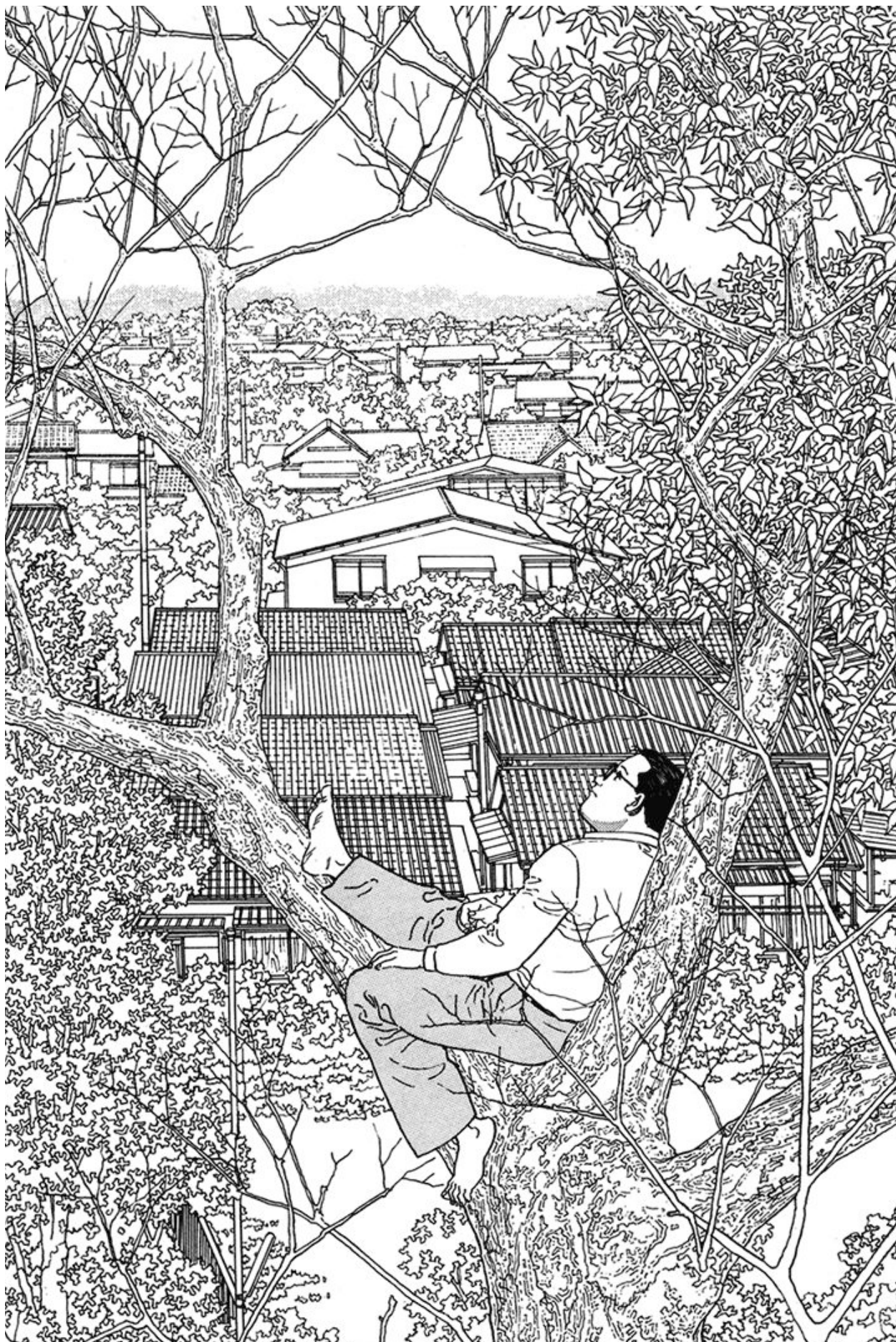




LAS HUELLAS DEL CAMINANTE

EL CAMINANTE DE JIRO TANIGUCHI: UN CÓMIC EN CONTACTO CON EL CINE MODERNO

por Xavier Romero

*«Los niños saben valorar qué es importante:
que una hoja ha caído en un estanque, que
ha nacido un ratón»*

Jean Renoir

*«Extraer de la contemplación de las cosas más
simples una especie de consuelo melancólico»*

