

## Imagen y narración: las escenas hopperianas de Claude Esteban

### Image and Narration: Hopperian scenes by Claude Esteban

INMACULADA ILLANES ORTEGA  
Universidad de Sevilla  
iillanes@us.es

#### Abstract

Poet, translator and art critic, Claude Esteban has devoted an important part of his literary work to the transposition into poetry of painting by his admired artists. But when it comes to Edward Hopper's paintings, he feels unable to transform into a poem the disturbing depth of these realistic scenes and it is to prose that he resorts to translate into words the effect that the contemplation of these paintings produces on the viewer. In *Soleil dans une pièce vide* (1991), the writer combines description, narration, reflection and interpretation in an exercise in prose critical poetry that succeeds in reproducing in a series of short stories the singularity and deep meaning of Hopper's painting.

#### Key-words

Transposition, Art criticism, Reading, Re-creation, Poetic prose

#### Résumé

Poète, traducteur et critique d'art, Claude Esteban a consacré une partie importante de son œuvre à la transposition en poésie de la peinture de ses artistes admirés. Mais quand il s'agit des tableaux d'Edward Hopper, le poème ne suffit plus pour reproduire l'inquiétante profondeur de ces scènes réalistes et c'est à la prose qu'il a recours pour traduire en mots l'effet que la contemplation de ces tableaux produit sur le spectateur. Dans *Soleil dans une pièce vide* (1991), l'écrivain combine la description, la narration, la réflexion et l'interprétation dans un exercice de "poésie critique en prose" qui réussit à traduire en une série de brefs récits la singularité et la signification profonde de la peinture de Hopper.

#### Mots-clés

Transposition, Critique d'art, Lecture, Re-création, Prose poétique.

En la larga tradición de escritores contemporáneos que, siguiendo la estela de Baudelaire, han profundizado en la correspondencia entre la creación pictórica y la poética, Claude Esteban ocupa sin duda un lugar destacado, tanto por sus artículos, ensayos y monografías<sup>1</sup>, como por sus poemas nacidos de la contemplación de obras artísticas.

“Je rêve d’un poème qui prolongerait ce regard longuement porté sur le spectacle le plus simple. [...] Est-ce réclamer de la poésie ce qui ne relève que du silence?”, planteaba Esteban a Laure Holms y Benoît Conort (Esteban, 2004). Prolongar la mirada, observar y dejar hablar a las imágenes, *leerlas* para reescribirlas, traduciendo su efecto sobre el observador en efecto de lectura, para alcanzar “*un lieu hors de tout lieu, lieu d’une parole réconciliée, dont les mots se sont chargés un peu de la matière, de la lumière et de la chair du monde*” (Bruel, 2010: 4): tal es la intención de un autor atento y sensible, como tantos otros, a las correspondencias artísticas.

Traductor habitual al francés de poesía española, Esteban trabaja a fondo la búsqueda de la transposición del significado entre lenguas – y lenguajes – distintos, en un esfuerzo casi imposible para que en esa mudanza (*translatio*) no resulte dañado o perdido ningún elemento del contenido original. La práctica de la denominada *poésie critique* le permite así profundizar en las correspondencias entre el lenguaje pictórico y el poético, como formas de expresión artística de lo inefable.

Pero, cuando el “espectáculo” que contempla son las pinturas del norteamericano Edward Hopper, el observador queda atrapado por el misterio que encierra la sencillez de unas imágenes en las que la fuerza de la luz consigue transformar en irreal y profunda la realidad más anodina:

C’est au contraire l’étrange, l’inquiétante fixité de chaque personnage, de chaque scène, qui m’a requis chez Edward Hopper. Ici, dans une chambre d’hôtel, sur un quai de gare, aux façades anonymes d’une rue déserte, rien ne bouge, rien, semble-t-il, ne viendra dissiper une torpeur des objets et des êtres, une attente indéfinie. Je ne parvenais pas à m’arracher à ces paysages urbains pétrifiés, j’aurais voulu percer leur mystère, pénétrer leur surface trop lisse, mais je demeurais en dehors comme si une sorte de lecture immédiate, par trop littérale, me paralysait à mon tour (Esteban, 2004: 160).

El lenguaje poético resulta entonces insuficiente para el escritor y surge la necesidad de recurrir a la prosa para expresar toda la intensidad de unas escenas tan banales como profundas, en las que paisajes, calles y personajes quedan suspendidos en una inquietante espera, como petrificados por una luz que hipnotiza al espectador, atrapándolo en un silencio que invita a ser completado<sup>2</sup>.

