasmar el seu aïllament¹⁹². Aquest tercer fotograma [3] és el més proper a l'escena que mostra *Room in New York*, l'allunyament entre els dos protagonistes provocat per la falta de contacte i empitjorat per l'actitud del personatge masculí que, en els dos exemples, està llegint. La concentració en la lectura agreuja i confirma la incomunicació i, com anem veient, és un recurs usat de manera reiterada en els dos autors.

A continuació passem a analitzar els plans seleccionats de *Manhattan*. La primera dificultat la trobem en el tractament fotogràfic, atès que la pel·lícula està realitzada en blanc i negre, però aquest no és motiu per no insistir en les similituds, que des d'un principi se poden percebre, com pugui ser el color que Edward Hopper dóna a l'exterior de l'edifici, el gris. Per a Woody Allen el blanc i negre transmeten l'essència de Manhattan, perquè els elements que la defineixen són la pedra, el formigó i l'asfalt¹⁹³. Un pensament similar devia tenir Hopper en relació a la ciutat quan tenyeix d'aquest mateix color els seus edificis.

Continuem amb el primer fotograma de *Manhattan* [1], un enquadrament en el que els personatges perden tot el protagonisme enfront del gran espai on se situen. Aquí el clarobscur aconseguit per Gordon Willis és el que aclapara l'atenció. Si no fos pel diàleg, que se sent pràcticament en off, no percebríem la presència dels actors. Aquests recursos transmeten la sensació d'insignificança i aïllament dins l'entorn, un efecte que Hopper tracta a les obres ja analitzades *New York Corner* (1913), *The City* (1927) i *House at Dusk* (1935) on es percep la soledat i la incomunicació de la gran ciutat. A *Manhattan*, els dos personatges, destacats per un petit però intens focus de llum, intenten ser els protagonistes d'aquest llarg pla seqüència amb la càmera fixa, on els actors entren i surten d'escena. L'atenció de l'espectador se dirigeix cap als dos únics focus de llum, aïllats un de l'altre, que donen intimitat a l'escena. Un tractament lumínic similar veiem a la pintura de Hopper.

En el segon fotograma de *Manhattan* [2] en canvi no se mostra una escena plaent sinó el moment en que la parella mantén una discussió; els escenaris són similars, el saló de l'apartament de Mary, l'amant, un entorn íntim i personal. Aquí veiem els protagonistes més propers, gairebé en un primer pla, amb un únic focus lumínic, la làmpada situada al centre de l'escena, que sembla separar els dos personatges. Donada la tensió de la situació, els dos protagonistes intenten no mantenir cap tipus de contacte. L'actriu respon el

¹⁹² Lax, *Conversaciones con...*, p.: 49-51

¹⁹³ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 54

telèfon, acció que interromp la conversa i provoca la seva distracció. Aquest cúmul d'accions preparen a l'espectador pel distanciament que se produirà entre els dos amants, incrementat per l'actitud de la protagonista, que manifesta la seva voluntat de separació, evitant el contacte visual i continuar amb la conversa.

Els protagonistes del darrer fotograma de *Manhattan* [3] són la nova parella, Mary i Isaac, i l'escena seleccionada mostra una discussió entre els dos. L'escenari i la composició són similars als anteriors; els dos personatges asseguts en un sofà amb un important focus de llum artificial al costat esquerra, mostren un cert allunyament entre ells. Els dos actors eviten el contacte visual, engrescats en defensar la pròpia postura, i aquesta falta de contacte, és la que assenyala la desolació, la soledat i el proper trencament de la relació.

La situació que mostra Hopper a *Room in New York* és també el distanciament provocat per les discussions de parella. Aquesta facilitat per induir a històries és una de les característiques més representatives de les pintures de Hopper. En el cas de *Room in New York* se crea un moment de tensió que afavoreix la possibilitat d'imaginar, per part de l'espectador, que aquesta imatge és el resultat d'un succés o el preludi d'un esdeveniment proper, l'espera de no saber ben bé el què¹⁹⁴. És necessari destacar la naturalitat amb que les pintures de Hopper indueixen a la narrativitat. Un efecte similar al de *Room in New York* se produeix a *High Noon* (1949), *Room in Brooklyn* (1932), *Compartiment C. Car 293* (1938), *Sunday* (1926) o *Morning Sun* (1952), totes elles, entre d'altres, inspiració per el llibre de relats breus de Erika Bornay¹⁹⁵.

El darrer grup de fotogrames pertanyen a *Crimes and Misdemeanors*, una pel·lícula que té com a tema principal el sentit de la culpabilitat i la pròpia moralitat de les persones¹⁹⁶. Les escenes triades pertanyen a dos moments de discussió entre els amants Judah i Dolores. Encara que a primera vista no mostrin la calidesa dels anteriors fotogrames, sí que transmeten el sentiment de solitud i distanciament que cerquem en aquest capítol. Si *Room in New York* ens traslladava a la tranquil·litat de la llar, aquí ens veiem envoltats d'una forta tensió entre els protagonistes. L'escenari dels dos plans és, igual que en els anterior exemples, l'interior d'un apartament. Al primer fotograma de *Crimes and Misdemeanors* [1] és un interior auster, sense decoració, on destaca un gran finestral darrera els protagonistes, amb les cortines posades, símbol de que s'està tractant algun

¹⁹⁴ Bozal, Valeriano. "Imagen de Hopper". *Curso on line: Edward Hopper. El cine y la vida moderna* [en línia] 2020. Disponible a: < <https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>> [consulta 10-04-2020].

¹⁹⁵ Bornay, Erika. *Las historias secretas que Hopper pintó*, Icaria, Barcelona, 2009.

¹⁹⁶ Schickel, *Woody Allen por si...*, p.: 47

assumpte que se vol amagar. No se veu cap focus de llum, la il·luminació és uniforme i clara i ens deixa veure amb nitidesa els rostres dels protagonistes. Aquí el director de fotografia, Sven Nykvist, ens apropa als actors més que al conjunt de l'escena¹⁹⁷. La parella protagonista està dreta i enfrontada l'un a l'altre, i a pesar que sí hi ha contacte visual, la resta de factors, com la distància entre dos personatges, ens indiquen un allunyament emocional. En el segon fotograma [2] s'ha perdut el contacte visual, a més s'intensifica el sentiment de soledat per la postura de Dolores (Anjelica Huston), donant l'esquena a Judah (Martin Landau). El que percebem en aquestes escenes de *Crimes and Misdemeanors* [1] [2] és la por a la solitud que té l'amant de l'oftalmòleg, Dolores; que se transmet a l'espectador, a més de amb el diàleg, amb l'actitud de l'actriu, que mostra la decepció i l'enfado cap a Judah donant-l'hi l'esquena i evitant el contacte visual entre els dos.

En conjunt, el que veiem en totes les escenes proposades, tant en la pintura com als fotogrames, i que serveix per confirmar la solitud en els escenaris seleccionats, és l'aïllament de la parella protagonista d'altres elements que puguin distreure l'atenció de l'observador. En algunes ocasions aquesta isolació s'accentua focalitzant un intens punt de llum cap als protagonistes, per dirigir la vista de l'espectador cap a la parella i distanciar-la de qualsevol element superflu. En darrer lloc la incomunicació visual entre els personatges, accentuada per la falta de contacte físic. La unió de tots aquests elements comuniquen a l'espectador el sentiment de soledat, que pot estar present en el mateix moment o bé sobrevinguda en els instants posteriors a l'escena.



Room in New York (1932)



Annie Hall (1977) [1]

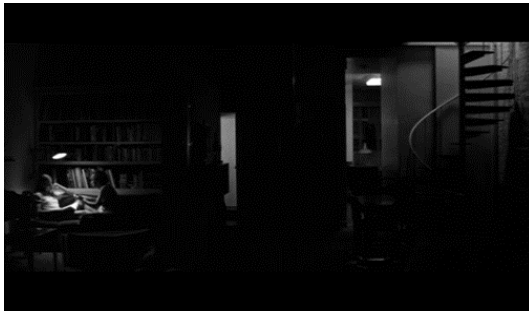
¹⁹⁷ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 252-255



Annie Hall (1977) [2]



Annie Hall (1977) [3]



Manhattan (1979) [1]



Manhattan (1979) [2]



Manhattan (1979) [3]



Crimes and Misdemeanors (1989) [1]



Crimes and Misdemeanors (1989) [2]

Office at Night, 1940 (Crimes and Misdemeanors, 1989)

Insistim una vegada més amb la temàtica del món laboral tractant la pintura *Office at Night*, que és un dels llenços d'Edward Hopper que més literatura ha generat, encara que n'hi ha d'altres de contingut similar, com *Office in a Small City* (1953) i *New York Office* (1962). Ens hem decantat per aquesta pintura perquè s'hi representa una parella, mentre que a les altres dues ciutades apareix una figura sola. Aquest no és un tema habitual en el

món de l'art, i més en concret en el de la pintura, però Hopper el treballa en reiterades ocasions, reflectint la seva experiència durant l'època d'il·lustrador, també, per que l'hi interessava a nivell personal, a causa de l'oportunitat que li donava de poder mostrar un moment en la vida quotidiana de la ciutat. La pintura està inspirada en la visió de les oficines a la nit, durant els seus trajectes per la ciutat de Nova York en els trens elevats¹⁹⁸. Analitzant amb més profunditat *Office at Night*, veiem com ens transporta a una oficina on estan treballant una dona i un home, l'home està assegut en una taula concentrat en la lectura d'uns documents i la dona està dreta vora uns arxivadors. Sembla que s'ha distret amb uns papers, que podrien haver caigut de damunt la taula per culpa de l'aire que entra per la finestra oberta. La forta il·luminació que banya l'oficina, ve donada per un focus de llum artificial que prové de l'exterior a través de la mateixa finestra, conferint a l'espai un cert dramatisme. La composició està definida per uns angles molt marcats, la vista obliqua del trespòl i la sensació d'espai tancat que donen les parets. Quant al color, hi ha un predomini dels tons neutres, sols destaca el blau del vestit de la dona, combinació que aporta a la composició un aire gris i de tristor, qualitats que la identifiquen com a una oficina sense grans luxes. L'escena prescindeix de tot moviment, les dues persones estan concentrades amb les seves tasques, amb la mirada i el cap baix, situació que ens transmet la sensació d'allunyament entre els dos personatges¹⁹⁹.

Office at Night ha generat moltes opinions. Hopper va pintar aquest llenç quan als Estats Units el Cody Hays prohibia en el cinema qualsevol referència implícita a la sexualitat, d'aquesta manera, alguns autors han vist en aquesta imatge una forta càrrega eròtica, però passada pel sedàs del Cody Hays²⁰⁰. El Cody Hays prohibia qualsevol tipus de perversió sexual o relació fora del matrimoni de manera explícita, aquí destaca la insinuació per damunt de la provocació, donant a entendre, amb la mirada de la dona, que hi podria haver una al·lusió cap a una conducta sexual. Per altres autors, com per exemple Gail Levin²⁰¹, és la representació d'un drama nocturn, amb una forta tensió psíquica entre els dos personatges, que transporta a l'observador a un moment d'intriga: la sensualitat de la dona davant la indiferència de l'home i l'espectador com a testimoni. Debecque- Michel²⁰², se

¹⁹⁸ Levin, *Edward Hopper: The art and...*, p.: 58-60

¹⁹⁹ Nicome, Alexandra. «“I Believe the secretari”: women, the work place and Edward Hopper's Office at night.». *Walkerart.com* [en línia] 25 abril 2019. Disponible a: <<https://walkerart.org/magazine/office-at-night-edward-hopper>> [Consulta: 31-03-2020].

²⁰⁰ Burgin, Victor. “The Separateness of Things”. Dins *Tate Papers*, nº 3 [en línia] primavera 2005. Disponible a: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-separateness-of-thing-victor-burgin>> [Consulta: 11-04-2020].

²⁰¹ Levin, *Edward Hopper: The art...*, p.: 58-59

²⁰² Debecque-Michel, *Hopper...*, p.: 100-101

decanta per definir l'aïllament que se crea en els llocs de treball, mostrant el silenci anterior a la paraula, que se reflecteix en aquesta pintura per la força narrativa dels personatges. Aquest fet suggereix la continuïtat de l'escena i ens convida a pensar en el que pot passar en un instant proper.

Tot i que els personatges de Woody Allen se mostren en una societat aburgesa i intel·lectual, lluny dels empleats d'aquestes oficines descrites per Hopper, així i tot, hem trobat una certa similitud en el fotograma que presentem de *Crimes and Misdemeanors*. Allen enfoca una sala de reunions buida, a la nit, amb un focus de llum tan potent al costat superior dret, que ens cega a l'hora de localitzar la parella situada a la banda esquerra, gairebé amagada darrere la porta. Destaquen més les ombres que se reflecteixen a la paret que els personatges en sí. La sala triada per Allen se veu buida i recollida, sense activitat laboral, amb una gran taula situada al mig i envoltada de cadires. El color vermellós de la taula i la seva brillantor destaquen conjuntament amb el vestit de la dona. La taula sembla ser la protagonista de l'escena, mentre que la parella, en semi-penombra, passa a un segon pla.

Quan posem pintura i fotograma una al costat de l'altre, podem contrastar que les dues escenes transcorren en un lloc de treball, que estan ambientades a la nit i que els únics personatges que apareixen són un home i una dona. Mentre que la pintura d'Hopper està tractada amb un lleu picat i centrada en els personatges, el fotograma d'Allen enfoca, a nivell dels ulls, una visió general de l'estança, on els personatges són un element més de l'escena. La il·luminació també genera diferències, la llum blanca de *Office at Night* dona claredat a una escena interior nocturna, en la que els personatges no generen cap ombra, sols els elements inanimats, com la taula o la cadira; en contra, la semi penombra amb la que Allen banya la seva escena, reflecteix unes ombres en la paret amb una llum expressionista.

La bibliografia consultada senyala la similitud entre les dues imatges²⁰³, i se centra en les relacions sentimentals que sorgeixen al bressol silenciós dels llocs de treball. No van més enllà de representar uns estereotipus socials que s'han creat al voltant dels ambients laborals; Hopper mostra un moment silenciós que podria dur implícita una relació sentimental, mentre que Allen mostra un instant robat d'un intent de seducció entre Lester (Alan Alda), un pròsper productor de televisió, i una aspirant a actriu. La relació entre les

²⁰³ Burgin, Victor. "The Separateness of Things". Dins *Tate Papers*, n° 3, p.: 8 [en línia] primavera 2005. Disponible a: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin>> [Consulta: 11-04-2020].

dues imatges està més en el concepte de secret que en les similituds a nivell formal; unes circumstàncies que necessiten del silenci i de l'allunyament social per poder seguir endavant; dues característiques imperceptibles però implícites, tant en *Office at Night* com en el fotograma de *Crimes and Misdemeanors*.



Office at Night (1940)



Crimes and Misdemeanors (1989)

Summer Evening, 1947 (The Purple Rose of Cairo, 1985)

Seguidament ens aproparem a la pintura *Summer Evening* per compara-la amb un fotograma de *The Purple Rose of Cairo* (1985) que, com podrem comprovar, presenten un gran nombre d'elements comuns, tant a nivell formal com en el tractament psicològic dels personatges.

La pintura *Summer Evening* representa una parella en un àmbit rural. Els dos personatges estan dins l'entrada d'una casa. La foscor que l'envolta, contrasta amb la forta il·luminació que recau a damunt la parella. Aquest efecte fa que se perdi tota la confidencialitat d'una escena íntima, convertint el porxo en un símil d'escenari teatral. Les petites proporcions de les persones, comparades amb la magnitud de l'habitatge, donen la sensació de que els protagonistes estan atrapats a dins, convertint-los en éssers vulnerables. Els colors predominats són els tons neutres i els freds, destacant el que ja és habitual en Hopper, un punt de calidesa concentrat en el vestit femení. La parella, representada de manera estàtica, no manté cap tipus de contacte, ni visual ni físic, no hi ha comunicació. La situació transmet una certa tensió emocional entre els dos protagonistes²⁰⁴.

Comparant *Summer Evening* amb els tres fotogrames seleccionats de *The Purple Rose of Cairo*, el primer que s'observa és la gran similitud en els escenaris i en l'ambientació. Pel que fa a les cases representades, tant en la pintura com en els fotogrames, són de

²⁰⁴ Levin, *Edward Hopper: The art...*, p.: 60

característiques similars, amb una estructura de fusta i un porxo. També se veuen similituds en el color, hi ha un predomini de tonalitats neutres i fredes; fins i tot en la indumentària dels personatges, elements tots ells que transmeten tristor i aflicció. La il·luminació del primer fotograma [1] ve marcada per un clarobscur que no ens deixa veure els rostres dels protagonistes, en aquest cas Cecília (Mia Farrow), la protagonista, i Tom Baxter (Jeff Daniels), l'actor sortit del film. Visualment, el que més destaca de l'escena són els cartells fixats al mur de la casa, mentre que la parella, en la penombra, mantén una conversa íntima. Els dos personatges no mantenen contacte físic, guarden una certa distància entre ells, però sí que estan un enfront de l'altre, mirant-se, actitud que atorga una certa confidencialitat. La semi penombra de l'escena, provoca una sensació d'aïllament del món.

