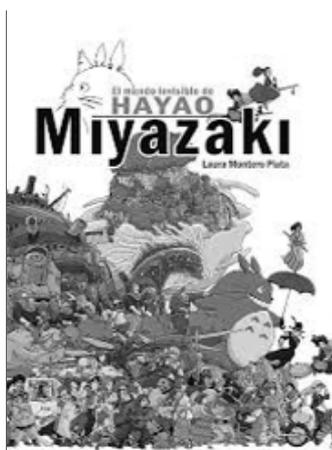


Alternative Moving Image de constituirse como memoria de una serie de prácticas que tan solo habían sido atendidas de modo secundario. Gracias a esta inquietud teórica, la obra se convierte en una herramienta de conocimiento a través de la cual ensanchar el pluralismo de la cultura audiovisual y cumple su objetivo de proporcionar un mayor entendimiento de ese sector clave, también dentro de lo alternativo, que es la distribución.

Xose Prieto Souto

EL MUNDO INVISIBLE DE HAYAO MIYAZAKI

Laura Montero Plata
Palma de Mallorca
Editorial Dolmen, 2012
258 páginas
24 €



Porco Rosso (*Kurenai no buta*, Hayao Miyazaki, 1992) se estrenó en España en 1994 con un total de 15.093 espectadores. No fue el primer film de Hayao Miyazaki, pero sí el primero que podía verse de Studio Ghibli en las pantallas españolas. Hubo que esperar seis años más, en el 2000, para poder ver otra película del director japonés. En esta ocasión fue *La Princesa Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997), que fue vista por 158.630 espectadores.

Ya desde los años 60 y 70 se habían podido ver producciones animadas japonesas, como la psicodélica *Belladonna* (*Kanashimi no Belladonna*, 1973), estrenada en España en 1975, y realizada por el director Eiichi Yamamoto, conocido también por sus colaboraciones con el animador Osamu Tezuka en *Cleopatra* (*Kueropatora*, 1970), *Kimba el León Blanco* (*Janguru Taipei*, 1965-67) o *Astro Boy* (*Tetsuwan Atom: Uchū no yūsha*, 1964). Pero fue el estreno en 1992 del film de culto *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) el que inauguró oficialmente la celebración por la *Japanimation* en España. La película tuvo un total de 136.464 espectadores, una cantidad discreta, pero nada despreciable si la comparamos con los poco más de quince mil que obtuvo *Porco Rosso* dos años después. El éxito de *Akira* y el hecho de que desde entonces se hayan visto, aunque sea de forma escasa, films de animación japonesa en las salas comerciales españolas no es fruto de la casualidad. El estreno del film era la consecuencia lógica de un fenómeno que había empezado años antes en las tiendas de cómics y derivado a las cadenas autonómicas de televisión, que aumentaron la programación de series *anime* abiertamente japonesas. El público de *Akira* había leído ya las historias del mismo nombre sobre las que se asentaba el film y abrazado un nuevo género, el del *manga*, que había revolucionado a toda una primera generación de seguidores de lo japonés.

Esta introducción sirve para señalar que el interés por la animación nipona le lleva años de ventaja a los estudios formales dedicados a dicho género en nuestro país. Es en este contexto donde debemos enmarcar la obra de Laura Montero, *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. El espacio dedicado en España al estudio del cine de animación japonés es escaso tal y como se enuncia en las primeras páginas del libro: «En el ámbito académico, la investigación sobre el *anime* y el *manga* es tan escasa que a día de hoy los dos conceptos siguen empleándose como nociones intercambiables» (p. 7); por lo

que hay que agradecer que cada vez sean más los autores que dediquen su tiempo a este género cinematográfico.

El libro de Montero es una reformulación de su tesis doctoral, dividida en cinco capítulos, introducción y epílogo. En ellos vamos a encontrar un detallado estudio sobre la obra del creador japonés así como una aproximación histórica a la formación de la industria del *anime* en Japón. En la introducción se presenta el aparato teórico del libro, que toma como punto de partida la obra de Edward Said. El trabajo del crítico palestino sirve para hablar de la problemática del orientalismo y mostrar las principales corrientes teóricas derivadas del estudio del *anime*, como la cuestión identitaria, el tecno-orientalismo y el nacionalismo japonés. De conformidad con las teorías presentadas, se indica que la investigación se abordará «de la forma más rigurosa posible y siempre intentando alejarnos de la tentación orientalista» (p. 16), aunque para ello haya que «descartar algunos estudios que, en mi opinión, incurren en los problemas de esa visión orientalista» (p. 16). Este es el caso de Susan Napier, descartada del corpus bibliográfico, debido a que «su trabajo sobre el *anime* se basa en una visión demasiado americanocéntrica y sesgada» (p. 17). Por ello, se nos presenta a Thomas Lamarre como el sustentador del discurso teórico por su rechazo a la visión orientalista en referencia a la obra del director japonés: «Un modo habitual de ver la relación de Miyazaki y su animación es situar ambos en Japón y enfatizar la determinación cultural o socio-histórica de la animación. (...) Tal aproximación cae fácilmente en el determinismo cultural, promoviendo una visión en la cual la animación producida en Japón reproduce valores japoneses» (p. 13).

