

ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud
Editora

Capítulo 10



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768
ISBN: 978-612-317-127-8
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

LA CREACIÓN A CUATRO MANOS: WATANABE Y TOKESHI

Giovanna Pollarolo Giglio

Pontificia Universidad Católica del Perú

«Con José trabajamos muchas cosas: escenografías para el Canal 7, afiches de teatro, ilustraciones para sus poemarios, cuentos para niños», escribió el artista plástico Eduardo Tokeshi en un breve texto publicado en la revista *Ideele* en 2007, el año de la muerte del poeta José Watanabe. Y con sentido dolor, desde la soledad y el silencio de la creación, se refiere a los proyectos que día a día fueron fraguando: «José escribiría un texto para mi exposición en el 2008, yo haría las ilustraciones de un poemario suyo sobre pintores; él haría una pieza de teatro y yo lo ayudaría en la escenografía». Surgían de la conversación, dice Tokeshi, docenas de proyectos; «como en sus poemas, actos de iluminación y entusiasmo» (Tokeshi, 2007, p. 104).

Las palabras del artista dan cuenta de un trabajo, literal y metafóricamente, «a cuatro manos», perfectamente coordinado, en armonía. Y, no obstante, libre de jerarquías, los roles no se confunden, la autoría queda intacta y reconocible: el poeta escribe y el artista plástico trabaja con las imágenes. Una imagen sugiere un poema, a veces; otras, el poema convoca a la imagen.

¿Cómo estudiar la relación entre la palabra del poeta y los dibujos, las imágenes de Tokeshi? ¿Cómo abordar el trabajo realizado conjuntamente por ambos artistas y que abarca áreas tan diversas como el teatro, la televisión, poemarios, cuentos para niños «ilustrados» por Tokeshi, así como textos de Watanabe escritos a partir de —«inspirados» en— dibujos, cuadros, instalaciones de Tokeshi? En el texto *in memóriam* ya citado, el artista plástico confiesa: «Muchas veces, en esos días de sequía creativa he tomado al azar un libro de José y ha sido como esas lluvias que son una revelación, y me he puesto a pintar». Y explica que su primera instalación fue inspirada por «El envío», poema incluido en *El huso de la palabra* en el que el poeta, en medio de su dolor, agradece al dador anónimo de la sangre que lo reconforta: «Una delgada columna de sangre desciende desde una bolsa de polietileno», y comprende que esa sangre «Habla, sin retórica, de una fraternidad, más vasta. Dice que viene de parte de todos, que la reciba como un envío de la especie» (Watanabe, 2008, p. 107). Su lectura, explica Tokeshi (Tokeshi, 2007, p. 104), lo llevó a hacer una bandera con bolsas de transfusión. Asimismo, tenemos referencias de Watanabe escribiendo a partir de dibujos de Tokeshi, como ocurrió con más de un poemario. Estos procesos de inspiración, diseminación, contaminación, reelaboraciones y diálogo contradicen de manera evidente la usual percepción de los críticos respecto de la relación palabra-imagen, que condena a esta a la subordinación respecto de aquella. Y ante esta certeza surge la pregunta sobre cómo estudiar el proceso creativo «a cuatro manos» descrito por Tokeshi desde una perspectiva no jerarquizada y más creativa.

En el caso específico de los dibujos que suelen acompañar los poemarios, la palabra «ilustración» refiere a una relación jerárquica en la que el dibujo se subordina al texto escrito; es decir, depende de este, no es autónomo y, en virtud de ello, su único valor, para algunos, radicará en la «fidelidad» al original, que es el texto verdadero, el que verdaderamente importa. Para aquellos que abogan por la «autonomía» del texto,

el segundo será valorado en tanto sea «infiel»; es decir, en tanto se distancie del primero y se construya como otro, nuevo, y por ello original.

El culto a la «originalidad» y el desdén por la «copia», la «imitación», en suma, a los productos creados a partir de un «original», se mantiene aún vigente pese a las teorías estructuralistas y posestructuralistas, a la intertextualidad y el dialogismo. Y palabras como «subordinación», «dependencia», «ilustración», «fidelidad», «infidelidad», entre otras, remiten a las que emplean estudiosos, críticos y espectadores en general para referirse a las adaptaciones cinematográficas, sobre todo cuando estas se basan en novelas prestigiosas.

