

**Literatura  
y artes plásticas  
en la obra  
de Mark Strand:  
écfrasis e  
«imagentexto»**

**Mayla Tapia Galindo**  
Universidad de Granada

La relación entre la literatura y las artes plásticas es un ámbito de estudio que se lleva desarrollando desde la Antigüedad. En la actualidad, es evidente que imagen y palabra están unidas en medios

# Resumen

como el cine, la televisión o el cómic.

Sin embargo, no solamente puede encontrarse dicha interrelación en

Palabras clave

Literatura

Pintura

Écfrasis

Mark Strand.

ellos, también el lenguaje es portador de imágenes y las imágenes son portadoras de la palabra. En este trabajo se ahondará en los diferentes tipos de interrelación de ambas disciplinas artísticas a través de la obra del escritor y artista plástico Mark Strand. Su obra permitirá abordar conceptos como la écfrasis y la «imagentexto», reflexionar sobre la intermedialidad y plantear cómo se construyen las imágenes en la literatura y cómo el texto se presenta en el arte plástico.

The relationship between literature and the plastic arts is a field of study that has been developing since classical antiquity. Nowadays it is evident that image and word are united, since we can find media such as cinema, television, comics. However, it is not only in these media that we can find such an interrelation, since language is also a carrier of images and images are carriers of the word. In this work we will delve into the different types of interrelation between both artistic disciplines through the work of writer and artist Mark Strand. His work will allow us to address concepts such as ekphrasis and imagentext, reflect on intermediality and propose how images are constructed in literature and how text is presented in plastic art.

Keywords

Literature

Painting

Ekphrasis

Mark Strand

# Abstract

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 *Presentación de la investigación*

Este trabajo estará dirigido a estudiar las diferentes formas de relación que se establecen entre las artes plásticas y la literatura. Para ello, se pondrá como centro la figura del poeta canadiense Mark Strand, quien dedicó su vida tanto a la poesía como a la pintura. De la mano de este talento doble se investigará acerca de lo que Oskar Walzel llamó: «la iluminación recíproca de las artes» [Villanueva, 2016: 14].

En primer lugar, se abordará la relación entre ambas artes en el libro *Hopper* (2008), escrito por Mark Strand. En él, el autor hace una descripción y una reescritura narrativa de los cuadros del pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1962).

En segundo lugar, se hará hincapié en la fusión entre arte pictórico y poesía, tomando como referencia el cuadro de Mark Strand titulado *The Golden Frogs of Panama* (2009), en el que se puede observar un borrador de un poema acompañado por el dibujo de unas ranas.

### 1.2 *Metodología*

Para la realización de este trabajo, se utilizarán determinados conceptos de la Literatura Comparada. El tema se abordará a través de la intermedialidad entre poesía —escritura—, y pintura. Se puede hallar una definición de este concepto en un artículo escrito por Domingo Sánchez Mesa y Jan Baetens, donde se explica que:

Cada medio, incluyendo la escritura, es intermedial y dicha intermedialidad tiene dos dimensiones. Por un lado, cada medio se encuentra directa o indirectamente en contacto con otros medios y es influenciado, así como transformado por ellos en el paisaje mediático más amplio [...]. Por otro lado, cada medio es a su vez mezcla de diversos medios [Sánchez y Baetens, 2017: 8].

En relación con lo anterior, se reflexionará acerca de la écfrasis, la cual se considera una forma de expresión de dicha intermedialidad. Esta se tratará, en primer lugar, en el libro que escribe Mark Strand, *Hopper*. Este concepto se utilizará para analizar también la écfrasis de los dos poemas ya citados. Por tanto, la comparación interartística será básica en estos apartados. El artículo no solamente se centrará en las semejanzas y disimilitudes entre las pinturas y los poemas, sino que también reflexionará sobre estas relaciones. Para ello, se utilizará como base teórica el artículo de L. Kardokas [2005: 111-128] en el que la autora analiza la relación entre ambos artistas a través de conceptos de la teoría freudiana como lo *Umheilich*. Por último, atendiendo al teórico de la imagen W. J. T. Mitchell y su concepto de «imagentexto» [Mitchell, 2009: 84] se analizará un grabado creado por el propio Mark Strand.

Enric Bou, en *Pintura en el aire* [2001: 31-36], establece cuatro situaciones en la relación entre pintura y poesía, que se desarrollan a continuación.

En primer lugar, señala el «momento de recepción de una obra de arte determinada», es decir, «el impacto que ha generado una obra de arte entre los escritores». En segundo lugar, presenta la «reproducción mediante palabras de un modelo o de una referencia visual». Este sería el caso de la écfrasis. En tercer lugar, habla de «homenaje» y lo explica como «un escritor, un poeta, evoca con palabras determinadas obras plásticas». Añade: «no es únicamente écfrasis, sino que se introduce el matiz personal mediante una opinión». Por tanto, se correspondería con el libro *Hopper*, de Strand, donde el poeta aporta un matiz personal a la representación escrita de las pinturas. Por último, la «suplantación de la pintura por la palabra o la suplantación de la palabra por la imagen». Dentro de este apartado, Enric Bou incluye la «posición de igualdad entre arte y poesía». Pone como ejemplo las palabras que aparecen en los cuadros. Esto se relacionaría, pues, con el grabado de Strand, aunque con algunos matices que se comentarán más adelante.