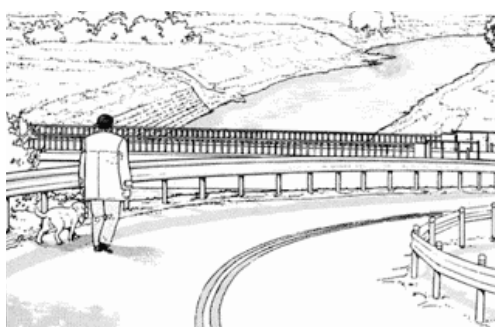
la sensibilidad japonesa, según Chris Marker

EL CAMINO ABIERTO

El Caminante de Jirō Taniguchi, publicada por primera vez en España en 1992 gracias a la revista *Víbora*, es un ejemplo de lo que, a posteriori, se ha dado en llamar *Nouvelle Manga*. Cotidianidad, detallismo, rupturismo formal,... la *Nouvelle Manga* es una fusión de estilos (principalmente franco-belga y japonesa) que tiene muy presente las nuevas olas cinematográficas. *El Caminante*, además de suponer un punto de inflexión en la carrera de su autor, ha acabado por convertirse en un precedente de los aspectos formales y temáticos de cierto cine contemporáneo, ese cine anti-narrativo (fruto de la crisis de la ficción) y espiritual (fruto de la crisis de valores), que ha vuelto a Ozu y a Antonioni.

La historia es tan simple como limpio es su trazo: un hombre se acaba de mudar a otra ciudad

y, en cada capítulo, sale a dar un paseo. Pensaremos inmediatamente en el cine del vagabundo, sí, pero sólo de aquel que nos invita a dejarnos llevar y disfrutar del viaje. Nuestro héroe ni está perdido ni lo mueve una pulsión de muerte. Al contrario, aunque, a veces, pueda tener un destino concreto, nunca dudará en desviarse, dejándose llevar por hechos intrascendentes que le llaman la atención. Este paseo azaroso y placentero, evocado en los primeros planos de *Still Walking* (Hirokazu Koreeda, 2007), está simbolizado por objetos redondos (peonzas, globos,...), imprevisibles por su diseño o ligereza y que remiten al mundo infantil, como las pompas de jabón o el globo con los que juegan los niños de *El Árbol de la Vida* (Terrence Malick, 2010) y *El Vuelo del Globo Rojo* (Hou Hsiao Hsien, 2007), respectivamente.



El suyo es un camino abierto, donde las barreras nunca le impedirán seguir avanzando. Así, el puente, que anuncia sendas desapariciones en *Suzaku* (Naomi Kawase, 1997) y *Maborosi* (Hirokazu Koreeda, 1995), se convierte en un lugar desde donde observar o en el que cobijarse. El túnel, ligado a la infancia y la ausencia del padre en otras obras de Taniguchi (*Barrio Lejano*ⁱ, *El Almanaque de mi Padre*) o en las ciudades *Maborosi* y *Suzaku*, es sólo un lugar de paso compartido. La verja, finalmente, define la filosofía del personaje: subido a una, en actitud juguetona, desafía la idea de frontera, y saltando la de la piscina municipal por la noche (para nadar un rato), introduce el concepto de la desobediencia, la afirmación del “yo”.

Su vagabundeo entronca con los liberadores trayectos en moto de los jóvenes alienados y desorientados del cine moderno: *Fallen Angels* (Wong Kar Wai, 1995), *Rebeldes del Dios Neón* (Tsai Ming Liang, 1992), *Good Men, Good Women* (Hou Hsiao Hsien, 1995),... serpenteantes “desplazamientos en el vacío” con “los sentidos abiertos a los dulces afectos del espectáculo del mundo”.ⁱⁱ

LOS SENTIDOS ABIERTOS

El Caminante es una obra extraordinariamente sensorial. Capítulos enteros sin diálogos nos dejan “escuchar” la lluvia o el viento en los árboles, el mismo que cruza toda la obra de Naomi Kawase como un espíritu que subraya la futilidad de la vidaⁱⁱⁱ. Kawase trata de tocar (con la cámara) aquello que está vivo, “se abandona a la luminosa experiencia del mundo, (...) un inventario gozoso de lo que la rodea”^{iv}. *El Caminante* comparte ese “abandono” activo que parte del “montaje Zen” (u “horizontal”, según Bazin) de Chris Marker: “la imagen no remite a lo que la precede o sigue, (...) se relaciona totalmente con lo que se dice (...) el elemento primordial es la belleza sonora, y desde ella, la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace oído al ojo”^v. Las viñetas, efectivamente, son lo que son y muestran montajes de oído a ojo (primero “escuchamos” una gaviota, luego la vemos) o incluso de olfato a ojo (reconoce-

mos unas magnolias por su olor). Un sentido despierta al otro.

