

# 1

## *Hametsu*

*El país está en ruinas. Solo han sobrevivido las montañas y los ríos.*

— **Tu Fu** (712–770)

El mundo en el que Miyazaki había nacido el 4 de enero de 1941 estaba encaminado hacia la destrucción. En su película más reciente, *El viento se levanta*, cuya acción tiene lugar antes y después de la Segunda Guerra Mundial, el director muestra visiones de pesadilla de aviones destrozados mientras un personaje entona la palabra *hametsu*, ‘ruina’. La ruina ensombreció a Japón desde el inicio de las campañas militares que finalmente se convirtieron en la Segunda Guerra Mundial del país. A finales de 1945, millones de personas habían muerto y sus países habían quedado devastados. Japón no fue la única nación que sufrió la ruina, y muchos argumentarían que invitó a la destrucción a través de su brutal expansión imperial en el continente asiático y en el sudeste asiático, y finalmente a través de su bombardeo de Pearl Harbor y la consiguiente guerra del Pacífico. Los historiadores debaten sin cesar las complejidades del proyecto imperial de Japón, pero el hecho es que el país estaba en cenizas al final de la Segunda Guerra Mundial.

Los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki llegaron después del sinfín de ataques aéreos convencionales que habían asolado a Japón desde 1944. Al término de la guerra, casi todas las ciudades principales del país —con la antigua capital de Kyoto como única excepción— habían quedado bombardeadas. El historiador John Dower, en su libro *War Without Mercy*, cita a un comandante americano que describió los incesantes ataques aéreos americanos de 1944 y 1945 como «una de las más despiadadas y bárbaras matanzas de no combatientes de toda la historia»<sup>10</sup>. Los

---

<sup>10</sup> Brigadier general Bonner Fellers, citado en Dower, *War Without Mercy*, 41.

bombarddeos aéreos dejaron una cicatriz en la memoria de todos aquellos que los experimentaron. Aunque apenas tenía cuatro años cuando terminó la guerra, Miyazaki dice: «Recuerdo los ataques aéreos. Veo mi calle en llamas»<sup>11</sup>.

Sin embargo, en el año del nacimiento del director, Japón parecía estar en la cresta de la ola. Sacrificando sus instituciones y costumbres tradicionales y sustituyéndolas por las occidentales, desde las escuelas hasta las cenas con filete, Japón se había convertido en la primera nación no occidental en modernizarse con éxito. Para finales de los años treinta, Japón había desarrollado un imperio respetado, incluso temido, en todo el planeta. Finalmente, parecía haber sido admitido en lo que el historiador Roger Louis llama «el club del hombre blanco del dominio imperial»<sup>12</sup>. El último mes de 1941 se iniciaría con la impresionante victoria militar de Japón sobre los Estados Unidos en Pearl Harbor, cuando sus bombarderos, escoltados por los aviones de soberbio diseño conocidos como los Mitsubishi Zeros, sorprendieron a Norteamérica con un ataque devastador.

El ataque a Pearl Harbor y los aviones que lo lideraron tenían una conexión especial con la familia Miyazaki. Tal como reconoce el director, su padre y su tío poseían una fábrica que fabricaba correas de ventilador para los Zeros. Durante la guerra, la familia poseía una gran casa e incluso pudo obtener un bien precioso y raro: gasolina para el transporte. La gasolina y un vehículo les ayudarían a huir de los más devastadores bombardeos.

Miyazaki se siente claramente culpable por la prosperidad de su familia en tiempos de guerra, pero su actitud hacia el avión que la proporcionó y el periodo que la generó es ambivalente. Las bendiciones mixtas del progreso tecnológico se convertirían en temas clave en el Mundo Miyazaki. El director admira la tecnología puntera del Zero, prueba evidente de una nación que estaba alcanzando a Occidente a pasos agigantados. También queda de manifiesto que ve las décadas de los veinte y los treinta como una época crucial para la nación y para su familia, una época de innovación tecnológica y de fermento político, pero también de aumento del militarismo y de las catástrofes naturales. En escenas de multitudes en pánico y edificios estremeciéndose, *El viento se levanta* describe el terremoto de Tokio de 1923, un hecho que afectó directamente al padre y al abuelo de Miyazaki.

A pesar de las depredaciones que vendrían, el periodo de preguerra se caracterizó por el entusiasmo y la movilidad, a medida que la modernización continuaba y el antiguo Japón feudal empezaba a ensayar diferentes identidades. Los llamados chicos y chicas modernos (*modan boi* y *modan garu*) forjaron nuevos conceptos de la adultez que se desviaron bruscamente de las tradiciones conservadoras

---

<sup>11</sup> Miyazaki, «Kenpō kaeru nado no hoka», 4.

<sup>12</sup> Louis, *Ends of British Imperialism*, 39.

del siglo XIX. Miyazaki solía referirse a su propio padre despectivamente como un «chico moderno», sugiriendo irresponsabilidad y hedonismo. Pero *El viento se levanta* también presenta un retrato amable de Kaya, la hermana del protagonista, cuya decisión de hacerse médico es un toque marcadamente moderno<sup>13</sup>.

Al final de la guerra, los japoneses se enfrentaron no solo a la devastación física de sus ciudades y a una pérdida de vidas sin precedentes, sino también a la Ocupación Aliada, la primera vez en su historia en que el país fue ocupado por una potencia extranjera. Las tentativas de modernización y occidentalización del Japón antes de la guerra ya habían dejado heridas psíquicas, lo cual llevó a lo que Natsume Sōseki había denominado un «colapso nervioso nacional»<sup>14</sup>. Esta vez las heridas no eran solo espirituales sino dolorosamente físicas, visibles en los edificios arrasados y en los montones de escombros que cubrían las calles vacías. Los gallardos soldados americanos ofrecían chicle a los niños hambrientos cuyos padres tal vez nunca volverían.

Miyazaki y sus colegas del Studio Ghibli son plenamente conscientes del efecto traumático de la Segunda Guerra Mundial y están resueltos a recordárselo a sus compatriotas más jóvenes. El número de 2013 de *Neppū*, la revista interna del Studio Ghibli, fue concebido como un manifiesto contra el intento, por parte del Gobierno conservador de entonces, de revisar el Artículo Nueve de la constitución, que establece que Japón renuncia a la guerra «para siempre». Más conmovedoras que la polémica antibélica abstracta son las reminiscencias de Miyazaki y sus colegas de sus respectivas infancias durante la Segunda Guerra Mundial. El fiel socio de Miyazaki durante largo tiempo, Isao Takahata, da cuenta de su propia experiencia en la guerra, que es aún más memorable por su brevedad:

El ataque aéreo americano en Okayama [una ciudad costera de tamaño mediano] fue el hecho más significativo de toda mi vida. Mi hermana y yo no estábamos en casa cuando empezaron los bombardeos americanos, así que experimentamos todo el horror del ataque. Mi hermana fue golpeada por un fragmento de una bomba y perdió el conocimiento. Pensé que muy probablemente ambos moriríamos.

Fuimos al río y permanecimos allí tiritando hasta el amanecer, acosados por la lluvia negra [las secuelas del bombardeo]. Medio Okayama quedó destruido durante el ataque de los B-29. La zona alrededor de nuestra casa y nuestra propia casa fueron pasto de las llamas. Vimos un número increíble de cadáveres. Muchos estaban calcinados y muchos habían perecido ahogados en el río cercano.

---

<sup>13</sup> Handō y Miyazaki, *Koshinukeaikokudangi*, 52.

<sup>14</sup> Natsume Sōseki, citado en Yu, *Natsume Sōseki*, 120.

Concluye diciendo simplemente: «No deseo volver a experimentar semejante horror»<sup>15</sup>.

Igual de punzantes son las memorias de guerra de la escritora de libros infantiles Rieko Nakagawa. En *Neppū*, describe el temor de que se llevaran a sus padres por «espías», porque su familia tenía una extensa biblioteca de libros extranjeros, y la preocupación de que su propio ejemplar de los cuentos de Hans Christian Andersen fuera confiscado. Rieko y su hermana fueron finalmente enviadas a casa de sus abuelos en la isla de Hokkaido, al norte del país. Incluso en aquel remoto lugar, la ausencia y el dolor predominaban:

Mi abuelo, que había enseñado en la escuela primaria y secundaria, todos los días recibía cartas sobre un estudiante muerto en combate. Me sentía dolorida por mi abuelo, viéndolo cabizbajo y con los hombros caídos, limpiando sus gafas<sup>16</sup>.

La guerra en la que los japoneses habían entrado con grandes esperanzas y afán militarista había alcanzado su tierra. La nación luchó colectivamente por una reacción apropiada; el luto compitió con la desesperación, mezclada con la ira tanto hacia los líderes militares que los habían llevado a ese atolladero como hacia los invasores americanos que recalcaron su impotencia. Miyazaki recuerda a su padre llorando cuando el emperador japonés anunció la derrota del país.

El arte de Miyazaki surgió, en parte, de entre las cenizas de la Segunda Guerra Mundial. Hay muchos elementos que se deben unir para crear una obra genial: familia, infancia, educación, cultura... Evidentemente, otro elemento podría ser el trauma: heridas psíquicas que no pueden curarse. C. S. Lewis sobrellevó la muerte de su madre por cáncer cuando tenía diez años y más adelante creó el luminoso mundo de Narnia, en el que los muertos renacen. Las brutales experiencias de Tolkien y la pérdida de buenos amigos en las trincheras del Frente Occidental en la Primera Guerra Mundial contribuyeron sin duda a su visión del reino de Mordor, acechado por la muerte, y a la anticipación de una batalla apocalíptica final. La incómoda relación de J. K. Rowling con su padre probablemente contribuyó a la cantidad de figuras paternas ausentes o problemáticas que pueblan la serie de *Harry Potter*. Si el trauma se convierte en el catalizador para que el artista desarrolle el arte que necesita para procesar y trascender el dolor, la creación de un mundo alternativo lleva ese proceso un paso más allá.