En efecto, como él mismo explica, en un momento particular de su vida y en un entor-

1 Cfr. “Bibliographie des écrits sur l’art de Claude Esteban” (Bruel et al., 2014: 285-299).

2 “Contempler les tableaux de Hopper, c’est pour Esteban, découvrir à quel point le visible est difficile d’accès” (Farasse, 2013).

no que podríamos calificar de un tanto “hopperiano” (el silencio nocturno de una habitación) Esteban había comenzado a experimentar con la escritura en prosa, en la que el imperativo narrativo y temporal marcaba para él la diferencia fundamental con las capacidades expresivas de la poesía:

J'avais été attiré, comme je viens de le dire, par l'écriture en prose, mais je ne pensais pas qu'elle dût interférer avec le travail du poème, ses exigences, ses options. La prose relevait à mes yeux de l'ordre du narratif, de la relation linéaire et progressive, et cette manière qui était la sienne d'avancer, pas à pas, à travers l'espace et le temps ne pouvait en aucune façon se comparer, à plus forte raison s'associer au bouleversement impérieux des catégories, à ces correspondances mystérieuses entre les signes du monde, qui demeuraient le propre de la poésie (Esteban, 2004: 161).

Sin embargo, la pintura de Hopper, en la aparente simplicidad de sus temas, invita al espectador a explorar las posibilidades - y las profundidades - de un imaginario capaz de transformar lo particular en universal<sup>3</sup>. El propio artista afirmaba la mayor capacidad expresiva del lenguaje pictórico frente al verbal (“If you could say it in words, there'd be no reason to paint”), pero reconocía, al mismo tiempo, la imposibilidad de atrapar el pensamiento en los límites del lienzo:

I look all the time for something that suggests something to me. I think about it. Just to paint a representation or a design is not hard, but to express a thought in painting is. Thought is fluid. What you put on canvas is concrete, and it tends to direct the thought. The more you put on canvas, the more you lose control of the thought (Eliot, 1956: 5-7).

De ahí que, para llevar a cabo la transposición literaria de la obra de Hopper, el poeta recurra a herramientas distintas a las habituales, buscando, como buen traductor, la reproducción, no solo del sentido literal, sino también de la significación profunda y, especialmente, del “efecto de lectura”:

Au risque de m'égarer dans l'imaginaire, je me suis livré, délibérément, à une sorte d'effraction du tableau, m'emparant à mon gré de tel ou tel élément de la composition, en modifiant l'ordonnance, suggérant un récit, tressant les fils d'une intrigue minutieuse, voire saugrenue. Une pareille désinvolture, que je ne m'étais jusqu'alors jamais permise avec une œuvre d'art, je la devais, pour beaucoup, à cette forme d'écriture dont je découvrais, non sans étonnement, les virtualités. Je n'avais pratiqué la prose que dans un dessein tout intellectuel d'élucidation; je découvrais, maintenant, qu'elle pouvait s'enrichir d'autres aventures, se prêter à l'imprévisible des circonstances, embrasser l'accidentel. Était-ce, toute neuve pour moi, la tentation du romanesque, une griserie passagère, ou la découverte, grâce à Hopper, de territoires inconnus ? Voilà qu'à la faveur d'une peinture, redoublant la fiction des images par la fantasmagorie

3 “Esteban shows us Hopper's extraordinary gift of transforming ordinary American locations into timeless archetypes” (Williams, 1998: 131).

d'une histoire, je laissais les mots fomentier à eux seuls de mouvantes scénographies...  
(Esteban, 2004: 160-161).

El resultado de esta tarea son los cuarenta y siete textos que componen el volumen *Soleil dans une pièce vide*, surgidos de la contemplación de otros tantos cuadros al óleo del artista norteamericano, seleccionados sin criterio aparente – aunque ordenados cronológicamente – de su vasta producción entre los años 1921 y 1963.

A pesar de que el título del volumen traduce el del último cuadro evocado (*Sun in an Empty Room*), la edición original de Flammarion (1991) no ofrece al lector indicios explícitos sobre el referente pictórico de la obra. En la habitual portada blanca, el título en caracteres rojos ni siquiera incluye la precisión “et autres scènes”, que figura en el interior, y es en el texto de la contraportada, redactado en tercera persona y firmado con las iniciales C.E., donde se explica con claridad al lector el origen y el carácter de la obra que se le presenta:

Quelqu'un regarde un tableau. Il aime tellement ce tableau qu'il voudrait, Dieu sait pourquoi, ne plus le contempler seulement, mais se trouver à l'intérieur de la scène [...] L'homme qui regarde comprend qu'il ne pourra jamais habiter chacune de ces images, qu'elles sont là et qu'elles lui échappent. Il décide donc de vivre à côté d'elles avec des mots, des mots qui peu à peu se transforment en une histoire, celle du peintre peut-être, la sienne aussi, bien que l'Amérique lui soit presque étrangère (Esteban, 1991: quatrième de couverture).