El segon fotograma [2] ens mostra a l'actor Gil Shepherd (Jeff Daniels) esperant a Cecília al porxo de ca seva. La casa presenta, una vegada més, clares semblances amb la representada per Hopper. La llum natural dóna uniformitat a tots els elements. La similitud de colors entre l'edifici i el personatge, fan que aquest no destaquï dins l'escena. L'actitud d'espera en solitari a l'ombrall de les portes transmet la incertesa de no saber el que esdevindrà i és una composició que se repeteix en altres teles de Hopper, com *Summertime* (1943), *Cape Code Morning* (1950) o *South Carolina Morning* (1955). Pintures on el silenci provoca desassossec, similar al que se percep a *The Purple Rose of Cairo*.

El darrer fotograma [3] de *The Purple Rose of Cairo* representa la trobada entre Gil Shepherd i Cecília. L'escenari és el mateix que en l'anterior pla, però aquí s'hi veu representada a la parella. Els protagonistes són els mateixos que el del primer fotograma [1], però en aquesta ocasió, els dos personatges són els reals, mantenint una conversa on Gil intenta convèncer Cecília de partir junts.

En conjunt, tant la pintura *Summer Evening*, com els tres plans de *The Purple Rose of Cairo*, mostren escenes que transmeten la sensació de solitud. En la pintura, l'observador ho pot percebre, primerament, per l'actitud distant dels dos personatges i després, per la representació dels mateixos a dins un escenari solitari. La sensació d'aïllament se reforça davant el contrast entre la llum intensa que recau damunt els protagonistes i la foscor de l'entorn. De manera similar, el film transmet a l'espectador la soledat de la protagonista, Cecília, per una part, evidentment, a través del guió fílmic i la narració, però també creant escenaris solitaris i erms, definits amb tonalitats ocres i fredes, que reflecteixen la tristor i desolació de la vida de la protagonista. Tenint en compte les similituds, pensam que no

se pot descartar, que Allen hagués revisat l'obra de Hopper a l'hora de cercar inspiració per aquest film.



Summer Evening (1947)



Purple Rose of Cairo (1985) [1]



Purple Rose of Cairo (1985) [2]



Purple Rose of Cairo (1985) [3]

***Summer in the City*, 1949 / *Excursion into Philosophy*, 1959 (*Annie Hall*, 1977. *Manhattan*, 1979. *Crimes and Misdemeanors*, 1989)**

Un altre punt a destacar està en la representació de parelles a dins un espai íntim, el dormitori. Hem seleccionat dues pintures de Hopper que mostren composicions similars: *Summer in the City* i *Excursion into Philosophy*. La diferència entre elles està en l'intercanvi de papers entre l'home i la dona. Ambdós llenços descriuen una parella amb un fort sentiment d'aflicció on no s'aprecia contacte, ni físic ni visual entre els membres. La decoració de les habitacions, en ambdues pintures, és austera i els pocs elements que s'hi reproduïxen, sobretot el llit, estan reduïts a la mínima expressió. La il·luminació és similar; el principal focus lumínic prové de l'exterior i entra pel gran finestral situat en la paret contigua on estan situats els llits. En els dos llenços hi ha un predomini de colors neutres, encara que, a *Summer in the City* destaquen els grisos i marrons, i a *Excursión into Philosophy* hi ha un prevaler dels freds. En les dues pintures hi ha un únic detall de calidesa, el color rosat del vestit de les dones.

Posant l'atenció a *Summer in the City* veim una dona, asseguda en un llit de dimensions reduïdes, compartit amb un home, nu i allargat al llit de cap avall. Aquesta postura ens impedeix veure-li la cara. La dona, amb els braços creuats, és la que ens transmet la tensió i incomoditat de la situació. Està amb la mirada baixa, perduda en l'infinit i pensativa²⁰⁵. Els papers se canvien a *Excursion into Philosophy*, aquí és l'home el que mostra cara d'abatiment, està completament vestit i assegut al llit. La dona està tombada al darrera, desvestida de cintura cap a vall i donant l'esquena a l'espectador; de manera que no l'hi podem veure el rostre. Aquesta pintura és una de les obres amb més contingut sexual de Hopper, sembla ser un moment íntim interromput. Desconcerta el fet de que hi hagi un llibre obert sobre el llit, que pel títol de la pintura, podria ser l'exemplar d'algun text filosòfic²⁰⁶.

Tant *Summer in the City* com *Excursion into Philosophy*, s'assimilen a escenes habituals del cinema de Woody Allen: les converses de parella en el moment abans d'anar a dormir. S'han seleccionat com exemple quatre plans del film *Annie Hall*, dos de *Manhattan* i un de *Crimes and Misdemeanors*. En tots els fotogrames hi ha una coincidència, ser aquest moment d'intimitat reservat al final del dia, quan la parella està a punt de ficar-se al llit. Un primer punt a destacar és que el moment del dia que representen les pintures i les pel·lícules no és mateix. Les primeres se corresponen amb escenes diürnes, mentre que les del films són a la nit.

Deixant de banda aquesta diferència, la resta d'elements condueixen a un seguit de característiques similars. Comencem amb els efectes lumínics, factor que ajuda a definir l'estat de intimitat que requereixen els escenaris. Hopper dibuixa unes ombres geomètriques que donen rigidesa i fredor a la composició, deixant els espais en un punt de penombra que difumina els rostres dels personatges, convertint-los en anònims. Els fotogrames de Woody Allen tenen un punt de llum a dins l'escena, que sol estar situat al marge esquerra i que il·lumina la parella protagonista. Sobretot en el fotograma d'*Annie Hall* [4], és un focus tènue que reflecteix unes ombres molt marcades, similar a les pintures de Hopper. En referència al color, els fotogrames, igual que en les pintures, hi ha un predomini de tons freds i neutres. Excepcionalment, en el fotograma d'*Annie Hall* [4], Allen dirigeix l'atenció de l'espectador cap una manta taronjada situada sobre el llit, element que contrasta amb la resta de tonalitats de l'escena.

²⁰⁵ Levin, *Edward Hopper: The art...*, p: 60

²⁰⁶ Levin, *Edward Hopper: The art...*, p.: 60

Tot seguit passarem a analitzar amb més detall cada fotograma, centrant l'atenció en els personatges i la seva relació amb la solitud, tema central del nostre estudi. Comencem amb el d'*Annie Hall* [1], on se mostra a la parella protagonista, Alvy y Annie, en un pla mig, mantenint una conversa mentre estan estirats al llit. El més destacable de l'escena seria l'actitud de la dona, que està llegint mentre parlen. Gest que mostra un desinterès cap a la conversa i produeix un efecte d'aïllament entre la parella. Aquesta impressió s'incrementa en el segon fotograma d'*Annie Hall* [2], un pla més general, en el que els dos personatges llegeixen, és una postura que demostra desinterès i allunyament per les dues parts.

Com ja hem senyalat anteriorment, llegir en públic és una activitat que deslliga al lector del seu entorn més proper, el sumeix en la soledat i el situa en un món propi²⁰⁷. És aquesta una actitud repetida en altres obres de Hopper, com la comentada *Room in New York*, també a *Two on the Aisle* (1927), *Compartment C. Car 293* (1938) i *Hotel by a Railroad* (1952). Les escenes de lectura, també són un element característic en la filmografia de Woody Allen, fet que se pot comprovar durant el desenvolupament del present treball.

Quant a la tercera imatge d'*Annie Hall* [3], un fora de camp treu d'escena per uns moments a la figura femenina, mentre segueix el diàleg entre ells i deixa la figura masculina sola en l'escena. En el darrer fotograma [4] l'enquadrament presenta dos focus laterals d'atenció, deixant la part central de la imatge com un llenç en blanc, sols amb les diagonals produïdes per les ombres de la làmpada. Woody Allen desplaça la parella al lateral dret i el llum a l'esquerra. En aquest pla la parella manté una discussió i se percep, sobretot, per l'actitud femenina, que se tapa la cara amb la ma, i per tat, s'allunya de la mirada masculina, en un gest d'afflicció que coincideix amb les pintures de Hopper, no sols pel fet d'amagar els rostres, sinó també pel posat, una vegada més la mirada baixa i sense cap tipus de contacte amb l'altre membre de la parella.

Comparant les actituds dels personatges d'*Annie Hall* amb els de *Summer in the City* i *Excursión into Philosophy* observem que Hopper treballa amb uns plans més generals. Els personatges empetteixen dins l'habitació i s'accentua la sensació d'aïllament de l'entorn. Els plans generals permeten veure part de l'habitació i provoquen el distanciament entre el que succeeix a la pintura i l'observador, deixant els protagonistes com a minúsculs elements a dins l'espai. Tots els fotogrames d'*Annie Hall* manifesten un

²⁰⁷ Solana, Guillermo. "Hopper". *Educatyhsen.org* [en línia] 2018. Disponible a: <https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/curso-autores-coleccion-2018-cole-church-okeeffe-hopper?_ga=2.50279843.46389260.1587483618-1198766915.1586618647> [Consulta: 21-04-2020].

enquadrament més proper, els personatges s'acosten a l'espectador i l'espai no està tan magnificat com en les pintures. En els dos primers fotogrames [1][2] el recurs de la lectura és molt explícit, sustentat per l'absència de contacte físic, encara que persisteixi el diàleg. En el tercer fotograma [3] el més destacable és l'absència femenina de l'escena, deixant al personatge masculí en solitari. El quart fotograma [4] és on més s'accentua la sensació de solitud i abatiment, i també la més propera a les pintures de Hopper. Primerament pel que fa a l'enfocament, que marca un cert distanciament entre càmera i personatges, a més a més ofereix un pla general, que redueix la presència de la parella dins l'escenari. Aquest tipus de pla relativitza els personatges i transmet una atmosfera negativa i pessimista, representant d'aquesta manera la solitud. Tot reforçat per l'actitud dels protagonistes, que encara que mantinguin el diàleg, el llenguatge corporal defineix l'abatiment en el que estan immersos els protagonistes, de la mateixa manera que en les pintures seleccionades de Hopper.

Alguns exemples més els trobam en els dos fotogrames de *Manhattan* [1] [2] que, a pesar de la coincidència amb els anteriors d'*Annie Hall* en els escenaris i l'ambientació, difereixen en el tipus d'enfocament. Ara Allen presenta uns primers plans que rompen amb la intimitat de la parella; a més a més, la fotografia en blanc i negre de Gordon Willis trasllada a l'espectador al clarobscur del dormitori. En aquests fotogrames la solitud no se manifesta en la relació de la parella ni en la seva actitud, sinó en el tractament de l'espai on se desenvolupa l'escena.

Finalment, fem una darrera aportació amb el fotograma de *Crimes and Misdemeanors* [1]. Per no repetir-nos, obviarem descriure l'espai per centrar l'atenció en els personatges. Woody Allen representa en aquesta escena una composició similar a la de *Excursion into Philosophy*, però apropant la parella a l'espectador. L'estructura de l'escenari, amb la dona estirada al llit, donant l'esquena al personatge masculí, i aquest amb cara d'abatut, coincideix amb la representació pictòrica de Hopper i reflecteix la infelicitat en la que està immers el matrimoni.

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



Summer in the City (1949)



Excursion into Philosophy (1959)



Annie Hall (1977) [1]



Annie Hall (1977) [2]



Annie Hall (1977) [3]



Annie Hall (1977) [4]



Manhattan (1979) [1]



Manhattan (1979) [2]



Crimes and Misdemeanors (1989) [1]

Four Lane Road, 1956 (Annie Hall, 1977)

Una proposta diferent és la de *Four Lane Road*, pintura que representa una estació de servei situada en una carretera deserta, escenari similar al de la coneguda *Gas* (1940), també d'Edward Hopper. En una descripció general del quadre, observem un confrontament entre natura i civilització, a la meitat esquerra veiem un bosc, on s'intueix foscor, mentre que a la dreta hi ha l'edifici de la benzinera, fortament il·luminat, ocupat per un personatge masculí i un femení. Els dos espais estan separats per una pronunciada diagonal, la carretera. Una vegada més els colors predominats són els freds, a excepció de les tonalitats càlides (vermelles, ataronjades i roses) situades en els assortidors de benzina i en el vestit de la dona que guaita per la finestra. L'estructura del quadre ve marcada per un cúmul de verticals rompudes per la horitzontalitat del paisatge. El principal focus lumínic sembla estar fora del quadre, però el podem deduir gràcies a la les accentuades ombres que se projecten en la paret de l'edifici. Se respira un ambient de tranquil·litat, donat que se veu una benzinera amb poca activitat, una carretera sense transit i una escassa presència de persones²⁰⁸.

El realment significatiu d'aquesta pintura de Hopper és l'actitud de la dona que apareix a la finestra situada a la dreta del quadre. La postura més comú en les dones de Hopper sol ser la d'introspecció, amb la mirada baixa i desconnectades del que pugui passar en el seu entorn. En aquesta ocasió apareix en un posat de preocupació, com si alertés d'una situació que no es pot percebre a la pintura. Pel contrari, l'actitud de l'home és de despreocupació, silencios i completament aliè a l'agitació de la dona. L'escenari és psicològicament dinàmic per la part femenina, contrastant amb la passivitat, estatisme i abstracció de la figura masculina. A conseqüència d'aquest enfrontament d'actituds, Hopper crea una atmosfera de tensió entre la parella²⁰⁹.

Tot seguit, situem la pintura *Four Lane Road* vora el fotograma de *Annie Hall*, on els protagonistes, en un segon pla, observen amb un flashback, una escena de la infantesa d'Alvin. Podem comprovar com els dos protagonistes del fotograma estan en una actitud similar a la de la pintura de Hopper; la dona, dreta i cridant, mentre que l'home està distret amb els seus quefers, ignorant el que l'hi pugui comunicar la seva esposa.

L'ambientació de les dues imatges és diferent, mentre que la pintura és un exterior, el fotograma representa un interior, circumstàncies que provoquen diferències en els efectes

²⁰⁸ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 72-73

²⁰⁹ VVAA. *Los grandes genios del arte contemporáneo. El siglo XX, 10: Hopper*, Biblioteca El Mundo, Madrid, 2006, p.: 162-163

lumínics. En la pintura la il·luminació és natural i en el fotograma ve proporcionada per la llum elèctrica de la làmpada situada entre els dos protagonistes. En referència a les tonalitats, en el llenç hi ha un predomini de les fredes, mentre que en el fotograma destaquen les càlides i ocres. Posant atenció en el tipus d'enquadraments, les dues escenes se situen en un pla mig, les figures masculines estan assegudes i les femenines situades en un estadi superior. En la pintura la dona està en una finestra elevada i en el fotograma dreta; en les dues se confirma una predominança del món femení enfront del masculí. Finalment, el que aconsegueixen fer entendre els autors, amb l'enfrontament d'actituds, és la incomunicació de la parella, reforçada pel sentiment de inestabilitat que provoca la diferència de rols entre home i dona. El que percep l'observador és la confrontació de dues postures. Si se vessin els personatges per separat, els homes solitaris ens transmetrien un sentiment de tranquil·litat i assossec, mentre que les dones emetrien alarma i confusió. Ajuntant els personatges en un únic escenari, se crea una dualitat entre els dos gèneres, aportant, inquietud per part de la dona i equilibri per part de l'home. Aquestes situacions provoquen l'aïllament de cada un dels personatges, i consegüentment, la seva soledat, a pesar de la convivència.



Four Lane Road (1956)



Annie Hall (1977)

***Sunlight in a Cafeteria*, 1958 (*Annie Hall*, 1977. *Manhattan*, 1979)**

Arribats a aquest punt, ens situarem en les famoses cafeteries de la ciutat de Nova York, espais de suma importància tant per Edward Hopper com per Woody Allen, donat que els dos coincideixen en situar moltes de les seves històries en aquests espais públics. D'Edward Hopper hem seleccionat la pintura *Sunlight in a Cafeteria*, encara que n'hi d'altres també significatives, com *New York Restaurant* (1922), *Automat* (1927), *Chop Suey* (1929) o l'analitzada amb anterioritat *Nighthawks* (1942).

Respecte de *Sunlight in a Cafeteria*, precisar que és una pintura que mostra l'interior d'un assolellat cafè, on hi ha dos únics clients, un home i una dona, asseguts en taules diferents. La llum del dia és la protagonista principal, que envaeix tot el local i crea dos espais diferenciats, el de la dona asseguda vora la finestra il·luminada i el de l'home en semi-ombra²¹⁰. Els colors que predominen en la composició són les tonalitats neutres, destacant el color blau de la indumentària dels protagonistes i de les cadires del local. A més a més, crida l'atenció la gran porta giratòria d'accés amb una tonalitat més càlida i intensa que la resta de colors de la composició.

El punt de vista de l'observador, en aquesta ocasió, està situat dins la cafeteria (podria ser un client assegut en una altra taula). Els dos personatges estan representats en una condició d'inferioritat davant la magnitud del local, sobretot si els comparem amb la considerable quantitat d'espai que resta en la totalitat de l'escenari. Si més no, l'ambient general que se respira en la imatge és de tranquil·litat, fins i tot el carrer que se veu a través del gran finestral està desert. Ara bé, no escapa a l'observador la tensió que se genera entre els dos protagonistes, perquè, a pesar d'estar en taules separades i no haver-hi cap vincle entre els dos, cada un sent la presència de l'altre. L'home està mirant per la finestra cap a l'exterior del local i la dona pendent del seu cafè. La situació podria pressentir el moment de tensió que hi hauria abans d'un primer contacte entre els protagonistes²¹¹. Tot això, no lleva que el silenci i la soledat dels dos personatges, sigui el més destacable de la pintura.

