

# Hayao Miyazaki, en el dibuix del vent hi és tot

[quaderndelesidees.press/hayao-miyazaki-en-el-dibuix-del-vent-hi-es-tot/](https://quaderndelesidees.press/hayao-miyazaki-en-el-dibuix-del-vent-hi-es-tot/)

2 de juliol de 2023



Als aficionats del cinema d'animació els fa molta gràcia descobrir en *Toy Story 3* la joguina de Totoro, l'emblemàtica criatura creada per Hayao Miyazaki. De fet, a l'estudi d'animació Pixar existeix una especial admiració pel cineasta japonès, no debades ha treballat en l'estrena i en el doblatge dels seus films als Estats Units. La connexió de Miyazaki amb clàssics de Pixar com *Monsters Inc.*, *Up*, *Wall-e* o *Del revés* no pot ser temàtica ni formal; en canvi, resulta enormement fructífera i suggestiva si tenim en compte l'esforç compartit a una banda i a l'altra per dibuixar figures que són com vistes calidoscòpiques que es transformen en màquines d'expressivitat. I sobretot coincideixen en una particular teoria i pràctica entestada a demostrar l'existència de diferents mons presents en aquest, i la possibilitat del traspàs d'un a l'altre. Altrament, l'èxit de Miyazaki per aquestes latituds potser s'explica pel fet que algunes de les seues pel·lícules siguen cresols culturals que atresoren molts trets occidentals, tot i que cal recordar que d'altres no es poden entendre sense la pertinença a l'ancestral cultura japonesa. És per això que potser el secret d'aquesta capacitat de travessar fronteres estiga en una altra banda: en un particular humanisme ecologista que sempre afronta de cara les contradiccions de la condició humana, però que també n'explora les potencialitats.

**Habitar el món.** Abans de fundar, junt amb Isao Takahata (1935-2018), el mític Studio Ghibli en 1980, Hayao Miyazaki (1941) va treballar en diferents empreses d'animació japoneses, com Toei Animation o Nippon Animation. En aquesta última, el 1978 va crear i dirigir la sèrie *Conan, el noi del futur (Mirai Shōnen Konan)*<sup>1</sup>. Encara resulten corprenedors els títols de crèdit inicials, que mostren l'enlairament d'uns horribles bombarders sobre una moderna megalòpoli, l'acció dels quals provoca una gran guerra que acaba amb la societat i col·lapsa la vida al planeta. És una premissa apocalíptica que es repeteix en *Nausicaä de la Vall del Vent (Kaze no tani no Naushika, 1981)*, un film produït ja des de l'Studio Ghibli. En realitat, *Conan* i *Nausicaä* estan ambientades després de la catàstrofe. En la primera, just una generació després de la guerra, seguim el rastre d'una sèrie de supervivents enfrontats per com viure el futur. En concret, hi ha el model d'Indústria, on es vol continuar amb la tecnologia i l'organització racional de la societat, i el de High Harbor, una comunitat dedicada a l'agricultura, la ramaderia i el

treball artesanal. Per la seua banda, en *Nausicaä* han passat molts segles després de la guerra, però ens trobem també amb una humanitat dividida en diverses faccions, una de les quals vol dominar la resta mitjançant el desenvolupament de l'antiga tecnologia industrial. Ara bé, el que destaca més en aquest film és com la naturalesa s'ha regenerat en forma d'un gran bosc protegit per uns insectes gegants que emeten unes toxines que pareix que siguen un anticòs contra l'acció destructora dels homes.