Sin embargo, dicha concepción que supuestamente debería vertebrar el análisis de la obra, no solo se irá diluyendo progresivamente, sino que incurrirá en contradicciones. Esta discordancia es apreciable en relación a las tres aproximaciones metodológicas expuestas: contextualiza-

ción histórica y social en la que se produjeron las obras; análisis de cómo se realiza la circulación de imágenes transculturalmente; y aproximación a su obra como un medio para construir identidad. Seguidamente se nos presentarán los cinco temas clave, de los cuales uno de ellos, «en el tercer punto, me centraré en los rasgos específicamente japoneses de la filmografía de Miyazaki, para ver y analizar cómo el autor construye una nueva identidad que considera perdida en la actualidad» (p. 19), entrará en contradicción con la visión de Lamarre y por extensión de los anti-orientalistas citados como Marco Pelliteri o Edward Said.

Esta atención a la *japonesidad* de Miyazaki centrará no solo el tercer capítulo en su totalidad, sino que atravesará la obra siguiendo el camino de confirmar cierta visión, «regresar a un Japón más puro» (p. 15) y «la recuperación de las tradiciones y de la cultura del pueblo japonés» (p. 123). La tentativa de convertir el contexto discursivo de Miyazaki en el centro del estudio y enfatizar las características culturales de su producción como una única intertextualidad en la que toda su obra dependa de otros textos previamente aprehendidos, ya sea a través de convenciones, mitos de origen o referencias autobiográficas, producen un orientalismo implícito.

Dicho énfasis en la monotextualidad del cine japonés lleva a una visión binaria del objeto de estudio, entre oriente y occidente, y entre Japón y la cultura japonesa, entendida esta como una única identidad. Esta tendencia ya fue criticada en su momento a historiadores del cine japonés influenciados por estructuralistas y post-estructuralistas, como Noël Burch o Tadao Satō. El resultado de esta visión binaria es que el cine japonés se convierte en un discurso velado, reflejo de una cultura, la japonesa, entendida como una indivisible e impermeable tradición estética. Dada la complejidad de los temas tratados en el libro —folklore, tradición, cultura, orientalismo— llama la atención la ausencia de referentes japoneses, así como de historiadores de cine

japonés, nacionales o extranjeros, que habrían posibilitado el diálogo entre el objeto de estudio y el aparato teórico. Esto provoca que no queden claros conceptos básicos como cultura, identidad, japonésismo o nacionalismo, curiosamente denominado «auto-orientalismo» (p. 11). Esta interpretación no sustentada en argumentos consistentes convierte el discurso en un sesgo de confirmación.

En el primer capítulo, hay que destacar el profundo estudio llevado a cabo, y prácticamente inédito en España, de la historia del *anime*. En él, podemos rastrear en profundidad el desarrollo de una de las industrias más destacadas del país, desde su práctica formación al término de la Segunda Guerra Mundial, el trabajo realizado por Miyazaki en dichos estudios, la creación del tándem Isao Takahata-Hayao Miyazaki, hasta la aparición del buque insignia del autor, Studio Ghibli. En esta pequeña pero completa historia, podemos hacernos una idea del peso que tanto el director como Studio Ghibli han tenido no solo en la historia de la industria del *anime*, sino en la creación de todo un corpus creativo que les diferencia de otros animadores y estudios. Tal y como aparece al final de dicho capítulo, Studio Ghibli: «Ha logrado convertirse en el estandarte internacional del cine japonés de dibujos animados. (...) Han elevado a arte una industria animada que llevaba tiempo siendo despreciada» (p. 71). Libros como el de Laura Montero van a ayudar a abrir camino a posteriores estudios, así como a intentar eliminar esa velada sensación de desprecio académico que tiene el género de animación en los estudios formales dedicados al cine.

El segundo capítulo, «Las costuras de la fantasía: referentes y homenajes», está dedicado al imaginario y al proceso creativo del director. En él, se realiza una magnífica búsqueda de referencias básicas en la obra de Miyazaki, desde su interés por la literatura infantil y juvenil, japonesa y occidental, el mundo del cómic, o los préstamos mitológicos, tanto asiáticos como occidentales.