Desde esta constatación, propongo estudiar la relación palabra-imagen con algunas herramientas que brindan las teorías de la adaptación, aplicándolas a los seis dibujos creados por Tokeshi que «ilustran» el poemario *Historia natural* (1994); es decir, tratarlos como «adaptaciones» del texto poético. Esta aproximación permitirá plantear las ideas, o mejor, los prejuicios en torno a las adaptaciones, y establecer las nuevas propuestas generadas desde el dialogismo intertextual. Dichas propuestas enriquecen el análisis y la recepción de los «textos adaptados» en tanto provenientes de un texto primero o «hipotexto», en términos de Genette.

Si mi hipótesis es cierta, podrá aplicarse a la relación entre la palabra y el dibujo de manera que permita trascender los estrechos límites a los que términos valorativos y moralistas como los referidos —«subordinación», «fidelidad», «dependencia», «mera ilustración»— condenan el estudio de las adaptaciones y, en general, de cualquier texto creado a partir de otro.

Sánchez Noriega, en su estudio *De la literatura al cine*, habla de «trasvases» para referirse a «las adaptaciones, trasposiciones, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones, o como quiera llamarse a los procesos por los que una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta» (Sánchez Noriega, 2000, p. 23); y, fiel a su ánimo clasificatorio, identifica una gran diversidad de «trasvases» que abarca desde aquellos

en los que los medios son «homogéneos» —del cine al cine (*remake*), del teatro al teatro, de la serie de televisión a la película o viceversa, de la novela al cine o viceversa, etcétera— hasta los trasvases entre medios «absolutamente heterogéneos» —de pintura a música, de literatura a pintura, de poema a escultura, de música a poema, etcétera—. Sánchez Noriega hace una diferencia entre las «adaptaciones» —de la novela al cine— que, en principio, «necesariamente son subsidiarias de la obra original» y los «trasvases en general» —entiendo «heterogéneos»—, en los que la diferencia radical entre los medios «exige hacer una obra original: no se puede trasladar un cuadro a una obra musical». Pero es interesante notar que para Sánchez Noriega no solo la radicalidad de la diferencia entre los medios da lugar a una obra nueva, original; también ocurre «entre medios homogéneos» cuando «el genio artístico desborda el mero comentario para proponer una creación genuina», y pone como ejemplo de ello la serie picassiana a partir de las *Meninas* de Velásquez o *La última cena* de Warhol; es decir, de pintura a pintura (Sánchez Noriega, 2000, p. 24).

Para el caso específico de las adaptaciones de la novela al cine, elabora una discutible y obsoleta tipología que sigue el criterio fidelidad-creatividad, en donde la «fidelidad» extrema da lugar a lo que llama con cierto menosprecio «adaptación como ilustración», y que tiene valor:

[...] por la divulgación de una obra y por la comercialidad, y muy raras veces por su valor estético o la propuesta cultural que supone. Hay una fidelidad rigurosa hacia el texto literario y, por tanto, no se puede rechazar la adaptación por algún tipo de traición; pero no hay obra fílmica significativa y autónoma respecto al original (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Y en el extremo opuesto de la «adaptación como ilustración», como contraparte de esta, distingue dos tipos de adaptación: la «libre» y la «interpretativa», enfatizando en que «el menor grado de fidelidad a una obra literaria» da como resultado una «obra cinematográfica singular»

que muestra la autoría de un «creador genuino» (Sánchez Noriega, 2000, p. 66). Es decir, la originalidad solo es posible desde la infidelidad; los frutos de la fidelidad son meras ilustraciones de escaso o nulo valor artístico.

Ocurre, sin embargo, que la «fidelidad» —desdeñada por quienes la califican como «mera ilustración» en oposición a la «originalidad creativa», y celebrada por quienes valoran una película en tanto no traiciona a la novela de origen— es, como señala Stam, «*highly problematic for a number of reasons*» (Stam, 2000, p. 20). Stam sostiene que aun en el caso de que el cineasta se propusiera ser «absolutamente fiel» llevando al cine una novela «objetiva», «exterior», «visual», «adaptable», esas que algunos llaman «cinemáticas» porque sus autores utilizan un «lenguaje cinematográfico» (aunque nunca quede muy claro qué se entiende por escritura cinematográfica), y tratara de seguir minuciosamente cada episodio de la trama del relato, no lo conseguiría. Y esto porque donde el novelista escribió¹: «*She sat down and opened the box, Inside were letters, clippings, photographs, a pair of earrings, a Little gold signet ring, and a watch chain braided of hair and tipped with gold swivels. She touched the letters with her fingers, touched them lightly, and she smoothed a newspaper clipping on which there was an account of Tom's trail*» (citado en Stam, 2000, p. 55), aun cuando efectivamente el cine puede contar y mostrar todas y cada una de las acciones realizadas por Ma Joad en el momento en que se sienta y contempla los objetos del pasado, antes de abandonar para siempre la casa en Oklahoma, sus medios expresivos imponen una serie de exigencias ajenas a la novela y que Stam llama «automatic difference» (Stam, 2000, p. 55). Así, donde John Steinbeck escribió «fotografías», Ford tuvo que escoger fotografías específicas; elegir un par de aretes cuyas características no han sido descritas, un «pequeño anillo»; mandar a imprimir un periódico, definir su contenido, el titular,