Miyazaki ha descrito lo que él llama el «poder de la fantasía» en relación con su propia vida:

---

<sup>15</sup> Isao Takahata, *Rokujū nen no heiwa no ōkisa*, 21.

<sup>16</sup> Nakagawa, *Sensō wa kowai*, 19.

Te dicen que te enfrentes la realidad, pero al menos para mí el poder de la fantasía me proporcionaba un espacio en el que ser un héroe. Incluso aun no tratándose de animación o manga, puede ser una vieja historia o leyenda. Esto es lo que la humanidad ha desarrollado para ayudarnos a salir adelante<sup>17</sup>.

Hay que reconocer que Miyazaki sostiene que no considera su obra en términos de procesar el trauma. Según su biógrafo Mitsunari Ōizumi, el director está convencido de que no tiene heridas traumáticas: «No creo que yo pertenezca a la clase de persona que fue [emocionalmente] marcada y hace de eso el tema de las películas o los mangas que creo». Miyazaki sugiere que el trauma es universal, «la clase de cosa que todo el mundo tiene, tanto si la llevas contigo con cuidado como si tratas de sublimarla en otras formas»<sup>18</sup>.

En lugar de obsesionarse por el trauma, Miyazaki insiste en las virtudes de la perseverancia. «Si preguntas si se pueden curar las cicatrices, la respuesta es no; son cosas que hay que soportar. No hay curación». Define a las cicatrices emocionales como uno de los «fundamentos de la existencia humana», añadiendo simplemente «lo único que tienes que hacer es aguantar»<sup>19</sup>.

No hay duda de que la perseverancia, la resistencia y la aceptación son temas clave en el Mundo Miyazaki, enfatizados en las numerosas invocaciones para «vivir» en obras tan tempranas como el manga de *Nausicaä* o tan tardías como las líneas finales de *El viento se levanta*. La resistencia, y no el sufrimiento, es lo que Miyazaki enfatiza repetidamente. No obstante, el trauma tiene su lugar tanto en su vida como en sus obras. A veces, cuando estamos más cerca de algo, es justamente cuando tenemos más dificultades para verlo. Natsume Sōseki, que sufrió una infancia infeliz y que luchó contra la neurosis, es, como hemos visto, uno de los escritores que han repercutido en Miyazaki. También ha dejado clara su admiración por Ryūnosuke Akutagawa, el brillante joven escritor de relatos cortos que, acosado por los problemas familiares y temeroso de haber heredado la esquizofrenia de su madre, se suicidó en 1926. La obra de ambos escritores incluye creaciones fantásticas y surrealistas que ejercen un extraño poder. Otro de los héroes literarios de Miyazaki es Kamo no Chōmei (1155-1216), un incisivo ensayista que sobrevivió a terremotos y alzamientos militares, y terminó rechazando la sociedad de la corte medieval para hallar consuelo en el mundo alternativo de la naturaleza y el budismo.

<sup>17</sup> Miyazaki, *Jiyu ni nareru kūkan*, 29.

<sup>18</sup> Miyazaki citado en Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 174.

<sup>19</sup> *Ibid.*

Muchos de los personajes masculinos de Miyazaki arrastran una maldición de algún tipo, una expresión de conflictos internos: el brazo tóxico de Ashitaka en *La Princesa Mononoke*, el rostro porcino de Marco en *Porco Rosso* (*Kurenai no Buta*, 1992), el contrato mágico de Haku a Yubaba en *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2001), y el corazón encarcelado de Howl en *El castillo ambulante* (*Haoru no Ugoku Shiro*, 2004). Estos son los ejemplos más evidentes, pero incluso el aparentemente desenfadado Lupin en *El castillo de Cagliostro* (*Kariosutoro no Shiro*, 1979) y el notablemente maduro —pese a tener cinco años— Sōsuke, en *Ponyo en el acantilado* (*Gake no Ue no Ponyo*, 2008), poseen rasgos de una gravedad inhabitual, tratándose de protagonistas de películas destinadas a un público joven. Aunque estas opciones tienen sentido estético al contribuir a crear personajes más intrincados y convincentes, sugieren asimismo una visión del mundo que va más allá del simple entretenimiento familiar.

Las maldiciones en el Mundo Miyazaki no están limitadas a los seres humanos. En uno de los discursos más memorables de la fábula ecológica de gran éxito *La princesa Mononoke*, el cínico monje Jiko-bō afirma: «¡El mundo entero está bajo una maldición!». Los paisajes traumáticos de la película apoyan esa afirmación cuando vemos los bosques destruidos, los cielos velados y el dios del bosque derribado con un disparo de escopeta. *El viaje de Chihiro* hace que la maldición sobre la naturaleza sea aún más específica: el enigmático personaje de Haku no es en realidad un humano, sino un dios del río, y es su río el que está «maldito». Otro río que aparece en la película está tan contaminado que su dios se ha convertido en un «espíritu pestilente», lo cual significa contaminación espiritual y medioambiental a la vez.

Las visiones del director sobre el expolio natural suelen estar relacionadas con aspectos específicos de los daños medioambientales provocados por el frenético afán del Japón de posguerra por industrializarse. El río contaminado de Haku es probablemente una evocación de un río cercano a la casa de Miyazaki, a cuya limpieza colaboraron él y otros miembros de su comunidad vecina. Pero las imágenes de paisajes vastos y ruinosos aparecen en la obra de Miyazaki de forma temprana en su serie de televisión de los años setenta, *Conan, el niño del futuro* (*Mirai Shōnen Konan*), y continúan hasta su más reciente película, lo cual sugiere una familiaridad con la destrucción implantada desde el principio. En este sentido, Miyazaki va más allá del gran poeta chino Tu Fu, quien, en su visión de las «montañas y ríos» que aún quedan, sigue viendo los sufrimientos del mundo desde una perspectiva humana. Dice Miyazaki acerca de los ríos en *El viaje de Chihiro*: «No es solo el pueblo de Japón, sino los propios ríos los que están sufriendo»<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Hayao Miyazaki, *Sen to Chihiro no kamikakushi*, Guía del programa, 2001, s.e.

La visión de Miyazaki sobre el desastre medioambiental y cultural emerge de una conciencia nacional. Los eruditos occidentales suelen mencionar lo que podría llamarse la estética *sintoísta* del Mundo Miyazaki: una referencia a la religión autóctona japonesa, que ve el mundo como un universo de espíritus (*kami*) que no son necesariamente humanos; de hecho, los *kami* se pueden encontrar en rocas, cascadas, montañas y árboles, tal como vemos en el vetusto alcanforero bajo el cual Totoro instala su hogar en *Mi vecino Totoro*. Esta conciencia cultural animista ha recalcado explícitamente durante siglos las profundas conexiones entre los humanos, otras especies e incluso las fuerzas naturales.

Al celebrar una intensa conexión espiritual con la naturaleza, los japoneses también han sido muy conscientes del abrumador poder de la naturaleza. A lo largo de su historia, Japón ha sufrido un deslumbrante número de erupciones volcánicas, terremotos y tsunamis, lo cual ha dado lugar a lo que he definido como un *imaginario japonés de la catástrofe*<sup>21</sup>. Las culturas religiosas, entre ellas el zoroastrismo y el judeocristianismo, han generado visiones apocalípticas a lo largo de los siglos, pero el imaginario japonés de la catástrofe, unido a una visión del mundo fundamentalmente pesimista y a veces trágica, ha formado parte durante mucho tiempo de la cultura estética y popular japonesa. El escritor premiado con el Nobel y casi contemporáneo de Miyazaki Kenzaburō Ōe había previsto un diluvio final purificador ya en los años setenta. En el ámbito de la cultura popular, una novela de tema catastrófico con el revelador título de *El hundimiento de Japón (Nippon Chimbotsu)* se convirtió en un *best seller* nacional en los años ochenta y fue adaptado en forma de dos películas taquilleras. La animación japonesa virtualmente asalta al espectador con imágenes apocalípticas, iniciándose con la clásica serie de los setenta *Acorazado espacial Yamato (Uchū Senkan Yamato)*, prosiguiéndose con la obra maestra apocalíptica de Katsuhiro Ōtomo *Akira* (1988), y aún prevalente en obras recientes como la oscura serie fantástica *Puella Magi Madoka Magica*.

No obstante, más que el arte de cualquier otro artista japonés, el arte de Miyazaki brinda la sustancia y expresión más convincentes a esta visión cultural al explorar y expresar la belleza paradójica de la catástrofe. Película tras película, el Mundo Miyazaki nos ofrece batallas, ruinas, destrucción generalizada y sus secuelas—visiones ricamente delineadas de universos postapocalípticos—, mientras aporta personajes que trascienden el caos y el cataclismo. En última instancia, sus obras ofrecen imágenes de esperanza y resistencia a los espectadores tanto japoneses como de todo el mundo. Las representaciones apocalípticas de Miyazaki están vinculadas a la experiencia vivida por la nación durante la Segunda Guerra Mundial,

---

<sup>21</sup> Véase Napier, *Panic Sites*.

pero su intensidad y belleza también conectan con una noción secular japonesa de la fugacidad de la vida. Uno piensa particularmente en el extrañamente pacífico y purificador tsunami en *Ponyo en el acantilado*, pero incluso las envolventes llamas de la guerra en *El castillo ambulante* ofrecen un extraño atractivo visual. Esta noción está encarnada en el término poético del siglo XI *mono no aware*, que se traduce aproximadamente como 'la tristeza de las cosas', pero que también abarca la noción de que la propia belleza está basada en la fugacidad.

*Mono no aware* se expresa de una manera más hermosa en las flores de cerezo que se dispersan en el viento en el momento cumbre de su belleza. Su encarnación más siniestra la encontramos en la idealización de los pilotos kamikazes, jóvenes que al final de la Segunda Guerra Mundial participaron en misiones suicidas, en un intento inútil de salvar a su país de la ruina. Como Miyazaki sabe perfectamente, los aviones que estos jóvenes pilotaron fueron los últimos restos de la flota de cazas Mitsubishi Zero. Desfasados por los avances en la tecnología de los países aliados, los Zero se convertirían en ataúdes voladores, emblemas anticuados de un mundo muerto.