Por otro lado, E. Pantini comenta que la mejor forma de estudiar estas relaciones entre literatura y otras artes es a través de la propia teoría literaria, puesto que «la literatura es palabra y los vínculos entre las artes deben ser verbalizados» [Domínguez, Saussy y Villanueva, 2016: 174]. Este trabajo tendrá como objetivo poner de manifiesto los vínculos mencionados a través de su verbalización.

## 2. LA ÉCFRASIS EN LA OBRA DE MARK STRAND

Un fenómeno importante en la relación entre literatura y artes plásticas, que debe abordarse a la hora de hablar de los escritos de Mark Strand, es la écfrasis. En este apartado se presentarán dos ejemplos en la obra del poeta, uno narrativo y otro lírico; pero, antes de analizarlos, es necesaria una breve introducción acerca de este fenómeno.

Murray Krieger define la écfrasis de tres maneras: En primer lugar, como un «intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura»; en segundo lugar, como «cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera»; y, en tercer lugar, como «cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella un objeto total, equivalente verbal de un

objeto de las artes plásticas» [2000: 2]. En el caso de Strand, las definiciones que más se acercan a su escritura son la segunda y la tercera. No obstante, en estas se pierde el hecho creativo del escritor. No solamente se trata de una traslación de una imagen visual al medio verbal escrito, sino que también existe un elemento creador, imaginativo, en el hecho de que el escritor crea una obra autónoma a través de una idea o de una imagen que le ha inspirado la obra de arte visual. Todo esto, Riffaterre lo resume de la siguiente manera: «La écfrasis sustituye el cuadro por un texto en lugar de traducir la pintura en palabras» y «no hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor» [2000: 182].

En relación con la intertextualidad, Valerie Robillard considera los textos ecrásticos como «construcciones intertextuales». Por ello establece una tipología para «ayudar a distinguir los textos ecrásticos marcados de forma explícita y contundente, de aquellos que manifiestan relaciones más veladas con sus fuentes pictóricas» [2011: 32-39]. En primer lugar, está la categoría descriptiva, donde agrupa textos que están más cerca de la «representación» de las fuentes pictóricas y que, por tanto, tendrían una mayor intertextualidad, pues se trata de una descripción muy explícita de una obra plástica. Son subcategorías la estructura análoga, definida como «similitud estructural entre el texto y la obra plástica» y la descripción. En segundo lugar, está la categoría atributiva, donde los textos indican las fuentes pictóricas sirviéndose de las subcategorías de nombrar, por ejemplo, en el título —como es el caso de los poemas de Mark Strand, «Two de Chiricos» [2005: 38-39]— mediante alusión o marcas indeterminadas. Finalmente, está la categoría asociativa, que «se ocupa de poemas que hacen referencia a convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas». Por ejemplo, en estos textos se incluirían las subcategorías de estilos artísticos o mitos/temas.

Michael Riffaterre distingue una écfrasis literaria y la crítica. La crítica «se refiere a un cuadro existente y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto» [2000: 162]. La literaria «se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del lenguaje» [*Ibidem*]. En el caso de los escritos que se analizarán del poeta canadiense, la écfrasis es literaria, aunque en *Hopper* también se observa cómo se tratan elementos formales pertenecientes a la écfrasis crítica. Por otro lado, Riffaterre escribe sobre la «mimesis doble» característica de la écfrasis, ya que «el texto ecrástico representa con palabras una representación plástica» [2000: 161]. Además, cabe destacar una idea que aparece en este texto y que es esencial para entender este fenómeno de unión entre ambas artes: «La écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye» [2000: 164].

Por otra parte, el teórico de la imagen Mitchell escribe también sobre la écfrasis y establece tres fases de fascinación por ella. La fase en la que se piensa que la écfrasis es imposible, pues una descripción verbal no puede sustituir a una imagen, no puede convertirse en figuración. La fase a la que él llama «esperanza ecrástica», en la cual se supera la anterior fase y «cuando descubrimos que a través de la imaginación podemos ver lo que los escritores “nos hacen ver”». Es también en esta fase cuando la écfrasis se convierte en un fenómeno más general, se trataría de «un conjunto de descripciones que

tenga el objetivo de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental». Por último, tiene lugar el «miedo ecfrástico»: «momento de resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal» [2009: 138-139].

Según este teórico, el objetivo de la écfrasis es el de «superar la alteridad» [2009: 141]. La écfrasis estaría ubicada entre dos «alteridades y dos formas de traducción e intercambio (aparentemente) imposibles»: «la conversión de la representación visual en la representación verbal, ya sea por descripción o por ventrilocuismo» y «la reconversión de la representación verbal, de vuelta en objeto visual en la recepción del lector» [2009: 147].

### 2.1 Hopper, de Mark Strand

*Hopper*, de Mark Strand, fue publicado en 1994 por la editorial Ecco Press y traducido al español por la editorial Lumen en 2008. En este libro se tratan veinticuatro cuadros que abarcan la carrera de Hopper desde 1919 hasta 1963, pero solamente se describen y analizan los cuadros del pintor, sino que también hay algo de reescritura y de interpretación. Este libro consiste en una muestra de écfrasis narrativa, pues, a partir de las pinturas, se crean textos narrativos.