No costa gaire d'imaginar que aquesta fixació de Miyazaki pel desastre està relacionada amb la història contemporània del Japó, marcada pel paper del país en la Segona Guerra Mundial i, sobretot, per les bombes atòmiques sobre Hiroshima i Nagasaki<sup>2</sup>. A més, cal tenir en compte que *Conan* i *Nausicaä* són uns productes de la Guerra Freda, en la qual va existir l'amenaça real d'un holocaust nuclear. Així mateix, el Japó, a banda de ser l'únic país víctima d'aquest tipus d'armes, va desenvolupar una potent indústria nuclear, malgrat que és un arxipèlag volcànic propens a grans terratrèmols (cosa que en el tsunami de Fukushima es va revelar com a particularment nefasta). En tot cas, la gran preocupació de Miyazaki és la consternació per l'enorme capacitat de destrucció dels homes. Bona prova d'això és que en la seua filmografia encara hi ha més referències. En podem recordar algunes: *Laputa, l'illa flotant d'El castell en el cel* (*Tenku no shiro Rapyuta*, 1985), té un poder de destrucció inimaginable; l'horror de la Gran Guerra (1914-1919) va traumatitzar el protagonista de *Porco Rosso* (*Kurenai no buta*, 1992); o en *El castell ambulat* (*Hauru no ugoku shiro*, 2004), en un dels viatges nocturns de Howl hi descobrim una realitat assolada per les flames d'un conflicte terrible.



D'entre aquestes referències, però, destaca *La princesa Mononoke* (*Mononoke hime*, 1997), en la qual assistim a un impactant enfrontament entre els animals, que representen la natura, i un exèrcit d'humans que vol imposar-se per a consolidar la indústria i el progrés. Des d'aquest punt de vista, es tracta d'un film fonamental per a entendre el pensament de Miyazaki, tot i que no tant pel plantejament sinó pels problemes que se'n desprenen i per com els resol. D'entrada, Miyazaki de nou presenta el conflicte del film d'un manera dialèctica: es tracta de l'enfrontament entre els qui volen viure en harmonia amb la natura i els qui volen desenvolupar la vida humana de manera independent. Així mateix, cal esmentar que *La princesa Mononoke* està ambientada en el període Muromachi (1336-1573), moment en el qual al Japó es va produir un important progrés tècnic i un canvi de mentalitat que va provocar una crisi en el pensament animista sintoista, que concep la natura com un ens sobrenatural, regit per uns esperits anomenats *kami*, *yokai* o *yurei*. Tanmateix, si bé la manera de pensar de Miyazaki és

dialèctica, en cap cas això vol dir que siga maniquea, és a dir, una història dual de bons i de dolents. Fins i tot en la primerenca *Conan*, que sí que presenta un clar enfrontament entre dues posicions antagòniques (l'heroic Conan contra el fanàtic Lepka), el més interessant és l'evolució dramàtica d'altres personatges, sobretot de certs secundaris que són capaços de canviar de pensament (Dyce i Mosley). Doncs bé, aquest treball s'emfatitza encara més en *Nausicaä* i en *La princesa Mononoke*, que són uns films corals marcats per moltes divisions i pel fet que cada part posseeix les seues raons legítimes. Ras i curt: a Miyazaki sempre li interessa destacar la complexitat de la situació.

A més, si bé es desenvolupa un discurs pacifista i ecològic molt encomiable, que és l'ideal a seguir, en cap cas no amaga les contradiccions que es deriven del mateix plantejament del procés dialèctic, que tenen molt a veure amb la mateixa condició humana. Es tracta, ni més ni menys, de les dificultats dels éssers humans, causades per la nostra fragilitat, per a viure en la natura i com només podem fer-hi front mitjançant l'intel·lecte, és a dir, mitjançant la tècnica. Un intel·lecte que, de retruc, ens permet la consciència de la vida i de la mort, sempre molt present en l'obra de Miyazaki. És per això que resulta molt difícil identificar-se amb San, la intransigent humana que lidera la guerra contra els de la seua espècie. En canvi, Eboshi, un personatge fascinant de qui tenim ganes de saber més coses, és l'ambiciosa líder que ha fundat una ciutat on es desenvolupa una incipient indústria, en la qual acull els marginats, on els dignifica ensenyant-los a treballar (en un context, cal no oblidar-ho, de molta violència social). I, sobretot, està disposada a arribar al final per a protegir-los, matant, si és necessari, els déus del bosc. Per tot plegat, Miyazaki no dubta a mostrar que la resolució del conflicte és molt difícil d'assolir, d'aquí que es necessite l'ajuda d'un agent que actua com a mediador, que el que permet és transcendir-lo, bàsicament perquè no actua condicionat per una «bena d'odi als ulls».