Además, en el breve texto que sirve de prefacio, el propio autor califica su obra como “une suite de scènes, disons de courts récits que ces toiles m'ont proposés, une par une” (*ibid.*: 7). En la faja que envuelve el volumen en la edición de 2003, la editorial Farrago añadirá una nueva etiqueta “*Scénographies d'Edward Hopper*”, término que utilizará el propio Esteban en la entrevista citada más arriba, y al que podemos sumar las diversas denominaciones utilizadas por la crítica académica para referirse a estas composiciones: “poèmes en prose”, “ébauches de récits”, “histoires”, “tableaux”... en definitiva, sea cual sea el término elegido, lo cierto es que la prosa de Esteban combina la tradición clásica de la écfrasis - con precisas descripciones de las pinturas - con la introducción de elementos narrativos, para crear ficciones a partir de las imágenes, y, como el propio autor confiesa, añadiendo además una importante dosis de interpretación, “en dépit d'une approche que j'ai souhaitée fidèle” (*ibid.*: 7).

Nuestra intención es profundizar en el análisis de los procedimientos utilizados por Esteban para “narrar” la obra pictórica de Hopper, traduciendo (trasladando de un lenguaje a otro) los elementos temáticos y formales, de un modo que le permite compartir con el lector el efecto recibido como espectador de las pinturas del artista norteamericano. El escritor actúa así a modo de intermediario entre los cuadros y el lector, que los “contempla” a través de una sensibilidad interpuesta. Como en el caso de la traducción entre lenguas, la obra resultante es significativamente suficiente, pero no oculta su referente. Y, por ello, Esteban

invita a leer sus textos sin “chercher à reconnaître précisément telle ou telle image”, pero, al mismo tiempo, añade al final de su obra las referencias precisas para la localización de cada uno de los cuadros. Porque, ciertamente, la comparación de los textos con las pinturas resulta particularmente interesante y enriquecedora para el lector/espectador, al poner de relieve los matices del trabajo de transposición llevado a cabo por Esteban.

Los estudios sobre la obra Hopper señalan habitualmente la *incompleteness* como un rasgo propio de su pintura, tanto desde el punto de vista estético (a menudo, la composición y el encuadre dejan fuera de la escena información que no se ofrece al espectador), como emocional (la actitud de los personajes no permite una interpretación unívoca), que la sitúa de lleno en la revisión postmoderna de la subjetividad y en la reformulación de la función del observador, invitado a activar las distintas posibilidades de sentido que ofrece la obra, para construir su/s propia/s lectura/s.

Respondiendo a esta invitación, Esteban -en un intento, según confiesa, por “savoir davantage” sobre los Estados Unidos- observa “longuement” los lienzos de quien es considerado uno de los máximos exponentes del realismo pictórico norteamericano, para comprender que, más allá de retratar la esencia propia de un país, estas pinturas trascienden lo anecdótico o lo pintoresco, apelando a la sensibilidad del espectador para invitarle a bucear en lo más profundo de la condición humana.

Cada uno de los cuadros sugiere al espectador Esteban una lectura propia, en forma de “court récit”, en el que la subjetividad del observador se impone inevitablemente sobre la pretendida objetividad de la percepción, de modo que la descripción detallada va cediendo el paso a la imaginación, a la divagación y a la interpretación personal.

Para este ejercicio de “poesía crítica en prosa”<sup>4</sup>, Esteban recurre a procedimientos diversos, que utiliza y combina libremente, sin que sea posible identificar ningún criterio cronológico, temático o formal que determine su elección en relación con una u otra obra. Pero, del mismo modo que es posible reconocer los rasgos propios del estilo de Hopper en la diversidad de sus escenas (paisajes campestres o marítimos, edificios, calles, locales, oficinas, hoteles...), podemos describir y analizar los recursos de los que se sirve Esteban para transformarlas en literatura.