Pero la imaginación de Miyazaki sobre la catástrofe se manifiesta no solo en la sociedad y la cultura. Algunas de sus mejores películas son obras de un apocalipsis íntimo en la que un personaje se enfrenta a lo que un crítico japonés ha denominado «los acontecimientos del fin del mundo vistos desde el punto de vista de un niño»<sup>22</sup>. Este apocalipsis tan íntimo fue algo experimentado por el propio Miyazaki a una edad temprana cuando su madre se quedó postrada en la cama con tuberculosis. Hoy día erradicada en gran medida en el mundo industrializado gracias a los antibióticos, la tuberculosis en el periodo de preguerra era una enfermedad asesina y rapaz, que hacía toser sangre a quienes la padecían y los consumía en la demacración y la muerte.

Los escritores del siglo XX y anteriores encontraban la tuberculosis como algo romántico. El escritor alemán Thomas Mann situó la acción de *La montaña mágica* en un sanatorio en Suiza para pacientes tuberculosos. En la tierra natal de nuestro director, el escritor Tatsuo Hori escribió *El viento se levanta* sobre una condenada aventura amorosa entre un joven y su tuberculosa novia. Ambas obras inspirarían conjuntamente la más reciente película de Miyazaki, cuya protagonista femenina, Naoko (llamada así por la protagonista de otra novela de Hori), padece tuberculosis y espera, inútilmente, una cura en un hospital de los Alpes japoneses.

*El viento se levanta* es acaso la película más romántica de Miyazaki. La realidad de la tuberculosis, no obstante, es raramente romántica. Aunque se le permitió a la ma-

---

<sup>22</sup> Shimizu, Sukoyaka naru bōsō, 93. El erudito cinematográfico Peter Boss acuñó el término apocalipsis íntimo en relación con el colapso físico individual. Boss, *Vile Bodies and Bad Medicine*, 16. Pero yo uso el término en un sentido más amplio para incluir el colapso familiar o del hogar.



dre de Miyazaki volver a casa, pasó ocho años prácticamente inmovilizada, confiando en sus cuatro hijos para que le acercaran el mundo. Aunque finalmente se recuperó, guardó cama durante la mayor parte de la infancia y adolescencia de Miyazaki. No solo tuvo que enfrentarse el muchacho a la enfermedad de su madre, sino que tanto él como su familia tuvieron que soportar el miedo constante y omnipresente a su muerte; de hecho, tal como Miyazaki descubriría más tarde, la primera esposa de su padre había muerto de tuberculosis a una edad temprana, al año siguiente a su matrimonio.

Un país en ruinas y una madre con una enfermedad potencialmente mortal: sin duda, estos factores pueden considerarse traumáticos, especialmente si se experimentan durante la infancia. Pero la infancia es una experiencia de múltiples niveles, y los primeros años de Miyazaki no fueron totalmente oscuros. Su personalidad se caracteriza más por su resistencia y perseverancia que por la depresión o la ansiedad a la que muchos artistas se enfrentan. En público, Miyazaki se muestra firme y seguro de sí mismo, aunque uno se pregunta si el toque de melancolía e incluso de inseguridad en algunos de sus personajes masculinos es acaso la proyección de las emociones difíciles del director.

Nacido y criado en Tokio, Miyazaki ejemplifica aspectos de lo que el término japonés *Edoko* —hijo de Tokio— significa: una personalidad que tiende a lo directo y lo asertivo, quizás un poco mercantil. Incluso en la infancia, Miyazaki era conocido por tener un temperamento explosivo, y ya en sus años de universidad poseía fuertes opiniones de las que rara vez se echaba atrás. Los críticos destacan con razón su arte; también parece ser hábil en el manejo de sus finanzas, muy consciente de las limitaciones de presupuesto tanto para las películas como para su estudio. Aunque se apuntó a un grupo de estudio de literatura infantil en la universidad, hay que recordar que se especializó en política y economía.

Es posible que Miyazaki haya heredado su agudeza financiera de su abuelo paterno. Fue él quien hizo la fortuna de la familia, iniciándose como aprendiz a los ocho años y llegando a fundar una fábrica que empleaba a 25 trabajadores en el momento del terremoto de 1923. Miyazaki admira claramente la energía de su abuelo y alaba su «inteligencia». En una anécdota que cuenta, su abuelo se las arregló durante el terremoto para rescatar a toda su familia y sus obreros, diciéndoles «comed todo lo que podáis y corred en calcetines o descalzos si fuera necesario»<sup>23</sup>. Aprovechó el caos posterior al terremoto para ayudar a su familia con dinero. En lugar de llevarse consigo objetos de la casa durante la huida, se metió todo el dinero que pudo en sus bolsillos. Lo utilizó para comprar madera, suponiendo acertadamente que los incendios causados por el terremoto podrían generar una amplia reconstrucción.

---

<sup>23</sup> Handō and Miyazaki, *Koshinukeaikokudangi*, 112–116.

La riqueza de su abuelo proporcionó a su familia un refugio seguro durante la guerra. De una manera que parece presagiar la luz y la oscuridad entrelazadas en el arte de Miyazaki, el director vivió de 1944 a 1946, los años más traumáticos de la historia de Japón, en la hermosa finca de su abuelo en Utsunomiya, una pequeña ciudad a unos cien kilómetros de Tokio. Su familia se había mudado allí, en parte para escapar de los crecientes ataques aéreos y en parte para estar más cerca de la fábrica de aviones de Nakajima, con la que estaba afiliada la fábrica de la familia Miyazaki. Gracias a su conexión con la industria bélica, la fábrica familiar había crecido mucho más. El tío de Miyazaki era el presidente y su padre era el gerente. Aunque las cifras no son seguras —Miyazaki asegura que su padre solía exagerar—, el negocio familiar permitía que la fábrica emplease al menos a 1500 trabajadores al final de la guerra. Como dice Miyazaki, «a medida que avanzaba la guerra, más dinero ganábamos»<sup>24</sup>.

Miyazaki (su hermano mayor), Arata (su hermano pequeño) y sus padres residían en la casa de huéspedes en lugar de la villa principal, pero los niños tenían acceso al enorme y hermoso jardín de la finca. Arata recuerda el jardín como «el paraíso», recordando que «había cascadas, un estanque, en total unos 2000 a 3000 *tsubo* [de 6500 a 10 000 m<sup>2</sup>] de tierra». Los escarabajos rinoceronte y las cigarras añadían emoción y sonido al jardín. «Todas las mañanas alimentábamos a las carpas en el estanque; era aceptable no ir a la escuela [supuestamente por los ataques aéreos], y podíamos jugar todo el día»<sup>25</sup>.

En efecto, un jardín privado japonés de más de 6000 m<sup>2</sup> debe haber parecido enorme, constituyendo un reino personal para que los hermanos lo disfrutasen, incluso cuando la guerra se acercaba cada vez más. No es de extrañar que una de las obras favoritas de Miyazaki, entre los numerosos libros infantiles ingleses que leyó, sea la fantasía clásica de Philippa Pearce *El jardín de medianoche*, sobre un niño que descubre un jardín mágico escondido en el pasado. Tampoco es difícil imaginar que ese jardín *celestial* pudiera convertirse en la base de algunos de los paisajes utópicos más queridos de Miyazaki. Lo más notorio es el benigno y apacible escenario campestre de *Totoro*, pero acaso podamos encontrar otros rasgos de su infancia en los diversos jardines *secretos* descritos en películas posteriores.

Ninguno de ellos es un jardín tradicional japonés, pero Miyazaki recrea amorosamente no uno, sino dos jardines tradicionales en *El viento se levanta*: el jardín de la casa donde crece su protagonista Jirō y el exquisito jardín paisajístico que pertenece al mentor profesional de Jirō, Kurokawa, por el que el joven Jirō y su prometida, Naoko, pasean en

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, 53–54.

<sup>25</sup> Ōizumi, Miyazaki Hayao no genten, 35.

su noche de bodas con aspecto de cuento de hadas. No solo lo que se suponía que iba a ser la última película de Miyazaki describe momentos destructivos de la historia del Japón de preguerra, sino que además ofrece la belleza del Japón tradicional y aspectos de la propia vida de Miyazaki.

Del mismo modo que la tragedia y la pérdida entran sutilmente en el jardín de los Kurokawa en forma de la enfermedad cada vez más profunda de Naoko, la tragedia y el caos penetran en la casa Utsunomiya, aunque de una manera mucho menos sutil. El 19 de julio de 1945, durante el último mes de la guerra, Utsunomiya fue bombardeada de forma tan devastadora que la mitad de la ciudad quedó destruida y 49 000 personas perdieron su hogar. Por suerte, los Miyazaki lograron escapar ilesos, pero el recuerdo de esa noche ha permanecido con Miyazaki toda su vida.

Curiosamente, no es el bombardeo lo que parece haberlo afectado particularmente. En cambio, durante el vuelo de la familia ocurrió un incidente que se convertiría, en opinión de Ōizumi, biógrafo de Miyazaki, en una especie de punto de partida (*genten*) para el director:

Quando tenía cuatro años y medio, Utsunomiya fue bombardeada. Aunque debería haber sido en plena noche, afuera el cielo era de color rojo brillante o tal vez rosa, como si fuera un atardecer. Incluso el interior de la habitación adquirió un color rosa. Mi tío vino con un camión de la empresa, más pequeño que los vehículos que tenemos hoy día; el espacio para equipaje era muy pequeño.