Mentre que no podem obviar la complexitat psicològica dels personatges de Hopper, quan ens apropem als de Woody Allen, veiem que, de manera similar, hi ha una complicació general entorn al desenvolupament de les relacions de parella, circumstàncies, que en ambdós casos, provoquen la implicació del públic²¹².

Encetem la comparativa amb la pel·lícula *Annie Hall*, de la qual hem seleccionat tres fotogrames; un que se situa en el moment d'apropament entre Annie i Alvy com a parella [1] i els altres dos quan la relació ja està trencada [2] [3]. En la primera escena [1] se veu a la parella asseguda en una cafeteria mantenint una conversa. En referència a l'enquadrament, la càmera enfoca un primer pla dels protagonistes, amb poca profunditat de camp, deixant els personatges del segon pla poc definits, i per tant, centrant tota l'atenció en la parella protagonista. Aquí la càmera està situada, igual que a *Sunlight in a*

²¹⁰ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 80

²¹¹ Levin, *Edward Hopper: The art...*, p.: 51-52

²¹² Schickel, *Woody Allen por si...*, p.: 102

Cafeteria, dins l'establiment, fet que provoca una certa complicitat envers protagonistes i espectadors.

A més de les similituds esmentades, també podem observar algunes diferències entre pintura i fotograma, com per exemple en la il·luminació, donat que en la pintura de Hopper el focus de llum prové de l'exterior, entrant pel gran finestral de vidre, mentre que a *Annie Hall* la il·luminació és artificial i prové de dins el mateix local, aportant més intimitat a l'escena. Una altra disparitat estaria en l'ambientació, mentre que Hopper ens mostra un gran espai sols ocupat per dues persones, recurs que remarca la solitud dels personatges, Allen ens presenta una cafeteria molt més concorreguda, on els protagonistes envers intimitat, estan envoltats per la multitud. Així i tot el director aïlla la parella amb l'ajuda de l'impacte del primer pla i el difuminat de l'entorn.

Centrant el tema en la soledat, és en el moment representat on trobem les similituds. Tant la pintura com el fotograma, se situen en el punt d'apropament de dues persones, però en dos estadis diferents; mentre que a *Sunlight in a Cafeteria* l'aproximació és un fet imminent, a *Annie Hall* ja està consumat. Hopper ens presenta dos personatges sols i aïllats l'un de l'altre, i dels que, sobretot per l'actitud de l'home, podríem intuir un intent d'apropament, i per tant, d'abandonar la seva solitud. Mentre que Allen, ens mostra una parella que decideix començar una relació i abandonar el moment de solitud en el que estaven immersos.

Els plans següents d'*Annie Hall* [2] [3] corresponen a una mateixa escena, els hem seleccionat perquè, en el primer, se preveu la solitud que se confirmarà en el segon. La posició de la càmera, tant en un fotograma com en l'altre, se situa fora de l'espai on se desenvolupa l'escena, és a dir, que el director crea una barrera entre protagonistes i espectadors, col·locant aquests darrers en la postura de voyeur. El que volem demostrar amb aquestes escenes és l'allunyament que se preveu entre els protagonistes i per tant la sobrevinguda solitud. Mentre que en el primer pla [2] s'observa la parella mantenint una conversa, en el segon [3] ja s'ha produït el comiat. Els protagonistes se van dient adéu fora del local, per allunyar-se cada un pel seu costat, fins que surten fora de l'escena i queda solitària. En aquest darrer fotograma [3], el buit i la solitud són dos protagonistes més de l'escena. Els plans sense personatges també són comuns en les pintures de Hopper per representar la solitud; com exemple citarem *Drugstore* (1927), *Seven A.M.* (1948) o *Sun in an Empty Room* (1963).

Escenes similars, de parelles en locals públics, se veuen en els dos fotogrames proposats de *Manhattan*. En el primer [1], que és l'apropament entre Isaac i Mary, la càmera registra

un primer pla de la parella; mentre que en el segon [2], l'escena on se fa imminent al trencament de Isaac i Tracy, Allen ens torna a situar fora de la cafeteria. D'aquesta manera, posa distància entre protagonistes i espectadors, situant aquests darrers, en posició de voyeur, mentre observen l'escena a través d'un finestral. L'ús de les finestres com element per delimitar l'escena, és habitual en moltes de les pintures de Hopper, sobretot en escenes nocturnes que roben la intimitat. Aquest doble enquadrament serveix per dirigir l'atenció de l'espectador; però també deixa als protagonistes indefensos davant l'observador, emmarcats i aliens a que són observats²¹³.

Un darrer fotograma, entre molts altres que podríem haver seleccionat, sols a mode il·lustratiu i per no repetir-nos, el trobaríem a *Crimes and Misdemeanors*. És el moment íntim de l'inici de la relació sentimental entre Lester i Halley. L'ambient, amb una il·luminació tènue, aporta intimitat al moment, i el primer pla, aïlla la parella de l'entorn concorregut.



Sunlight in a Cafeteria (1958)



Annie Hall (1977) [1]



Annie Hall (1977) [2]



Annie Hall (1977) [3]

²¹³ Solana, Guillermo. "Hopper", dins el curs: *Autores de la Colección*, 2018. Disponible a: https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/curso-autores-coleccion-2018-cole-church-okeeffe-hopper?_ga=2.53543848.1405902013.1588840274-1198766915.1586618647 [consulta 29-04-2020].

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



Manhattan (1979) [1]



Manhattan (1979) [2]



Crimes and Misdemeanors (1989) [1]

5.4 El Món femení. Una lluita de sentiments

Comencem, dient que l'esposa d'Edward Hopper, Josephine Nivinson, va ser la seva model des de que contragueren matrimoni. Amb el pas del temps Hopper va anar representant una dona més madura, com a *Second Story Sunlight* (1960), on sembla que Josephine va servir de model per les dues dones²¹⁴. Les figures femenines que dibuixa Hopper estan dins una línia molt conservadora, fet que podria venir condicionat per l'aplicació del Codi Hays, normativa creada pel cinema, però que, donada l'afició del pintor per aquest gènere, no seria inusitat que influís en els seus retrats femenins²¹⁵. Aquest tradicionalisme se manifesta representat dones formoses, nues o semi-nues (fet que ens transmet indefensió), amb la mirada baixa i el rostre amagat pels cabells, fins i tot d'esquena a l'observador. Per tant, sense poder percebre els seus sentiments, i sobretot, solitàries, encara que l'espectador tingui la sensació d'estar compartint espai amb elles²¹⁶. Com a exemples citarem *Summer interior* (1907), *Eleven A.M.* (1926), *Reclining nude* (1927), *Hotel Room* (1931), *Room in Brooklyn* (1932), *Compartment C Car* (1938), *Morning in a City* (1944), *Jo in Wyoming* (1946), *Morning Sun* (1952) i *Woman in the sun* (1961). En canvi, en poques ocasions la trobem mirant de manera desafiant a l'espectador i mostrant seguretat sí mateixa, un exemple seria *Western Motel* (1957). Ara bé, el que més destaca de les dones d'Edward Hopper és la solitud, la introspecció i la tristesa en la que semblen estar immerses; apareixen vulnerables i fràgils com si les haguessin deixat o elles haguessin deixat algú²¹⁷.

Pel que fa a Woody Allen, la seva carrera ha estat influenciada de manera important pel món femení. Primerament, arrel de la convivència amb l'actriu Louise Lasser, de personalitat autodestructiva i estats d'ànim maníac-depressius, condicions que se reflectiran en personatges com el de Charlotte Rampling a *Recuerdos* (1980), el de Christina Ricci a *Anthing Else* (2003), el de l'heroïna de *Melinda and Melinda* (2004) o el d'Scarlett Johansson a *Match Point* (2005)²¹⁸. Al llarg de tota la seva carrera ha mantingut, no sols una relació laboral amb les seves protagonistes, sinó que també hi ha

²¹⁴ Marker, *Edward Hopper...*, p.: 89

²¹⁵ Burgin, Victor. "The separateness of Things". A *Tate Papers* nº 3. 2005. [En línia]. Disponible a: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin>> [consulta 29-04-2020].

²¹⁶ Coca, *Paisatges de...*, p: 32-33

²¹⁷ de Botton, Alain. "The pleasures of sadness", *Tate Etc.* Issue 1: Summer 2004. Disponible a: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>> [Consulta 06-05-2020].

²¹⁸ Colombani, *Woody Allen...*, p.: 29-30

hagut més d'un vincle sentimental, com són els casos de Diane Keaton i Mia Farrow. Ens centrarem en elles, perquè són les protagonistes més significatives dels films seleccionats. Quan Woody Allen va començar a treballar amb Diane Keaton, se va produir la transformació més significativa en la seva manera de fer cine. Fins aquest moment havia elaborat films des de la perspectiva masculina, a partir d'*Annie Hall*, s'iniciarà en el relat des de la mirada femenina, realitzant films amb més sentiment. Transmetrà una calidesa i una sensibilitat capaç de tocar la fibra del públic, aquest s'implicarà amb els personatges i voldrà saber el que passa a continuació²¹⁹. Woody Allen considera Diane Keaton una actriu amb gran talent pels registres còmics, sumat a l'amistat, tot junt va afavorir que el director s'atrevis a potenciar algunes de les fortaleces de l'actriu. Va escriure alguns papers expressament per ella, amb la seguretat de que tindria una bona actuació, que podria interpretar tant personatges dramàtics com còmics, així com cantar o ballar a la perfecció²²⁰. Alguns dels films que varen fer junts, sense oblidar *Annie Hall* i *Manhattan*, són *Play it again Sam* (1972), *Love and Death* (1975), *Radio Days* (1987) o *Manhattan Mystery Murder* (1993).

L'altra gran protagonista de Woody Allen va ser Mia Farrow, que havia treballat en cinema comercial fins que la descobrí a *Rosemary's Baby* (1968) de Polanski. La primera vegada que treballaren junts va ser a *A Midsummer Night's Sex Comedy* (1982) i seguiren així durant deu anys. Segons ell mateix, Mia tenia molt d'actriu clàssica, però s'adaptava a qualsevol personatge. Era capaç de desenvolupar registres molt variats, a més de transmetre a l'espectador confiança i amistat. Mia Farrow tenia una gran disposició, no treballava pels diners sinó pel plaer d'actuar. En algunes ocasions, el director també va escriure papers expressament per ella, com el de *Zelig* (1983) o *Another Woman* (1988). Donat que podia interpretar tant drama com comèdia, Allen explorava amb l'actriu noves formes d'actuar i d'interpretar, cercant els seus límits. Era tanta la seva complicitat, que arribaren a fer tretze pel·lícules junts²²¹. Per posar un exemple de diferents registres citarem, per una part el drama *Broadway Danny Rose* (1984) i per un altre la comèdia *Alice* (1990), sense deixar d'al·ludir a *The Purple Rose of Cairo* (1985).

A partir d'aquí intentarem veure com Edward Hopper i Woody Allen treballen el món femení de les emocions i la solitud.

²¹⁹ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 320

²²⁰ Schickel, *Woody Allen por si...*, p.: 100-103

²²¹ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 191-193

Eleven A.M., 1926 (Manhattan, 1979)

Començarem amb la pintura *Eleven A.M.*, on Hopper representa a una dona nua a dins una habitació. En aquesta ocasió el pintor ens mostra una estança on s'hi poden veure alguns mobles, l'ambientació no és tan austera com en altres ocasions (*Morning in a City* o *Woman in the Sun*). A més del llit hi veiem una calaixera, una cadira i una taula amb una làmpada a sobre, també una cortina al fons, que intueix una altra estança. El que més ressalta de la composició és la figura femenina, asseguda en una butaca blava i mirant per la finestra. El seu cos destaca de la resta d'elements, primerament per la blancor de la seva pell, que contrasta amb el altres colors de la pintura: el blau de la butaca, el granat de la làmpada i el verd de les cortines del fons; i després, per estar situada al centre de la composició. *Eleven A.M.* ens trasllada a un espai personal, on la dona, sola i aliena a que és observada, ha estat sorpresa en la intimitat²²².

Hopper representa els nus femenins amb un erotisme suggerit. Retrata la dona mentre està absorta amb els seus pensaments, amb un posat que impedeix identificar-la; la llarga cabellera li cau sobre la cara i les espatlles, amagant la seva fesomia²²³. Aquest tipus de representació: nua, amb el rostre amagat, la mirada perduda i amb actitud passiva, és la tradicional per mostrar la dona com objecte pel delit masculí.

El fotograma de *Manhattan* que hem seleccionat per compara amb *Eleven A.M.* ens trasllada a un moment de incertesa; quan Mary telefona a Isaac per tenir una primera cita. A nivell compositiu, les dues imatges ens mostren l'interior d'un espai privat, i estan protagonitzades per una figura femenina en l'ambient solitari de la seva llar. Quant a la il·luminació, apunten una diferència; per una part, a *Eleven A.M.* hi ha una forta incidència de la llum del dia a través de la finestra; un focus, quasi cinematogràfic, que recau damunt la muller i li confereix tot el protagonisme. La converteix en el centre de les mirades, i com a conseqüència, en dona objecte, reforçat pel fet d'estar nua. Per l'altra, el fotograma de *Manhattan* destaca per la il·luminació tènue i difuminada, efecte accentuat pel blanc i negre de la fotografia, aportant dramatisme a la composició i mostrant, com a conseqüència, una representació poc definida de l'actriu. Tot junt, Allen dirigeix l'atenció de l'espectador cap el diàleg, que agafa força davant la imatge.

Posant l'atenció en l'enquadrament, la pintura de Hopper *Eleven A.M.* deixa veure gran part de l'habitació, mentre que al fotograma de *Manhattan*, la càmera s'acosta a la

²²² Coca, Jordi, *Paisatges de...*, p: 46-47

²²³ Borguesí, *Art Book. Hopper. Realidad y poesia...*, p.: 76-77

protagonista mostrant un pla més proper. No obstant això, el rostre de la dona no se deixa veure amb nitidesa, igual que el de la figura de la pintura, donat que els cabells n'hi cobreixen una bona part. Aquest recurs d'amagar les cares aporta indefensió i confereix el qualificatiu de dones fràgils o abandonades²²⁴.

En ambdues escenes, les protagonistes estan properes a un finestral. Mentre que a la pintura està asseguda mirant a través d'un gran vitrall; a la pel·lícula està recolzada a l'envà de les portes parlant per telèfon. Les dues semblen estar en actitud d'espera i amb la mirada baixa, una postura que podríem qualificar de passiva, però amb una diferència: mentre que a *Eleven AM* no sabem a que es deguda l'espera i la passivitat; al fotograma de *Manhattan*, tenim una dona que pren la iniciativa i proposa a l'home tenir una cita. Tot i que visualment les escenes siguin similars, mostren dos tipus de representació femenina. Per una part una figura més tradicional, la dona nua objecte de desig de les mirades masculines, i per altra, la dona activa, que, a pesar de deixar al mascle en un lloc secundari, té l'objectiu de trobar l'amor. El sentiment que transmeten les dues escenes és de melancolia, aportant el punt de desolació i tristor que emeten les figures solitàries a dins un escenari.



Eleven A.M. (1926)



Manhattan (1979)

Automat, 1927 (The Purple Rose of Cairo, 1985. Manhattan, 1979)

Tot seguit analitzarem *Automat*, la representació d'una figura femenina solitària a dins un espai públic. Posarem especial incidència en comparar-la amb *The Purple Rose of Cairo*. Tot i així, volem destacar un primeríssim primer pla de *Manhattan*, que ens serveix per analitzar els sentiments que reflecteixen els rostres femenins a l'obra d'Allen.

²²⁴ Genovés, Isabel. "La representación de la mujer en el arte", *Los ojos de Hipatia*, nº 10 març 2018. Disponible a: <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/la-representacion-de-la-mujer-en-el-arte/> [consulta 20-05-2019].

Automat és la primera pintura de Hopper que mostra dones soles en un espai públic; encetant així, una sèrie de llenços amb característiques similars, com *Compartment C*, *Car 298*, *Hotel Lobby* o *The Barber Shop*. Són figures solitàries, assegudes amb les cames creuades i abstretes en el seus pensaments o amb la lectura. Destaca la incidència del focus lumínic a la meitat inferior del cos, provocant l'intrusisme de la mirada masculina, convertint-les en éssers vulnerables i fràgils²²⁵.

A *Automat*, Hopper retrata una dona en un autoservei. És una escena nocturna que destaca pel tractament de la llum, amb unes làmpades, reflectides en el gran vitrall de l'establiment, a través del qual sols se pot veure la foscor de la nit. Aquests reflexos aporten dramatisme a l'escena, efecte que se veu incrementat per la solitud de la muller²²⁶. La il·luminació directa sobre la figura femenina, la converteixen en el principal punt d'atenció; protagonisme accentuat pels contrastos de color. La dona, de rostre pàl·lid, amb un abric verd i un capell ocre, ressaltava per estar situada entre la gran superfície negra del seu darrera i la taula rodona blanca del davant. Els tons grocs del mobiliari confereixen calidesa a la composició, juntament amb el bodegó situat a la lleixa de la finestra, ple de fruites de colors.