Sin embargo, dicha búsqueda se hace desde el vacío y fuera de objetivos concretos. Las menciones al corpus creativo del autor se concretan en un listado cronológico fuera de todo discurso. A pesar del excelente y esforzado trabajo de indagación que supone sacar a la luz el amplio compendio de «referencias, préstamos y homenajes» (p. 121), el resultado no conecta con ninguna línea de argumentación. Esta carencia de un análisis de las consecuencias que dicho imaginario provoca en Miyazaki hace que el examen de su obra se nos hurte en un mar de referencias que suscita en el lector una frustración por la variedad de temas que presenta, el uso apropiado/inapropiado de la tecnología, la relación del hombre con el medio ambiente, el principio de responsabilidad, la infancia y la vejez, etc., pero que lamentablemente ni analiza en profundidad, ni jerarquiza.

En el apartado denominado «Reconciliación teórica», retoma la visión culturalista que aparece en la introducción. El texto describe el proceso por el cual Miyazaki se va a reconciliar con su lado más crítico para volver a abrazar la cultura japonesa y así enlazar con el siguiente capítulo dedicado al folclore: «Mientras paseaba por el parque de Shakujī en Tokio, se dio cuenta, al contemplar un árbol, de la belleza del paisaje que le rodeaba y se sintió conmovido por una naturaleza a la que nunca le había prestado atención (...). Hasta el año 1971, Miyazaki había puesto el acento en los paisajes extranjeros. Tras el encuentro (...) se produjo un camino de retorno que le condujo al descubrimiento de la cultura japonesa» (pp. 117-118). Tal y como se apuntaba en la introducción, el concepto de cultura con el que trabaja la autora es difuso y cercano a una visión orientalista, un hecho que se proponía evitar. Enunciaciones del final del capítulo tales como «(Miyazaki) que no estaba orgulloso de su condición de japonés» (p. 116), realiza «un camino de retorno que le condujo al descubrimiento de la cultura japonesa» (p. 118), dan como resultado una visión superficial de la obra del director y demuestran la debilidad teórica del escrito.

El tercer capítulo, «La reformulación del folclore» se centra en la interpretación de los referentes mitológicos, religiosos y culturales de dos films del autor, la galardonada *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), film con el que «culmina esa reivindicación soterrada de la cultura japonesa» (p. 127), y *La princesa Mononoke*. En el primer párrafo se recalca que el discurso de Miyazaki posee «una meta ulterior latente: la recuperación de las tradiciones y de la cultura del pueblo japonés», puesto que «cada vez es mayor la influencia occidental sobre la vida cotidiana y las costumbres autóctonas» (p. 123). Debido a esta interpretación, la premisa sobre la cual gira la obra de Miyazaki es que el director construye un mundo de referentes tradicionales debido a que «teme la pérdida de la identidad de sus compatriotas» (p. 123). Sin embargo en ningún momento se nos ha ofrecido una lectura política de las implicaciones de esta interpretación.

La visión en conjunto de estas dos obras bascula, desequilibradamente, entre una exégesis de los fundamentos religiosos del panteón sintoísta o la sobreinterpretación de los caracteres japoneses, con el supuesto uso velado que Miyazaki hace de dichos elementos para denunciar la pérdida de valores tradicionales de los japoneses, principal premisa interpretativa de la autora. La falta de argumentos que confirmen dicha visión se resuelve escondiendo el discurso: «el cineasta no ejecuta su objetivo desde la perspectiva de lo explícito sino que lo imbrica en su discurso soterradamente y sin contextualizarlo» (p. 124).

En los siguientes dos capítulos, dedicados a la creación de personajes y a obras inéditas en occidente y otros referentes, se continuará el camino de confirmar ciertas premisas que se remarcan en el epílogo final, porque «todos los japoneses comparten de forma colectiva e inconsciente recuerdos del pasado; por lo tanto *El viaje de Chihiro* y *La princesa Mononoke*, suponen un viaje a lo más profundo de ese inconsciente» (p. 245). De esta manera se vuelve a incurrir en las mismas contradicciones interpretativas ya enunciadas al inicio

del libro: «si enfocamos el estudio de la animación nipona desde esa premisa del japonésismo denunciada por Lamarre, podemos caer en un juego de falacias» (p. 14).

La patrimonialización de la cultura y el imaginario diferencialista que sobrevuela *El mundo invisible de Hayao Miyazaki* solo es posible por un uso reificado del concepto de cultura y por extensión de lo japonés, que unido a la desmaterialización de la obra del autor y la falta de jerarquía de referentes y temas, acaban por lastrar el libro en su conjunto. Quedan sin embargo caminos abiertos en este libro, intuiciones, que tenemos que ver como una llamada a la investigación y a la publicación de más libros dedicados al análisis de la obra de Miyazaki y del *anime* en general.

Nieves Moreno

NEW QUEER CINEMA: THE DIRECTOR'S CUT

B. Ruby Rich

Durham y Londres

Duke University Press, 2013

322 páginas

25,95 \$



Profesora de Cine y Medios Digitales en la Universidad de California - Santa Cruz, B. Ruby Rich