Las calles por las que pasaba estaban en llamas, extendiéndose hasta los lados de la carretera... Nos cubrimos con una manta; teníamos que atravesar de alguna manera el lugar donde las llamas estaban ardiendo. En ese preciso instante, un montón de gente llegó al puesto de guardia para buscar refugio. Mi memoria no está del todo clara al respecto, pero estoy seguro de que oí la voz de una mujer diciendo: «Por favor, déjennos subir». No estoy seguro de si era mi recuerdo o si lo escuché de mis padres y sentí que lo había visto, pero en cualquier caso era una mujer que llevaba una niña pequeña, alguien del vecindario corriendo hacia nosotros diciendo: «Por favor, déjennos subir». Pero el vehículo siguió su camino. Y la voz que decía: «Por favor, déjennos subir» se alejó cada vez más y gradualmente echó raíces en mi cabeza del mismo modo que un hecho traumático<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, 26.

Reflexionando sobre este evento tiempo después, Miyazaki expresa una compleja serie de emociones, incluyendo la culpa por la riqueza relativa de su familia y el resentimiento contra la falta de voluntad de sus padres para ayudar a aquella mujer y a su hija. Su persistente concienciación de que su familia se beneficiaba de su conexión con la industria bélica profundiza claramente su sentido de la culpa y la responsabilidad:

El hecho de haberme criado cómodamente en una familia que se enriquecía gracias a las municiones en un momento en que la mayoría de la gente sufría materialmente y de que, en medio de la gente que moría, nuestra familia pudo escapar en un camión cuando casi no había gasolina, y que terminamos abandonando a la gente que nos rogaba que la dejáramos subir, es un recuerdo que se convirtió en una parte firme de mi "yo" de cuatro años<sup>27</sup>.

No deja de meditar cómo la situación podría haber concluido de otro modo:

Si yo hubiera sido un padre y mi hijo me hubiera dicho que me detuviera, creo que me habría detenido. Hay muchas razones por las que no hubieras podido hacer eso... pero aún creo que hubiera sido mucho mejor si les hubiese dicho que se detuviesen. O si lo hubiese dicho mi hermano mayor<sup>28</sup>.

Arata recuerda la experiencia de forma algo diferente: el camión era muy pequeño, según dice, y dar cabida a otra persona habría sido imposible. Más sorprendente es el recuerdo de Arata de que fue un vecino varón y no una mujer quien pidió auxilio aquella noche. Según Arata, el hombre tenía un hijo en casa. Si la memoria de su hermano mayor es más precisa, el recuerdo de Miyazaki, supuestamente, no solo convirtió a la situación en una en la que su familia podría haber ayudado, sino que conjuró a una madre que llevaba un bebé; según Ōizumi, un ejemplo primitivo del papel que las figuras maternas jugarían en el Mundo Miyazaki<sup>29</sup>. Las madres o las figuras maternas son importantes en muchas películas de Miyazaki, pero lo que particularmente hace reflexionar respecto al recuerdo de Miyazaki sobre el ataque aéreo es que asumió la responsabilidad de su yo de cuatro años. Habiendo sugerido primero que debería haber suplicado a sus padres que pararan, continúa ofreciendo finales alternativos, en los que él y su hermano podrían haberse convertido en la voz de la responsabilidad: «Supongo

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 32.

que no parece realista que un niño de cuatro años les diga a sus padres que paren el vehículo, pero sentí que, si un niño así existiera, este habría sido un momento ideal para decirles que pararan»<sup>30</sup>.

En este recuerdo temprano ya vemos a los niños como las voces de la conciencia que transforman el pensamiento en acción: «Si un niño así existiera». En el Mundo Miyazaki vemos repetidamente niños así; gente joven que asume de manera sorprendente responsabilidades adultas: Satsuki, que cuida de su casa en ausencia de la madre en *Mi vecino Totoro*; los jóvenes adolescentes Sheeta y Pazu en *El castillo en el cielo* (*Tenkū no Shiro Rapyuta*, 1987), que unen fuerzas para salvar al mundo de la destrucción; el niño de cinco años de *Ponyo*, Sōsuke, que no solo cuida de su solitaria madre, sino que también se enfrenta a las consecuencias de un tsunami gigantesco.

En el Mundo Miyazaki, los niños se convierten en individuos dinámicos y responsables. Estos niños soportan las cargas y sirven de guías, no solo a sus compañeros de aventuras, sino al público global de Miyazaki. Sus impulsos utópicos tienen como uno de sus fundamentos principales la noción de la infancia como un espacio de inocencia, libertad y conexión. Una de las expresiones más famosas de Miyazaki es la invocación «ver con los ojos despejados». Estas palabras proceden de *La princesa Mononoke*, una de sus obras más enfocadas al público adulto, pero la idea de ver sin los detritos acumulados de sesgos y prejuicios acarreados por la experiencia sugiere un punto de vista infantil, uno que es infinitamente más claro que el de los adultos.

En la recreación imaginada por el director del ataque aéreo encontramos niños responsables y una madre rescatadora. En respuesta a un mundo de destrucción masiva, el director se imagina a sí mismo de niño o a otro niño diciéndole a los adultos que *parasen* para ayudar a una figura materna. Miyazaki no minimiza el caos y la pérdida de aquella terrible noche en Utsunomiya, pero sí ofrece una visión alternativa de la interacción humana en la que la responsabilidad, la comunidad y el coraje desempeñan un papel. El hecho de que estos elementos aparezcan como parte de una memoria incierta o incluso falsa tan solo subraya su centralidad en el deseo de Miyazaki de crear una visión del mundo más positiva.

En 1945, Japón estaba en ruinas, pero su pueblo lo sobrellevó. Aunque el talento artístico del director convierte en héroes a la naturaleza y a objetos inanimados, siempre reconoce la conexión humana. Los niños, en particular, pasan a ser los agentes de cambio y tranquilidad en su trabajo, experimentando y procesando el trauma, pero también trascendiendo la calamidad trabajando para mejorarla.

Incluso en las expresiones más apocalípticas del Mundo Miyazaki, algo siempre perdura. En sus animaciones de mundos perdidos o irreales, el director presenta

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 33.

catalizadores para la esperanza y la acción, no simplemente vehículos de escape. A este respecto, puede decirse que Miyazaki participa en lo que los teóricos David L. Eng y David Kazanjian denominan «una política del duelo», ni pasiva ni resignada, sino activista, que se concentra en “«lo que queda» en lugar de «lo que se pierde»: la pérdida motiva más que los monumentos; también motiva el arte<sup>31</sup>. Junto con Takahata, Toshio Suzuki y el dedicado equipo del Studio Ghibli, Miyazaki seguiría haciendo películas que inspiran la acción al enfrentarse a la pérdida, la comunidad al tratar con la ausencia y la resurrección frente a la ruina.

---

<sup>31</sup> Eng y Kazanjian, *Loss*, 2.

## 2

### Construyendo un animador

*Lo que se precipita dentro de ti es el mundo que ya has dibujado dentro de ti mismo, los numerosos paisajes que has almacenado, los pensamientos y sentimientos que buscan expresión.*

— Hayao Miyazaki

¿Cómo descubrió Miyazaki la belleza de la animación? Y aparte de las destrezas técnicas que iba a aportar a esta manifestación artística, ¿qué le sugirió que este era su camino en la vida? Para convertirse en un gran animador se requiere algo más que habilidades excepcionales de dibujo y una perseverancia extraordinaria, aunque estos dones eran una parte fundamental del conjunto de herramientas estéticas de Miyazaki. Pero también poseía la profundidad psicológica que haría de él no solo un gran animador, sino además un gran director. Sus temas recurrentes abarcan una gama psicológica y estética, incorporando el resplandor y la oscuridad. Muchos elementos del Mundo Miyazaki emanan de la infancia y la adolescencia del director. Creciendo después de una guerra desencarnizada, al joven Miyazaki le encantaba dibujar aviones militares, una obsesión que daría sus frutos en las impresionantes escenas de vuelo de sus películas. Las relaciones profundamente complicadas con sus padres dan forma a la representación de muchos de sus protagonistas infantiles y adolescentes. Por último, los cambios ideológicos y económicos en el Japón contribuyen al desarrollo de su conciencia política, que se expresa en historias que hacen referencia al auge del capitalismo japonés la industrialización y los sacrificios medioambientales, políticos y psicológicos que ello conlleva.

En el siglo XXI muchos quieren convertirse en animadores. Mientras que los adultos de mi generación pueden encontrar la profesión un tanto enrarecida, muchos de mis estudiantes estudian activamente la animación y aspiran a ella como una carrera. La ani-

mación es una parte esencial de la cultura de los medios de comunicación, exhibiéndose no solo en las series de dibujos animados, sino también en los anuncios, las películas de imagen real e Internet. En el Japón de los años cincuenta y principios de los sesenta, sin embargo, la idea de convertirse en un animador profesional era prácticamente inexistente. En el mejor de los casos, uno podría aspirar a convertirse en un dibujante de manga, y esto se convirtió en el objetivo del joven Miyazaki; un objetivo que su familia o sus compañeros de estudios no veían con buenos ojos. Los mangas eran para niños. En las familias respetables de clase media se esperaba que los hijos siguieran carreras administrativas y se convirtieran en *sararimen*, formando parte del nuevo ejército de ejecutivos laboriosos que se sacrificaban por el bien de un país económicamente próspero.

Miyazaki no mostraba interés alguno en compartir este destino:

Pasé mis años de instituto en el periodo inmediatamente antes de que la economía de Japón entrara en su periodo de crecimiento vertiginoso. Y durante esa época yo era probablemente el único chico de mi instituto que realmente leía mangas. Si entonces le hubiera dicho a la gente que también dibujaba cómics, me habrían tratado como si fuera un idiota. Tenía un pretexto preparado, por supuesto, así que no tuve problemas, porque por aquel entonces pensaba que cualquiera que no apreciara el potencial del manga tenía que ser un idiota<sup>32</sup>.