¹ Sigo el análisis de Robert Stam de *Grapes of Wrath*, la novela de John Steinbeck (1939) que John Ford adaptó un año después. Véase Stam, 2000.

las fotografías, decidir en qué lugar aparece la noticia del juicio a su hijo Tom. Y no solo eso: la actriz que interpreta a Ma Joad, con su cuerpo, su gestualidad, su voz, ausentes en la novela, imprimirá nuevos sentidos, carácter y significados al personaje. Asimismo, los elementos de la puesta en escena —la iluminación, el encuadre, los planos, los movimientos de cámara, la música, los ruidos, elementos que no le son necesarios a la novela— forman parte de los recursos que el cineasta deberá emplear para narrar la historia. De allí que la exigencia de fidelidad, intentar decir lo mismo y de la misma manera solo que empleando otro medio, es una preocupación tan inútil y poco productiva, no solo imposible sino indeseable, como lo es la de «infidelidad».

Stam propone estudiar la adaptación como una «lectura» de un texto original o primero, el hipotexto, que es transformado «by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization» (Stam, 2000, p. 68); lectura que necesariamente es «parcial, personal, conjetural», lo cual indica que un mismo hipotexto va a generar necesariamente diversos hipertextos en virtud de la serie de complejas operaciones que supone el tránsito de un texto a otro. Vistas de este modo, las adaptaciones dejan de ser objetos subordinados para constituirse en textos que «dialogan» con el primero iluminando zonas ignoradas, ignorando otras; transformándolo, subvirtiéndolo y produciendo nuevos sentidos.

Trasladándonos del ámbito de las adaptaciones cinematográficas al de las «ilustraciones de poemas», en el caso específico de *Historia natural* (1994) podemos convenir en que estas son resultado de la «lectura» de Tokeshi. El artista lee el conjunto de poemas que, dividido en cinco secciones, le entrega el poeta, y plasma seis dibujos: uno para la portada y los otros cinco corresponden a cada una de las secciones, que distribuye de la siguiente manera:

1. *La zarza*

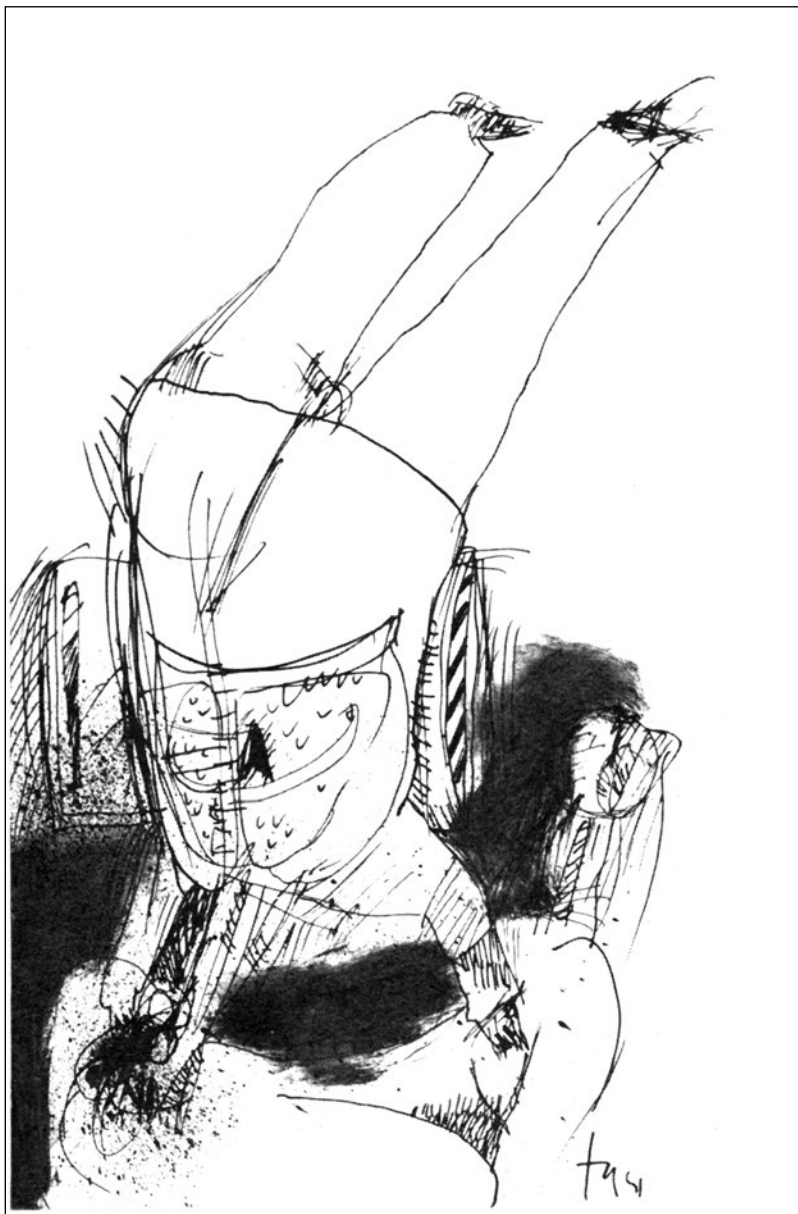
2. *El otro cuerpo*
3. *Historia natural*
4. *Museo interior*
5. *Coda*