Evidentemente, la descripción es el principal instrumento que utiliza el escritor para representar con palabras las imágenes pictóricas que le sirven de referente, tanto más cuanto se trata de pinturas figurativas, de carácter realista, que reproducen, a la manera de instantáneas fotográficas<sup>5</sup>, lugares y escenas en los que el artista detiene su mirada, a pesar de su aparente falta de relevancia<sup>6</sup>; si bien, en algunas ocasiones, la fuerza de la imaginación redu-

4 Bourjea-Jocqueviel (2019: párr. 11) califica esta práctica de Esteban de “approche poétique”, “dans l’idée qu’elle cherche à rejoindre le *poëin* commun à la poésie et à la peinture”, frente a las otras formas de aproximación a la pintura (la crítica y la poética) por parte del escritor.

5 Las relaciones - y las notables influencias - entre la obra de Hopper y la creación fotográfica y cinematográfica han sido, y continúan siendo, ampliamente estudiadas.

6 La cita de Melville con la que Esteban abre el volumen subraya, precisamente, la ausencia de elementos excep-

ce al mínimo – e incluso hace innecesario - el discurso descriptivo (*Maison près de la voie ferrée, Rooms for tourists*).

Siguiendo la mirada del observador, que recorre la superficie del lienzo sin seguir un itinerario preestablecido, saltando de un punto a otro del espacio<sup>7</sup>, abarcando el conjunto de la escena o deteniéndose en los detalles que atraen su atención, mientras pasa rápidamente de largo por otros, Esteban recrea minuciosamente para el lector las escenas pintadas por Hopper, de modo que a este no le resultará difícil identificar algunas de las obras más célebres del artista (*Girl at Sewing Machine, Two on the Aisle, Chop Suey, The Barber Shop, Hotel Room, Nighthawks, ...*), aunque el título elegido por el escritor no traduzca siempre el de la obra que lo inspira.

Se trate escenas con o sin personajes, de paisajes campestres, costeros o urbanos, de habitaciones observadas desde el interior o a través de ventanas o escaparates, o simplemente de construcciones y edificios, el observador registra con atención las imágenes, señalando todos los detalles, desde el porte, la actitud o el vestuario de los distintos personajes, hasta el color y la textura de los objetos que decoran las salas, pasando por los elementos arquitectónicos que atraen su atención. Así, por ejemplo, en *Maison, herbe et chien*, la referencia a la casa se condensa en el extenso pasaje dedicado a la puerta, cuya ornamentación contrasta con la simplicidad de la escena y fascina al espectador:

C'est une porte de style gothique. On en voyait beaucoup, à la fin du siècle passé, dans les quartiers bourgeois des grandes villes. Il faudrait la décrire minutieusement, si on en avait le loisir, avec de la précision dans les termes techniques. Il faudrait être menuisier pour cela, ou ébéniste. Elle est très haute, assez étroite, avec deux panneaux vitrés qui descendent jusqu'au trois quarts du montant, à la hauteur de la poignée. Il faut donc se pencher un peu pour l'ouvrir, mais cela doit contribuer à son charme. Ainsi ne peut-on entrer sans que le regard ne s'arrête d'abord sur les deux surfaces de verre. Cela même, on le pressent, a dû être pensé par le propriétaire. Car il ne s'agit pas de n'importe quel vitrage. Dans la matière dépolie courent, de haut en bas, des motifs en verre plus sombre, peut-être bleu ou vert foncé, qui forment une frise avec des rinceaux, des guirlandes, des élancements de lignes (91)<sup>8</sup>.

Pese a que el valor figurativo de las escenas invita al espectador a dejar libre curso a la subjetividad, el escritor no abandona, en ningún caso, su condición de observador y crítico de arte y, por ello, presta especial atención a determinados aspectos formales que caracterizan la pintura de Hopper, empezando por la composición de las escenas y la perspectiva sobre las mismas que se ofrece al espectador:

---

cionales o pintorescos en la obra de Hopper.

7 A modo de ejemplo, en *Salon de coiffure*, la mirada pasa del escaparate a la joven manicura, situada a la izquierda, al peluquero y su cliente, los objetos colocados sobre la mesita, la escalera y el reloj, antes de posarse, finalmente, sobre las manos de la chica.

8 Los números entre paréntesis indican las páginas en la edición original en Flammarion, 1991.

Une chambre dans un hôtel de gare. On n'en distingue qu'une partie, la fenêtre, le mur sur la gauche et, contre le mur, une commode dans l'encoignure. Il y a, également, un miroir accroché au-dessus de la commode. [...] Et sur la commode, une carafe et deux verres. Ils sont là, en effet. Le lit doit se trouver dans la partie gauche de la chambre, mais il n'apparaît pas. Il serait inutile dans la scène, il serait incongru (168).