L'enquadrament de la tela no deixa veure ni la totalitat del local, ni la figura sencera, així i tot, la composició transmet una gran profunditat. L'obliquïtat en la que estan dibuixats els punts de llum desestabilitzen l'escena i el fet de reflectir-se al vitrall, crea un buit cap a la foscor de la nit que s'allarga fins a l'infinit. La sensació d'angoixa davant la obscuritat que s'intueix a fora, dóna a entendre que "A la gran ciutat, la vida nocturna és una successió de solituds"²²⁷.

Automat ha generat diferents lectures. Començant per el títol, que podria tenir un doble sentit, per una banda fer referència a l'establiment, un autoservei, i per l'altra a la dona, que, abstreta en el seus pensaments se comporta com una autòmat²²⁸. Tant les circumstàncies de la dona com el seu estat d'ànim poden tenir distintes interpretacions. El fet d'estar asseguda sola, mirant la seva tassa de cafè, ben vestida i maquillada, amb el capell i un guant posat; podria indicar que ha sortit de treballar, que fa temps per acudir a algun esdeveniment, que està de passada en una ciutat estranya o esperant companyia. En qualsevol dels casos, desprèn malenconia i abatiment, amb la cadira buida com a símbol

²²⁵ <https://emuseum.desmoinesartcenter.org/search/automat> [Consulta 10-05-2020]

²²⁶ Borau, *La pintura en el cine...*, p.:14

²²⁷ Debecque, *Hopper...*, p.: 66-67

²²⁸ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 68

de solitud, i la foscor al darrera, com una amenaça de la nit exterior²²⁹. Aquesta ambigüitat amb la que Hopper envolta els seus personatges, fan que l'espectador s'esforci en deduir els seus sentiments i imaginar històries, però també en tenir una certa empatia²³⁰. En definitiva, *Automat* reflecteix la solitud d'una dona jove i vulnerable, representada com a símbol d'aïllament de l'individu a dins la gran ciutat, urbana i moderna; en paraules de Borau²³¹:

[...] presenta una dona asseguda en un cafè. Darrera ella, l'ampli finestral mostra la nit urbana, negra com la boca del llop, sense més vida que el reflex en el vidre dels llums de l'establiment, igualment solitari.

A continuació passarem a comparar *Automat* amb quatre fotogrames de *The Purple Rose of Cairo*. El primer que hem seleccionat se correspon amb una escena de la cafeteria, on Cecília, la protagonista, està treballant [1]. A pesar de les diferències en l'enquadrament, Allen, proposa un pla mig i Hopper un de més general; l'actitud de les dues dones és similar. Estan amb la mirada baixa, distretes, sense posar esment en el que fan, actuant de manera automàtica, mentre estan abstretes en els seus pensaments. El fet de que siguin l'únic personatge de l'escena, fa que l'atenció de l'espectador se dirigeixi cap a elles. En el cas d'*Automat* hi ha uns potents focus de llum, que recauen directament sobre la dona i deixen veure amb nitidesa tot el local. En canvi, a l'escena de *The Purple Rose of Cairo*[1] hi ha una definició més clara de la figura, mentre que la resta del local queda gairebé desenfocada; de fet quasi és imperceptible la presència del cuiner, que està engrescat en la seva feina i d'esquena a l'espectador. A pesar de que siguin dues situacions diferents, una d'oci i una de treball, la tristesa i la solitud que desprenen les dues dones són òbvies. Aquesta sensació s'aconsegueix aïllant a les protagonistes del seu entorn, deixant-les soles en l'escenari, distanciant-les de l'observador i amb el fet de mantenir la mirada baixa. No hi ha contacte ni amb altres personatges ni amb l'espectador. En el següent fotograma [2] les similituds són de caire formal. Aquí la protagonista és una prostituta que coneix Tom Baxter (l'actor sortit del film) i el vol dur a passar la nit amb ella. El primer pla de la dona és diferent al d'*Automat*, aquí Allen ens apropa al rostre de la protagonista, la veiem amb la mirada perduda en l'infinit i absorta amb els seus

²²⁹ Debecque, *Hopper...*, p.: 66-67

²³⁰ <https://emuseum.desmoinesartcenter.org/search/automat> [Consulta 10-05-2020]

²³¹ Borau, *La pintura en el cine...*, p.: 14

pensaments. Ens han cridat l'atenció les coincidències en la composició; en primer lloc la indumentària de les dones, sobretot el capell, que si no fos per la diferència de color, el model és pràcticament el mateix. Després, el bodegó, situat darrera les protagonistes, aï en les dues escenes, i destacant per l'estridència dels colors.

Igual que amb *Summer Evening*, pensem que Woody Allen se pot haver inspirat en *Automat* a l'hora cercar referents per la realització de *The Purple Rose of Cairo*. En aquesta ocasió, relacionant la pintura amb el món de la prostitució. El primer cop que hem localitzat analogies tan concretes, ha estat en la comparativa de *Summer Evening* amb el fotograma corresponent a la primera trobada de la parella, Cecilia i Tom Baxter, a la casa abandonada del parc d'atraccions. També, en els fotogrames de l'encontre entre l'actor Gil Shepherd i la mateixa Cecilia, quan ell li proposa d'escapar junts.

Continuem, fent referència a tres primers plans; un de *The Purple Rose of Cairo* i dos de *Manhattan*. Encara que hi hagi diferències en el tipus d'enfocament, el que sí podem imaginar és un apropament de la càmera al rostre de la protagonista de la pintura, per cercar una major definició emocional. Aquesta imatge ens condueix al primer pla del rostre de Cecilia, en el fotograma de *The Purple Rose of Cairo* [3], que se correspon amb el final de la pel·lícula, quan Cecilia, resignada a la seva vida quotidiana, torna al cinema per evadir-se de la realitat. De la mateixa manera, els primers plans dels fotogrames de *Manhattan* [1] [2] ens mostren el rostre de Tracy, trist i abatut, davant la notícia de que Isaac vol deixar la relació.

La penetració en la psicologia dels personatges que ens permeten els primers plans, no s'aconsegueix amb cap altre tipus d'enfocament. Despullen els sentiments de la persona, i aporten valor dramàtic i realista al film. En altres paraules, Hopper i Allen, cada un amb el seu llenguatge, transmeten els sentiments que mostren els rostres de les protagonistes (resignació, tristor, abatiment, abstracció de pensaments, vulnerabilitat i fragilitat) amb una transparència que ens condueix al seu interior, envaint la intimitat, convertint-les en vulnerables i sensibles davant les actituds masculines.



Automat (1927)



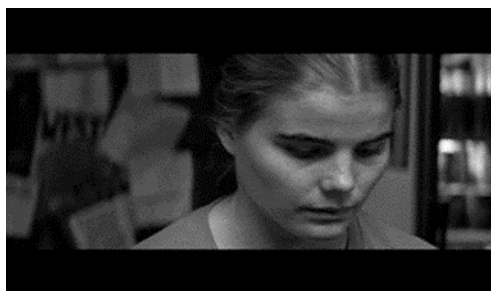
The Purple Rose of Cairo (1985) [1]



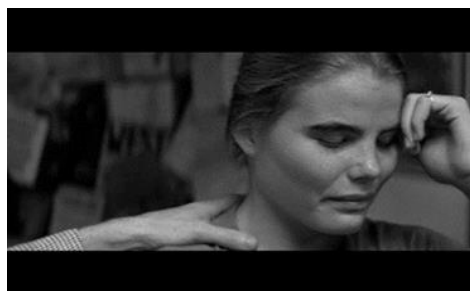
The Purple Rose of Cairo (1985) [2]



The Purple Rose of Cairo (1985) [3]



Manhattan (1979) [1]



Manhattan (1979) [2]

Hotel Room, 1931 (Annie Hall, 1977. The Purple Rose of Cairo, 1985. Manhattan, 1979)

La següent comparativa la farem a partir de la pintura *Hotel Room*. L'escenari és, com el mateix títol indica, l'habitació d'un hotel; on s'hi pot veure una dona asseguda damunt el llit, llegint el que sembla ser un horari de tren, i amb l'equipatge sense desfer. *Hotel Room* és la primera obra en la que Edward Hopper representa l'interior d'un hotel, i la que serà l'inici d'una sèrie de llenços que tindran la mateixa temàtica, els hotels. Aquestes pintures exemplificaran el seu entusiasme pels viatges, però també la solitud del viatger i l'alienació dins la gran ciutat²³². Obres com *Hotel Lobby* (1943), *Hotel Windows* (1955) i *Western Motel* (1957) en són alguns exemples.

²³² <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward/habitacion-hotel> [Consulta 04-05-2020]

Hotel Room descriu una habitació d'hotel qualsevol, on una dona anònima, està asseguda a l'extrem del llit. S'ha llevat el vestit i el capell, quedant únicament amb la roba interior. Per la finestra del fons podem veure que és de nit. A part de la dona, el que més destaca de la pintura són els plànols de color; per una banda la paret blanca del fons i per l'altra la cortina groga que mig tapa la finestra. Els colors són brillants i plans, convertint-se en estridents a causa de la forta llum artificial que incideix en l'estança. Se produeix un fort contrast entre llums i ombres, conferint dramatisme a l'escena. En la composició hi ha un predomini d'horizontals i verticals ben definides, delimitades per superfícies de color. Volem destacar la diagonal que ve marcada pel llit, i que dirigeix l'atenció cap a la finestra mig oberta, que serveix de punt de fuga de la composició. A més d'això, les grans dimensions del mobiliari, la seva austeritat i la senzillesa, provoquen que l'espai torni petit davant la monumentalitat de la figura femenina²³³.

La dona representada a *Hotel Room* està semi-nua, fet que li aporta vulnerabilitat. Encara que no li podem veure el rostre, no sembla una dona atractiva i per la manera de mirar el paper i la postura encorbada de la seva espatlla podríem deduir que hi ha una cert abatiment emocional. A pesar de l'austeritat i senzillesa de l'escena, se respira una certa tristesa, desesperança i incertesa, una vegada més, l'ambigüitat envaeix l'escena. Hopper deixa veure els elements identificatius del viatger, però la dona va amb roba interior, per comoditat o esperant a vestir-se per marxar? les maletes, estan per obrir o tancades per partir? De la mateixa manera que ens mostra evidències ens imposa incerteses²³⁴. Per l'actitud de la dona, també se podria deduir que el viatge no li és un esdeveniment agradós, però sobretot, la solitud del viatger és una obvietat de la que no podem fugir.

Per començar amb la comparativa hem seleccionat dues imatges de dones llegint al llit, una d'*Annie Hall* i l'altra de *Crimes and Misdemeanors*. Aquestes imatges no estan relacionades amb el viatge, però sí són dones soles en un espai íntim i entregades a la lectura. Primerament, s'observen similituds en la manera de presentar l'escenari; Allen treballa amb plans mitjans que mostren part de l'espai on se desenvolupa l'escena. En totes elles és de nit i les habitacions estan il·luminades pels focus de llum artificial. En els fotogrames estan localitzats a les làmpades situades damunt tauletes de nit. Per contra, en la pintura s'aprecia una llum zenital que il·lumina tota l'estança uniformement.

Entre el fotograma d'*Annie Hall* i el de *Crimes and Misdemeanors*, el més identificable a nivell compositiu amb *Hotel Room* és el d'*Annie Hall*, a pesar de que les dues hi tenen

²³³ Levin, *Edward Hopper...*, p.: 20-22

²³⁴ Coca, *Paisatges de...*, p.: 64-66

similituds. El pla d'*Annie Hall*, a més de focalitzar l'atenció cap a la dona, també situa una finestra en el mateix indret que a la pintura i l'escena se complementa amb altres elements mobiliaris que les assimilen. Indubtablement, el que s'evidencia en les tres imatges, és l'aïllament de la dona del seu entorn, sobretot per la immersió en la lectura de les protagonistes. També desprenen fragilitat, a causa de la invasió d'un espai tan íntim com és el dormitori, lloc habitual, tant per Hopper com per Allen, on desenvolupar les seves narracions. Aquesta invasió de la intimitat situa a l'espectador, una vegada més, en la situació de voyeur i converteix la dona en objecte observable, possiblement des de la mateixa habitació o des de la porta, vulnerant el seu espai. Encara que la lectura les allunyi del fet de ser observades i semblin indiferents a la situació; les escena s'envolten d'una falsa tranquil·litat, a l'espera de que algun esdeveniment pertorbi aquesta quietud.

El fotograma de *The Purple Rose of Cairo* ens presenta un escenari diferent, però no menys relacionat amb la temàtica que ens ocupa, la solitud. Hem seleccionat aquest pla perquè ens trasllada a l'inici d'un viatge, el que vol emprendre Cecília, la protagonista de *The Purple Rose of Cairo*, per fugir del seu marit. Aquí no se veu cap habitació, però sí l'abatiment d'una dona que se vol allunyar de la seva realitat; amb la maleta, sola en mig de la nit, la mirada perduda i el rostre absort en el seus pensaments, caminant entre la foscor. La postura de la dona d'*Hotel Room*, com hem observat amb anterioritat, ens transmet un cert abatiment emocional, i qui ens pot dir que no cerca escapar, com la mateixa Cecília, de la seva quotidianitat. Les pintures de Hopper tenen la qualitat de fer imaginar històries, de cercar un abans i un després al moment representat²³⁵.

The Purple Rose of Cairo tampoc és un film alegre, la tristor i la solitud que transmet la seva protagonista, Cecília, commou a l'espectador provocant empatia. En tota l'escena se respira la tragèdia, i aquest efecte s'aconsegueix a través del tractament de la llum. L'obscuritat en la que se mou Cecília la converteix en un ésser vulnerable, transmetent a l'espectador la tristor i la vulnerabilitat en la que està envolta²³⁶. Mentre que a *Hotel Room* és la forta claror la que converteix la dona en vulnerable, a *The Purple Rose of Cairo* ho fa la penombra; però sens dubte, la fragilitat i solitud de la dona és fa patent en qualsevol de les escenes.

²³⁵ Alarcó, Paloma. "Edward Hopper". *Thyssen-Bornemisza Museo Nacional* [en línia] Disponible a: <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward/habitacion-hotel>> [Consulta: 05/05/2020].

²³⁶ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 277



Hotel Room (1931)



Annie Hall (1977)



The Purple Rose of Cairo (1985)



Crimes and Misdemeanors (1987)

***Morning Sun*, 1952 (*Annie Hall*, 1977. *Manhattan*, 1979)**

La següent pintura a comparar és *Morning Sun*, aquí Hopper dibuixa una dona asseguda al llit mirant com entra el sol per la finestra. La figura femenina és l'element central de la composició i destaca de la resta, pel color rosat del seu vestit. En tota la pintura hi ha un predomini de tonalitats fredes, i sols dos punts de calidesa, el ja anomenat vestit de la dona i la part alta d'un edifici que se veu a través de la finestra. L'habitació és austera i com a únic mobiliari, un llit.

L'altre element protagonista de *Morning Sun* és la finestra, oberta a la ciutat i a través de la qual, la dona mira cap a l'infinit; a més, és per on entra la llum del matí a l'habitació. Una llum que envaeix tot el cos de la protagonista, incidint de manera important en el seu rostre i damunt els llençols. Hopper aprofita aquest focus per projectar fortes ombres, no sols entorn a la dona, sinó també a la paret lateral. La composició se regeix per les ombres, que marquen línies horitzontals i verticals, així com per la diagonal del llit, que un cop més dirigeix l'atenció de l'observador cap a la finestra. No podem veure cap detall de l'habitació, el llit és simple i també la indumentària de la dona, les parets estan nues i no hi ha cap element que serveixi per identificar el lloc²³⁷.

²³⁷ Coca, *Paisatges de...*, p.: 117-119

A *Morning Sun*, com en altres pintures de Hopper (*Morning in a City* o *A Woman in the Sun*), la finestra representa una dualitat; vincula el món exterior amb l'interior, que, en aquest cas, podria reflectir els sentiments de la dona enfrontats a la solitud de la ciutat²³⁸. Situar la dona en el centre de la composició la converteix en un objecte per ser mirat i la seva semi-nuesa confirma aquesta situació. Està completament exposada a les mirades, i l'actitud encisada mirant cap a l'infinit, per una part, la deslliga del que l'envolta, i per l'altra, la vincula a l'exterior; en aquest cas la ciutat. La nuesa en Hopper, no adquireix un caire eròtic ni sexual, sinó que, més bé se decanta per ser una invasió de la intimitat, conferint a la pintura, el caire psicològic i narratiu que caracteritzen les seves obres; fent anar a l'espectador més enllà d'una lectura merament superficial²³⁹.