Certament, tot i l'encomiable resolució sintètica de *Nausicaä* o de *La princesa Mononoke*, on resulta més interessant la posició de Miyazaki és en el realisme que manifesta: resulta un contrasentit condemnar la tècnica, malgrat que se sap que provoca una cesura entre la humanitat i la natura que cada vegada serà més gran. I malgrat que se sap del cert que aquí precisament es troba l'inici de tots els desastres que vindran. Precisament, aquesta dialèctica comença sent entre la natura i la tècnica, però, com ja hem vist, muta per a convertir-se en un enfrontament entre la tradició i la modernitat. El moment clau de la història del Japó en aquest sentit és el que es coneix com la revolució Meiji (1860), que no només va suposar la reforma política i social més intensa en la història del país, sinó que també va significar una apertura a Occident després de segles d'un aïllament planificat. Cal recordar que quan els portuguesos i els espanyols van començar a viatjar i a colonitzar el món a partir del segle XVI, els japonesos els van rebre amb una mescla inestable de fascinació i de repulsió, de tan estranys que els van parèixer, com si foren habitants d'algun altre planeta. El cas és que finalment va prevaldre el sentiment de repulsió, bàsicament en contra de la religió cristiana<sup>3</sup>. Però tot va canviar tres segles després, quan els occidentals, impulsats per la força i les tècniques de la primera revolució industrial, van realitzar una altra ofensiva colonitzadora. Aleshores es tractava d'una colonització comercial i militar, no només religiosa, i els homes d'estat japonesos

no van veure cap altra alternativa per a sobreviure que adoptar la tècnica d'Occident, per a la qual cosa es van enviar estudiants a les universitats i empreses d'Europa i dels Estats Units perquè aprengueren i copiaren tot el que necessitaven.

Per a Miyazaki, l'imaginari d'aquest període que va entre la segona meitat del segle XIX i els inicis del segle XX, corresponent a la primera i a la segona revolució industrial, ha estat una font d'inspiració fonamental. A tall d'il·lustració, films com *El castell en el cel*, *El castell ambulat* o *Porco Rosso* estan ambientats directament en paisatges europeus d'aquesta mateixa època. I, sobretot, presenten una especial fixació per les màquines, des dels nous mitjans de transport fins a les noves armes, passant també per les novetats en els mitjans de comunicació. Per descomptat, en aquest grup de films cal esmentar *El vent s'aixeca* (*Kaze tachinu*, 2013), que es tracta del seu testament filmic i on trobem, de manera explícita, les claus per a entendre molts elements de la seua filmografia; sense anar més lluny, el film és un homenatge als enginyers pioners de l'aeronàutica, un camp que sempre ha fascinat Miyazaki, com es demostra en el fet que molts dels seus films solen estar marcats per la fascinació de volar i pels enginyers construïts per a assolir aquest do. A més, *El vent s'aixeca* és un film important perquè és un fresc històric que mostra el procés de modernització del Japó; no debades hi veiem les xemeneies de les noves fàbriques, la població abandonant les zones rurals i omplint les ciutats i un progressiu canvi de mentalitat i de costums en la gent, com es demostra en el fet que veiem ciutadans que ja vestien amb roba occidental mentre que d'altres encara passaven amb quimonos i amb altres peces de vestir nipones. De fet, Miyazaki és molt conscient dels desafiaments que suposa canviar d'una societat tradicional a una altra de moderna. Els mateixos homes d'estat japonesos van intentar que l'adaptació a Occident no passara de la influència tècnica, però no ho van aconseguir. La tecnologia opera sobre la superfície de la vida i, d'entrada, pareix que siga una opció plausible i que no afecta el conjunt dels costums. Però de seguida es va comprovar que hi ha una íntima connexió entre tots els aspectes de la societat, i, sense cap mena de dubtes, es pot arribar a pensar que aquesta modernització va ser com un cavall de Troia mecànicament propulsat. El resultat més evident de la gran industrialització japonesa i de l'avanç del capitalisme va ser el patiment de les classes treballadores i el desastre de la Segona Guerra Mundial, després d'anys de deriva nacionalista i imperialista, aspectes dels quals *El vent s'aixeca* també se'n fa ressò.