Las miradas se superponen así en un juego de *voyeurismo*, en el que el escritor descubre al lector lo que el pintor ha decidido mostrar de una realidad auténtica o imaginada<sup>9</sup>, a veces pública y accesible –aunque la mirada no suele fijarse en ella– y a menudo reclusa en espacios íntimos, en los que penetra la mirada del artista.

El uso magistral que hace Hopper de la luz y el color para crear volúmenes y definir objetos y figuras se traduce en la escritura de Esteban en constantes referencias a los elementos cromáticos de las escenas, con especial atención a la transcripción de los matices:

Le mur de la chambre est rouge, ou plus exactement d'une teinte vermillon comme passée, qui tire sur l'orange (11).

e incluso con la introducción de algún juicio de valor sobre su pertinencia, por parte de observador:

Le conduit de la cheminée est peut-être un peu trop rouge sur le pignon (36).

Ce tapis est un peu trop vert. Il conviendrait mieux à un billard ou à une entrée de banque. On aurait préféré quelque chose de plus traditionnel, dans les rouges sombres ou les vermillons... (120).

Especial atención merece, inevitablemente, el uso de la luz, cuya intensidad revela - e incluso “desnuda” – los objetos, detiene el tiempo y fija las escenas en una extraña e inquietante inmovilidad:

Ce qui intrigue davantage l'observateur, c'est la différence de luminosité entre les trois fenêtres (31).

La lumière est crue, implacable, contre le chariot que l'on a laissé là, sur la droite (113).

Le soleil est très haut dans le ciel, il projette sur le sol de la rue et sur les murs une lumière blanche qui redouble la sévérité du péristyle. Ce ne sont que des angles aigus, presque bleus. Ils s'inscrivent sur la rigueur verticale des pierres comme sur un cadran. Derrière elle, le soleil a dessiné contre les marches une ombre sinieuse, dansante, pres-

9 Su mirada atenta le permite incluso descubrir supuestos elementos de “intertextualidad” figurativa: “un homme que l'on a perçu ailleurs, peut-être au théâtre” (58), “C'est peut-être une femme qu'on avait vue, encore vingt en en arrière, une très jeune fille alors, avec des cuisses charnues, de jolis bras ronds, et cette masse de cheveux roux qui lui dissimulaient le visage. La même femme et une autre” (192).

que floue. [...] Elle sait qu'elle a raison de se tenir ainsi, de s'offrir franchement à la lumière (125-6).

Ce rai de lumière projette un petit trapèze oblong, d'une clarté encore hésitante, sur le parquet du vestibule, barrant le tapis vert qui traverse la salle et qui se casse, en une équerre parfaite, derrière le bureau néo-classique (120).

El protagonismo de la luz en la pintura de Hopper queda explícitamente subrayado por la obra que titula y cierra el volumen de Esteban, en la que la luz solar que penetra por una ventana lateral se convierte en protagonista exclusiva de un espacio interior absolutamente desierto. Deslizándose desde el realismo hacia la pintura metafísica de artistas como De Chirico, Carrà o Morandi, la escena, en su absoluta simplicidad, impone al espectador la búsqueda de un significado profundo, tan indefinido como evidente; un ejercicio de lectura abierta que Esteban realizará explícitamente, a modo de conclusión, relacionando el espacio desierto con la vida y la muerte del propio artista.

Mediador entre el cuadro y el lector, el poeta no renuncia a su labor como crítico de arte y, por ello, subraya aquellos aspectos que le resultan especialmente significativos, como el tono rosa en el borde de la ventana por la que mira la mujer desnuda de *Morning in a city*:

Sur le rebord de la fenêtre, juste dans l'angle éclairé par le jour, il y a cette touche de rose. On pourrait l'appeler, sans chercher à être trop précis, rose saumon<sup>10</sup>. C'est elle, rien qu'elle, qui donne sa valeur et sa tonalité à la scène (128).

Y comparte explícitamente sus valoraciones –no siempre muy positivas– sobre el efecto que le producen determinadas obras del artista:

Et cette rencontre, assez audacieuse, entre un fond lisse et bleu, un frémissement vert acide et la masse plantureuse de la viande rouge ébauche comme un poème chromatique, une forme de symphonie moderne où la stridence des cuivres se mêlerait à la douceur des bois (57).

C'est un paysage qui pourrait être charmant, ou du moins sympathique. Il ne l'est pas (70).

La terrasse est toute jaune dans le soleil. On est à contre-jour. Les ombres projetées sont excessives. Les cheminées jaillissent de l'horizontale en formes absurdes, disproportionnées. Le spectacle n'est guère attrayant pour l'œil... (78).