Ara comparem dos fotogrames que se corresponen amb moments de reflexió, seleccionats tenint en compte l'actitud de les dones. Un és l'escena d'*Annie Hall* on Alvy manté una conversa amb una jove que ha conegut al càsting, mentre decideix si vol tenir una relació amb ella. L'altre és l'escena de *Manhattan* en la que Mary ha de determinar si torna a quedar, o no, amb Yale, el seu amant.

Pel que fa al fotograma d'*Annie Hall*, Woody Allen mostra una dona abatuda davant el desinterès del seu company. El director proposa com espai per l'encontre l'apartament de l'al·lota; un lloc particular, il·luminat per una làmpada, que aporta intimitat a l'escena. La figura femenina és la protagonista; asseguda al llit, amb la mirada perduda i reflexionant sobre el que està passant; actitud similar a la que mostra la dona de *Morning Sun*.

La protagonista de l'escena de *Manhattan* també està amb la mirada perduda, abstreta en els propis pensaments i en silenci davant els esdeveniments, factors que la condueixen cap a la incomunicació. L'escenari la situa treballant a casa, asseguda davant una màquina d'escriure i sola, en un racó personal. La similitud, en aquest cas, la trobem en l'aïllament a dins la pròpia llar, reforçat per l'evident desinterès de Mary en la conversa que s'està mantenint.

Tant la pintura com els dos fotogrames, coincideixen en mostrar una dona abstreta en els seus pensaments i amb la mirada perduda, una actitud que transmet a l'espectador un distanciament de l'entorn. La figura femenina, protagonista d'aquest silenci, se mostra com a vulnerable davant les actituds masculines, un fet perceptible en els fotogrames, que a conseqüència de la narrativitat dels films, podem saber de la presència

²³⁸ Debecque, *Hopper...*, p.:124-125

²³⁹ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 57

masculina en els escenaris, fet desconegut en la pintura de Hopper. Les tres escenes desprenen el silenci d'un moment de reflexió personal, actitud ratificada per la mirada perduda de les protagonistes, que condueix a una situació d'aïllament social, i de la parella, en el cas de les pel·lícules.



Morning Sun (1952)



Annie Hall (1977)



Manhattan (1979)

Western Motel, 1957 (Manhattan, 1979)

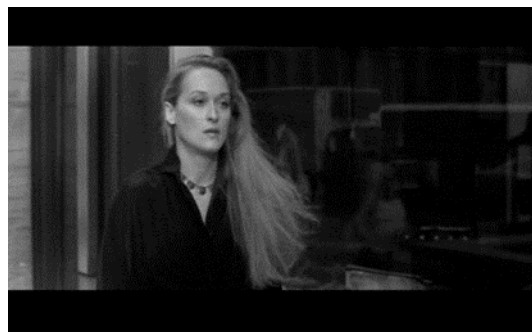
La darrera pintura que analitzarem és *Western Motel*, seleccionada perquè la dona representada està mirant a l'observador. És aquesta una postura poc habitual en les pintures d'Edward Hopper, però que la podem trobar a obres com *Soir Blue* i *Girlie Show*. En la tela *Western Motel* se representa, de la mateixa manera que a *Hotel Room*, una dona asseguda al llit d'una habitació d'un motel de carretera. L'habitació manté una decoració austera, sols amb els elements bàsics; un llit, una butaca i una tauleta de nit amb una làmpada a sobre. La dona va vestida i les maletes estan sense obrir, a damunt la butaca se pot veure el que podria ser una abric o una jaqueta. En tota la composició hi ha un predomini dels colors freds, tot i que apareixen més tonalitats càlides que en altres composicions. El llit, la butaca i el vestit estan treballats en diferents tons de vermell i de granat, també el groc de les cortines i de la carretera sumen calidesa a la pintura. L'obra s'estructura a partir d'horitzontals i verticals, definides per les finestres, el llit i les

montanyes de l'exterior. Les ombres que se dibuixen en la paret i el trespol, són provocades per la llum natural de l'exterior; la representació és diürna i permet observar a través del gran finestral, un paisatge desèrtic de l'Oest americà i el fragment d'un vehicle²⁴⁰.

Com hem assenyalat, el que volem destacar de la pintura és l'actitud de la dona, que manté la mirada cap a l'espectador. L'usual en Hopper és presentar la figura femenina com objecte per ser observat, no com observadora. En aquest cas, podríem dir que la mirada és, fins i tot, desafiant; ens podria dur a pensar en una dona que mira cap a la civilització, cap a la nova modernitat, més valenta i menys fràgil, però sempre solitària²⁴¹. El fotograma seleccionat per comparar amb *Western Motel* pertany al film *Manhattan* i se correspon amb la imatge de la ex-esposa d'Isaac; una muller que ha optat per separar-se del marit, conviure amb una lesbiana i escriure un llibre sobre les seves intimitats sexuals. L'escena mostra un primer pla de la dona, que camina decidida pel carrer, abans de trobar-se amb el seu exmarit. El més destacable de la comparativa és l'actitud en la que estan representades ambdues dones. Aquí no se mostres abstretes en els seus pensaments, no baixen la mirada, no se veuen fràgils ni vulnerables davant el voyeurisme masculí, ans al contrari, el desafien i s'enfronten a ell. Aquí la figura femenina no és un subjecte passiu, sinó que passa a tenir un protagonisme actiu.



Western Motel (1957)



Manhattan (1979)

Com hem pogut observar, en la majoria d'imatges recopilades, l'actitud de les dones no és, en cap dels dos autors, una figura provocativa ni eròtica. En la majoria de casos està abatuda, trista o decebuda i abstreta en el seu món particular; en contades ocasions les trobem en actitud enèrgica i segures de sí mateixes. Tampoc se representen escenes amb

²⁴⁰ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 48

²⁴¹ Renner, *Edward Hopper: Transformaciones...*, p.: 47

connotacions fetixistes ni sexualment explícites; en el cas d'Edward Hopper, els nusos són discrets i sense erotisme, se decanta per una intromissió en la intimitat de les dones, dins allò privat i misteriós, mostrant la fragilitat femenina i la solitud envers la societat actual, cercant diferents modes d'observació²⁴². Les protagonistes femenines de les pel·lícules de Woody Allen estan plenes de dubtes, incerteses i se veuen fràgils davant les actituds masculines; amb excepcions, com les imatges de la darrera comparativa. No s'observen nusos ni escenes de sexe explícit, si n'hi ha, aquestes se desenvolupen fora de càmera²⁴³; el que mostra el director són els sentiments de les dones i ho fa amb l'expressivitat que tenen els primers plans; desvestint els sentiments i no els cossos.

²⁴² O'Doherty, Brian. "Hopper's Windows", dins el curs: *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>> [Consulta: 22-04-2020].

²⁴³ Lax, *Conversaciones con...*, p.: 173-174.

VI. Conclusions finals i noves línies d'investigació

L'elaboració d'aquest estudi, més enllà de ratificar la hipòtesi de partida, ens ha permès aprofundir en l'estudi de producció del pintor i el cineasta, suggerint noves línies de treball entorn als dos artistes. Així doncs, en aquest capítol presentem, les conclusions del nostre treball, i plantegem futures línies d'investigació.

Els resultats obtinguts -fruit de l'anàlisi i interpretació de les aportacions referenciades per la bibliografia consultada- ens permeten concloure que es donen uns recursos comuns entre Edward Hopper i Woody Allen a l'hora de transmetre el sentiment de solitud, així com algunes diferències, que exposem més endavant.

Al llarg de la realització del treball, aprofundint en el coneixement de la filmografia de Woody Allen, ens hem adonat que, tot i que en un principi definíem Woody Allen com a director de comèdies, el drama ha estat un gènere molt important en la seva producció. Ens hem adonat que és precisament aquest el gènere que millor encaixava a l'hora de comparar-lo amb la producció pictòrica d'Hopper. També, evidentment, per la temàtica escollida pel nostre estudi, la solitud, més present en el drama que en la comèdia.

D'altra banda som conscients que els objectius de l'estudi han estat massa ambiciosos. Comparar quatre pel·lícules amb la producció pictòrica d'Edward Hopper és una tasca que sobrepassa el Treball Final de Màster, ja que han quedat aspectes de les pel·lícules sense analitzar. Un cop acabat el treball pensam que ens hauríem d'haver limitat a l'anàlisi en profunditat d'un film, com per exemple *The Purple Rose of Cairo*, que tant per l'època en que està ambientada la pel·lícula, com pel tractament que fa el director dels personatges, permet aprofundir de manera molt més exhaustiva en els aspectes relacionats amb la soledat.

Per tal d'establir les conclusions d'una manera clara i ordenada, relacionem les conclusions amb els objectius de la investigació exposats al principi del treball. Finalment hem volgut incloure futures línies d'investigació que se'ns han anat presentant al llarg de la realització d'aquest estudi .

6.1 Conclusions finals

La hipòtesi a partir de la qual iniciàrem el present treball era que tant Edward Hopper com Woody Allen tractaven el tema de la solitud i les relacions personals en uns ambients molt concrets: la ciutat, els cinemes, els entorn íntims així com la importància de la figura femenina en les creacions dels dos autors.

El primer objectiu era definir la ciutat de Nova York com a entorn per localitzar la solitud. Hem pogut confirmar que aquesta ciutat és un focus d'atenció constant per part dels dos artistes. A partir d'aquí, veim com tant Hopper com Allen transmeten la magnificència de la ciutat. Els plans generals dramatitzen la presència humana davant la magnitud dels edificis representats i per tant minimitzen els personatges. Els dos artistes coincideixen en mostrar Nova York amb poc tràfec urbà i cerquen entorns solitaris per desenvolupar les seves històries. Valguin com exemple les escenes situades en les rodalies dels ponts, llocs aïllats del centre urbà, i les que transcorren en els moments del dia en què la ciutat està menys transitada: les primeres hores del matí i les darreres de la nit.

La soledat entre la multitud és representada pels dos artistes de manera similar, mostrant els edificis amb signes de presència humana, com per exemple amb finestres il·luminades des de dins o amb les cortines mig abaixades. L'anonimat dels urbanites s'obté de dues maneres distintes, Hopper ho fa desdibuixant els rostres, creant tipus humans, i Allen fusionant els seus protagonistes entre la multitud. Cada un a la seva manera crea personatges urbans anònims i solitaris.

Els dos autors coincideixen també en situar els seus protagonistes a un dels locals emblemàtics de la nit urbana americana, els *diners*. A Hopper li serveixen per enquadrar els personatges solitaris, i Allen com a llocs per a relacions clandestines entre amants.

El segon objectiu era identificar les sales de cinema com a lloc d'introspecció, reflexió i desenvolupament personal. El primer que hem pogut confirmar és l'interès per part dels dos artistes pel món del cinema. En el cas de Hopper apareix com a escenari dels seus quadres, i Allen -a part que és la seva professió- utilitza les sales de cinema com a ambientació recurrent de les seves històries.

Respecte dels exteriors de les sales de cinema, ambdós les representen de manera semblant, perquè tenen els mateixos referents visuals. Tant Hopper com Allen assistien de manera habitual a les sales de cinema de Nova York, i a pesar de la diferència d'època, els dos se senten atrets per la mateixa tipologia d'edifici. El gran tamany dels edificis en referència a les persones també és un element similar. Ambdós tendeixen a la representació de façanes monumentals davant la insignificança de la figura humana, fet que confereix més importància al local que als protagonistes, que queden en un pla secundari, incidint amb la solitud dels personatges.

Com hem referit a l'apartat 5.2 del text, les sales de cinema han estat des dels seus inicis una fàbrica de somnis, un lloc màgic, on per unes hores ens podem oblidar de la realitat. Les creacions de Hopper i Allen incideixen en aquest aspecte. La comparativa més

evident ha estat la realitzada entre la pintura *New York Movie* i el film *The Purple Rose of Cairo*, on veiem a les sales de cinema personatges que viuen en solitari la fantasia que els proporciona el setè art.

Durant el desenvolupament de l'apartat referent al cinema hem pogut comprovar que els dos artistes enfoquen l'assistència al cine des de dos punts de vista diferents. Hopper ho fa amb personatges solitaris i aïllats, mentre que Allen aprofita aquests locals per a la socialització, ja sigui assistint en parella o en grup. A pesar de les diferències, ambdós coincideixen en mostrar l'aïllament momentani que proporciona l'assistència al cinema; el fet que el silenci i la foscor siguin el que predomina en la sala de projecció, transporta a l'espectador (solitari o en grup) cap a l'aïllament personal.

El tercer objectiu era reconèixer els elements que demostren la incomunicació en les relacions personals. Una confirmació evident ha estat que tant Hopper com Allen escullen com a protagonistes de les seves creacions parelles sentimentals, que se mouen en espais quotidians (privats i públics) i que evidencien incomunicació. De manera habitual, aquestes relacions se representen en entorns íntims i amb una llum tènue (natural o artificial), encara que no exclusivament, donat que hem pogut observar com les relacions laborals també ocupen aquests espais.

Els entorns laborals són, sobretot pel pintor Edward Hopper, un escenari recurrent on mostrar el distanciament social. Encara que per a Woody Allen no és un escenari comú, hem localitzat algunes escenes que confirmen aquest allunyament de la societat. Tot i que puguin estar envoltades de gent, les persones presentades en el seu entorn laboral es mostren immerses en les feines que els encomanen, solitàries en la seva incomunicació. Ara bé, també apareixen relacions amoroses sorgides en els llocs de feina, i que, tant en Hopper com en Allen, presenten un aire de clandestinitat. Són, per tant, relacions viscudes en solitud.

Al tractament de les relacions sentimentals és on hem identificat la majoria de coincidències. Els dos autors mostren l'aïllament de la parella de l'entorn social ubicant-la en espais privats, sovint en espais de la llar, com ara el saló de la casa o el dormitori. Recreen moments quotidians en diferents estadis del dia, Hopper majoritàriament en escenes diürnes, Allen en nocturnes, reflectint sempre moments d'intimitat.

D'altra banda els dos autors ubiquen sovint els seus protagonistes en entorns públics, com per exemple les cafeteries que cada autor mostra de manera diferent. Mentre que Hopper

sol situar als personatges en locals gairebé buits, Allen s'ajuda de l'enquadrament i de la il·luminació per aïllar als seus protagonistes, focalitzant la llum cap a la parella protagonista, amb primers plans i amb poca profunditat de camp, desenfocant a la multitud que ocupa la resta del local. Els resultats són similars: aconseguen l'aïllament de la parella de l'àmbit on està ubicada, per compartir, sols amb l'espectador, un moment d'intimitat.

Un últim recurs per mostrar solitud i desvincular la parella de l'entorn és l'enquadrament. Hopper i Allen ho aconseguen fent ús de les finestres, i situant l'espectador fora del local, que ha de dirigir la seva atenció cap als protagonistes, mentre observa a través del vidre. Així l'enquadrament és, d'una banda, el de la tela o la pantalla i, per altra, el de la finestra. Un doble aïllament que incideix en la sensació de solitud.

Passant a analitzar les actituds dels personatges, el recurs més emprat pels dos artistes, a l'hora de marcar el distanciament entre els membres de la parella, és la falta de contacte visual. Els personatges mantenen la mirada baixa, actitud que ve reforçada per la concentració en els propis pensaments. Un altre recurs emprat de manera reiterativa per ambdós és la immersió en la lectura. Llegir allunya a la persona del que succeeix al seu voltant. En algunes ocasions sols ho fa un dels membres de la parella i en altres els dos. Finalment, també els dos artistes coincideixen situar les parelles donant-se l'esquena, incidint en la incomunicació.

L'ús dels recursos apuntats en els apartats anteriorment reflecteixen, en un primer moment, l'apropament de la parella i el desig per abandonar l'estat de solitud en que se troba cada personatge. Però a partir de la conflictivitat i el distanciament entre els membres de la parella, s'arriba al resultat de la ruptura, fet que torna conduir a la soledat. Hopper i Allen ens mostren que compartir un mateix espai no sempre és el resultat d'una bona convivència, sinó que també pot ser un lloc on se comparteix la solitud.

Un darrer punt a destacar de les relacions sentimentals són les diferents actituds atorgades a cada membre de la parella. Les hem localitzat en la comparativa de la pintura *Four Lane Road* amb el corresponent fotograma d'*Annie Hall*, on tant Hopper com Allen, coincideixen en mostrar la dona en estat d'agitació i l'home de indiferència. Les postures enfrontades provoquen la inestabilitat de la parella, donant com a resultat la incomunicació i la sobrevinguda soledat.

D'aquest apartat hem d'assenyalar una diferència pel que fa a les obres dels dos autors, ja que mentre la condició narrativa dels films dona a conèixer el final de la història, encaminada cap a la solitud dels protagonistes, les pintures de Hopper són un moment suspès en el temps que ens provoca incertesa.

El quart objectiu era estudiar el tractament donat a la figura femenina com instrument per la representació de sentiments. A les imatges seleccionades la veiem representada en solitud i com a única protagonista de l'escena. La dona és un element importantíssim en les creacions de Hopper i Allen, situant-la tant en la intimitat, com en entorns laborals i d'oci.

Els dos autors coincideixen en l'entorn on situen la dona. En l'àmbit privat, Hopper la dibuixa, nua, amb roba interior o amb vestits lleugers i la presenta com un ésser vulnerable davant la mirada masculina. Allen ho fa de manera similar, mostrant la fragilitat i vulnerabilitat de la dona davant les actituds masculines. Els dos autors també coincideixen en l'absència d'erotisme i provocació, però Allen, trenca amb la passivitat femenina i ens presenta una dona que, davant la solitud, pren la iniciativa per abandonar la seva soledat.