En la introducción, Strand cita sus objetivos al escribir este libro. Quiere clarificar lo que piensa sobre las pinturas, corregir las malas interpretaciones y concepciones que se han aplicado a los cuadros de Hopper y, lo más importante, también tiene un objetivo estético: «Mi aproximación a este y otros asuntos relacionados ha sido fundamentalmente estética [...]» [Strand, 2008: 9]. El poeta desea acabar con las interpretaciones de los cuadros del pintor como documentos sociales o alegorías de la infelicidad y de la soledad. Además, afirma: «Lo que sostengo es que los cuadros de Hopper trascienden el mero parecido con la realidad de una época y transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan» [Strand, 2008: 9]. También el escritor comparte los sentimientos que le suscitan las imágenes, por ejemplo, los cuadros que evocan el tema del viaje le recuerdan a su pasado. Las observaciones del libro «reconocen, además, el uso reiterado de ciertas figuras geométricas que inciden directamente en la reacción que tendrá cualquier persona que observe los cuadros, y reconocen que la invitación a construir un relato de cada pintura también forma parte de la experiencia de contemplar un Hopper» [2008: 10].

Por tanto, aquí el escritor se adelanta al lector, quien tratará de construir un relato a partir de las obras que ha recogido, pues esto es algo que forma parte de la experiencia de la contemplación de los cuadros del pintor.

Según M. Strand, en los cuadros de Hopper siempre predominan dos imperativos: uno que nos dice que continuemos y otro que nos obliga a quedarnos. Ambos producen en el espectador una tensión. Esto suele lograrse con las perspectivas y la geometría de sus obras. Observa, además, que la luz es «un elemento liberador» en la obra de Hopper:

«Es como si la luz fuese un agente purificador, puesto que no hay rastros de suciedad urbana. La ciudad, igual que en la mayor parte de la obra de Hopper, se hace presente en un sentido formal, más que realista» [Strand, 2008: 11]. Se trata de un resumen de lo que Strand comenta en la introducción a su libro.

Por otra parte, siguiendo con la comparación de ambos artistas, debe tenerse en cuenta lo que escribe Laima Kardokas (2005) en el artículo en que analiza la relación entre ambos artistas a partir del psicoanálisis: «Although Strand does not directly identify Hopper's work in his poetry, a symbiosis effected through ekphrasis exists derived from psychological and metaphorical correlations and a commonality of aesthetic sensibilities» [Kardokas, 2005: 3]<sup>1</sup>.

Además, añade algunos elementos que tienen en común ambos artistas y que deben considerarse. Al principio, habla del paisaje interno raramente familiar que une a ambos artistas. También comenta que ambos tienen una iconografía similar que se asienta sobre representaciones figurativas evocadoras de respuestas emocionales, un sentimiento de quietud retenido en un espacio construido artificialmente y, por último, ambos crean una experiencia personal de realidad personal difícil de describir o representar. Otro elemento en común muy importante es que los dos son pintores. Mark Strand estudió pintura en la Universidad de Yale y ha llevado a cabo algunas exposiciones con sus obras. No obstante, decidió dedicarse a la poesía y, en general, a la escritura. Sus conocimientos en pintura hacen que domine el estudio y el reconocimiento de la técnica y que sepa describir los cuadros, analizando sus elementos formales con gran maestría, como se puede observar en *Hopper*.

En el libro, Mark Strand se dedica a describir algunos aspectos formales de los cuadros y, a partir de ellos, a crear un relato, reescribir lo que se observa en la pintura. Un ejemplo de esta rescritura que realiza Strand puede leerse en el capítulo basado en el cuadro de Hopper, titulado *Digresión filosófica* (1959):

Está claro que aquí hay una historia que contar, pero, a diferencia de muchas otras pinturas sobre las que hemos hablado, no se trata de una historia narrada a través de la hábil disposición de elementos formales o abstractos. En este caso, la carga del significado recae sobre el hombre, la mujer y el libro; y para leer el cuadro debemos reconstruir el relato de la relación entre unos y otros [Strand, 2008: 62].

Por tanto, no se construye un relato a partir de los elementos formales, sino a partir de los objetos y las personas que vemos representados y de las relaciones que hay entre ellos. Strand se pregunta si la mujer, recostada en una cama dándole la espalda a su marido, sentado a su lado, está cansada de él y si él, a su vez, está cansado del libro que tiene junto a él. El escritor define esta historia como «un melodrama que, desafortunadamente,

<sup>1</sup> «Aunque Strand no identifica directamente la obra de Hopper en su poesía, existe un efecto de simbiosis llevado a cabo a través de la ékfrasis derivado de correlaciones psicológicas y metafóricas y una comunidad de sensibilidades estéticas» [Kardokas, 2005: 3, N. T.].

tiene como punto de partida el gesto de desilusión que se ha depositado en la cara del hombre» [Strand, 2008: 63]. Detalla que el rostro de «exagerada inquietud» seguramente sirva para crear contraste frente al ambiente de serenidad del resto del cuadro. Además, se pregunta sobre el libro y el título del cuadro. Nos informa de que la mujer de Hopper o el propio Hopper llegó a afirmar que «el libro abierto es de Platón, releído demasiado tarde». Strand, ante esta afirmación, se pregunta qué tiene de inquietante leer a Platón «demasiado tarde». El escritor duda sobre si el uso del nombre de Platón fue en tono humorístico o fue el primero que pensó Hopper, pues todo el mundo, incluso la gente que no sabe de filosofía, ha oído hablar de Platón. El autor considera que es un desacierto el título, pues todo «el peso del significado» cae solamente en «una figuración narrativa». Finalmente, concluye con la idea de que este cuadro es como un chiste, del gesto sobreactuado del hombre y el trasero de la mujer.