Descubrió ese potencial bastante pronto, y también descubrió su propia vocación de dibujante de manga. Buena parte de su infancia y juventud puede considerarse como una preparación para su carrera, tanto en cuanto a las habilidades que estaba desarrollando como a nivel psicológico y moral. Su amor por el dibujo y una conciencia visual de su entorno emergieron con un fuerte sentido de la responsabilidad y la capacidad de colaborar con los demás, aunque solo fueran sus hermanos al principio. También necesitaba evadirse, hacia el reino de la imaginación.

Esta necesidad probablemente surgió de la crisis familiar de la continua enfermedad de su madre y su consecuente soledad. Como adulto, Miyazaki habla sombríamente de su infancia, describiéndola como «vergonzosamente patética» y admitiendo que, a medida que crecía, había «encerrado [su infancia] lejos de sí mismo»<sup>33</sup>. No obstante, de su infancia y juventud surgieron las herramientas que le ayudarían a convertirse en un artista y animador de éxito.

---

<sup>32</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 97.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 200.



Era evidente desde su primera infancia que poseía una habilidad artística superior. Japón cuenta con una tradición milenaria de creatividad artística, como deja claro Takahata, socio de Miyazaki, en su discusión sobre la influencia de los pergaminos japoneses en la animación moderna<sup>34</sup>. La educación artística en la escolarización primaria en Japón se considera ampliamente superior a la de Occidente, ya que los niños desarrollan una técnica sofisticada a edades mucho más tempranas que en Europa o América.

El talento innato de Miyazaki quedó realzado por esta instrucción y esta cultura. Su hermano Arata cita un concurso de la escuela primaria en el que ambos hermanos tenían que dibujar su jardín visto desde el segundo piso de su casa. A pesar de ser dos años mayor y con buena capacidad artística, Arata reconoció que Hayao ya dibujaba a un nivel que él no podía imitar, notando la inaudita habilidad de su hermano menor para «dibujar todo correctamente»: «Por mucho que mirase nuestros dibujos, los de Hayao eran mejores». Arata vio una vez a dos profesores detenerse frente al trabajo de Hayao. «Es demasiado bueno», dijo uno de ellos, dando a entender que a su hermano pequeño debía haberle ayudado un adulto. Arata terminó ganando el concurso<sup>35</sup>.

La capacidad de Miyazaki para dibujar con tanta exactitud y atención al detalle afectaría profundamente su carrera. Al contrario que muchas cintas de animación, tanto occidentales como japonesas, las películas del Studio Ghibli son conocidas por la profundidad y la relevancia de sus fondos. En especial, el Mundo Miyazaki ofrece lo que Eleanor Cameron describe como «particularidad del lugar», el sentido de una narrativa anclada dentro de un todo más amplio que tiene tanto textura como especificidad<sup>36</sup>. Esto da lugar a un sentido de realidad intensificada en todas sus obras, desde el paisaje bucólico de *Totoro* hasta el litoral adriático en *Porco Rosso*.

El primer y más perdurable amor artístico de Miyazaki fue su amor a las máquinas, empezando por los camiones de bomberos rojos que dibujó de pequeño y siguiendo con los aviones que le fascinaron después de la guerra. Arata se pregunta si esta última obsesión data de cuando él y su hermano encontraban fragmentos de aviones en los terrenos de la fábrica familiar cerrada, los cuales ambos recogían y mostraban a niños envidiosos después de la guerra<sup>37</sup>. También es posible que Miyazaki heredase su fascinación por la maquinaria de su abuelo, que poseía patentes de varios inventos.

A pesar de que el padre de Miyazaki intentó continuar con la fábrica después de la guerra, fabricando artículos domésticos como cucharas, la familia de Miyazaki ya no era tan próspera, si bien todavía vivía mejor que muchos de sus compatriotas.

<sup>34</sup> Véase Takahata, *Juniseiki no animeeshon*.

<sup>35</sup> Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 58.

<sup>36</sup> Cameron, *McLuhan, Youth, and Literature*, 112.

<sup>37</sup> Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 57.

Muchos japoneses estaban aturdidos y hambrientos. Miyazaki recuerda a los soldados americanos de la Ocupación y su práctica de repartir golosinas. Para los americanos, alimentar con algo el estómago de los niños hambrientos era una forma de llevarse mejor con el enemigo derrotado. Para Miyazaki y para muchos otros japoneses, se trataba de actos humillantes. «Después de la guerra vinieron muchos americanos y solíamos reunirnos a su alrededor. Pero no podía rebajarme hasta el punto de aceptarles el chocolate o el chicle que ofrecían»<sup>38</sup>. Esta actitud compleja hacia los Estados Unidos se refleja en *Porco Rosso*, en la que el piloto americano Curtis es presentado como un paleta arrogante, pero la joven Fio, «recién llegada de América», es mostrada con un carácter entusiasta y laborioso.

La generación de Miyazaki no pudo evitar las nuevas ideas y prácticas que la Ocupación impuso. Los jóvenes las descubrieron más directamente en el nuevo sistema escolar, basado en un modelo norteamericano. La educación de preguerra había enfatizado el sacrificio por la nación por encima de todo. El novelista Kenzaburō Ōe recuerda que un maestro le preguntó a la edad de ocho años: «¿Te abrirías la barriga en canal y morirías por el emperador?». Solo había una respuesta correcta: «Sí»<sup>39</sup>.

La escuela de la ocupación enfatizó la democracia y el comportamiento democrático, con clubes de debate y un libre intercambio de ideas. También se promovió una visión de la reciente historia japonesa como una sucesión de acciones terribles, de hecho diabólicas. El efecto en la identidad cultural de Miyazaki fue pronunciado: ha dicho cuánto «odiaba al Japón» en su juventud<sup>40</sup>.

Sin embargo, «si hubiera nacido un poco antes, habría sido un celoso *joven militar*», decía, invocando el adoctrinamiento militarista e imperialista de los años treinta y cuarenta. «Y si hubiera nacido incluso antes, habría sido el tipo de persona que se ofrecía voluntariamente y se aprestaba a morir en el campo de batalla»<sup>41</sup>. La posguerra, cuando una nación destrozada se estaba reevaluando a sí misma, ofrecía poca emoción para un joven apasionado. Lidiando con los problemas domésticos y creciendo en una sociedad aún empobrecida y restrictiva, es posible que Miyazaki hubiese anhelado la intensidad omnipresente de la guerra.

Afortunadamente para la animación, su fecha de nacimiento significaba que su apasionada naturaleza se desarrollaría en el arte en vez de en el campo de batalla. Miyazaki llegó a amar una tecnología que ya no existía o que solo existía en su mente. «Tengo un fuerte deseo de liberarme de estar atado por la realidad», dijo una vez, al hablar de su pasión por dibujar aeronaves<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Miyazaki, *Kenpō o kaeru nado*, 4.

<sup>39</sup> Nathan, *Introduction*, xiii.

<sup>40</sup> Miyazaki, *Kenpō o kaeru nado*, 5.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Miyazaki, *Turning Point*, 166.

Pero los aviones también significaban autonomía y poder.

Crecí entusiasmado con las películas de guerra y dibujando cosas militares por todas partes. Era un chico demasiado tímido y me costaba defenderme en las peleas con los demás, pero mis compañeros de clase acabaron aceptándome porque era bueno dibujando. Expresé mi afán de poder dibujando aviones con narices elegantes y puntiagudas y acorazados con armas enormes. Y me emocionaba con la valentía de los marineros que —aun cuando sus barcos en llamas se hundían— seguían disparando hasta el amargo final, [y] con los hombres que se sumergían en la lluvia de fuego y metralla escupidos por los cañones de toda una formación enemiga. No fue hasta mucho más tarde cuando me di cuenta de que en realidad estos hombres habían querido vivir desesperadamente y se habían visto obligados a morir en vano<sup>43</sup>.

Al sacar a relucir el tema de los horrores de la guerra, Miyazaki también representaba obsesivamente dinámicas escenas de batalla. Esta contradicción es más evidente en *El viento se levanta*, que simultáneamente denuncia la guerra, pero persiste en el diseño elaborado de la tecnología militar, esforzándose por mostrar su poder destructivo.

Los primeros años escolares de Miyazaki fueron marcados por periodos de soledad y una sensación de impotencia. Cuando había llegado al quinto grado, ya había cambiado de escuela tres veces. Su familia había abandonado la hermosa mansión de su abuelo y se mudó de vuelta a Tokio, instalándose en una casa en Eifuku, en el distrito de Suginami-ku. Según Ōizumi, la casa de Eifuku se convertiría en el modelo para la casa de *Totoro*. Al contrario que la casa de *Totoro*, no obstante, que se halla en el campo, Suginami-ku es una parte importante de Tokio; una agradable zona suburbana con espacios verdes y buenas escuelas. Los hermanos Miyazaki asistieron a «una buena escuela donde estudiabas duro, pero no te hacían sufrir».<sup>44</sup>

Pero cada mudanza hacía que Miyazaki se sintiera cada vez más incómodo, y el ser desarraigado de vuelta a Eifuku «sacudía las profundidades de mi ser. Era como la neblina, miraba el libro de texto y no lo entendía... [y] si no puedo entender esto, ¿qué voy a hacer?»<sup>45</sup>

Miyazaki atribuye a su hermano Arata el haberle protegido de algunos de los aspectos más difíciles de estos cambios. Físicamente impresionante, bueno en el

<sup>43</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 45.

<sup>44</sup> Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 75.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, 68.

deporte (y en las peleas), Arata era un líder nato, mientras que Hayao tendía a quedarse en la sombra leyendo y dibujando: «Un introvertido —como recordaba Arata— delicado, flojo en el deporte. Lo que le gustaba hacer era leer libros y dibujar. Yo me gastaba la paga en cosas de comer. ¡Hayao se gastaba la suya en libros!».46

«Más que mangas —asegura el director—, leía libros»: *El conde de Montecristo*, *Los tres mosqueteros*, *El prisionero de Zenda* (que influenciaría su primer largometraje, *El castillo de Cagliostro*).47 Le encantaba el libro *Los viajes de Gulliver* y la película homónima de Max y Dave Fleischer, cuyo estudio Miyazaki ha comparado aprobatoriamente con los estudios de Walt Disney. En las emocionantes historias relatadas en estas obras, el futuro director encontró inspiración para las trepidantes aventuras que se convertirían en un sello distintivo del Mundo Miyazaki.