Allen i Hopper situen la dona solitària en espais públics, com les cafeteries. Hopper la representa dins un local i aïllada de l'entorn, amb la mirada abstreta i concentrada en els seus pensaments. Mentre que la solitud de Hopper ve reforçada per un pla general, Allen, ens apropa tant als rostres de les dones que penetra en la seva psicologia. Des de dues perspectives diferents, el plans generals i els primers plans, els autors defineixen els mateixos sentiments: la fragilitat de la dona, la seva vulnerabilitat, la resignació i la tristor, trets emocionals atribuïts de manera tradicional a les dones.

Un altre punt és la solitud davant el viatge. Un viatge que tant en Hopper com en Allen podria ser un símbol de fugida de la realitat. Els dos representen dones en moments de reflexió personal, abatudes emocionalment, envoltades de silenci i equipades amb maletes. La vulnerabilitat davant el mascle i la seva fragilitat les obliga a fugir, i per tant, a veure's immerses en la soledat.

La darrera qüestió a tractar és la solitud voluntària. En aquest cas la dona és representada amb una actitud totalment diferent. Mentre que tradicionalment la dona està amb la mirada baixa i el rostre amagat, preservant el seu anonimat, en la pintura *Western Motel* la podem veure en la mirada desafiant. Hem pogut observar, com els dos artistes, a més de la representació clàssica, també presenten la dona en una actitud segura de sí mateixa.

En el cas de Hopper mantén la mirada de l'espectador, observadora en lloc d'observada, i menys fràgil. Una dona que segueix sent solitària, però encaminada cap a una nova modernitat, que repta la mirada de les actituds masculines.

La realització d'aquest estudi ens ha duit a canviar la nostra visió entorn al tema de la solitud. En primer lloc perquè l'estudi minucios de les obres ens ha permès ampliar el coneixement sobre les tècniques pictòriques i filmiques. També hem après a aprofundir en la percepció dels estats psicològics del personatges. Finalment se'ns ha obert un magnífic camp de treball entorn als aspectes sociològics que envolten els treballs de Hopper i Allen.

6.2 Futures línies d'investigació

Per la magnitud del treball, han quedat aspectes en els quals no hem pogut aprofundir de la manera adequada. Un aspecte que ens hagués agradat poder tractar és la solitud enfocada en la figura masculina, donat que tant Edward Hopper com Woody Allen el presenten com tema en les seves creacions. Tampoc hem pogut considerar com treballen l'espai des del punt de vista de la solitud. Els espais sense personatges en les seves obres han deixat un buit en la investigació.

D'altra banda, i com hem assenyalat, pensam que la relació entre les pintures *Summer Evening* i *Automat* i el film *The Purple Rose of Cairo*, haurien pogut donar lloc a més conclusions, a part de les que s'han desenvolupat en el capítol VI.

I finalment hem anat descobrint nous aspectes objecte del nostre interès, com l'aprofundiment en l'estudi dels vestuari, donada la minuciositat amb la que el treballa Hopper i la peculiaritat en la manera de vestir de les pel·lícules d'Allen.

VII. APÈNDIX DOCUMENTAL

7.1 Bibliografia

Bibliografia caràcter general

- ADAMS, Willi Paul. *Los Estados Unidos de América, Siglo Veintiuno*, Madrid, 1992. (1^a ed. Frankfurt am Main, 1977)
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, 1997. (*Film, 1933 / Film as Art*, Berkeley i Los Ángeles, 1957)
- AUMONT, Jaques. *El ojo interminable. Cine y Pintura*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997. (Primera edició: París 1989)
- *El rostro en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.
- BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Jordá, Joaquín (trad.). Barcelona: Anagrama, 2000. 291 p. ISBN: 84-339-0596-1
- BARRIENTOS BUENO, Mónica. *Celuloide enmarcado. El retrato pictórico en el cine*. Quiasmo, Madrid, 2009.
- BAZIN, André. “Pintura y cine”, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990. (Primera edició: París, 1975) pàg. 268-273.
- BELLOUR, R. (ed), *Cinéma et peinture: approches*, PUF, París, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987 (1^a ed. Frankfurt 1972), p.: 15-57
- BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007 (1^a ed. Paris 1987)
- BORAU, José Luis. *La pintura en el cine. El cine en la pintura: discursos de ingreso en la RR.AA de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Calvo Serraller, Francisco (prol.). Ocho y Medio, Madrid, 2003.
- BROWN, Mitton W. *American painting. From the armory show to the Depression*, Princetown University press, 1995, p.: 173-181
- BROTONS, M. Magdalena. *El cine en Francia: 1895-1914, reflejo de la cultura visual de una época*, Genuève Ediciones, Santander, 2014.
- CAMÓN AZNAR, José. *La Cinematografía y las artes*. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1952.

- CANUDO, Ricciotto. “Manifiesto de las Siete Artes” recollit a ROMAGUERA, Joaquim i ALSINA THEVENET, Homero (eds), *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*. Fontamara, Barcelona, 1985, p.: 17-20.
- CERRATO, Rafael. *Cine y pintura*, JC Clementine, Madrid, 2009.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia. La construcción de Venus: fragmentación, montaje y despersonalización del cuerpo femenino en la estética vanguardista. *Actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM)*(Universidad Carlos III, Madrid 17-19 d’abril de 2002). Madrid: Archiviana, 2003, p.: 439-456. Disponible a: <http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12359/construccion_castillo_AEIHM_2002.pdf?sequence=1> [Consulta 24-04-2019].
- COSTA, Antonio. *Cinema e pittura*. Loescher Editore, Turín, 1991.
- DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Athlone, London, 1996.
- FAURE, Élie. *Fonction du Cinéma. De la Cinéplastique a son destin social (1921-1937)*. Éditions d’Histoire et d’Art, Paris, 1953.
- GENOVÉS, Isabel. “La representación de la mujer en el arte”, *Los ojos de Hipatia*, nº 10 març 2018. Disponible a: <<https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/la-representacion-de-la-mujer-en-el-arte/>> [consulta 20-05-2019].
- HAAS, Patrick de. *Cinema integral. De la peinture au cinema dans les années vingt*. Tréséditions, París, 1985.
- KESKA, Mónica. “Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas” a *Artigrama*, nº 20, 2005, p.: 547-562. Disponible a: <<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/19.pdf>> [Consulta 25-03-2019].
- LINDSAY, Vachel. *El arte de la imagen en movimiento*. Fundación de cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1995. (Primera edición: Nova York 1915)
- MINGUET BATLLORI, Joan M. “Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura. La imagen de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo.” *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, 1992, p.: 48-59. Disponible a: <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/345>> [Consulta 14-06-2019].

- NILSEN, Vladimir. *The Cinema as a Graphic Art: On a Theory of Representation in the Cinema*. Hill and Wang, New York, 1985. (Primera edició: Londres 1973).
- ORTIZ, Aurea i PIQUERAS, María Jesús. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1995.
- PAÏNI, D. “Le cinema est la peinture, le cinema hait la peinture. Entretien avec Jacques Aumont”. *Cahiers du cinema*, nº 421, 1989, p: 61-62.
- PINEL, Vincent. *Los géneros cinematográficos*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009.
- RANCIÈRE, J. “Le cinema comme la peinture”, *Cahiers du cinema*, nº 531, 1999, p.: 30-32.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim i ALSINA THEVENET. *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.
- SIMEONI, Charles-Eric. “Peinture-Cinéma-Peinture / Cinéma-Peinture-Cinéma”. Catàleg d’exposició, *Peinture-Cinéma-Peinture*, p: 37-55.
- VVAA. *Historia del cine mundial. Estados Unidos*, Akal, Madrid, 2011. (Primera edició: Turin 1999)
- VVAA. *Peinture-Cinéma-Peinture*. Catàleg d’exposició, Hazan, París, 1989.

Bibliografia Edward Hopper

- BORGUESI, Silvia. *Art Book. Hopper. Realidad y poesia del mito americano*. Electa (Grijalbo Mondadori, S.A.), Madrid, 2000.
- BORNAY, Erika. *Las historias secretas que Hopper pintó*, Icaria Editorial, Barcelona, 2009.
- BURGIN, Victor. “The separateness of Things, Victor Burgin”, *Tate Papers* nº 3, Spring 2005. Disponible a: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-separateness-of-thing-victor-burgin>>
- CAIMAN CUADERNOS DE CINE. “Edward Hopper: pintura y cine en filmin”, *Filmin*, 20-16-2004. Disponible a: <<https://www.filmin.es/blog/edward-hopper-pintura-y-cine-en-filmin>>
- CARRIZO COUTO, Rodrigo. “El blues tiene poderes curativos” *El País*, 19-08-2005. Disponible a: <https://elpais.com/diario/2005/08/19/revistaverano/1124402417_850215.html> [consulta 15-06-19].

- CASTRIA MARCHETTI, Francesca. *La pintura norteamericana*, Electa, Barcelona, 2002.
(Primera edició: Milan, 2002), p.: 207-233.
- COCA, Jordi. *Paisatges de Hopper*. Edicions 62, Barcelona, 1995.
- DE BOTTON, Alain. "The pleasures of sadness", *Tate Etc.* Issue 1: Summer 2004.
Disponible a: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>>
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, (1ª ed. Milan, 1966).
- DE PABLOS PONS, Juan. "La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper", *Enseñanza*, 23, 2005, p.: 103-114.
Disponible a: <<https://revistas.usal.es/index.php/0212-5374/article/view/4215/4231>>
- "El cine y la pintura. Una relación pedagógica. Una aproximación a Victor Erice y Edward Hopper", *Icono 14. Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, 7, 2006, p.:1-15 Disponible a:
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2043872>>
- DEBECQUE-MICHEL, Laurence. *Hopper*, Debate, Madrid, 1993.
- DEVILLERS, Jean-Pierre (direcció), AVRO / Centre Pompidou (producció). *La toile blanche d'Edward Hopper*. 2012. Disponible a:
<<https://www.youtube.com/watch?v=XKNDeiiGX4A>>
- EFE. "El pintor estadounidense de la alienación", *El mundo.es* [en línia] 25-04-2004
Disponible a:
<www.elmundo.es/elmundo/2004/05/25/cultura/1085499043.html>
- EVERITT, Anthony. *Expresionismo Abstracto*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- FRASER JENKINS, David. "Edward Hopper and British Artists", *Tate Papers*, nº 6, Autumn 2006. Disponible a: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/edward-hopper-and-british-artists>>
- GÓMEZ, Lourdes. "Londres reune 70 obras de Edward Hopper. El pintor de la condición humana", *El País* [en línia] 26-05-2004. Disponible a:
<https://elpais.com/diario/2004/05/26/cultura/1085522402_850215.html>
- GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*, Abradale press / Harry N. Abrams, INC, NY, 1983
- HOLTHOF, Marc. *La méthode Hopper: du réalisme "narratif" au réalisme "abstrait"*.
Catàleg de l'exposició Hopper al Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1993.

- LEVIN, Gail. *Edward Hopper: The art and the artist*. Whitney Museum of American Art, 1980. Disponible a:
<<https://archive.org/details/edwardhopperarta00levi/page/60>>
- *Edward Hopper*, Fundación Juan March, Madrid, 1990
 - *Hopper's Places*. University of California Press, 1998. (Segona edició)
 - *Edward Hopper: an intimate biography*. Alfred A. Knopff, New York, 1998. Disponible a: <<https://archive.org/details/edwardhopperinti00levi>>
 - “Edward Hopper y el cine en Arte y Parte”, *Arte y Parte*. 28. Agost/setembre 2000, p.: 38-61 Disponible a:
<<https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/files/2014/03/Arte-Y-Parte-Edward-Hopper-Y-El-Cine.pdf>>
- LLORENS, Tomás. *Mimesis. Realismos modernos 1918-1945*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005.
- MARKER, Sherry. *Edward Hopper*, Ed. Libsa, Madrid, 1991.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. “Las ventanas de Hopper” a VV.AA. *El realismo en el arte contemporáneo: 1900-1950*. MAPFRE, Madrid, 1998, p.: 240-248.
- *Ventanas de Manhattan*, Seix Barral, Barcelona, 2005.
- OCAÑA, Javier. “Hopper se mueve”. *El País* [en línia] 07-08-2014. Disponible a:
<https://elpais.com/cultura/2014/08/07/actualidad/1407434815_548780.html >
- POLO, Higinio. “Edward Hopper: desolada América”, *El viejo topo*, nº 209-210, juliol-agost, 2005, p.: 102-109. Disponible a:
<<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=19559>>
- PREDEVILLE, Brendan. *El Realismo en la pintura del siglo XX*, Destino, Barcelona, 2001.
- RENNER, Rolf G. *Hopper: Transformaciones de lo real*. Taschen, Colonia, 2000 (1ª edició, 1991)
- ROSA SERAFIN, Vanessa. “La dilatada sombra de Edward Hopper en el cine”, *Revista Latente*, 12, 2014, p.: 91-108. Disponible a:
<https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/4399/LT_12_%282014%29_06.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- RODRÍGUEZ, Carlos (director). Morgancrea (producció). *Edward Hopper. El pintor del silencio*. 2005. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=hdyjpfqjgIg> >
- SHEPARD, Sam. *Crónicas de Motel* (títol original: *Motel Chronicles*), Anagrama, Madrid, 1983.
- VVAA. *Edward Hopper*, Tate Publishing, London, 2004.

VVAA, *Hopper*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012

VVAA. *Los grandes genios del arte contemporáneo. El siglo XX, 10: Hopper*, Biblioteca El Mundo, Madrid, 2006, p.: 162-163

VVAA. “Edward Hopper y el cine”, *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 1 [15] juny 2012, p.: 1-33.

Cursos online:

Autores de la Colección. *Hopper*

SOLANA, Guillermo. “Hopper”, *Autores de la Colección*, 2018. [consulta 29-04-2020].

Disponible a: <[https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/curso-autores-coleccion-2018-cole-church-okeeffe-](https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/curso-autores-coleccion-2018-cole-church-okeeffe-hopper?_ga=2.53543848.1405902013.1588840274-1198766915.1586618647)

[hopper?_ga=2.53543848.1405902013.1588840274-1198766915.1586618647](https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/curso-autores-coleccion-2018-cole-church-okeeffe-hopper?_ga=2.53543848.1405902013.1588840274-1198766915.1586618647)>

Edward Hopper. El cine y la vida moderna

BOURGET, Jean-Loup. “Hopper, el cine y la cultura americana de los años 30 y 40”,

Hopper. El cine y la vida moderna, 2020. [consulta 12-04-2020]. Disponible a:

<<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>

BOZAL, Valeriano. “Imagen de Hopper”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020.

[consulta 19-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>

BURGIN, Víctor. “Un Hopper anticinematográfico”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020.

[consulta 12-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>

COIXET, Isabel. “Ventanas a la oscuridad”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020.

[consulta 14-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>

DOSS, Erika. “Lo encontró en las películas: la influencia del cine en la obra de Edward Hopper”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [consulta 14-04-2020].

Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>

- FOURBET, Jean. “Hopper y David Lynch”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [consulta 25-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>
- IVERSEN, Margaret. “Hopper y lo cinemático”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [consulta 14-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>
- LLORENS, Tomàs. “Hopper, pintor de la vida moderna”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [consulta 19-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>
- O'DOHERTY, Brian. “Hopper's Windows”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [22-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>
- OTTINGER, Didier. “Los fantasmas de Hopper”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [consulta 19-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>
- SOLANA, Guillermo. “Tableau vivant”, *Hopper. El cine y la vida moderna*, 2020. [consulta 12-04-2020]. Disponible a: <<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/curso-online-edward-hopper-cine-vida-moderna>>

Bibliografía Woody Allen

- ALLEN, Woody. “Un hombre de preguntas difíciles” *El País* [en línea] 2007. Disponible a: <https://elpais.com/diario/2007/08/22/revistaverano/1187733605_850215.html>
- ALSINA THEVENET, Homero. *Desde la creación al primer sonido. Historia del cine americano /I (1893-1930)*, Ed. Laertes, Barcelona, 1993.
- BROTONS CAPÓ, M. Magdalena, *El cinema art de la modernitat*, Hiperdimensional edicions, Palma, 2004.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Woody Allen, barcelonés accidental: Solo detrás de la cámara*, Editorial Encuentro, Madrid, 2008.
- COLOMBANI, Florence. *Woody Allen*. El País, Madrid, 2007.