Este es un ejemplo de lo que Strand desarrolla a lo largo del libro. Se trata de una écfrasis, puesto que crea un texto, una narración a partir de determinados elementos del cuadro. Podría decirse, en palabras de Riffaterre, que «[...] sustituye el cuadro por un texto en lugar de traducir la pintura en palabras» [2000: 182]. Strand trata de reescribir las pinturas de Hopper, además de traducir la obra del pintor al medio verbal. Juan Antonio Montiel habla de ello en el prólogo a la edición de Lumen de *Hopper*:

En cuanto a la traducción de la que hemos hablado, se refiere a la posibilidad de reescribirse en otro poeta, o, en este caso, en otro artista. Esta reescritura debe entenderse, en primer término, como lectura —«la traducción es un tipo de lectura»—, pero, en último término, implica la propia desaparición —«para traducir uno debe dejar de ser»— de modo que resulta imposible: es una aspiración. Sea como fuere, debe quedar claro que lo que Strand busca se encuentra de algún modo en sí mismo, mucho más que en otros críticos o poetas, lo que le facilita una labor de por sí imposible [Montiel, 2008: 7].

Rolf G. Renner, en *Hopper. Transformaciones de lo real*, afirma que las pinturas de Hopper «forman un intertexto cuya significación llega en el acto de la percepción» [2000: 65]. Por tanto, Strand, al escribir estos textos sobre sus pinturas, está dotándolos de significación. El mismo teórico, también afirma que «[las pinturas] ponen de relieve una forma de ver y leer que cimienta en las profundidades la situación representada y que cabe descifrar unívocamente» [*ibidem*]. El escritor, a través de la descripción y de la narración de estos cuadros, trata de descifrarlos. Estas pinturas se toman como enigmáticas y, por ello, se ha de descifrar su significado a través de la percepción.

En el artículo ya citado de Laima Kardokas sobre la relación entre Hopper y Strand, se comparan *Cape Cod Morning* con el poema de Strand «The Good Life», *Cape Cod Evening* con «Where Are the Waters of Childhood?» y *Chair Lar* con «The Whole Story». Para completarlo, en este artículo se analizarán los poemas titulados «The Beach Hotel» y «The Next Time» [Strand, 2005: 14, 17-18] y se relacionarán con varios cuadros de Edward Hopper, para tener una visión más amplia de las semejanzas entre las obras de estos dos artistas.

Empezaremos, pues, analizando el poema «The Beach Hotel» que encontramos en su libro titulado *Blizzard of one*, publicado en *The Waywiser Press*:

Oh look, the ship is sailing without us! And the wind  
Is from the east, and the next ship leaves in a year.  
Let's go back to the beach hotel where the rain never stops,  
Where the garden, green and shadow-filled, says, in the rarest  
Of whispers, "Beware of encorachment!". We can stroll, can visit  
The dead decked out in their ashen pajamas, and after a tour  
Of the birches, can lie on the rumpled bed, watching  
The ancient moonlight creep across the floor. The window panes  
will shake, and waves of darkness, cold, uncalled-for, grim,  
will cover us. And into the close and mirrored catacombs of sleep  
we'll fall, and there in the faded light discover the bones,  
the dust, the bitter remains of someone who might have been.  
Had we not taken this place [Strand, 2005: 14]<sup>2</sup>.

En primer lugar, este poema presenta la imagen de un barco que está navegando, que recuerda al cuadro de Hopper titulado *Mar de fondo* (1939). En este cuadro, se representa un velero, pilotado por tres muchachos, que intenta librarse de una boya. Esta pintura según Strand presenta «un equilibrio entre la representación del movimiento y el acomodo de la inmovilidad» [2008: 28]. Este sería el barco que se encuentra en el poema, un barco que está partiendo, que está dotado del movimiento lento del comienzo de la navegación. Este movimiento también se expresa con el viento («And the wind / is from the east»). La pintura muestra una imagen que se repite en los cuadros de Hopper y que es el encuentro entre la naturaleza y el ser humano.

Seguidamente, el yo poético decide dejar a un lado el barco, pues se ha perdido y desea regresar a la habitación del hotel. La figura del hotel o del motel son recurrentes en la obra de ambos artistas, pues conforman también un imaginario común del paisaje de Estados Unidos junto con las carreteras, las gasolineras, los bares de carretera, los *diner*, etc. Rolf G. Renner escribe sobre esto:

[...] Hopper reconstruye una despreocupada satisfacción en los signos de la civilización, como la perciben una y otra vez los europeos que viajan por los Estados Unidos, y que, a su vez, para los americanos está ligado con su vida cotidiana y sus recuerdos de infancia [2000: 48].