De nou, es tracta d'una qüestió que ens obliga a pensar la particular dialèctica miyazakiana, perquè, i aquest és el rovell de l'ou del film, el protagonista és un enginyer que només vol crear i construir avions, per a la qual cosa, fins i tot, viatja a Alemanya per

a perfeccionar la tècnica. La seua passió és genuïna i totalment altruista, tot i saber que els seus invents seran utilitzats com un instrument de mort. Ara bé, la postura de Miyazaki en cap cas pot considerar-se com ingènua, perquè sap que l'ésser humà no pot renunciar a la capacitat d'innovar, i sobretot no pot renunciar al geni creatiu. Aquest és l'humanisme clar i valent que converteix el film en tan punyent i inspirador alhora. Cal tenir en compte, a més, que *El vent s'aixeca* mostra d'una manera impressionant el Gran Terratrèmol de Kantô (1921), un desastre natural, episodis sempre molt presents en la filmografia miyazakiana, que torna a reafirmar la tensió entre la natura i els humans i com aquests només se'n poden defensar mitjançant l'intel·lecte i la tècnica. No debades, el film també és una oda al treball i a l'esforç, que han d'anar units, i aquesta és l'aportació miyazakiana, a la inspiració que ens fa millors. Comptat i debatut, es tracta d'una situació difícil de resoldre, per això en el seu film més realista Miyazaki evita, a diferència d'altres obres anteriors, qualsevol síntesi o missatge conciliador a favor d'un ús responsable de la tècnica. En canvi, no té cap dubte a mostrar una visió negativa dels tecnòcrates japonesos, a la vegada que, en l'episodi alemany del film, mostra el clima d'horror que van instaurar els nazis. Es tracta d'un compromís que ja el coneixíem de *Porco Rosso*, on també es valora la combinació del treball i la inspiració, i on el protagonista diu una frase antològica quan és festejat pel poder: «preferisc ser un porc a un feixista».

**Els altres mons.** *El vent s'aixeca*, tot i ser una obra sobre la història del Japó, destaca per la incorporació d'elements culturals europeus. La poesia de Paul Valéry, que es va repetint al llarg del film, les referències musicals i literàries de la cultura alemanya (Franz Schubert i Thomas Mann), els elements pictòrics de l'impressionisme francès en què es basa el dibuix o la presència de l'enginyer italià demostren la fascinació cultural per Occident que es va produir al país nipó, de la qual Miyazaki n'és un clar hereu. De fet, com ja s'ha vist, en alguns dels seus films el que destaca és la convivència de trets orientals i occidentals, en el que es podria catalogar de *collage* cultural. Es tracta d'una pràctica lúdica i, fins i tot, divertida que troba el fonament en un pensament més profund: hi ha una pluralitat de mons. De fet, la posició astronòmica de Miyazaki en el cinema radica en com ens ensenya a passar d'un món a un altre.

