

**LO QUE MIYAZAKI NOS QUISO DECIR. ECOLOGISMO Y  
HERMENÉUTICA DETRÁS DE *MONONOKE HIME*  
WHAT MIYAZAKI WANTED TO TELL US. ENVIROMENTALISM  
AND HERMENEUTICS BEHIND *MONONOKE HIME***

**Antonio Míguez Santa Cruz**  
Universidad de Córdoba  
[l42misaa@gmail.com](mailto:l42misaa@gmail.com)

**Resumen:**

Los desastres de Hiroshima y Nagasaki supusieron para la sociedad japonesa un cambio de estructura tanto en sus formas de pensamiento como de expresión cultural. El miedo histórico hacia Occidente, consumado con la derrota militar, la tecnificación exacerbada, y, sobre todo, una hipotética hecatombe nuclear, se erigieron en puntos clave para entender las nuevas temáticas narrativas aparecidas en el solaz nipón; géneros cinematográficos como el *kaiju*, el renacimiento del *kaidan*, o la proliferación de historias con marcada tendencia ecologista, no hacen sino atestiguar los cambios de un Japón nuevo, esencialmente diferente, por fuerza, al de la anterior era Showa.

Explicar y razonar qué es el “Tercer Impacto” *y utilizarlo para diseccionar* La Princesa Mononoke, serán los objetivos de este artículo. Pondremos en valor nuevos conceptos como el ambientalismo mágico, analizaremos el papel del héroe, de las mujeres, o de los animales, además de establecer relaciones entre la mentalidad nipona y los hitos representativos del Maestro Hayao Miyazaki. Con ello asumiremos rasgos esenciales del Japón moderno y tradicional por medio de un film que, si bien ha sido eclipsado por la oscarizada *El viaje de Chihiro*, se erige en el principal exponente de una forma muy concreta de entender el Cine.

**Palabras clave:**

Tercer Impacto; Hayao Miyazaki; tecnología; ecologismo.

**Keywords:**

Third Impact; Hayao Miyazaki; Technology; Ecologism.

**Abstract:**

Hiroshima and Nahasaki disasters meant a structural change for Japanese society, not only related to ways of thinking but also respecting cultural manifestations. Historical fear towards Western society along with military defeats, massive technification, and, last but not least, a hypothetical nuclear catastrophe were basic factors to understand the rise of new narrative themes in the Japanese territory. Cinematographic genres such as *kaiju*, the rebirth of *kaidan* or the proliferation of ecology-based stories are a solid testimony of this New Japan, necessarily different to the one of the previous era, Showa.

The objectives of this communication are to explain and reason what was the “Third Impact” and use this knowledge to dissection Princess Mononoke. We will come across new concepts, as magic environmentalism and analyze the role of the hero, the animals and women. Besides, we will make connections with Japanese mindset and relate it to other Master Hayao Miyazaki hits. In doing so, we will take over some essential traits of modern Japan through this film, which may have been outshined by the multi-awarded *Spirited Away*, but still is the key sample of a very peculiar way to understand cinema.

## 1. Introducción. Los inicios del ecologismo japonés en el Cine

Como denominador común, en casi todos los films *cyberpunk* japoneses existe una conceptualización *postapocalíptica* de su universo (Navarro, 2008, p. 375). En la mayoría de las ocasiones dicho colapso se debe a la guerra nuclear o bien a la contaminación y extinción de los recursos naturales. Es muy *natural*, y creo que nunca estuvo mejor utilizado el término, que surgiera un cine fomentando precisamente la cara contraria al avance tecnológico. A mediados de 70's sería de nuevo el maestro Kurosawa quien utilizara el recurso del *flashback* -ya utilizado en *Rashomon*- para contar la historia de *Dersu Uzala* (1975), un *buen salvaje* que cambió para siempre la percepción sobre la vida de las personas de su alrededor. La narración, que comienza alrededor de 1910, nos presenta al capitán Arseniev buscando de forma infructuosa la tumba de Dersu, literalmente barrida por el avance de la civilización en la taiga rusa. La siguiente escena, ya en retrospectiva, muestra el mismo paisaje diez años antes, desprovisto de influencia humana, bello e imponente, telón de fondo para la interacción de dos personajes tan antagónicos como decisivos el uno para el otro.

Dersu, nativo solitario y ya castigado por las inclemencias de la edad y los elementos, vive en total armonía con su hábitat. En su vida cotidiana ocupan lugar prácticas tan alejadas de nuestro entendimiento como hablar con el fuego y el agua, o dejar comida para sus antepasados. Dichas costumbres, perdidas en la bruma de la *protohistoria* para los europeos, se hallan "aún" interiorizadas por el pueblo japonés, luego Kurosawa anhelaba poner en valor un tipo de comportamiento en peligro de perderse<sup>1</sup>. Aquí no sólo subyace el deseo de mantener una tradición eminentemente japonesa y milenaria, sino la consecución de un *modus vivendi* respetuoso con la Naturaleza. Recordemos la escena de Dersu construyendo una cabaña de juncos para no morir congelado por la noche, o cuando él mismo se ve obligado a acabar con Amba, el tigre, acción que lo dejará *traumado* el resto de su vida por haber roto el equilibrio natural. En la primera se aprecia el