2 «Mira, ¡el barco ha zarpado sin nosotros! El viento / es del este, y el próximo barco sale dentro de un año. / Volvamos al hotel de la playa, donde nunca deja de llover, / donde el jardín, verde y en penumbra, pronuncia con el más raro / de los susurros, "cuidado con la intrusión". Podemos vagar, visitar / a los muertos en sus pijamas cenizas, y después de un paseo / entre abedules, podemos recostarnos en la cama arrugada, mirando la gastada luz de la luna arrastrarse por el suelo. Las hojas de la ventana / vibrarán y olas de oscuridad, frías, impertinentes, sombrías, / nos cubrirán. En las cerradas y espejadas catacumbas del sueño / caeremos, y allí, en la borrosa luz descubriremos los huesos, / el polvo, los amargos restos de quien hubiera sido. / Si no, hubiéramos ocupado su lugar» [Strand, 1998: 14, N. T.].

Por ello, Strand dirá en la introducción que sus cuadros le recuerdan a su pasado, debido a la utilización de este sistema de signos presente en las pinturas y que el poeta mencionará también en su poesía:

Con frecuencia tengo la impresión de que lo que observo en los cuadros de Edward Hopper son escenas de mi propio pasado. Quizá esto se deba a que yo mismo era un niño en los años cuarenta, y a que el mundo al que asistí era en muchos sentidos idéntico al que contemplo cuando miro estos cuadros hoy; quizá se deba a que el mundo adulto que me rodeaba entonces me parecía tan remoto como el que florece en esas obras [Strand, 2008: 21].

Tras dejar el barco atrás, la voz poética se traslada a una habitación de un hotel en la playa. Esta habitación podría ser, por ejemplo, la que aparece representada en *Habitaciones junto al mar* (Hopper, 1951). En *Hopper*, Strand comenta que «una alegre extrañeza invade sus espacios» [Strand, 2008: 66]. Esta extrañeza, lo *Umheimlich* según Freud, será algo también característico de los dos artistas, y está presente en el poema: «We can stroll, can visit / the dead decked out in their ashen pajamas [...]». El culmen de este extrañamiento se halla al final: «And into the close and mirrored catacombs of sleep / We'll fall, and there in the faded light discover the bones, / the dust, the bitter remains of someone who might have been / had we not taken his place». Estos versos generan una gran sensación de extrañeza, es un hecho también tenebroso e incluso está relacionado con el desdoblamiento: los huesos, el polvo, los restos de alguien que podría haber sido si no hubiéramos tomado su lugar. Esta duplicidad también se observa en la habitación del cuadro: por un lado, el mar y por el otro la habitación. En esta pintura, el extrañamiento viene dado porque el mar no parece una amenaza, pese a no verse la orilla, no hay un espacio de separación entre el mar y la habitación. Además, Strand señala que el cuadro nos invita a observarlo de derecha a izquierda, como si el mar no fuera lo importante, sino la habitación que se deja entrever. Asimismo, el efecto de lo extraño es algo característico de las pinturas de Hopper; de hecho, Rolf G. Renner afirma que «Los rasgos realistas en los cuadros de Hopper están a veces tan acentuados que dan entrada a imágenes no claramente plasmadas o confieren a lo real un efecto fantástico» [2000: 7].

En el poema, se utiliza la primera persona del plural quizá para incluir a los lectores en el mismo. En las pinturas de Hopper, el espectador también se siente en muchas ocasiones testigo de lo que ocurre, de aquello que ve representado; se convierte en un *voyeur* que se entromete en la vida privada de los personajes de las pinturas. En este sentido, tanto en el poema como en los cuadros, el espectador/lector se siente dentro de la propia obra, se le invita a participar de ella. Por otro lado, la luz también es un elemento importante en las dos obras de arte. En el poema observamos cómo se hace referencia a la luz («and there in the faded light»). Strand, al igual que Hopper, suele incluir en sus poemas referencias a este elemento, como hemos podido observar en otros poemas del mismo libro, por ejemplo, «I Will Love The Twenty-First Century»: «the winter sun had turned the elms and houses yellow» [Strand, 1998: 16]<sup>3</sup>. Este verso hace que se

3 «El sol de invierno había vuelto amarillos los olmos y las casas» [Strand, 1998: 16, N. T.].

conforme en el lector una imagen que podría ser perfectamente un cuadro de Hopper, como *Sol en el segundo piso* (1960), donde la luz amarilla se refleja en las ventanas.

El siguiente poema que trataremos destaca por las imágenes hopperianas que se desarrollan en él. Se titula «The Next Time» y se recoge en el libro *Blizzard Of One*. Este poema se divide en tres partes, siendo la más significativa para el análisis la segunda:

Perfection is out of the question for people like us,  
So why plug away at the same old self when the landscape

Has opened its arms and given us marvelous shrines  
To flock towards? The great motels to the west are waiting,

In somebody's yard a pristine dog is hoping that we'll drive by,  
And on the rubber surface of a lake people bobbing up and down

Will wave. The highway comes right to the door, so let's  
Take off before the world out there burns up. Life should be more

Than the body's weight working itself from room to room.  
A turn through the forest will do us good, so will a spin

Among the farms. Just think of the chickens strutting,  
The cows swinging their udders, and flicking their tails at flies.

And one can imagine prisms of summer light breaking against  
The silent, haze-filled sleep of the farmer and his wife [Strand, 2005: 17-18]<sup>4</sup>.