Pero su labor de mediación trasciende ampliamente la del simple crítico de arte, incluso la del *artiste critique*, pues la subjetividad modela claramente la percepción del poeta,

---

<sup>10</sup> Esta afirmación de voluntaria imprecisión contrasta con la reflexión sobre la diversidad de tonalidades del color rosa – y del léxico técnico para designarlos – que utilizan los pintores.



modalizando, de forma poco o nada sutil, su discurso descriptivo<sup>11</sup>. Así, el observador-narrador comparte explícitamente las sensaciones – vacío, indiferencia, pesimismo, banalidad, dureza, curiosidad... - que le producen determinados elementos de las escenas:

[...] cette sensation de monotonie qui se dégage de l'architecture (47).

Ce sont les yeux d'un homme presque mort, et son visage, lui aussi, est comme un masque. Il n'exprime rien, il ne peut rien exprimer. C'est le visage d'un homme mort avant le temps. Il est sculpté par un échec, par une promesse non tenue, ou simplement par la solitude (176).

La terrasse ressemble à un gros cube blafard, jeté dans la nuit, absurde, inexpressif, dérisoire (145).

o la visión del conjunto:

On éprouve, sans bien savoir pourquoi, comme un scrupule. Comme une appréhension d'être, sans le vouloir, une espèce de voyeur, un importun dans le paysage (163).

Además, el narrador se permite ampliar la imagen que ofrece al lector, introduciendo nuevas perspectivas:

Si l'on découvrait la scène, comme il serait normal, par la route, on verrait les trois pompes, l'une derrière l'autre, avec entre chacune, les deux présentoirs en fer des bidons d'huile (174).

Y, por supuesto, expresando opiniones y conjeturas sobre la vida y el carácter de los personajes representados en los cuadros<sup>12</sup> o imaginados por el propio escritor a partir de ellos<sup>13</sup>, en los que los juicios de valor van a menudo mucho más allá de los aspectos puramente estéticos:

C'est une poitrine agressive, une poitrine fière de s'afficher (109).

C'est bien elle, bien sûr, qui a voulu rester si tard au bureau, qui a insisté durant tout

---

11 Entre los procedimientos utilizados por Esteban para la expresión de la subjetividad merece especial mención el uso del pronombre indefinido *on*, forma única que remite a sujetos diversos: el propio narrador, los personajes representados en los cuadros, un grupo social determinado o la humanidad, en general. *Cfr.* Gil en Bruel (2014: 225-238).

12 La influencia de la cultura de masas, y muy especialmente del cine hollywoodiense, es evidente en las ideas que proyecta el narrador sobre la sociedad norteamericana, subrayando aún más, si cabe, la evidente interacción estética entre la obra de Hopper y otras artes visuales, como el cine y la fotografía.

13 Como los peregrinos que construyeron la iglesia de South Truro: "Le plus riche voulait être plus riche encore. Il avait raison. Le pauvre a péché quelque part, puisqu'il est pauvre et qu'il se rebelle. Il avait tort, mais l'église était là pour lui pardonner" (51).

l'après-midi pour qu'il la garde auprès de lui, afin de l'aider, a-t-elle dit, en lui préparant les papiers nécessaires. Il n'aime pas cette jeune femme, ou plutôt il l'apprécie pour son sérieux au travail, son ardeur, sa compétence. Rien de plus. Il ne tient pas à mêler sa vie personnelle et les affaires. Il a suffisamment de soucis sans cela. Mais elle, il s'en est rendu compte, souhaiterait que la situation change. Certes, elle ne lui en a jamais touché un mot. Elle sait se tenir à sa place, elle est discrète. Mais il y a des regards qui ne trompent pas, même un homme qui fait semblant de ne pas s'en apercevoir, des gestes aussi, ou des esquisses de gestes qui en disent long (102).

Junto a estas “pinceladas” de subjetividad, el observador – invitado sin duda a hacerlo por la propia obra que contempla – deja vía libre a su pensamiento y a su imaginación para divagar sobre distintos elementos del cuadro, ya sea el título, la escena representada, los edificios o los personajes. El narrador comparte así con el lector sus conjeturas sobre las circunstancias que rodean la escena fijada por el pintor, o sobre los personajes que en ellas aparecen, especulando sobre las razones de su presencia en ese lugar, su actitud, su silencio o, en ocasiones, el discurso que parecen pronunciar:

Il doit être sévère, inflexible même sur certains principes comme celui d'arriver toujours avant l'heure, qu'il soit invité ou qu'il participe à un conseil d'administration. C'est un homme d'ordre et il en est fier. S'il écoute de la musique, c'est avec le sérieux qu'il met en toutes choses (18-19).