El joven Miyazaki también apreciaba dramas más íntimos, a pequeña escala, sobre niños, a menudo niñas, como *El jardín secreto* y *Heidi*, la novela sobre una chiquilla en los Alpes suizos, que él y Takahata recrearían como una serie televisiva de éxito. La inmersión en estas obras llegó a contribuir a la capacidad preternatural de Miyazaki de poblar la pantalla con protagonistas infantiles, agradables y creíbles.

Más estimulación visual y otras formas de aventuras fantásticas vinieron del manga, que se convirtió rápidamente en un medio de entretenimiento japonés esencial. Como la mayoría de los niños japoneses de la época, Miyazaki adoraba los mangas de Osamu Tezuka, el artista y animador cuyo impacto en la cultura popular únicamente sería superado por el suyo propio, y solo después de que pudiera trascender la abrumadora influencia primitiva del maestro. Aunque nunca abandonó su amor a la literatura durante sus estudios de bachillerato, Miyazaki estaba plenamente inmerso en leer y dibujar mangas.

Su afición por la lectura, el arte y la aventura fantástica fue impulsada por una necesidad creciente de evadirse de su vida familiar. La tuberculosis, hospitalización y el subsiguiente confinamiento en cama de su madre pusieron efectivamente punto final a la infancia de los muchachos. Con su madre discapacitada, los hermanos —eventualmente cuatro en total— tuvieron que arreglarse por sí mismos. Miyazaki recuerda con un fuerte resentimiento la necesidad de ser un «buen chico» y verse forzado a encargarse de cocinar y lavar la ropa.48

La lectura y el dibujo proporcionaron una salida creativa y ayudaron a disipar el terror de volver a una casa que sentía cada vez más vacía. Una sirvienta tras otra se fue, y las que se quedaron por un tiempo no tenían ninguna simpatía por Miya-

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, 59–60.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 61.

<sup>48</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 50.

zaki, que recuerda estar «en guerra» con el servicio.<sup>49</sup> «Siempre sentí que tenía que disculparme por mi existencia —le dijo a un entrevistador años después—. No tengo recuerdos agradables de la infancia; hasta que entré en la universidad no sentí más que humillación y me esforcé por olvidarlo todo y casi ya lo he olvidado».<sup>50</sup>

La profunda conexión de Miyazaki con una infancia perdida es una de sus mayores fortalezas como narrador y constituye la base de las ricas evocaciones de los niños del Mundo Miyazaki. Mientras que sus primeras obras evocan maravillosos mundos fantásticos y caracterizaciones notablemente realistas de la juventud, es su tercer largometraje, el aclamado *Mi vecino Totoro*, el que logra de forma más experta y amable combinar las fantasías escapistas y las dolorosas realidades de su infancia.

Hablaremos más a fondo de Totoro más adelante, pero por ahora es útil señalar la sugerencia del crítico Hikaru Hosoe de que, al realizar la película, Miyazaki se refleja a sí mismo en las dos hermanas, los personajes principales de la cinta.<sup>51</sup> La relación de Miyazaki con Arata se puede detectar en las sinceras emociones de la pequeña Mei y en su dependencia de la hermana mayor, Satsuki. Es Mei la que descubre primero el espíritu de los bosques, Totoro, quien les proporciona consuelo y ayuda a ambas. Aunque la extrovertida y activa Satsuki puede corresponder en cierto sentido a Arata, también es un ejemplo del *buen chico*, la descripción que hace Miyazaki de sí mismo, el niño de diez años que asume las responsabilidades familiares cuando su madre está enferma. Al hablar de *Totoro*, Miyazaki explícitamente se compara a sí mismo con Satsuki: «Un niño de diez años puede hacer las tareas de la cocina. Yo lo hacía. También limpiaba la casa, calentaba el baño y cocinaba». Satsuki, dice Miyazaki, «se esmeraba duramente por ser buena».<sup>52</sup>

Para ser un director que se ha hecho famoso creando películas familiares, Miyazaki ha transmitido una sorprendente y vehemente sensación de resentimiento, incluso rabia, hacia las relaciones niño-adulto, advirtiéndole una vez a los niños «que no sean devorados por sus padres»<sup>53</sup>. Tal advertencia sugiere un enojo y hostilidad hacia los padres que merece ser explorado más a fondo.

Las raíces de este resentimiento probablemente provienen, al menos en parte, de su relación con su padre. Miyazaki muestra una falta de respeto casi total hacia su padre, lo cual a veces parece ser una genuina hostilidad. Esto parece sorprendente al principio, ya que muchos de los padres que aparecen en la obra de Miyazaki son

<sup>49</sup> Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 79.

<sup>50</sup> Miyazaki, citado en Hikaru Hosoe, *Meisaku kansho Tonari no Totoro*, 139.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 90-91.

<sup>52</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 369, 372.

<sup>53</sup> Miyazaki, *Shuppatsuten*, 82. La traducción al inglés de *Shuppatsuten*, *Starting Point*, traduce esta frase clave como: «No te dejes agobiar por tus padres», pero el original japonés utiliza la palabra *kuikorosu*, que se traduce como 'devorar' o 'morder hasta la muerte'. Como sugiere Shunsuke Sugita, Miyazaki también puede estar refiriéndose a *El diario de un loco*, un famoso relato del escritor chino Lu Xun, en el que el *loco* ve la historia de la humanidad como una repetición constante de gente que se come a la gente. Al final grita: «¡Salvad a los niños!». Sugita, *Miyazaki Hayaaron*, 10.

gente sumamente digna, desde el gentil y jovial de Totoro hasta el laborioso capitán de barco de *Ponyo*, Kōichi. Pero ninguna de estas figuras paternas es masculina de manera abiertamente tradicional; por ejemplo, vemos a Kōichi mandoneado por su esposa, Lisa. Esta falta general de autoridad paterna resulta particularmente intrigante, ya que, en el Japón patriarcal de preguerra en el que nació Miyazaki, el padre era el jefe absoluto de la familia. En la tradición japonesa, había «cuatro cosas a las que temer: el trueno, el fuego, los terremotos y el padre».

El padre de Miyazaki, Katsuji, nació en 1914 en Ryōgoku, una zona tradicional de Tokio conocida aún hoy día por su sabor a *shitamachi* ('casco antiguo'). Ryōgoku está cerca de Asakusa, actualmente un distrito popular entre los turistas, que acuden en masa a su templo Sensoji de puertas rojas. Durante la juventud de Katsuji, sin embargo, era conocido principalmente como una zona de entretenimiento, cuya oferta incluía desde lo refinado (teatro y ópera occidentales) hasta lo disipado (*casas de té*, que en realidad eran casas de prostitución). Según Miyazaki, su padre iba a Asakusa «todo el rato» cuando era joven y constantemente les decía a sus hijos lo «grandioso» que era<sup>54</sup>.

La zona está delimitada por el río Sumida, una arteria principal que atravesaba limpiamente Tokio en la época en que nació de Katsuji y que Miyazaki evocaría con nostalgia en *El viento se levanta*; de hecho, en el momento de realizar *El viento se levanta*, Miyazaki parece haber alcanzado un interés más profundo, si no un entendimiento profundo, en su padre, o al menos en su vida y su época. Tanto en su artículo aparecido en *Neppū* como en una entrevista con el historiador Handō Kazutoshi, habla largo y tendido sobre una película del gran director Yasujirō Ozu. Titulada *¿Dónde están los sueños de mi juventud?* (*Seishun no Yume Imaizuko*, 1932), la película sigue el progreso de un joven a través de la universidad y los inicios de su edad adulta mientras hereda la empresa de su padre. Miyazaki cuenta con asombro cómo descubrió que el protagonista de la película era el vivo retrato de su padre. Describe al protagonista como un *modan boi* (chico moderno) quintaesencial.

El apuesto joven protagonista de la cinta de Ozu, Horino, es «amante del placer», «anarquista» y «resiste a la autoridad», palabras también utilizadas por Miyazaki para describir a su padre<sup>55</sup>. Se dedica a hacer tretas, como ayudar a sus amigos a hacer trampas en los exámenes, no solo en la prestigiosa Universidad de Waseda (a la que acudió el padre de Miyazaki), sino también más tarde, cuando esos mismos amigos disolutos solicitan trabajo en la propia empresa de Horino. Sin embargo, al final de la película, Horino cambia de actitud, cediendo a la chica que ama a uno de sus amigos y aparentemente alcanzando cierto nivel de madurez en su comprensión de las relaciones humanas.

<sup>54</sup> Handō and Miyazaki, *Koshinukeaikokudangi*, 52.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 52.

No parece haber sido el caso de Katsuji, al menos no en opinión de Miyazaki. El director no ha ocultado la jactancia y la falta de responsabilidad de su padre, ni sus otras cualidades *disolutas*, entre las que se incluyen, según admite él mismo, una ética comercial cuestionable: el director ha acusado a su padre de vender piezas de aviones de baja calidad a los militares. En una entrevista de 1995, Miyazaki reveló que, ya en el instituto, su padre le decía: «Cuando tenía tu edad, ya me estaba pagando *geishas*». En la misma entrevista afirma sin rodeos que, en el funeral de su padre, «quienes estábamos allí reunidos estuvimos de acuerdo en que nunca había dicho nada particularmente elevado o inspirador»<sup>56</sup>.