De nuevo, al igual que en el anterior poema, se utiliza la primera persona del singular, por tanto, se vuelve a incluir al lector dentro del poema, convirtiéndolo en testigo o cómplice de lo que se está narrando. No obstante, lo más destacable de este texto son las imágenes del paisaje y lo que él llama «marvelous shrines»: los moteles de los Estados Unidos. Así, se representa a través de la palabra un paisaje que cuenta con «signos de la civilización» [Renner, 1990]: el motel, la carretera, la granja, etc. De igual manera, esta imagen híbrida en el paisaje de la naturaleza y la civilización es característica de la

4 «La perfección está fuera de discusión para personas como nosotros / entonces, ¿por qué perseverar en el mismo yo viejo cuando el paisaje // ha abierto sus brazos y nos ha regalado santuarios maravillosos / ¿para acudir en masa? Los grandes moteles del oeste están esperando // en el jardín de alguien un perro impoluto está esperando a que pasemos / y en la colchoneta de un lago la gente subiendo y bajando // saludará. La autopista llega justo a la puerta, así que vamos / despega antes de que el mundo se incendie. La vida debería ser más // que el peso de un cuerpo trabajando de una habitación a otra. / Una vuelta por el bosque nos hará bien, también lo hará un giro // por las granjas. Tan solo piensa en los pollos presumiendo, / las vacas balanceando sus ubres y agitando contra las moscas sus colas. // Y uno puede imaginarse prismas de luz veraniega irrumpiendo contra / el sueño silencioso y nebuloso del granjero y su esposa» [Strand, 1998: 17-18, N. T.].

pintura de Hopper, como podemos observar, por ejemplo, en *Gasolina* (1940) o *Autovía de cuatro carriles* (1956). Citando nuevamente a Rolf G. Renner, este afirma:

Los signos de la naturaleza y de la civilización en tales cuadros son, por ello, no solamente intercambiable; a menudo crean juntos un campo unitario de signos. En estas condiciones las miradas del espacio natural hacia el civilizado son en su mayoría reversibles. Naturaleza y civilización aparecen como constelaciones simétricas [2000: 45].

Strand escribe en este poema que el paisaje nos ha abierto sus brazos («the landscape has opened its arms»), por tanto, la civilización está siendo acogida por el paisaje. Por ello, lector y yo poético se entregan a él y lo observan y describen. Después de observar el motel, vemos el patio de alguien y a un perro. Es inevitable pensar en la pintura *Anochecer en Cape Cod* (Hopper, 1939), donde se observa a un matrimonio en el patio de su casa junto a su perro. Además, se ve claramente en este poema la idea de las «constelaciones simétricas» [Renner, 1990: 46] de civilización y naturaleza. Por un lado, están el motel, el patio de la casa, la carretera, la colchoneta del lago, la granja; y, por otro, el perro, el lago, el bosque, los animales (pichones y vacas). Esta última idea también se vincula con las imágenes de lo habitado frente a lo inhabitado que predominan en Hopper. Su obra se conforma con cuadros totalmente deshabitados, como, por ejemplo, *Primeras horas de la mañana de un domingo* (1930), frente a cuadros habitados como *Grupo de gente al sol* (1960). En el poema se puede diferenciar también esta tensión entre lo habitado y lo no habitado: frente a todos los lugares descritos en el que habitan seres, encontramos el bosque, el lugar donde ir a pasear nos sentará bien («A turn through the forest will do us good»).

También destaca en esta composición otra idea común con la pintura de Hopper: la intimidad de la vida privada. En el poema se representa el sueño silencioso del granjero y su esposa («The silent, haze-filled sleep of the farmer and his wife»). El lector y el yo poético son testigos de la intimidad de estos dos personajes, al igual que si se estuviera observando un cuadro de Hopper. Si a esto se le añade el detalle de la descripción de la luz («And one can imagine prisms of summer light breaking against»), podríamos hablar, totalmente, de una descripción de un cuadro del pintor. También es característico en la poesía de Strand el efecto de lo onírico, el cual aparece en este mismo poema, donde se habla del sueño de dos granjeros. Una atmósfera rodea tanto los poemas de Strand, como los cuadros de Hopper. Laima Kardokas [2005: 12], acerca de lo onírico en Hopper, afirma: «In contrast to a mimesis that ordinarily invokes the storytelling mechanism in the viewer, Hopper's realism invites the suspension of storytelling through the capture of an experimental moment; the viewer is transported into a space of mind similar to an hypnogogic, pre-dream state» [Kardokas, 2005: 12]<sup>5</sup>.

5 «En contraste con la mimesis que normalmente invoca al mecanismo de la narración en el espectador, el realismo de Hopper invita a la suspensión de la narración a través de la captura de un momento; el espectador es transportado a un espacio mental similar a un estado hipnagógico, previo al sueño» [Kardokas, 2005: 12, N. T.].

Por tanto, Strand presenta una traducción de las pinturas de Hopper al medio verbal, pues las pinturas de Hopper van acompañadas de un elemento narrativo que incita a la imaginación. El extrañamiento que genera en el espectador la obra de Hopper da pie a que se desarrolle una reconstrucción narrativa de lo que se observa. No obstante, esta interpretación va acompañada de una reescritura donde se halla el componente creativo. Strand va más allá de un análisis y descripción de los elementos formales, pues crea sus textos a partir de ellos y de todos los elementos que observa. Va más allá de lo que se puede contemplar en las pinturas y se deja llevar por su imaginación para describir y para crear. Se trata, por tanto, de una écfrasis narrativa. Además, las obras de los dos artistas confluyen en un mismo imaginario, el de los Estados Unidos. Comparten características como la representación simétrica de la civilización y la naturaleza, el efecto de extrañamiento, la representación de la luminosidad del ambiente, etc. Es inevitable pensar en las pinturas de Hopper cuando se leen algunos de los poemas de Strand.