Como Taniguchi, Pascale Ferran nos hace sentir en *Lady Chatterley* (2006) la experiencia sensorial de su protagonista, recreándose, al límite de la abstracción, en flores y plantas, filmando con deleite luces y colores, registrando cada sonido. Constance, como nuestro caminante, como los protagonistas de *El Bosque del Luto*, entre otros, toca el árbol de la vida para aceptar que ésta ni empieza ni acaba con nosotros, aunque podamos sentirla en nuestras manos (un pajarillo en *Lady Chatterley*, los pies de un recién nacido en *El Árbol de la Vida*). Ferran muestra incluso el placer de tocar un objeto (un guante) que todavía conserva la calidez de otro ser humano. *El Caminante* (aunque sin carga erótica) enfatiza también esa doble experiencia táctil cuando el protagonista toca ese “colchón” de flores en el que ha estado tumbada una mujer.

Pero no se trata sólo de tocar sino también de dejarse tocar. Como la catarsis de dejar que la lluvia te empape: la superación del duelo en *Shara* (Kawase, 2003) o la expresión de libertad de los amantes de *Lady Chatterley*. Una aceptación natural, cuyo proceso Taniguchi resume así: el caminante arranca a correr bajo la lluvia, sólo consigue que se le caiga un libro, lo recoge y decide continuar a paso normal.

Una vez despiertos nuestros sentidos y aceptada nuestra pertenencia a la naturaleza, sólo nos queda activar nuestra curiosidad y dejarnos asombrar por las pequeñas cosas de la vida.

CURIOSIDAD, ASOMBRO Y ACTO CREATIVO

El caminante sale de un videoclub. Ha alquilado *La Pequeña Ladrona* (Claude Miller, 1988)^{vi}. Taniguchi se preocupa de que veamos la cinta, remitiéndonos a un personaje que se rebela, una hija abandonada (como los personajes de *El Almanaque de mi Padre* o *Barrio Lejano*) que roba por la necesidad de sentir. La misma curiosidad por todo lo que nos rodea lleva al caminante a buscar información en la biblioteca o implicarse en pequeños asuntos ajenos. Parece haber alcan-

zando el *satori*, un estado productivo de plena sintonía con la realidad. Su caminar, digámoslo ya, es el que definió Matsuo Bashō: sin rumbo, sin finalidad, ocioso y... poético.^{vii}

En *Poesía* (Lee Chang-dong, 2010), una mujer con primeras señales de Alzheimer, se apunta a un curso de poesía. Sus modestos *haiku*, que expresarán su curiosidad (“*El trino de los pájaros, ¿qué estarán diciendo?*”) y anunciarán su despedida (“*El abanico cae al suelo. Pisoteado llega a su segunda vida*”), equivalen a la filmación casera del tío Kozo en *Suzaku*: la búsqueda esencial, a través de los sentidos, antes de desaparecer. En *Café Lumiere* (H.Hsiao Hsien) es la sinfonía de sonidos que Hajime graba en el metro. Y en *Yiyi* (Edward Yang, 2000), el pequeño Yang-Yang fotografía los cogotes de la gente para mostrarles aquello que no pueden ver. *Poesía*, *Suzaku*, *Café Lumiere* y *Yiyi*: literatura, cine, música y fotografía. Hay una actitud creadora, más o menos consciente, en todos estos personajes.

El propio Caminante es una representación del pintor ideal de Gao Xingjian, pues ha alcanzado el estado óptimo creativo en el que “*no haces más que contemplar, vas del descubrimiento al asombro, y más tarde llegas a no acordarte del lugar del que has partido*”^{viii}. Su intención creadora se refleja en su necesidad de nombrar cosas, (re)construir objetos y mirar con deleite estético. Si, al principio, se resiste a ponerle nombre al perro abandonado que encuentra en la casa, es porque “*ya tendrá uno, ¿no le molestará?*”. Y aquí cabría preguntarse por qué Taniguchi no puso nombre a nuestro héroe. ¿No será que “ya lo tiene”?^{ix} Además de a un animal abandonado, el caminante dará segundas vidas reparando avionetas de juguete o casitas para pájaros. Tampoco dudará en ir hasta el mar a devolver una concha encontrada en el jardín. El caminante es un esteta, capaz de correr como un loco para ver una salida de sol desde el lugar más propicio. Por eso, cuando unos niños le rompen las gafas de un balonazo, lejos de preocuparse, prosigue su camino disfrutando de paisajes borrosos (sin gafas) y retratos dignos del cubismo analítico (con la lente rota). Incluso su silencio (que no mutismo) es artístico, el silencio como culminación de la palabra, el *haiku* reducido a su mínima expresión.