Es tracta d'una teoria i d'una pràctica de les quals es poden destriar diferents aproximacions. La primera és una fascinació gens dissimulada per l'encanteri i pel que és meravellós. Miyazaki crea mons possibles en els quals no només es barregen cultures diferents, sinó que també resulten clau els empelts de fantasia. A tall d'il·lustració, en les ambientacions històriques europees hi ha trets del que es considera el subgènere *steampunk*, perquè són films que desenvolupen una ambientació retrofuturista on la tecnologia del vapor i el caràcter victorià es barregen amb enginyers voladors o nàutics de fantasia. El mèrit és com s'aconsegueix que l'espectador s'hi acostume de seguida. Així mateix, Miyazaki fa fàcil allò que sembla impossible, com l'ús d'aquella porta d'*El castell ambulat* que serveix per a passar d'una dimensió a una altra, la gràcia amb què la protagonista d'aquest film envelleix o es rejuveneix segons l'estat d'ànim o la naturalitat amb què Porco Rosso adquireix els trets d'un animal i continua vivint en el món dels humans com si res. Es tracta d'una aposta per la creativitat que és possible, primer de tot, per la llibertat del dibuixant davant la pàgina en blanc, amb la qual Miyazaki fa gala

d'una imaginació desbordant. Però, ahora, és més que això. Cal que les figures animades siguin realistes, fantàstiques o, fins i tot, elements inerts que cobren vida (Calcifer, el geni del foc en *El castell ambulat*), que siguin fonts creadores d'expressió, capaces de donar forma a un sentiment o a un afecte. Des d'aquest punt de vista, el dibuix de Miyazaki és bàsic i fuig de qualsevol mena de virtuosisme, ahora que tampoc no aspira a un naturalisme fotogràfic, propi de l'animació digital. En canvi, a través de tècniques artesanals que indueixen més aviat a cert impressionisme, aconseguen resultats sorprenents perquè és capaç de transmetre l'essència dels sentiments i dels afectes. Ras i curt: es concep el dibuix com un transmissor d'idees.

En aquest mateix ordre de coses, cal referir-se als recursos del somni i de la llegenda. Per una banda, destaca el paper que té l'onirisme en el seu film més realista, *El vent s'aixeca*, que serveix per a visualitzar d'una manera molt bonica els mecanismes de la inspiració i, ahora, les connexions d'aquesta amb una tradició que ens connecta als orígens, i per tant ens ajuda a ser originals des de la tradició. Es tracta d'una idea, transmesa a través d'una seqüència d'imatges que creen una realitat alternativa, que retrata un valor intangible, el de la creativitat connectada a la tradició, que és un contrapunt esplèndid a la crua realitat de la modernització, que només aspira a progressar de manera contínua i a tallar els vincles amb el passat, que es considera una càrrega d'un valor obsolet. És per això que resulta fonamental tenir en compte la memòria dels qui ens han antecedit, la qual també es pot forjar a través de relats capaços d'atorgar-los el valor que es mereixen. És justament aquesta la finalitat de la llegenda que explica Porco Rosso sobre la seua experiència de la guerra, en la qual es recorre al dibuix d'una comunitat d'aviadors caiguts, que resideixen en un altre món i que troben en aquest més enllà sublim la possibilitat de la redempció i de la reconciliació.

Així mateix, en l'obra de Miyazaki destaquen aquelles obres de temàtica i d'ambientació exclusivament japoneses, però que estan marcades per la mateixa voluntat d'ampliar els límits de la realitat donada. Aquí juguen un important paper el sintoisme i el budisme, que són les dues religions tradicionals del Japó. D'entrada, algunes de les claus que hem vist de la poètica de Miyazaki estan clarament patrocinades per aquestes religions, no debades l'animisme sintoista demana una integració en la natura i el budisme ensenya que la relació entre l'ésser humà i la natura no és d'oposició, sinó de dependència recíproca, sense oblidar que a Miyazaki també li interessa l'aspecte pacifista de Buda. A banda de *La princesa Mononoke* i *El vent s'aixeca*, destaquen dos films més que presenten una ambientació exclusiva japonesa: *El meu veí Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988) i *El viatge de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001). El primer està ambientat en la postguerra i és un viatge deliciós a la vida rural japonesa, quan encara es conservaven maneres i tradicions que la modernització occidental no havia suplantat. Per la seua banda, *El viatge de Chihiro* mostra el viatge d'una xiqueta del Japó urbà actual a una realitat de fantasia on es barregen diferents trets culturals de la tradició japonesa<sup>4</sup>. A tots dos films les referències religioses són explícites, com és el cas dels diferents santuaris sintoistes i dels temples consagrats a la divinitat Inari, que mostren el respecte cap a la natura perquè aquesta ens brinda l'obtenció d'aliments a través de la terra i el cultiu. Així mateix, Miyazaki recorre a diferents fantasmes, esperits i criatures