La sociedad patriarcal del Japón de preguerra alentaba tácitamente a los hombres, especialmente a los que tenían dinero, a tener relaciones sexuales fuera del matrimonio, y el ambiente embriagador de los años veinte y principios de los treinta alentó la experimentación de todo tipo. Es también de notar que el padre de Miyazaki tuvo que sobrevivir a una guerra salvaje sin precedentes mientras dirigía un hogar y una fábrica, y tuvo que ganarse la vida mientras cuidaba a una esposa gravemente enferma después de la guerra. Arata recuerda que «nuestro padre realmente se preocupaba mucho por nuestra madre»<sup>57</sup>.

Volvía a casa del trabajo y le contaba a su esposa lo que sucedía en la empresa, y el domingo se encargaba de la cocina. Miyazaki ha dicho que su padre logró salir del ejército diciéndole a su comandante que tenía una esposa y un hijo en casa y que no debía ser enviado al frente. Aunque el director parece despreciar a su padre por no haber servido en el ejército, también señala irónicamente que, sin esta actitud, él mismo no habría nacido: «Estoy agradecido en ese sentido»<sup>58</sup>.

Miyazaki también reconoce el «realismo» de su padre en «ganar dinero con la guerra», incluso a base de sobornos y venta de piezas defectuosas. La actitud de Katsuji hacia la guerra, que era «algo en lo que solo los idiotas se comprometen», es una faceta de la compleja y ambivalente actitud de Miyazaki hacia la guerra. Dice meditando: «Al fin y al cabo, soy como él. He heredado los sentimientos anarquistas de mi padre y su falta de preocupación por aceptar las contradicciones»<sup>59</sup>. Esta última tendencia es particularmente clara en los mangas y las películas de Miyazaki de ambiente militar. También vemos un poco de su padre en los personajes tipo *playboy* de Lupin en *El castillo de Cagliostro* y Marco en *Porco Rosso*. La sutil melancolía que impregna a ambos, sin embargo, puede constituir un rasgo compartido con el propio director.

<sup>56</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 208, 209.

<sup>57</sup> Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 80.

<sup>58</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 208.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 209.

Con las importantes excepciones de *Porco Rosso* y *El viento se levanta*, vemos poca sexualidad adulta en las películas de Miyazaki. Si bien esta restricción es totalmente comprensible, dado el público objetivo inicial de Miyazaki, es decir las familias con hijos, también plantea la cuestión de si el comportamiento de su padre hizo que el director fuera más propenso a restarle importancia a la sexualidad en su arte. Un padre que presume de sus hazañas con las mujeres sin duda debe haber creado sentimientos complejos en Miyazaki, y no es de extrañar que muchos de sus personajes sean jovencitas y niños, y que el director haga hincapié en su «pureza» e «inocencia».

También es probable que el comportamiento de su padre hubiese ayudado a generar fuertes lazos entre madre e hijo. Arata cuenta que, durante el periodo en que su madre guardaba cama, «la persona que más informaba sobre las actividades escolares era probablemente Hayao». Su biógrafo Ōizumi especula que «a pesar de ser introvertido, el hecho es que, durante la escuela primaria y secundaria, el muchacho estaba expuesto a toda clase de *culturas*». Ōizumi se pregunta qué tipo de conversaciones «habría tenido la madre postrada en la cama con su hijo cuyo mundo se ampliaba espiritualmente a su alrededor».<sup>60</sup>

Uno se pregunta si la advertencia de Miyazaki a los niños a no ser «devorados por sus padres» está en cierto modo relacionada con su intensa relación con su madre, especialmente porque en un momento dado se imagina a una madre que «se traga [a un niño] en su vientre y lo despoja de su fuerza»<sup>61</sup>. A pesar de su fragilidad física, Yoshiko Miyazaki era una mujer con una gran fuerza de carácter. Logró curarse de su tuberculosis con antibióticos y vivió hasta los 72 años. En última instancia, no es tanto su fragilidad lo que Miyazaki parece recordar como su fortaleza mental. No era muy proclive a alabar a sus hijos o al resto de la humanidad. A Miyazaki le encanta citar el dicho favorito de su madre: *Ningen wa shikata ga nai mono* (Los seres humanos no tienen remedio), aunque también ha insistido en que su propia actitud es menos «nihilista».

La relación de ambos carecía de lo que los japoneses llaman *skinship* ('contacto íntimo'): «No tenía una relación íntima con mi madre como Satsuki. Estaba excesivamente cohibido, lo mismo que mi madre. Cuando fui a verla al hospital, no podía precipitarme a abrazarla»<sup>62</sup>. Esta falta de intimidad manifiesta probablemente tiene que ver con la cultura tradicional en la que se crió Yoshiko. Nacida en 1910, dejó su provincia natal, la hermosa y montañosa prefectura de Yamanashi, para buscar fortuna en Tokio, como hicieron tantos jóvenes a principios del siglo xx. Estudió diseño de moda y ayudó en la cafetería de una amiga, donde conoció al padre de Miyazaki.

<sup>60</sup> Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 78.

<sup>61</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 130.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 372.



Miyazaki llegó a discrepar fuertemente con su madre sobre la política, participando ambos a menudo en debates activos. Miyazaki se inclinaba hacia la izquierda incluso a una edad temprana, mientras que su madre adoptaba puntos de vista conservadores. Ella era una ávida lectora de *Bungei Shunjū*, una revista de noticias y análisis que en aquella época se dirigía a un público masculino de élite.

Arata describe a su madre como «entrometida, de fuerte carácter, amable con el prójimo, de educación estricta y *hade*», una palabra que puede significar ‘ruidosa’ pero también ‘llamativa’ u ‘ostentosa’, como se refleja en la afición de Yoshiko por los zapatos, de los que poseía muchos pares<sup>63</sup>. Tanto críticos de cine como familiares de Miyazaki han sugerido que Dola, la impresionante (y de carácter batallador, entrometido y vociferante) matriarca de la familia de piratas aéreos en *El castillo en el cielo*, está basada en ella. Se trata de un retrato afectuoso, aunque esclarecedor, de una mujer que inspira y organiza a su bastante irresponsable grupo de hijos altos y barbudos. No obstante, la pelirroja y corpulenta Dola está muy lejos de Yoshiko quien, en la única fotografía que pude encontrar de ella, parece menuda y delicada.

A estas alturas, es prácticamente un cliché hablar de las fuertes protagonistas femeninas que abundan en la obra de Miyazaki, pero a menudo esa discusión se reserva para las numerosas representaciones de *shōjo* o jovencitas. Estas *shōjo* probablemente fueron inspiradas por la feminidad de Yoshiko, aunque también tienen una deuda con la heroína de película animada favorita de Miyazaki, Bai Nyang, la protagonista de *Panda y la serpiente mágica*. La templanza, la curiosidad intelectual y el espíritu optimista de heroínas como Nausicaä, Kiki (*Nicky, la aprendiz de bruja*) y Sheeta (*El castillo en el cielo*) también deben mucho sin duda alguna a la memorable presencia de su madre.

Sin embargo, un aspecto aún más inusual y atractivo de la obra de Miyazaki es el número de potentes figuras femeninas mayores. Uno de mis momentos favoritos en mis tres encuentros con Miyazaki fue, en el primero de ellos, después de haber visto *La princesa Mononoke* y leído algunas críticas. Cuando sugerí que el personaje femenino de más edad de la película, Lady Eboshi, era retratado bastante negativamente, Miyazaki pareció netamente sorprendido, insistiendo: «¡Pero si Eboshi es mi personaje favorito de la película!». Tanto si son muy jóvenes (Mei y Ponyo) o muy mayores (Sophie en *El castillo ambulante* o las mujeres del asilo en *Ponyo*), los personajes femeninos son casi totalmente distintivos, apasionados, curiosos y, sobre todo, tridimensionales, al contrario que la mayoría de personajes femeninos en los dibujos animados o, de hecho, en el cine de imagen real.

---

<sup>63</sup> Ōizumi, *Miyazaki Hayao no genten*, 38.

El profundo lazo de Miyazaki con su madre queda confirmado por estas notorias mujeres y por muchas anécdotas personales. Tanto la madre como el hijo estaban profundamente interesados en el mundo que les rodeaba. Arata recuerda lo similares que eran en personalidad; cada uno de ellos se negaba a revisar una opinión cuando se le cuestionaba. Es muy probable que el interés de su madre en la política se convirtiera en un factor importante en la preocupación permanente de Miyazaki por la política y los acontecimientos mundiales, a pesar de que sus puntos de vista específicos fueran a menudo opuestos.

Una pelea entre ambos por un suceso político conocido como «el incidente Matsukawa» —un fatal accidente ferroviario— enfatiza la evolución de los puntos de vista políticos de Miyazaki y la intensa dinámica con su madre. Ōizumi inicia su relato de la vida de Miyazaki con este argumento, un evidente producto de las nuevas tensiones ideológicas de la sociedad japonesa a medida que el país iba alejándose de los altibajos de la Ocupación.

En los vertiginosos días iniciales de la posguerra, las autoridades de ocupación parecían empujar a Japón hacia una dirección sorprendentemente izquierdista. La cabalgata de la reforma terminó abruptamente con el surgimiento de la Guerra Fría y la incipiente Guerra de Corea. En una política de *cambio de rumbo*, las autoridades de la Ocupación decidieron que la estabilidad era más importante que el radicalismo; incluso trajeron de vuelta a líderes que apenas unos años atrás habían sido tachados de criminales de guerra. El poder de negociación de los sindicatos quedó drásticamente reducido, y para muchos ciudadanos japoneses impresionables, este recorte total de las primeras políticas de Ocupación parecía una traición a las brillantes esperanzas de la democracia y los ideales occidentales.