LA ASCENSIÓN. PUNTO DE VISTA.

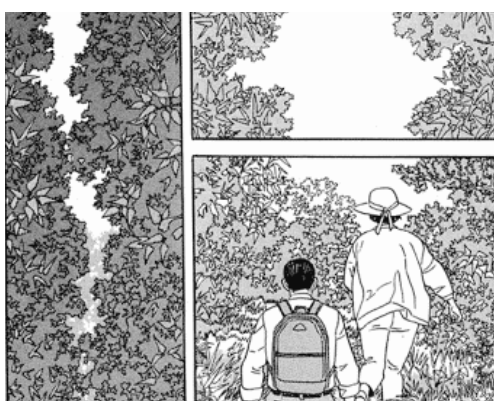
Toda esta apertura sensorial, que nos conecta con nuestra naturaleza y estimula nuestra creatividad, se refleja formalmente en la composición de viñetas y planos. Los contrapicados refuerzan una ascensión que tiene un aire místico (por eso los cementerios japoneses -como los que suben a pie nuestro caminante o los personajes de *Still Walking*- están siempre sobre un monte). Los personajes de Taniguchi suben incontables escaleras, a menudo sólo para ver desde lo alto. El caminante trepa también a los árboles con la vitalidad de los niños de *El Árbol de la Vida* o *Suzaku*, ya sea para poner o rescatar algo. La recompensa: un mirador excepcional.

Si el caminante mira desde arriba, más aún lo hace *hacia* arriba. El cielo, la nieve, la lluvia y, sobre todo, las nubes. Un avión, su propio vaho y pájaros, muchos pájaros. Y es que se trata también de volar, ser libre y desaparecer. Al caminante le gustan las aves casi tanto como a la protagonista enferma de cáncer terminal de *Restless* (Gus Van Sant, 2011). Annie lee libros de ornitología y dibuja pájaros que cantan cuando sale el sol. Su ave favorita es la gaviota “*porque va donde quiere*”. Tampoco es casual que Hiroshi (el fantasma) sea un kamikaze (un hombre que vuela y “desaparece”).

En el relato “Los Alrededores del Museo”, dentro de *El Olmo del Cáucaso* (Utsumi y Taniguchi, 2004), una pareja de ancianos, sentados frente a un museo, miran un cielo al que Taniguchi dedica varias viñetas. Esta secuencia remite a otra de *Principios de Verano* (Ozu, 1951) en la que un matrimonio mayor, también sentado frente a un museo, habla de su hijo muerto; un globo cruza entonces el cielo, ambos lo siguen con la mirada y no vuelven a hablar del tema. Confluye aquí lo etéreo del globo con la aceptación de lo efímero y el silencio significativo. En otra escena del film, el padre de familia sale a dar un paseo, un paso a nivel le obliga a esperar, se sienta y se queda mirando el cielo. Pasa el tren, sube la barrera, pero él ni se inmuta. Ozu cierra con un plano de las nubes. Puro Taniguchi.

En *El Caminante*, la luz del sol se cuela entre las ramas de los árboles como en el cine de Kawase





o Malick (cfr. los contrapicados finales de *El Bosque del Luto* y *El Nuevo Mundo*). El mangaka nos da otra pista cuando muestra al protagonista leyendo un libro sobre el Johnson Wax Building de Frank Lloyd Wright. El interior de este edificio, con sus entradas de luz cenitales, invita a mirar el cielo. Si la sala principal, sin áreas restringidas, equipara simbólicamente a todos los trabajadores, los círculos en el techo, como los que forman las hojas de los árboles en las películas de Malick y Kawase, o algunas viñetas de Taniguchi, remiten al ojo divino. Sí, el cielo también observa a los personajes de Taniguchi. Los picados, que en *El Caminante* suelen mostrar un encuentro, son innumerables en su obra. Otra vez Kawase comparte predilección por este plano, como en la volátil *Shara* o en *Suzaku*, donde no esconde que se trata del dios Suzaku, controlando los acontecimientos.

EL REGRESO. ESTRUCTURA

Las miradas del caminante al cielo y del cielo al caminante crean pequeños círculos (evocados en globos, pelotas o ruedas) dentro de una estructura ya de por sí circular (el caminante, por ejemplo, se cruza con las mismas personas al principio y al final de dos episodios), reminiscente de la concepción budista del universo.