C'est une jeune fille très sage et, naturellement, elle regrette d'être assise là, à une table où n'importe qui peut venir et lui parler (27).

Elles se retrouvent là pour causer, pour se reposer un moment, chaque après-midi, après le travail. Ce sont des modistes, ou des actrices qui n'ont encore que de petits rôles à Broadway, ou des secrétaires qui croient à leur avenir. Elles vivent seules, en tout cas, mais elles sont satisfaites de leur jeunesse, de leurs vêtements, de leur façon d'être (39-40).

Y es que el extraño estatismo de las figuras y los lugares fijados por Hopper en el lienzo genera desasosiego en el espectador, que declara explícitamente su deseo de que algún movimiento pudiese insuflar un soplo de “vida” a las escenas representadas<sup>14</sup>:

On aimerait que quelqu'un apparaisse sur le quai (111).

On aimerait que cette femme s'anime, qu'elle fasse quelque chose, qu'elle se démaquille, qu'elle mette une chemise de nuit, blanche, bien douce, et qu'elle s'endorme enfin entre les draps (67).

14 Incluso el oleaje de *Houle de fond* se transforma en un rígido volumen, paralizado por el tiempo detenido: “Sur la gauche de l'embarcation, une bouée marine tangue au rythme des vagues. Elle ressemble une pyramide de zinc.” (101)

Y, por ello, se permite introducir en su discurso el eje temporal propio de la narratividad, para crear pequeños relatos, de carácter muy diverso.

Así, las *scénographies* narrativas se reducen a menudo a la simple introducción del movimiento, para hacer hablar o evolucionar en la escena a esos personajes solitarios de mirada perdida:

Un homme va entrer dans le compartiment. C'est le contrôleur. Il a un uniforme et une casquette. C'est un Noir. On lui demandera l'heure à laquelle le train doit arriver à la gare où l'on va descendre. On demandera aussi s'il a du retard. L'homme répondra poliment. Il dira que tout va bien. Il se permettra de demander à la jeune fille si elle désire un autre magazine. Il en a quelques-uns de disponibles ce soir. Il y a très peu de voyageurs. Beaucoup de gens, maintenant, se déplacent en automobile. Elle dira qu'elle adore le train. L'homme sourira (88-89).

Aunque la introducción de la coordenada temporal permite también al narrador desarrollar las historias de personajes y lugares, imaginando su pasado (el constructor esclavista de *Maison près de la voie ferrée*), su presente:

Ils ont des petits enfants, ils vivent dans une ville moyenne, sans histoire. Ils ont très peu voyagé. [...] C'est elle, certainement, qui commande, mais, ce matin-ci, elle a besoin, encore, d'une minute de repos dans le hall, sur ce fauteuil. S'ils sont là tous les deux, déjà prêts à sortir, c'est qu'ils ont à régler une affaire difficile, douloureuse peut-être, puisque aucun des deux ne sourit. Nous sommes en 1943. S'ils sont venus, c'est qu'ils ont reçu un message, une nouvelle qui les oblige à être là, à New York, où ils ne viennent plus guère. L'homme a l'air si grave qu'on peut craindre le pire. Mais ils ne sont pas en deuil. [...] Peut-être ont-ils un petit-fils qui fait son service dans l'aviation ou dans la marine. On les a prévenus qu'il a été blessé, légèrement, Dieu merci, puis transféré dans un hôpital militaire, à la périphérie de New York, et ils s'inquiètent (123).

E, incluso, su futuro inmediato:

Dans un instant, il va reprendre sa veste soigneusement accrochée à un cintre. Il va rentrer chez lui, boire un verre de cognac français, s'endormir dans une chambre aux meubles doux et nickelés. Demain, dans les journaux, on saura le reste (161).

Las escenas pintadas por Hopper se transforman así en brevísimas *nouvelles-instant*<sup>15</sup>, en las que un momento puede condensar toda una vida. Y todo ello sin que el ejercicio de imaginación suponga una “traición” del discurso pictórico original, sino más bien una lectura personal de lo que, en un ejercicio de transposición del lenguaje crítico, podemos llamar los *tableaux-instant* del artista norteamericano.