sobrenaturals que formen part de la mitologia sintoista. El que destaca és com s'utilitzen aquestes referències per a passar d'una realitat, la moderna i racional, a una altra de tradicional i fantàstica. En uns viatges que, a més, estan plantejats com una iniciació a la vida que no només suposa per a les protagonistes el contacte amb altres realitats, sinó que els serveixen per a madurar. En altres mots: es tornen més sàvies.



Com és d'esperar, en aquest plantejament trobem l'inevitable xoc entre el món tradicional i el modern, que ha servit per a instaurar una visió científica i racional de la realitat. És el que comprova la bruixa de *Nicky, l'aprenent de bruixa* (*Majo no takkyubin*, 1989) quan deixa el poble per a instal·lar-se a la ciutat i comprova que ja quasi ningú no creu en la màgia. A més, ella mateixa pateix en primera persona alguns dels trencaments de les societats modernes, com és el desarrelament, la marginació o la dissolució de l'individu en la massa. De fet, la crisi personal que sofreix és tan forta que fins i tot perd els poders. És veritat que en el film continua existint una fascinació per les màquines, en concret a través del personatge del xiquet, però, al mateix temps, resulta evident que Miyazaki no pot deixar de ser crític amb la civilització moderna capitalista, de la qual deriven valors que troba insuportables o degradants: la quantificació i la mecanització de la vida, la reificació de les relacions socials, la dissolució de la comunitat i, sobretot, el desencís del món. Així mateix, constata que la confiança il·limitada en el progrés i en el creixement, pròpia del pensament modern i les dinàmiques dels estats, ens condueix de cap a la catàstrofe. Quant a això, resulten fonamentals les imatges de destrucció i de guerra d'*El castell ambulat*, basades clarament en els bombardejos sobre la població civil de les guerres del segle XX. Contra aquesta realitat, el film, igual com *El viatge de Chihiro*, reivindica uns valors que són clarament romàntics: l'amor, la màgia i la llibertat individual com una crítica cultural de la civilització moderna capitalista. I sobretot advoca per la comprensió del costat nocturn de la persona i per assolir aquells moments que ens permeten superar les barreres de l'espai i del temps i que ens connecten a la vida i a l'altre. Ens referim, efectivament, a les conclusions d'*El castell ambulat* o d'*El viatge de Chihiro*, que són moments d'una transcendència sublim que els converteixen en fites inoblidables no només del gènere fantàstic, sinó de l'art en general.