Ozu recurre mucho a esta estructura (*There Was a Father* y *Flores de Equinoccio* empiezan y acaban con trenes, *Primavera Tardía* y *Cuento de Tokio* lo hacen en la misma habitación). Los círculos de *El Caminante* implican la ausencia de desenlace. Taniguchi subraya la no causalidad narrativa, por ejemplo, cuando el caminante encuentra una herradura y vemos hasta cinco viñetas de este momento, creando una falsa expectativa dramática. Algo parecido ocurre con un pintalabios encontrado o unas cartas que nunca sabremos qué contienen ni a quién van dirigidas. En el último capítulo, un “pescador” lo deja claro: “Prefiero que nada muerda el anzuelo”, le espeta a nuestro héroe.

La no causalidad lleva a Taniguchi a utilizar constantes elipsis que frustran lo narrativo. Otra vez como Ozu, maestro de este recurso,



excluye los grandes momentos e incluye lo banal. Ya el primer capítulo es una mudanza elidida (apenas una viñeta con cuatro cajas en el suelo). En uno de sus primeros paseos, el caminante se pierde pero sólo lo entendemos cuando, ya en casa, se lo cuenta a su mujer. Más adelante, deducimos que ha encontrado trabajo (si no lo tenía ya) y se ha quedado a tomar sake con sus colegas (lleva traje, corbata y maletín, y parece un poco borracho). Todo está elidido, pero sí vemos seis viñetas de cómo el personaje cae y se levanta (¿fruto del alcohol?). Taniguchi dedica siete páginas al transporte de una persiana para mostrarla ya colocada en la última. Lo que le interesa es reflejar el esfuerzo humano y la recompensa (en este caso, el goce de la sombra). Taniguchi, que describe con extrema minuciosidad cómo el personaje tira la basura o come un pastel, incluye, en fin, un último capítulo que es una elipsis de 10 años que escamotea cualquier nueva información. Es la misma descompensación que practican, cada uno a su modo, Hou Hsiao Hsien, Tsai Ming-Liang o Hong Sang-Soo.

Este trabajo elíptico tiene continuidad en las viñetas “vacías”: cielos, tejados, calles, vías,... Llama la atención la cantidad de cables de electricidad que vemos en ellas, otra afinidad con Ozu: los de situación en Primavera *Precoz* (1956) o *Crepúsculo de Tokio* (1957), o los que refuerzan la comunidad en *Buenos Días* (1959). En cualquier caso, se trata de un elemento que otorga movimiento a un plano fijo, conduciéndolo a un espacio abierto e indeterminado.

Taniguchi dedica toda una página a una farola encendida y hace abstracción con las luces de ciudad, lo cual, unido a las viñetas de edificios fragmentados, nos remite irremediabilmente a *El Eclipse* (1962) de Antonioni. Las viñetas vacías se intensifican a medida que avanza el cómic. El paseo final nos conduce a un barrio desértico, extraño, culminando la representación simbólica del espacio interior y el tiempo suspendido. El caminante no llega a desaparecer en su apertura al vacío, pero se funde con el paisaje y experimenta el *shuniata*, la conciencia de que todo está vacío sin algo que lo interpele. Taniguchi no dibuja una ausencia (como sí han

hecho Lee Chang-dong en *Poesía* o Gus Van Sant en *Restless*) pero se aproxima igualmente a Antonioni porque ambos dejan que la historia se “pierda” definitivamente. ♦

ⁱ Única obra de Taniguchi llevada al cine, por Sam Garbarski en 2010.

ⁱⁱ Antoine de Baeque, crítica de *Good Men, Good Women*, Cahiers du Cinéma, n°512, abril 1997.

ⁱⁱⁱ Poco antes de morir, D.W.Griffith dijo que al cine de entonces le faltaba “la belleza de los árboles movidos por el viento”. Nos preguntamos qué opinaría ahora del cine de Kawase o Weerasethakul.

^{iv} José Manuel López, sobre el medimetraje Caracol (Kawase, 1994), en *El Cine en el Umbral*, José Manuel López (ed.), 2008.

^v André Bazin, “Lettre de Sibérie”, publicado en *L'Observateur*, 30 de octubre de 1958.

^{vi} Se trata de un guiño a Truffaut, de quien Taniguchi es admirador, ya que la película se basa en guión esbozado del francés (a partir de un personaje descartado de *Los 400 Golpes*) en el que trabajaba cuando le sorprendió la muerte en 1984.

^{vii} Bashō reflejó así una estética del caminante en su célebre *Oku no Hosomichi* (1694): “Tu poesía surge por sí sola cuando tú y el objeto se ha vuelto uno”.

^{viii} Gao Xingjian, *Por Otra Estética seguido de Reflexiones Sobre la Pintura*, 2004.

^{ix} Por lo visto, Taniguchi acababa de mudarse cuando hizo *El Caminante*.