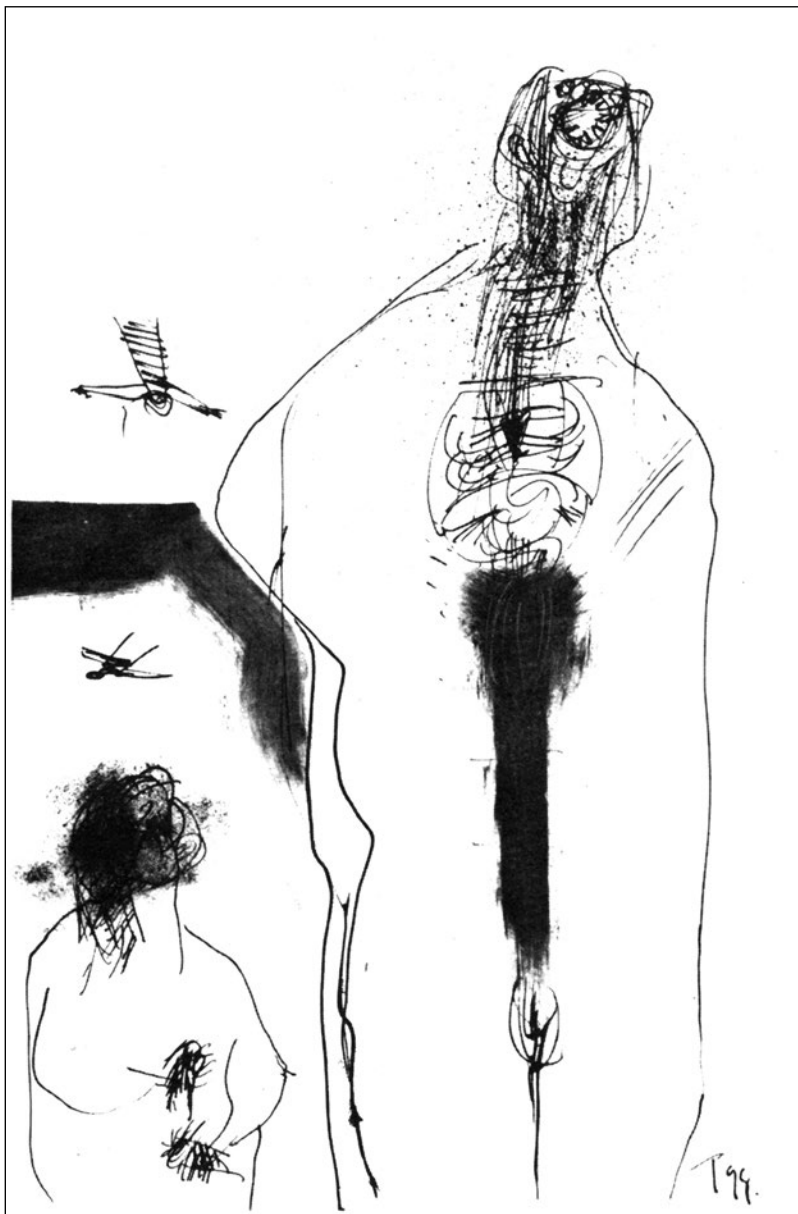
Historia natural alude a una historia que no es intelectual; es la historia del cuerpo, de la naturaleza, de lo biológico. Es allí donde nace y vive el discurso, el yo poético que construye metáforas a partir de aquello que mira, observa, toca, huele. Todo el conocimiento, toda la poesía, todo lo que se dice y se calla, lo que se piensa, lo que se sufre y se goza, proviene del cuerpo, el cuerpo que se enferma y es preciso sanar: «Despierta y pelea, muchachito, la puta / de los huesos / ya viene» (Watanabe, 1994, p. 42).