Finalment, aquesta poètica de la pluralitat dels mons ens porta a un nivell que és, en realitat, el primigeni de tots: la infància. En molts films de Miyazaki són els xiquets els qui es troben amb una criatura meravellosa i corren a explicar-ho als pares, que en no fan gaire cas perquè ho consideren una il·lusió dels sentits i de la imaginació dels menuts. El millor exemple el trobem a *Ponyo en el penya-segat* (*Gake no ue no Ponyo*, 2008), que és un film protagonitzat per infants i, sobretot, pensat per a ells. Miyazaki treballa amb la idea que en la base de l'experiència infantil hi ha una desaparició dels límits entre el món físic i el psíquic, entre el món material i el món espiritual. I la gràcia és que s'aconsegueix presentar aquesta integració sense que parega una visió dels adults. En altres mots: no hi ha un simulacre adult de la infància. Aquest plantejament és, en realitat, difícilíssim perquè cal mostrar clarament l'essència d'un món que té una extrema complexitat. No debades, en *Ponyo* Miyazaki fa servir la mitologia japonesa, la grega i el conte de *La petita sirena* de Hans Christian Andersen per a reproduir l'essència del pensament infantil. Ara bé, aquest no es resumeix en un mer sincretisme cultural, sinó en la capacitat de sorpresa davant el món, en com els xiquets saben, intueixen d'alguna manera i comprenen a la perfecció la complexitat i l'angúnia del món en què vivim. No debades Miyazaki representa el mar com una figura materna, com l'origen de la vida, que es tracta d'un mite que s'ha trobat en moltes mitologies d'arreu del món. Bàsicament, és per aquesta raó que un film dirigit als infants també ens agrada tant als adults, no només perquè podem recordar els qui una vegada vam ser, sinó perquè comprenem com la infància és una època d'experiències molt importants per a tot ésser humà, a partir de les quals accedim als problemes fonamentals de la vida: el sentit de les coses, el bé, la justícia, etc.

**Colofó.** L'ecologisme, la fantasia, els somnis, les llegendes, les mitologies amb valors universals o la mateixa infància són els elements que integren la meravellosa poètica de Hayao Miyazaki. Tots els seus films, a més, tenen una cosa en comú. Es tracta d'aquells dibuixos de la natura, bé siguin els cels d'*El castell en el cel* o els boscos de *La princesa Mononoke*, que la presenten com absolutament grandiosa i que fan que les figures humanes siguin menudes i insignificants i que senten, fins i tot, una sensació pròxima a l'angúnia. Per descomptat, hi ha la importància del mar, tan present en *Conan* o en *Ponyo*, que representa un perill per a la vida humana alhora que una fascinació misteriosa, bàsicament perquè és font d'una violència latent alhora que és la font d'on va sorgir la vida. En tot cas, es tracta de la sublimitat, un element que també és molt present en les innovadores escenes d'acció que sempre ha treballat Miyazaki, que concep les persecucions com autèntics esforços per superar els límits físics humans, bé siga a través de piruetes en el cel gràcies a màquines fabuloses o a través de carreres sobre



terra o aigua. Finalment, hi ha un esforç per reproduir el vent, que és una força de la natura que esdevé l'estilema major d'aquest cineasta. A tall d'il·lustració, en *El meu veí Totoro* és el vent el que provoca el traspàs d'un món a un altre, mentre que en *El viatge de Chihiro* pareix que siga el vent qui empeny la xiqueta a entrar al túnel que li permetrà començar-ho tot. També hi ha el vent de la història, fonamental per a entendre el film històric *El vent s'aixeca* o la desolació de les seues obres postapocalíptiques. És per això que en el dibuix del vent hi és tot; senzillament esdevé la metàfora perfecta per a representar aquelles forces que superen els límits materials i que mouen el món, però que no es veuen a simple vista.

El comentari a la poètica de Miyazaki ja ha deixat clar que l'animació és una mera tècnica que serveix per a expressar una subjectivitat concreta. El cinema d'animació no és un gènere, sinó un mitjà, una forma d'expressió, cosa que significa que és un cinema capaç d'albergar tots els gèneres, tots els registres dramàtics, tota mena de discursos o arguments dedicats a adults o a xiquets. Un altre assumpte és que es tracta d'un mitjà molt important al Japó, fet que només es pot entendre a través de la mil·lenària tradició cultural en la qual l'art gràfic ha estat sempre molt present. Cal tenir en compte els rotllos il·lustrats del període Heian (794-1192) o del període Kamakura (1192-1333) o els *ukiyo-e* del període Tokugawa (1603-1868)<sup>5</sup>. Miyazaki, a més, ha apostat, fent gala d'una gran coherència d'acord amb les idees que li coneixem, per un tipus de dibuix tradicional que el connecta a aquesta tradició. Certament, a través d'una filmografia apassionant ha desenvolupat la seua visió d'autor, però al mateix temps ha sabut abstrair-se de les contingències de la vida per entreveure, intuir, un espai on els valors amb els quals estem habituats a mesurar la vida, els que provenen de la modernitat científica i capitalista, no basten. Miyazaki sent una gran fascinació per la tècnica, però alhora troba a faltar un pensament sobre l'esfera sagrada del món. En tots els seus films sembla que ens diga que fa falta alguna cosa més, una mena de transcendència. Es tracta d'un dilema que va venir d'Occident, i és potser per això que les pel·lícules de Miyazaki ens emocionen tant per aquesta part del món, perquè el cineasta japonès és capaç de crear un espai perdut no pas per l'home en tant que individu, sinó en tant que individu que forma part d'una comunitat, de la Humanitat i del cosmos que ens integra.