- COMA, Javier. *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano /2 (1930-1960)*, Ed. Laertes, Barcelona, 1993.
- DE MIGUEL ZAMORA, Marta. *La red urbana de Woody Allen. Análisis del espacio descriptivo cinematográfico*, Tesi Doctoral, Madrid, 2014. Disponible a: <<https://eprints.ucm.es/27916/>>
- GRUESO, Natalio. *Woody Allen. El último genio*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015.
- GUARNER, José Luis. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano / 3 (1961-1992)*, Ed. Laertes, Barcelona, 1993.
- GUBERN, Román. *Historia del Cine*, Lumen, Barcelona, 2001.
- KAPLAN, Ann. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Cátedra, Madrid, 1998 (1ª ed. 1983)
- LAX, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. (Títol original: *Conversations with Woody Allen*), Lumen, Barcelona, 2008. (Primera edició: 2007)
- ORTÍZ DE LANDÁZURI, Jorge i PIÑAS, Pite (Direcció), Canal + (Realització). *Woody Allen. La vida y nada más*. 2000. Disponible a: <https://www.documaniatv.com/biografias/woody-allen-la-vida-y-nada-mas-video_2089f4f8b.html>
- ORTIZ VILLETÀ, Aurea. *La arquitectura en el cine: construyendo una ilusión*, Quaderns del MuVIM, València, 2008.
- SANGRO, Pedro i PLAZA, Juan F. (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneas*. Laertes, Barcelona, 2010.
- SCHICKEL, Richard (Direcció, guió i producció). *Woody Allen: a life in film*. 2002. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=psyn31Nmxww>>
- SCHICKEL, Richard. *Woody Allen por sí mismo*. (Títol original: *Woody Allen: a life in film*) Robinbook, Barcelona, 2005. (Primera edició: 2003)
- SCOLA, Gloria. “Woody Allen: Lo más importante que he aprendido del psicoanálisis es que no funciona” *El Periódico* [en línia] 10-10-2019. Disponible a: <<https://www.elperiodico.com/es/port/arte/20191010/woody-allen-entrevista-dias-lluvia-nueva-york>>
- WEIDE, Robert B. (Direcció), Cameo Media (Producció). *Woody Allen: a documentary*. 2011.
- Primera part disponible a: <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+1>>.

- Segona part disponible a: <<http://www.area-documental.com/player.php?titulo=Woody+Allen+El+Documental+2>>

7.2 Webgrafia

Webgrafia Edward Hopper

Aparences. Historia del Arte y actualidad cultural [en línia] 2005-2020. Disponible a: <<https://www.aparences.net/es/>> [consulta 25/04/19].

Busca Biografías [en línia] 1999-2020. Disponible a: <<https://www.buscabiografias.com>> [consulta 29/02/19].

Cine Archivo [en línia]. Disponible a: <<http://www.cinearchivo.net/site/index.asp>> [consulta 05-05-2020].

Edward Hopper [en línia] 2003. Disponible a: <<https://www.edwardhopper.com>> [consulta 01-04-2020].

Edward Hopper [en línia]. Disponible a: <<https://www.edwardhopper.net>> [consulta 01-04-2020].

FilmAffinity España [en línia] 2002-2020. Disponible a <<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>> [consulta 05-04-2020].

Filmin [en línia]. Disponible a: <<https://www.filmin.cat/>> i <<https://www.filmin.es/>> [consulta 07-05-2020].

Historia del mundo en el siglo XX [en línia] 2010. Disponible a: <<http://www.historiasiglo20.org/HM/>> [consulta 20-02-2019].

Mcn biografías [en línia]. Disponible a: <<http://www.mcnbiografias.com>> i <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=hopper-edward>> [consulta 15-03-2019].

The Art Story [en línia] 2020. Disponible a: <<https://www.theartstory.org/artist/hopper-edward/artworks/>> [consulta 15-03-2020].

Webgrafia Woody Allen

Archivo Cine Lluís Benejam [en línia] 2013. Disponible a: <<https://archivocine.com/index.php>> [consulta 15-03-2019].

- Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo* [en línia] 2020. Disponible a: <<https://artium.eus/es/>> i <<http://catalogo.artium.org/book/export/html/1284>> [consulta 15-03-2020].
- Cine Archivo* [en línia]. Disponible a: <<http://www.cinearchivo.net/site/peliculas.asp>> [consulta 05-05-2020].
- El País* [en línia] 2002-2020. Disponible a: <<https://elpais.com/noticias/woody-allen/>> [consulta 05-04-2020].
- FilmAffinity España* [en línia] 2002-2020. Disponible a: <<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>> [consulta 05-04-2020].
- Filmin* [en línia]. Disponible a: <<https://www.filmin.cat/>> i <<https://www.filmin.es/>> [consulta 07-05-2020].
- The Woody Allen Pages* [en línia]. Disponible a: <<http://www.woodyallenspages.com/>> [consulta 07-05-2020].
- Woody Allen* [en línia] 2020. Disponible a: <<https://woodyallen.com/>> i <<https://woodyallen.com/filmography/>> [consulta 07-05-2020].
- Woody Allen* [en línia] 2006. Disponible a: <<http://www.woodyallen.net/>> [consulta 07-05-2020].
- Woody Allen Web* [en línia] 2002-2020. Disponible a: <<https://woodyallenweb.wordpress.com/>> [consulta 07-05-2020].
- Zinema* [en línia] 2020. Disponible a: <<https://zinema.com/>> [consulta 07-05-2020].
<<http://www.inkinoveritas.com/films/0000.htm>> [consulta 07-05-2020].
<<http://www.inkinoveritas.com/textos/entrevwo.htm>> [consulta 07-05-2020].

Webgrafia museus

- Butler Institute of American Art. Youngstown, Ohio. Disponible a: <<https://butlerart.com/>> [consulta 15-08-2019]
- Carnegie Museum of Art. Disponible a: <<https://cmoa.org/>> [consulta 15-08-2019]
- Col·lecció Phillips. Washington D.C. Disponible a: <https://www.phillipscollection.org/research/american_art/index.htm> [consulta 15-08-2019]
- Delaware Art Museum. Disponible a: <<https://www.delart.org/>> [consulta 07-05-2020]

- Des Moines Art Center, Iowa. Disponible a:
<<https://emuseum.desmoinesartcenter.org/collections>> [consulta 07-05-2020]
- Fine Arts Museums of San Francisco. Disponible a:
<<https://art.famsf.org/edward-hopper/portrait-orleans-199132>> [consulta 07-05-2020]
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Disponible a: <https://www.si.edu/object/hmsg_66.2504> [consulta 07-05-2020]
- Indianapolis Museum of Art. Disponible a:
<<http://collection.imamuseum.org/artwork/63754/>> [consulta 07-05-2020]
- MOMA, NY. Disponible a: <<http://www.moma.org/>> [consulta 15/03/19].
- Museum of Fine Arts. Boston. Disponible a:
<<https://collections.mfa.org/objects/33293>> [consulta 15/03/19].
- Museum of Fine Arts. Montgomery, Alabama. Disponible a:
<<https://mmfa.org/?s=new+york+office>> [consulta 15/03/19].
- National Gallery of Art, Washington. Disponible a:
<<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61252.html>> [consulta 07-05-2020].
- National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC
Disponible a: <<https://americanart.si.edu/>> [consulta 07-05-2020].
- Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Disponible a: <<https://www.pafa.org/>>
[consulta 15-03-2019].
- SFMOMA. Museu d'Art Modern de San Francisco. Disponible a:
<<http://www.theartwolf.com/news/edward-hopper-sfmoma-2012.htm>> [consulta 15-03-2019]
- TATE Modern, Londres. Disponible a: <<http://www.tate.org.uk/>> [consulta 15-03-2019]
- The Dayton Art Institute, Ohio. Disponible a:
<<http://www.daytonartinstitute.org/>> [consulta 15-03-2019]
- The Metropolitan Museum of Art, NY. Disponible a:
<<http://www.metmuseum.org/>> [consulta 15-03-2019]
- Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid. Disponible a:
<<https://www.museothyssen.org>> [consulta 15-03-2019]

- Toledo Museum of Art, Ohio. Disponible a: <<https://www.toledomuseum.org/>> [consulta 15-03-2019]
- University of Arizona Museum of Art, Tucson. Disponible a: <<https://artmuseum.arizona.edu/artwrite/edward-hopper>> [consulta 15-03-2019]
- Virginia Museum of Fine Arts. Disponible a: <<https://www.vmfa.museum/piction/6027262-8054622/>> [consulta 15-03-2019]
- Walker Art Center. Contemporary Art Museum. Minneapolis. Disponible a: <<https://walkerart.org/>> [consulta 07-05-2020]
- Whitney Museum of American Art, New York. Disponible a: <<https://www.whitney.org/>> [consulta 07-05-2020]
- Yale University Art Gallery. New Haven, Connecticut. Disponible a: <<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52875>> [consulta 07-05-2020]

ANNEXOS

ANNEX 1

Selecció d'obres d'Edward Hopper: gravats, aquarel·les i olis

Gravats



Night on the Train (1918-1920)



Train and bathers (1920)



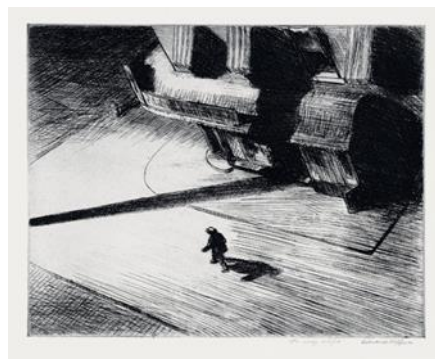
Les deux pigeons (1920)



American Landscape (1920)



Wind at night (1921)



Night Shadows (1921)



The Cat Boat (1922)



The Balcony (1928)

Aquarel·les



Houses in Squam Light, Gloucester (1923)
(1931)



Reclining nude (1924-1927)



Day after the funeral (1925)



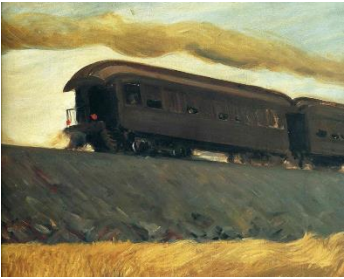
Died tree and side view of Lombard House



The Palace (1931)

Pintures a l'oli

○ Paisatge rural i natura



Railroad train (1908)



Sailing (1911)



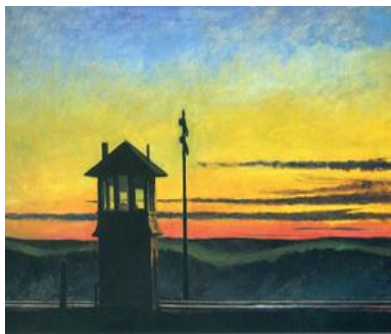
House by a railroad (1925)



Cars and rocks (1927)



Lighthouse at two lights (1929)



Sunset railroad (1929)



New York, New Haven and Hartford (1931)



Gas (1940)

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



Solitude (1944)



Two Puritans (1945)

○ Paisatge urbà. Interior / exterior



Le pont des Arts (1907)



Le Louvre par temps orageux (1909)



Le Pont Royal (1909)



Le Quai des Grands Augustins (1909)

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



American Village (1912)



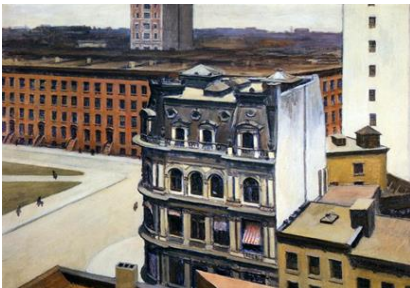
New York Corner (Corner Saloon) (1913)



Queensborough Bridge (1913)



New York pavements (1924)



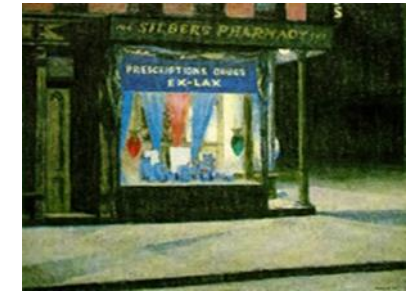
The City (1927)



Manhattan Bridge Loop (1928)



Night Windows (1928)



Drugstore (1927)

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



From Williamsburg Bridge (1928)



Early Sunday Morning (1930)



House at Dusk (1935)



The Circle Theatre (1936)



Sheridan Theatre (1937)



Nighthawks (1942)

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



August in the City (1945)



Rooms for tourists (1945)



Approaching a city (1946)



Seven A.M. (1948)



Portrait of Orleans (1950)

○ Figura humana

• Personatges solitaris



Solitari Figure in a Theatre (1903)



Summer interior (1909)



Girl at the sewing Machine (1921)

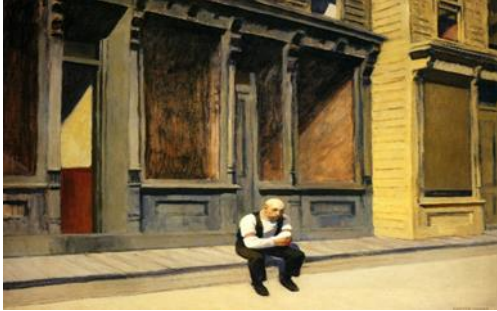


Apartament Houses (1923)



Eleven A.M. (1926)

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



Sunday (1926)



Automat (1927)



Night Windows (1928)



Hotel Room (1931)



Room in Brooklyn (1932)



Compartment C Car 293 (1938)



New York Movie (1939)



Girlie Show (1941)

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



Summertime (1943)



Morning in a City (1944)



Pennsylvania Coal Town (1947)



High Noon (1949)



Cape Code Morning (1950)



Mornin Sun, (1952)

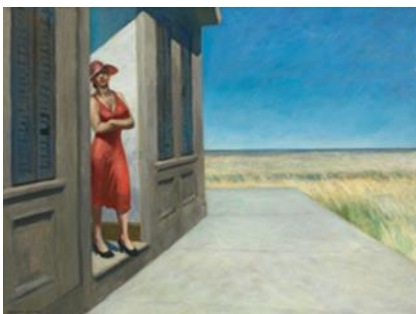


Office in a Small City (1953)



City Sunlight (1954)

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



South Carolina Morning (1955)



Hotel Windows (1955)



Western Motel (1957)



A woman in the sun (1961)



New York Office (1962)



Intermission (1963)

○ Parelles



Two on the Aisle (1927)



Chop Suey (1929)



New York Room (1932)



Cape Cod Evening (1939)



Office at Night (1940)



Summer Evening (1947)



Summer in the City (1949)



First Row Orchestra (1951)

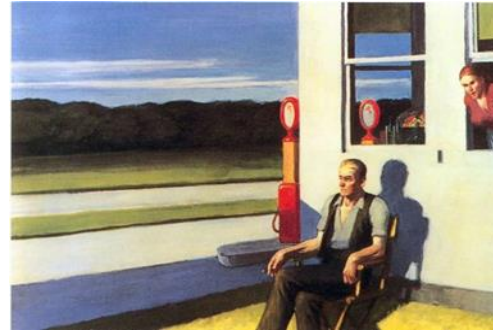
La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen



Hotel by a Railroad (1952)



Sea Watchers (1952)



Four Lane Road (1956)



Sunlight in a Cafeteria (1958)

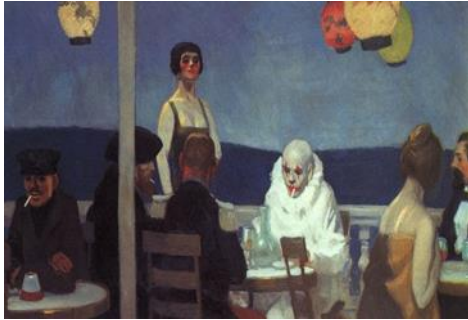


Excursion into Philosophy (1959)



Two Comedians (1965)

○ El grup



Soir Blue (1914)



Tables for ladies (1930)



The barber shop (1931)



Hotel Lobby (1943)



Conference at Night (1949)



Second Story Sunlight (1960)



People in the sun (1963)



Chair car (1965)

○ La llum



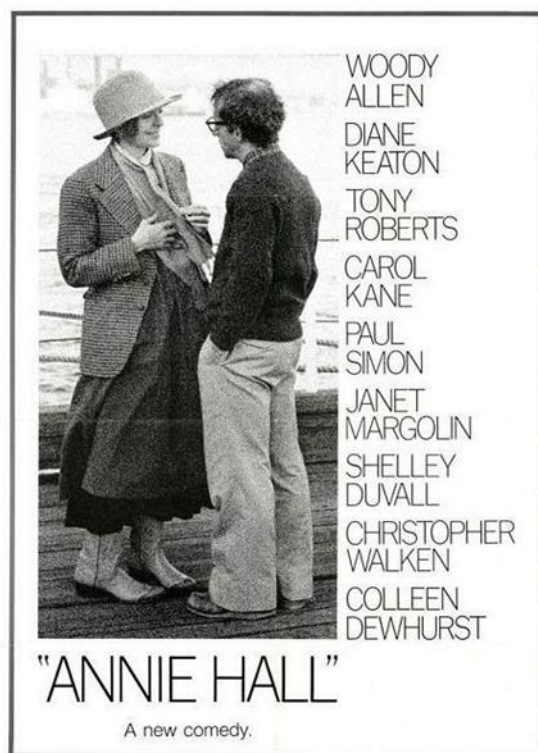
Rooms by the sea (1951)



Sun in an empty room (1963)

ANNEX 2

Fitxes tècniques dels quatre films analitzats



FITXA TÈCNICA I ARTÍSTICA²⁴⁴

Títol original: *Annie Hall*

Data: 1977

Gènere: Comèdia romàntica

País: Estats Units

Director: Woody Allen

Productora: Jack Rollins / Charles H. Joffe Production

Guió: Woody Allen, Marshall Brickman

Fotografia: Gordon Willis

Música: Varis

Muntatge: Wendy Green Bricmont i Ralph Rosenblum

Intèrprets: Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keaton (Annie Hall), Tony Roberts (Rob), Carol Kane (Allison), Paul Simon (Tony Lacey), Shelley Duvall (Pam),

²⁴⁴ Schickel, Richard. *Woody Allen por sí mismo*. Robinbook, Barcelona, 2005, p.: 166-167

Janet Margolin (Robin), Christopher Walken (Duane Hall), Colleen Dewhurst (Mom Hall), Mordecai Lawner (Alvy's dad), Joan Newman (Alvy's mom), Jonathan Munk (Alvy, age 9), Christine Jones (Dorrie), Donald Symington (Dad Hall), Helen Ludlam (Grammy Hall), John Glover (Actor boyfriend), Russell Horton (Man in theatre line), Mary Boylan (Miss Reid), Marshall McLuhan (Himself), Dick Cavett (Himself), Jeff Goldblum (Lacey party guest), Beverly D'Angelo (Actress in Rob's TV show), Tracey Walter (Actor in Rob's TV show), Sigourney Weaver (Alvy's date outside theatre), Walter Bernstein (Annie's date outside theatre), Hy Anzell (Joey Nichols), John Doumanian (Coke friend).