Tokeshi lee la radicalidad de la presencia del cuerpo, de lo físico y natural en ese minimalismo y concreción de las imágenes propuestas por el poeta para elaborar la concepción, y con trazos limpios, rápidos, funcionales, construye imágenes figurativas mas no realistas, tan despojadas y desnudas en apariencia como los poemas donde las manchas negras de la oscuridad amenazante dan cuenta de ese espacio al que «la luz hospitalaria» se resiste y crea «nuestro pequeño espacio de confianza. Más allá de la sutil frontera, en la oscuridad / nos atisba la repugnante fauna que el viejo crea / los imposibles injertos de los seres del aire y la tierra / y que hoy son para su propio y vivo miedo: / La imaginación trabaja sola, aun en contra» (Watanabe, 1994, p. 11).

Allí, en los dibujos (figuras 36-39), los cuerpos están despojados de cerebros; donde debieran estar, solo hay manchas negras, cavidades vacías. Solo el dibujo de la carátula y el último, que corresponde a la coda, presentan pequeñas cabezas que recuerdan a animales prehistóricos en cuerpos en los que asoma lo humano.







T99.



Figuras 36-39. Eduardo Tokeshi, *Sin título*, 1994, tinta sobre papel. Dibujos que acompañan los poemas de José Watanabe, publicados en *Historia natural* (Lima: Peisa, 1994).

Por razones de espacio, apenas me detendré en este último dibujo, el que corresponde a la coda y antecede al poema «De la poesía», que no solo es el arte poética de *Historia natural*, sino deviene en un discurso sobre el origen, el inicio de la vocación poética: el niño bajo un árbol donde deja «diariamente sus quehaceres de intestino» se descubre poeta cuando, mientras se alivia, mientras limpia su cuerpo (la depuración del buen animal), descubre con estupor, con asombro, con admiración, cómo «en medio de una anterior limpieza / crecía / una incipiente y trémula plantita. Y lo estremeció la imaginación del viaje / de la pequeña menestra / a lo largo de su cuerpo, su recorrido indemne [...] la planta mínima, tu principio, tu verde banderita, / poesía» (Watanabe, 1994, p. 89). Así, la poesía brota del cuerpo, de aquello que el cuerpo ha comido, procesado y que luego elimina —«verde banderita»— y adquiere vida propia. Tokeshi entiende un cuerpo que parece humano en posición de defecar y del que asoma una cabeza de animal, pero sin apenas negros que la oculten; sin negros que amenacen sus contornos como si, finalmente y tras un largo tránsito por la vida —los pesares del cuerpo, el dolor por la muriente, por el hermano Juan, el pasado perdido recuperado en el «olor que viaja instantáneo a fundirse con su otro»; el presente de «comensales solos / y diezmadados» desde donde se constata el final; desde donde se le habla al padre que ya no está: «nuestras casas, Don Harumi, están caídas» (Watanabe, 1994, p. 61)—, quedara confirmada la certeza de la madre cuando allá en el norte, en la infancia, espantaba a la muerte con un huevo: «La vida es física. Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo / y así podía vencer» (p. 39).

Y el dibujo quieto, imperfecto, negándose a obedecer las proporciones simétricas y matemáticas del cuerpo humano señaladas por Leonardo en el dibujo de *El hombre de Vitruvio*, evoca los versos de «La cura» de la sección *Historia natural*: «En ese mundo quieto y seguro fui curado para siempre. / En mí se harán todos los milagros. Eso vi, / qué no habré visto» (p. 40).

Eso vio Eduardo Tokeshi, tal vez. Eso vimos nosotros lectores gracias a él y a José Watanabe. Palabras e imágenes salvadoras.

BIBLIOGRAFÍA

- Genette, Gerard (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert (2000). Beyond fidelity. The dialogics of adaptation. En James Naremor (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Tokeshi, Eduardo (2007). Watanabe. *Ideele*, (181), 104.
- Watanabe, José (1994). *Historia natural*. Lima: Peisa.
- Watanabe, José (2008). *El huso de la palabra*. Valencia: Pre-textos.