Ante los ojos de muchos ciudadanos japoneses de izquierdas, «el incidente Matsukawa» era parte de una serie de eventos que equivalieron a una guerra encubierta del Gobierno contra los sindicatos. Un punto álgido entre Miyazaki y su madre implicaba un descarrilamiento en una línea de ferrocarril que había causado la muerte de tres miembros del personal del tren. Se culpó del incidente al Partido Comunista Japonés y a los miembros de la Unión Nacional de Ferrocarriles, acaso como venganza por las medidas antisindicales del Gobierno. Miyazaki era demasiado joven para haber sido muy consciente del descarrilamiento de 1949, pero el caso se convirtió en una causa célebre; no se ha resuelto la culpabilidad o la inocencia de los acusados hasta hoy. Miyazaki apoyó a los miembros de los sindicatos, creyendo que eran chivos expiatorios del Gobierno, mientras que su madre creía fervientemente en el argumento del Gobierno. La familia recuerda una ocasión en la que la discusión entre madre e hijo se intensificó hasta el punto de que Miyazaki salió de la habitación llorando.

Esta discusión es significativa por una serie de razones. Muestra la intensidad del vínculo madre-hijo y, ciertamente, el genuino respeto que Miyazaki tenía por su madre. Su apasionado intento de ganarse su aprecio demuestra lo profundamente que cada uno sentía y la profunda preocupación de Miyazaki por las opiniones de su madre.

Pero también muestra la creciente fuerza de las convicciones políticas de Miyazaki en general. En el momento de la susodicha discusión tenía 22 años y acababa de graduarse en la Universidad de Gakushūin, con una licenciatura en Política y Economía. Muchos miembros de la familia imperial acudieron a Gakushūin y el polémico escritor de derechas Yukio Mishima cursó allí el bachillerato. No era precisamente un lugar que generase fuertes simpatías izquierdistas, pero, cuando Miyazaki estaba en la universidad, el enfoque marxista era una parte importante del plan de estudios de Economía en la mayoría de las universidades japonesas.

El marxismo resultaba particularmente atractivo en el Japón de la posguerra. Los intelectuales, desilusionados primero por la guerra y luego por el *cambio de rumbo* de la Ocupación, buscaron una ideología alternativa y trataron de rehabilitar a los pocos izquierdistas del periodo de preguerra que habían tomado posiciones contra el militarismo y el imperialismo. El marxismo también estaba vinculado a Europa, tanto en sus raíces decimonónicas como en el experimento socialista masivo que se estaba llevando a cabo en Europa del Este bajo la hegemonía de los soviéticos durante la Guerra Fría. Para muchos japoneses de entonces, Europa era glamorosa, un punto de vista que da forma a las descripciones de Miyazaki de un exótico y atractivo mundo europeo ya desde *El castillo de Cagliostro*.

Las inclinaciones izquierdistas de Miyazaki son una parte importante del submundo político del Mundo Miyazaki, ya presentes en su versión de una utopía agrícola comunal en *Conan, el niño del futuro*, en sus representaciones de los hambrientos mineros galeses en *El castillo en el cielo* y, más palpablemente, en su caracterización del héroe cansado del mundo de *Porco Rosso*, quien prefiere «ser un cerdo antes que un fascista». Pero otros rasgos de su vida en el instituto y la universidad jugaron un papel más directo en su desarrollo como animador, principalmente una inmersión más profunda en el arte.

En la escuela secundaria, Miyazaki comenzó a seguir clases de pintura al óleo con un profesor llamado Satō, quien parecía representar para Miyazaki no solo un profesor de arte, sino además un mentor, con el que el joven mantuvo amplias conversaciones. Aunque no siempre proporcionaba a su pupilo el sustento emocional que este podría haber ansiado, Satō puede acaso ser visto como uno de los primeros de una serie de *hermanos mayores* en la vida del director. Empezando por Arata, estos hombres lo inspiraron y guiaron en lo personal y lo profesional, aunque a veces

también lo irritasen y lo frustrasen, como suelen hacerlo los hermanos mayores. Satō hizo de intermediario en la boda de Miyazaki, un importante papel simbólico de alguien que ha sido influyente en la vida de la pareja. El *hermano mayor* más importante de Miyazaki ha sido su compañero director de Ghibli, el cerebral y políticamente comprometido Isao Takahata. Más tarde, el bullente y enérgico productor Toshio Suzuki, aunque en realidad fuese más joven, jugó un papel dominante en el trabajo y la vida de Miyazaki.

Aunque sus largas conversaciones con Satō ayudaron a Miyazaki a superar las pruebas de la adolescencia, sus años en el instituto seguían siendo arduos, particularmente el sufrimiento de lo que los japoneses llaman «el infierno de los exámenes» (los exámenes de ingreso a la universidad en todo el país). La preparación para los exámenes es agotadora si se desea ingresar en una universidad de primer orden y constituye hasta la actualidad el billete para una vida respetable de clase media en Japón.

Miyazaki, sin embargo, parecía haber decidido por entonces que una existencia así no estaba hecha para él. Asegura que pasaba la mayor parte del tiempo en el instituto dibujando mangas, particularmente un tipo de manga llamado *gekiga*. Realistas, a menudo sombríos y más comprometidos socialmente que el manga para niños, los *gekiga* florecieron en la política activista de los años sesenta, pero incluso para Miyazaki, en sus últimos años en el instituto y en los primeros en la universidad, el género había surgido como una alternativa al entretenimiento desenfadado del manga más corriente. Miyazaki descubrió los *gekiga* «durante mis oscuros días de estudio para los exámenes de ingreso a la universidad. En los *gekiga* no había finales felices. Los artistas hacían todo lo posible para aportar finales cínicos. Para un estudiante sumido en el infierno de los exámenes, esta perspectiva desencantada era totalmente refrescante»<sup>64</sup>.

Eventualmente se apartó de la violencia y la amargura de los *gekiga*. «Pensé que sería mejor expresar de manera sincera que lo que es bueno, es bueno», recuerda<sup>65</sup>. Pero las violentas luchas de clases son explícitas en *Conan, el niño del futuro*, y se sobreentienden en *La princesa Mononoke*, con sus brutales batallas y jerarquías sociales extremas.

A la vez que permanecía como un agudo observador izquierdista de los temas sociales, Miyazaki también luchaba intensamente contra el cinismo fácil o el nihilismo barato. El grupo de estudio de la literatura infantil en el que participó en la universidad ofreció una experiencia más positiva. Los grupos de estudio son una parte

---

<sup>64</sup> Miyazaki, *Starting Point*, 49.

<sup>65</sup> *Ibid.*

importante de las universidades japonesas aún hoy en día; a menudo suelen girar en torno a la cultura popular: música, manga, ciencia ficción, etc. Al prohibir las universidades los grupos de estudio de manga y ciencia ficción en la época de Miyazaki, se volvió hacia la literatura infantil, particularmente la literatura inglesa de su infancia.

Habla muy bien de las obras maestras de la fantasía japonesa como *El tren nocturno de la Vía Láctea* (*Ginga tetsudō no yoru*) y el clásico chino *Peregrinación al oeste*, pero muchos de los cuentos que leía eran europeos, especialmente ingleses. La literatura infantil inglesa de la época era esperanzadora y optimista. Tanto si los protagonistas estaban acampando por sí solos en un lago (como en una de sus primeras obras favoritas, *Golondrinas y Amazonas*) o explorando la magia de *El jardín de medianoche*, eran participantes entusiastas en un mundo que, a la larga, contenía más luz que sombra. Podemos ver influencias de la literatura inglesa en gran parte de la obra de Miyazaki, desde ecos de *Winnie the Pooh* en *Las aventuras de Panda y sus amigos* (*Panda kopanda*, 1972) hasta la película de 2012 *El castillo ambulante*, basada directamente en la novela para jóvenes adultos de Diana Wynne Jones.

Aun así, la principal influencia cultural durante la edad adulta temprana de Miyazaki resultó ser un híbrido de Japón y China, la película de animación *Panda y la serpiente mágica* (*Hakujaden*), estrenada en 1958, cuando el director tenía diecisiete años. El encuentro de Miyazaki con esta película, el primer largometraje de animación en color producida en Japón, ha alcanzado proporciones casi míticas. Fue a verla en un «cine de tercera en una zona sórdida de la ciudad» mientras se encontraba en medio del «infierno de los exámenes». Recuerda su primer visionado en términos más comúnmente utilizados para describir el primer amor romántico:

Me sentí conmovido en lo más profundo de mi alma y, con la nieve que empezaba a caer en la calle, me volví a casa tambaleándome. Después de presenciar la dedicación y la seriedad de la heroína, me sentí incómodo y apenado, y me pasé toda la noche encorvado sobre la mesa *kotatsu* calentada llorando<sup>66</sup>.

Basada en una antigua historia china de fantasmas sobre una serpiente blanca que se enamora de un joven humano, la película es gentilmente convencional, con un villano (un monje de dudosa reputación) y un par de adorables animales que parecían sacados de una película de Disney. No fueron ni estos animales ni la atractiva animación lo que conmovió a Miyazaki, sino la encantadora joven heroína de la película, par-

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, 70.

ticamente su «pureza de emoción»<sup>67</sup>. Podemos ver esos aspectos exactos de la heroína en muchas de las protagonistas de la propia obra de Miyazaki, desde la abnegada Lana en *Conan, el niño del futuro* hasta la formal Fio en *Porco Rosso*.

Aunque todavía reconoce el impacto de la película, Miyazaki parece contemplar actualmente a *Panda y la serpiente mágica* con cierta ambivalencia. La describe como un «melodrama barato», aun reconociendo el fuerte impacto de su «mundo puro y sincero»<sup>68</sup>. En ese momento, sin embargo, ayudó a alejarlo del «amargo» mundo de los *gekiga* del instituto hacia no solamente una visión del mundo más «sincera y pura», sino además una apreciación del medio animado en sí, apreciación que aumentó aún más al visionar en 1963 la película animada rusa *La reina de las nieves*.

La intensa reacción de Miyazaki a esta película sugiere que estaba en un punto de inflexión emocional. Asediado por los problemas familiares e inmerso en el infierno de los exámenes, encontró en *Panda y la serpiente mágica* una visión de un mundo alternativo; un mundo en el que la pureza, la inocencia y la belleza de los dibujos animados lo orientarían en su camino hacia convertirse en un animador.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 91.