Duració: 94 min.

SINOPSI²⁴⁵

Alvy Singer (Woody Allen) és un còmic de NY en tractament psicoanalític, divorciat en dues ocasions i amb por al compromís. Coneix a Annie Hall (Diane Keaton), una jove de Wisconsin que vol ser cantant i amb una personalitat insegura. Els dos comencen una relació marcada per l' enamorament, la intimitat, la convivència, la ruptura i el retrobament. És l'anàlisi d'una relació sentimental i una reflexió (en clau còmica) sobre el natural de las relacions personals.

²⁴⁵ *FilmAffinity España* [en línia] 2002-2020. Disponible a: <<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>> [consulta 05-04-2020].



FITXA TÈCNICA I ARTÍSTICA²⁴⁶

Títol original: *Manhattan*

Data: 1979

Gènere: Comèdia romàntica. Drama.

País: Estats Units

Director: Woody Allen

Productora: Jack Rollins / Charles H. Joffe Production

Guió: Woody Allen, Marshall Brickman

Fotografia: Gordon Willis (B&W)

Música: George Gershwin

Muntatge: Susan E. Morse

²⁴⁶ Schickel, Richard. *Woody Allen por sí mismo*. Robinbook, Barcelona, 2005, p.: 16

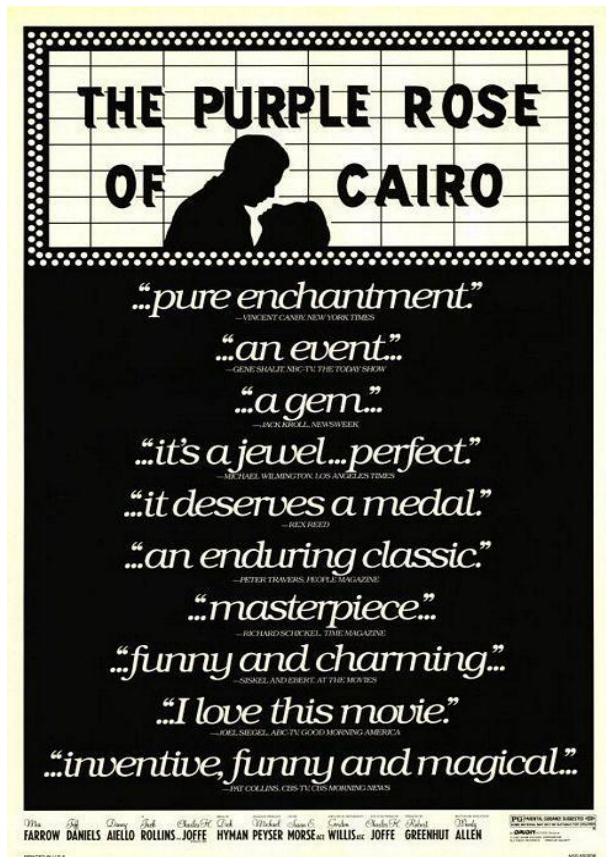
Intèrprets: Woody Allen (Isaac), Diane Keaton (Mary), Michael Murphy (Yale), Mariel Hemingway (Tracy), Meryl Streep (Jill), Anne Byrne (Emily), Karen Ludwig (Connie), Michael O'Donoghue (Dennis), Gary Weis (Television director), Kenny Vance (Television producer), Tisa Farrow (Party guest), Damion Sheller (Isaac's son), Wallace Shawn (Jeremiah), Helen Hanft (Party guest), Bella Abzug (Guest of honor), Victor Truro (Party guest), Karen Allen (Television actor #2), David Rasche (Television actor #3), Mark Linn-Baker (Shakespearean actor), Frances Conroy (Shakespearean actress), John Doumanian (Porsche owner #2).

Duració: 96 min.

SINOPSI²⁴⁷

Isaac Davis (Woody Allen), un novaiorquès de mitja edat té un treball que odia, una novia de 17 anys a la que no estima i una exesposa lesbiana a la que desitjaria estrangular, perquè està escrivint un llibre en el que conta les intimitats del seu matrimoni. Quan coneix a Mary (Diane Keaton), la sexi i esnob amant del seu millor amic, s'enamora perdudament d'ella. La idea de deixar a la seva novia, colgar-se amb Mary i abandonar el seu treball, suposa per ell l'inici d'una nova vida.

²⁴⁷ *FilmAffinity España* [en línia] 2002-2020. Disponible a: <<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>> [consulta 05-04-2020].



FITXA TÈCNICA I ARTÍSTICA²⁴⁸

Títol original: *The Purple Rose of Cairo*

Data: 1985

Gènere: Comèdia romàntica

País: Estats Units

Director: Woody Allen

Productora: Jack Rollins / Charles H. Joffe Production

Guió: Woody Allen

Fotografia: Gordon Willis

Música: Dick Hyman

Muntatge: Susan E. Morse

Intèrprets: Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter/Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk), Dianne Wiest E, Milo O'Shea (Father Donnelly), Van Johnson

²⁴⁸ Schickel, Richard. *Woody Allen por sí mismo*. Robinbook, Barcelona, 2005, p.: 172

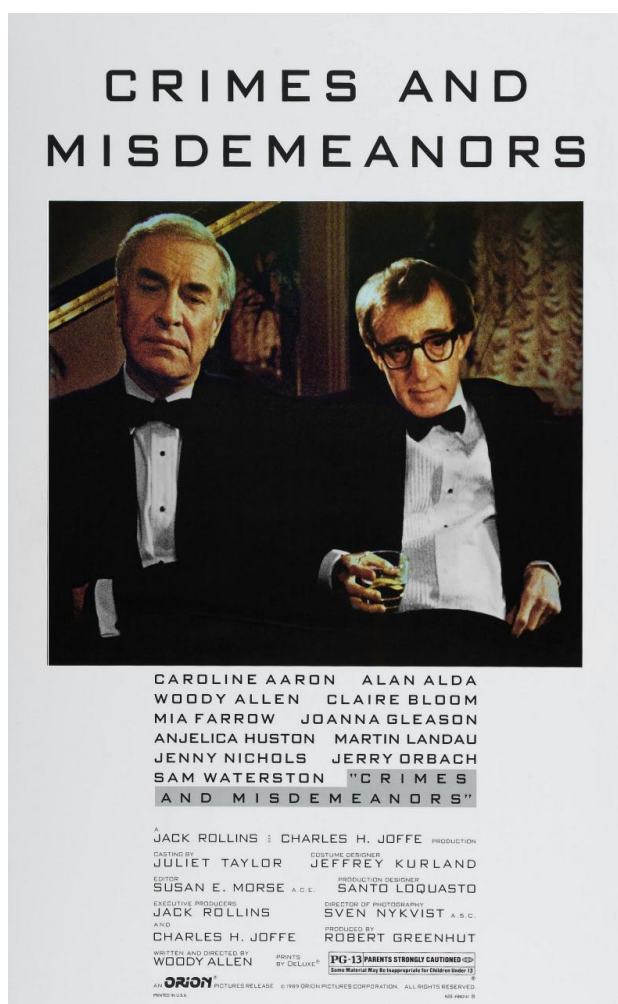
(Larry), Deborah Rush (Rita), Zoe Caldwell (The countess), Irving Metzman (Theater manager), John Wood (Jason), John Rothman (Mr. Hirsch's lawyer), Stephanie Farrow (Cecilia's sister), Edward Herrmann (Henry), Michael Tucker (Gil's agent), Alexander Cohen (Raoul Hirsch), Annie Joe Edwards (Delilah), Camille Saviola (Olga), Peter McRobbie (The communist), Karen Akers (Kitty Haines), Juliana Donald (Usherette), Glenne Headley (Hooker), Helen Hanft (Movie audience), Ken Chapin (Reporter), Helen Miller (Movie audience), George J. Manos (Press agent).

Duració: 85 min.

SINOPSI²⁴⁹

Estats Units 1935, Gran Depressió. Mentre Cecilia (Mia Farrow) treballa como cambrera a Nova Jersey, el seu marit se dedica a fer el gandul. La seva única distracció és el cine, al que va una i una altra vegada per allunyar-se de la dura realitat i somniar amb un món de xampany, vestits de nit i festes elegants. Una nit, el protagonista de la seva pel·lícula favorita, "The Purple Rose of Cairo", se fixa en ella i surt de la pantalla per conèixer-la.

²⁴⁹ *FilmAffinity España* [en línia] 2002-2020. Disponible a: <<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>> [consulta 05-04-2020].



FITXA TÈCNICA I ARTÍSTICA²⁵⁰

Títol original: *Crimes and Misdemeanors*

Data: 1989

Gènere: Drama. Comèdia. Històries creuades

País: Estats Units

Director: Woody Allen

Productora: Jack Rollins / Charles H. Joffe Production.

Guió: Woody Allen

Fotografia: Sven Nykvist

Música: Varis

Muntatge: Susan E. Morse

²⁵⁰ Schickel, Richard. *Woody Allen por sí mismo*. Robinbook, Barcelona, 2005, p.: 166-167

Intèrprets: Martin Landau (Judah Rosenthal), Woody Allen (Cliff Stern), Mia Farrow (Halley Reed), Anjelica Huston (Dolores Paley), Alan Alda (Lester), Sam Waterston (Ben), Joanna Gleason (Wendy Stern), Jerry Orbach (Jack Rosenthal), Caroline Aaron (Barbara), Claire Bloom (Miriam Rosenthal), Jenny Nichols (Jenny), Victor Argo (Detective), Jerry Zaks (Man on campus), Robin Bartlett (Wedding guest), Kenny Vance (Murray), Hy Anzell (Seder guest), Nora Ephron (Wedding guest), Frances Conroy (House owner), Sol L. Frieder (Seder guest), George J. Manos (Photographer).

Duració: 94 min.

SINOPSI²⁵¹

Judah (Martin Landau) i Clifford (Woody Allen) són dos homes enfrontats a sengles dilemes morals de diferent gravetat. Quan Judah, un reputat oftalmòleg, pretén acabar amb la seva relació extraconjugal, la seva amant l'amença amb arruïnar la seva vida contant-li tot a la seva esposa; segons el seu germà Jack (Jerry Orbach) la única solució és assassinar-la. Per un altre part, Clifford és un director de documentals que se veu obligat a rodar una pel·lícula sobre el seu cunyat, al que menysprea.

²⁵¹ *FilmAffinity España* [en línia] 2002-2020. Disponible a: <<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>> [consulta 05-04-2020].

ANNEX 3

filmografia de Woody Allen

ANNEX 3:	FILMOGRAFIA WOODY ALLEN (1950-2020) (Elaboració pròpia)		
ANY	TÍTOL	Woody Allen	GÈNERE
1950	<i>Your show of shows</i>	Guionista	
1950	<i>The colgate comedy hour</i>	Guionista	
1954	<i>Caesar's hour</i>	Guionista	
1956	<i>Stanley</i>	Guionista	
1958	<i>The Garry Moore show</i>	Guionista	
1960	<i>Hooray for love</i>	Guionista	Telefilme
1965	<i>What's New Pussycat</i>	Guionista i intèrpret	Farsa-Comèdia
1966	<i>What's up, Tiger Lily?</i>	Guionista, intèrpret i productor	Adaptació a l'anglès d'un film japonès
1969	<i>Take the money and run</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia-Fals documental
1969	<i>Dont Drink the Water</i>	Argumentista	Obra teatral
1971	<i>Men of crisis: The Harvey Wellinger story</i>	Director, guionista i intèrpret	Telefilme-Curtmetratge
1971	<i>Bananas</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia
1972	<i>Everything you always wanted to know about sex (But were afraid to ask)</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia
1972	<i>Play it Again, Sam (Sueños de un seductor)</i>	Guionista i intèrpret	Comèdia-Cine dins el cine
1973	<i>Sleeper</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia
1975	<i>Love and death (La última noche de Boris Grushenko)</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia d'època
1977	<i>Annie Hall</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia romàntica
1978	<i>Interiors</i>	Director i guionista	Drama
1979	<i>Manhattan</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia romàntica
1980	<i>Stardust memories (Recuerdos)</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia dramàtica - Cine dins el cine
1982	<i>A midsummer night's sex comedy</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia d'època
1983	<i>Zelig</i>	Director, guionista i intèrpret	Fals documental

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen

1984	<i>Broadway Danny Rose</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia
1985	<i>The Purple Rose of Cairo</i>	Director i guionista	Comèdia-Cine dins el cine
1986	<i>Hannah and her sisters</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia dramàtica
1987	<i>Radio days</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia-anys 40
1987	<i>September</i>	Director i guionista	Drama
1988	<i>Another woman</i>	Director i guionista	Drama
1989	<i>Oedipus Wrecks, episodi de New York Stories</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia dramàtica (Co-direcció: Martin Scorsese i Francis Ford Coppola)
1989	<i>Crimes and Misdemeanors</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia dramàtica
1990	<i>Alice</i>	Director i guionista	Comèdia / Màgia
1992	<i>Shadows and fog</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia d'intriga
1992	<i>Husbands and wives</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia dramàtica
1993	<i>Manhattan murder mystery</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia d'intriga
1994	<i>Bullets over Broadway</i>	Director i guionista	Comèdia
1994	<i>Dont Drink the Water</i>	Director	Telefilme
1995	<i>Mighty Aphrodite</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia romàntica
1996	<i>Everyone says I love you</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia musical
1997	<i>Deconstructing Harry</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia
1998	<i>Celebrity</i>	Director i guionista	Comèdia-cine dins el cine
1999	<i>Sweet and lowdown (Acordes y desacuerdos)</i>	Director i guionista	Comèdia-Fals documental
2000	<i>Small time crooks(Granujas de Medio Pelo)</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia
2001	<i>The curse of the jade scorpion</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia d'intriga
2001	<i>Sounds from a town I love</i>	Director i guionista	Curtmetratge 11-S
2002	<i>Hollywood Ending</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia-Cine dins el cine
2003	<i>Anything Else</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia romàntica
2004	<i>Melinda & Melinda</i>	Director i guionista	Comèdia dramàtica

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen

2005	<i>Match point</i>	Director i guionista	Drama romàntico (Coproducció Regne Unit i Luxemburg)
2006	<i>Scoop</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia romàntica / Màgia (Coproducció Regne Unit i Estats Units)
2007	<i>Cassandra's Dream</i>	Director i guionista	Drama (Producció d'Estats Units)
2008	<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	Director i guionista	Comèdia romàntica (Coproducció Estats Units i Espanya)
2009	<i>Whatever works (Si la cosa funciona)</i>	Director i guionista	Comèdia dramàtica
2010	<i>You will meet a tall dark stranger (Conocerás al hombre de tus sueños)</i>	Director i guionista	Comèdia dramàtica (Coproducció Estats Units i Espanya)
2011	<i>Midnight in Paris</i>	Director i guionista	Comèdia romàntica / Fantasia (Coproducció Estats Units i França)
2012	<i>To Rome with love</i>	Director, guionista i intèrpret	Comèdia romàntica / Episodi (Coproducció Estats Units i Italia)
2013	<i>Blue Jasmine</i>	Director i guionista	Comèdia dramàtica
2014	<i>Magic in the moonlight</i>	Director i guionista	Comèdia romàntica / Anys 20 / Màgia
2015	<i>Irrational Man</i>	Director i guionista	Comèdia dramàtica / Intriga
2016	<i>Café Society</i>	Director i guionista	Comèdia romàntica/Anys 30/Cine dins el cine
2017	<i>Wonder Wheel</i>	Director i guionista	Drama / Anys 50
2019	<i>A Rainy Day in New York</i>	Director i guionista	Comèdia romàntica
2020	<i>Rifkin's Festival</i>	Director i guionista	Comèdia-Cine dins el cine

La Solitud. Edward Hopper i Woody Allen