### 3. LA «IMAGENTEXTO» EN LA OBRA DE MARK STRAND

En 2009, Mark Strand publicó de la mano de Harlan & Weaver un grabado titulado *The Golden Frogs of Panama* (véase Anexo 1), en el cual incluía un borrador de un poema con el mismo nombre y unos dibujos de unas ranas doradas de Panamá. En él se muestra su proceso a la hora de componer un poema: el espectador/lector ve un borrador del texto con tachones, pruebas, marcas, etc. Se puede observar que el poema va evolucionando poco a poco, cómo se va creando hasta llegar a un resultado final. Al fin y al cabo, observamos la *techné*, su trabajo formal. Los versos están escritos de la propia mano de Strand, con una caligrafía cursiva. El poema se encuentra acompañado por unos dibujos de unas ranas amarillas en diferentes posiciones. En este grabado, Mark Strand aúna sus dos pasiones: la pintura y la escritura presentándonos una «imagentexto» [Mitchell, 2009: 84]. Ambas formas artísticas conviven en equidad, no hay predominio de una sobre otra. Por ello, no debe olvidarse que esta obra no se presenta como un poema ilustrado, sino como un grabado, como una obra *visualtextual* con unas dimensiones de 20 3/4 x 31 pulgadas. Tanto la palabra como la imagen están unidas.

W. J. T. Mitchell propone sustituir una visión binaria sobre la representación por la figura de la «imagentexto», que define como «obras o conceptos compuestos, sintéticos que combinan el texto y la imagen» [2009: 84]. Cabe decir que tanto la palabra como la imagen han estado siempre relacionadas si se considera que para reflexionar acerca de las imágenes son necesarias las palabras. En este grabado se relacionan porque ambas representan un tipo de rana propio de Panamá. Tanto palabra como imagen conforman un todo, una estructura de signos comunes.

El poema que se representa es importante tanto por el contenido como por la forma, no solamente entendida como sus significantes, sino como las técnicas que se usan para formar un poema. Podemos observar el trabajo «artesanal» del poeta, sus cambios, sus errores hasta llegar a una meta. El proceso narrativo ya no solo se vincula al contenido del poema, sino que también hay un elemento narrativo en el proceso de creación, cómo

se va construyendo un poema hasta llegar al final, a la conclusión, al poema ya construido. El texto terminado se encuentra en la esquina inferior derecha, enmarcado en un cuadrado de tinta. Se trata de un poema breve con un proceso de construcción extenso. El poema representado es el siguiente:

The dying sun gives way to the sightless moon,  
 A dusting of dead leaves darkens the lawn,  
 The Golden Frogs of Panama are gone.  
 “Never too soon”, says the clean-shaven man  
 Slouched in the rear of a black limousine;  
 “Never too soon”, he repeats, looking down  
 At his manicured nails, “so what if the green  
 Is gone from Green Hill, if the north is flooded with rain  
 And the southern jungles are dry as bone,  
 It’s time to move on.”

The Golden Frogs of Panama are gone.

And the polar bear and whooping crane,  
 And soon the panda and gorilla will go down,  
 One by one, never to be seen again,  
 Not by us, not by anyone [Strand, 2009a]<sup>6</sup>.

En la composición observamos una voluntad de formar una imagen, pues un verso se desprende de la estructura de los demás; y esto produce que, al pasar de un verso a otro, se asemeje a un salto. Pareciera un salto de una rana, por tanto, la forma y el contenido se unen para producir un efecto propio de una «imagentexto». Por otro lado, en este grabado podemos observar que el texto se presenta de forma ambigua puesto que se representa como palabra –podemos leerlo–, pero también conforma un elemento visual ya que se presenta como una imagen. Para tratar esto, es importante incluir la siguiente cita: «La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la “imagentexto” encarnada» [Mitchell, 2009: 84]. La propia escritura se presenta, pues, como portadora de un contenido y como una imagen que se representa a través de la caligrafía. Recordemos que la primera forma de escritura fue a través de imágenes.

Al observar el poema vemos que tiene una forma rectangular y que está dividido en pequeños bloques —estrofas, en el plano de la palabra—; la caligrafía es cursiva y pequeña: los tachones, las flechas, las marcas que presenta el texto son parte de la conformación

<sup>6</sup> «El sol moribundo da paso a la luna invisible, / un polvo de hojas muertas oscurece el césped, / las ranas doradas de Panamá se han ido. / “Nunca es demasiado pronto”, dice el hombre bien afeitado / acurrucado en la parte trasera de una limusina negra; / “nunca es demasiado pronto” repite, mirando hacia abajo / a sus uñas cuidadas, “y si el verde / se ha ido de Green Hill, y si el norte está inundado por la lluvia / y las selvas del sur están secas como el hueso, / es la hora de continuar”. / Las ranas doradas de Panamá se han ido. / Y el oso polar y la grulla chillona, / y pronto el panda y el gorila bajarán, / uno a uno, para no ser vistos nunca más, / ni por nosotros, ni por nadie» [Strand, 2009a, N. T.].

del poema como imagen. Por tanto, la palabra es también imagen, es significado y significante. Se aúnan en este grabado lo que Mitchell denomina como «lingüística de la imagen» e «iconología del texto» [2009: 104]. La lingüística de la imagen sería la explicación a través de las palabras —en este caso, a través del poema— de aquellas ranas que aparecen dibujadas, y la iconología del texto, la idea que acabamos de tratar, el texto como imagen.