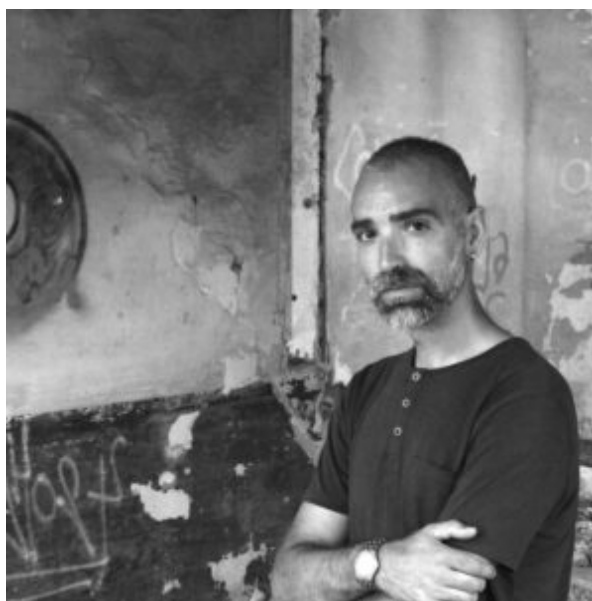
- 
1. A Catalunya la vam poder veure al Club Super 3 de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, en la dècada de 1990. ⇐
  2. Molts productes culturals japonesos de la segona meitat del segle XX han mostrat d'alguna manera l'enorme trauma que aquest context va suposar. Si pensem només en el mitjà cinematogràfic, i sense cap intenció de ser exhaustius, podem recordar els diferents films protagonitzats pel monstre radioactiu Godzilla; *Pluja Negra (Kuroi Ame, 1989)*, el drama de Shohei Imamura sobre la difícil vida a Hiroshima després de la bomba; o la cinta postapocalíptica *Akira* (1989), de Katsuhiro Otomo. ⇐
  3. Per a conèixer aquest període i aquests fets podem recordar la novel·la *Silenci*, de Shusaku Endo, adaptada al cinema per Masahiro Shinoda i per Martin Scorsese. ⇐

4. Cal afegir que en *El viatge de Chihiro* també es recorre d'una manera molt tangencial a una ambientació europea. Es tracta de només un escenari: Miyazaki concep les estances privades de la bruixa Yubâba amb un mobiliari clàssic europeu, alhora que la vesteix a ella amb una roba d'estil victorià. ⇐

5. Per a saber més d'aquestes referències culturals resulta molt útil la lectura i la consulta de *Hayao Miyazaki*, la monografia de Raúl Fortes Guerrero sobre el cineasta japonés, editada en la col·lecció de cinema d'Akal en 2019. ⇐

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avis legal](#) i [política de privacitat](#).



### Fèlix Edo Tena

Fèlix Edo Tena (1981) prové de Vilafranca (Els Ports). Es guanya les garrofes fent de professor en un institut públic, on ensenya als adolescents a llegir llibres, escoltar músiques i mirar pel·lícules. Escriu sobre literatura, música i cinema a revistes com *Debats* o *Serra d'Or*. De la vida a Internet [...]

[Llegir més](#)