Pese a todo, el alto grado de apertura de la pintura hopperiana induce inevitablemente

15 Este concepto ha sido desarrollado por René Godenne, entre otros textos, en *Études sur la nouvelle française* (1985) y *Études sur la nouvelle de langue française* (1993).

a una falta de certezas, que se traduce mediante el constante uso por parte del narrador del condicional hipotético y de los adverbios de probabilidad (especialmente *peut-être*), además de por la introducción explícita de comentarios dirigidos al lector, en los que expresa sus dudas, pone en cuestión o corrige sus propias hipótesis [“On l’imagine vieux, très vieux, lui-même de très vieux parents, et sans doute célibataire. Mais on se trompe peut-être.” (139)], llegando a proponer distintas alternativas interpretativas al lector, e incluso admitir su incapacidad para penetrar el misterio de ciertas escenas:

Il y a là quelque chose que l’observateur cherche à comprendre depuis longtemps, mais en vain. [...] Que se passe-t-il dans cette chambre, quelle sorte de rituel secret s’y ordonne-t-il chaque soir? (32)

Mais après avoir dit cela, noté cela, on sent bien qu’on demeure au seuil de l’énigme (48).

Ces trois bouteilles sont une énigme pratiquement impossible à résoudre avec les moyens dont l’œil dispose ici. [...] Elles sont un signe d’interrogation dans la vitrine, une véritable aporie dans le discours rassurant du visible (156).

Ese componente misterioso que encierran los cuadros de Hopper no solo despierta la imaginación del poeta, llevándolo a experimentar con la creación narrativa, sino que la contemplación de las pinturas le invita también a la reflexión sobre cuestiones que trascienden lo particular y anecdótico y conectan con aspectos más generales y profundos de la relación del ser humano con el mundo y consigo mismo. De este modo, en las escenografías de Esteban no solo encontramos brevísimas *nouvelles*, sino también pequeñas ensoñaciones y divagaciones personales, cargadas de poesía, sobre el modo en que el hombre mira el mundo o se relaciona con él, y sobre el efecto producido por el inexorable paso del tiempo:

On peut imaginer beaucoup de scènes, et même les plus étranges, les plus opposées à cette douceur. Les murs permettent qu’on se livre à de telles rêveries. Mais, désormais, elles n’ont plus d’importance. L’homme est peut-être mort. L’homme a vécu longtemps, obstinément, dans le dedans de sa pensée, comme à l’écart du monde (196).

En definitiva, en su intento por “traducir” en palabras la obra de Hopper, Esteban actúa como mediador entre el lector y la obra artística, de modo que el texto literario pueda transmitir el efecto que esta produce sobre el espectador. Para ello, su discurso no solo reproduce fielmente los elementos estéticos y figurativos de la obra pictórica, sino también las sensaciones y las ideas que genera en el espíritu del poeta observador la contemplación minuciosa de una obra cuyo realismo trasciende ampliamente los límites del espacio concreto que representa. *Soleil dans une pièce vide* se revela, así como un magnífico ejercicio de transposición entre el lenguaje visual y el verbal, de interacción entre distintas formas de

expresión artística, que pone de manifiesto, una vez más, la correspondencia entre las artes y el permanente esfuerzo humano por atrapar y expresar lo inefable.

La narration constitue moins une dérive qu'une mise en abyme de la toile, sa redite par d'autres moyens, ceux de l'écrivain, dont ne dispose pas le peintre (Farasse, 2013: párr. 38).

### Referencias bibliográficas

BOURJEA-JOCQUEVIEL, Marie. 2019. “‘Une vie moderne et plus abstraite’. Claude Esteban/Edward Hopper: poèmes en prose” in *Textes et contextes* nº 14.2. <<https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=2524>> [16/04/2023]

BRUEL, Xavier. 2010. “Par-delà la distance” in *Europe* nº 971, 3-7.

BRUEL, Xavier et al. 2014. *Le Travail du visible. Claude Esteban et les arts plastiques*. Paris, Hermann.

ELIOT, Alexander. 1956. “Art: The Silent Witness” in *Time* 24 december, 28-39. <<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,808832-1,00.html>> [22/03/23]

ESTEBAN, Claude. 1991. *Soleil dans une pièce vide*. Paris, Flammarion.

ESTEBAN, Claude. 2004. “Entretien avec Laure Holms et Benoît Conort” in *Le Nouveau Recueil* nº 71, 156-169. <<http://www.maulpoix.net/esteban.html>> [13/03/2023]

FARASSE, Gérard. 2013. “Le peintre en lettres” in *Usages du livre*. Paris, Presses Universitaires de Nanterre, 185-203. <<https://books.openedition.org/pupo/3827>> [15/03/23]

WILLIAMS, Adelia W. 1998. “Poésie critique as “Poetics of Space”: Edward Hopper and Claude Esteban” in *Mosaic* 31/4, 123-134.