#### 4. CONCLUSIÓN

En la actualidad la diferenciación entre pintura y literatura no parece tan alejada como en otros tiempos. Contamos con medios mixtos —la novela gráfica, el cine, la televisión—, que demuestran que la unión entre ambas artes es posible. Han sido muchos los autores que han querido mostrar en su obra artística la unión entre la palabra y la imagen, entre literatura y pintura; por ello, hay escritores que han decidido representar un cuadro en su obra y pintores que han representado algún tema literario. En este artículo se ha tratado la figura de Mark Strand, un talento doble, pues ha trabajado tanto la pintura como la escritura.

Se ha querido ahondar en las dos formas diferentes de relación de la obra de Strand con la pintura. En primer lugar, la écfrasis narrativa, que está presente en su libro *Hopper*. Se trata, pues, de una traducción de las pinturas de Hopper al texto escrito narrativo, y también una reescritura de las mismas, pues Strand, al expresar su interpretación, añade un componente imaginativo a esta traducción; desarrolla la poesía que se encuentra implícita en las pinturas de Hopper a través de la escritura. Asimismo, se ha querido profundizar en la unión entre las dos disciplinas a través de un grabado que publicó el Strand en 2009, titulado *The Golden Frogs of Panama*, donde aparece el proceso creativo de un poema con el mismo nombre, acompañado de unos dibujos de unas ranas; un ejemplo de lo que Mitchell denominó la «imagentexto».

Tras todo ello, llegamos a la conclusión de que el lenguaje es inherente al arte plástico. Arte plástico y arte verbal permanecen en unión armoniosa. La palabra necesita el símbolo, la grafía. Al fin y al cabo, la escritura primigenia se hacía a través de imágenes, de dibujos. Por otro lado, el arte plástico también depende de la palabra, como se observa, por ejemplo, en los títulos de las obras de arte. Detrás de toda obra de arte existe un discurso verbal que la dota de significado. Imagen y texto permanecen unidos, además, en la propia escritura. Esta unión de ambas disciplinas ha sido objeto de estudio desde la Antigüedad y, en la actualidad, sigue siendo un amplio campo de investigación, sobre todo, gracias a medios como el cine, los videojuegos, el cómic...

Por último, una buena forma de cerrar estas reflexiones es a través de una cita ilustrativa sobre la relación entre la palabra y la imagen, escrita por Ernest B Gilman: «El lenguaje se inserta necesariamente entre la obra de arte y la mente: debemos comunicar nuestras percepciones de un cuadro no sólo a los demás sino también a nosotros mismos, contándonos lo que vemos por medio de una descripción verbal» [2000: 11].

5. ANEXO



Imagen 1: Strand, M. *The Golden Frogs of Panama*. 2009b, harlanandweaver.com.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- BOU, E. (2001): *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-textos.
- DOMÍNGUEZ, C.; SAUSSY, H.; VILLANUEVA, D. Y MEJÍA, D. (2016): *Lo que Borges le enseñó a Cervantes*, Barcelona, Taurus.
- GILMAN, E. Y MONEGAL, A. (2000): *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros.
- KARDOKAS, L. (2005): «The Twilight Zone of Experience Uncannily. Shared by Mark Strand and Edward Hopper». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 38 (2), pp. 111-128.
- KRIEGER, M. (2000): «El problema de la ékfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo – y la obra literaria», en A. Monegal, *Literatura y pintura*, Arco Libros, pp. 139-160.
- MITCHELL, W., Y HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ, Y. (2009): *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Tres Cantos (Madrid), Akal.
- MONTIEL RODRÍGUEZ, J. A. (2008): «Prólogo», en M. Strand, *Hopper*, Barcelona, Lumen, pp. 7-11.
- PANTINI, E. (2002): «La literatura y las demás artes», en A. Gnisci (comp.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- RIFFATERRE, M. (1994): «La ilusión de ékfrasis», en Monegal, A. (ed), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 161-183.
- RENNER, R. (2000): *Edward Hopper, 1882-1967: transformaciones de lo real*, Taschen.
- ROBILLARD, V. (2011): «En busca de la ékfrasis: un acercamiento intertextual». En S. González Aktories e I. Artigas Albarelli (2011): *Entre artes: entre actos: ékfrasis e intermedialidad*, México, UNAM, p. 39.
- SÁNCHEZ MESA, D., Y BAETENS, J. (2017): «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N.º 27, pp. 6-27.
- STRAND, M. (2005): *Blizzard of one*. London, The Waywiser Press.
- \_\_\_\_ (2008): *Hopper*, Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_ (2009a): «The dying sun gives», *The New York Review*. Disponible en: <https://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/the-golden-frogs-of-panama/> [Consulta: 2/06/2021].
- \_\_\_\_ (2009b): *The Golden Frogs of Panama*. Grabado. New York: Harlan & Weaver. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/mark-strand-the-golden-frogs-of-panama-1>