---

<sup>1</sup> Aunque la acción se desarrolle en Rusia las características animistas de la religión de Dersu se asemejan al shinto japonés.

ingenio adquirido mediante la *necesidad*, esculpido a cincel por las circunstancias adversas que la *naturaleza bruta* le ha hecho vivir anteriormente (Puigdomenech, Expósito & Gímenez, 2010, p. 171). Estas exigencias naturales implican no sólo que el individuo conozca los entresijos del medio, sino también el sufrimiento cuando éstos no pueden llegar a predecirse o bien se violan. De ahí el profundo malestar por dar muerte a un animal que no tenía por qué haber muerto. Es este componente noble, esta mimetización con el entorno, lo que despierta la fascinación de Vladimir Arseniev, científico culto y hombre de sociedad, pero obnubilado por la grandeza de alguien, tan sólo a *priori*, humilde y sencillo. Compárense los matices de este personaje ermitaño y sin educación urbana, probablemente sin ninguna gracia que disfrutar, salvo aquellos instantes mágicos percibidos tan sólo por el hombre sensible en medio de la tierra, con el ciudadano colmado de ocio presentado por Shukou Murase en *Ergo Proxy* (2006)<sup>2</sup>. ¿Qué le ha ocurrido a Japón para refugiarse en la arcadia de sus rituales étnicos? ¿Cuál es el motivo de criticar la sociedad de consumo irrefrenable que ya sufren? En suma, *El Cazador* volvió a explotar el talento artístico de un director en horas bajas debido al fracaso de *Dodeskaden* (1970), al tiempo que inauguraba una fase donde adquieren relevancia en Japón el *fantastique* y el *ecologismo*:

*...La gente de hoy en día se ha olvidado de que son realmente sólo una parte de la Naturaleza. Sin embargo, la destruyen y eso que nuestras vidas dependen de ella. Ellos siempre piensan que lo pueden hacer mejor, sobre todo los que desean el dinero por medio de la ciencia...*<sup>3</sup> (Kurosawa, 1982, p. 122).

A seguir con la inercia ecologista vino unos años después Hayao Miyazaki y su *Nausicaa del Valle del Viento* (*Kaze no Tani no Naushika*, 1984), film de tanto éxito que originó la aparición del ya mítico Estudio Ghibli. Caracterizado por crear películas de un corte muy específico, a día de hoy es la única compañía que ocupa el vacío dejado por *Disney* en la irremplazable

---

<sup>2</sup> Romdo, la ciudad que nos presenta Ergo Proxy, es una alegoría muy pesimista de lo que pudiera ser Japón en el futuro

<sup>3</sup> Traducción propia.

animación tradicional. Nausicaa asentó el gusto de Miyazaki por los planos aéreos, tan explotados en *El castillo en el cielo* (*Tenkû no Shiro Rapyuta*, 1986), *Nicky, la aprendiz de bruja* (*Majo no takkyûbin*, 1989) y, por encima del resto, *Porco Rosso* (*Kurenai no Buta*, 1992); pero sobre todo imbuyó de un protagonismo inusitado a los personajes femeninos, algo tan sólo visto anteriormente en Kenji Mizoguchi (Santos, 1993, p. 68) aunque desde una perspectiva muchísimo menos fuerte y vital que en el caso del *shachou*<sup>4</sup> del estudio japonés.

Así pues nuestro objeto de estudio es ya un espécimen en extinción, no ya por el formato en sí, que también, sino por las características propias que ungen cada composición estética, cada fotograma. Películas como *Mi vecino Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988), de narrativa pausada y sugerente, con historias donde parece no suceder nada, están bendecidas sin embargo por un encanto difícil de explicar. Pienso en la composición artística como secreto del éxito; y es que un dibujo de diseño seductor y trazo escogido acompañado de las excelsas melodías de Joe Hishaiishi, no puede sino crear escenas mágicas como en la que Totoro alienta al árbol gigante a que siga creciendo, o en la que los dos protagonistas realizan un imaginativo baile volador en *El castillo ambulante* (*Hauru no Ugoku Shiro*, 2004). Pero lo llamativo de Ghibli es su compromiso con la cultura japonesa; por ejemplo, en sus películas el *mono no aware*<sup>5</sup> siempre está muy presente, y no hay nada más que observar algunos planos de *La princesa Mononoke* (*Mononoke no Hime*, 1997) o *Arrietty y el mundo de los diminutos* (*Karigurashi no Arietti*, 2010) para percatarse de ello. Otro ejemplo es la ausencia de *buenos y malos* en sus historias, en lo que es un claro débito -otro más- hacia la cultura budista.

La confirmación internacional definitiva para Miyazaki vendría a través de la oscarizada *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), una suerte de *Alicia en el país de las maravillas* a la japonesa también con mucha

---

<sup>4</sup> Jefe de empresa. Dicha figura tiene connotaciones paternalistas en Japón.

<sup>5</sup> Sentimiento de melancolía ante el paso del tiempo y la inflexibilidad del destino. El *mono no aware* se halla muy presente en todo el arte japonés, pero necesita de una gran sensibilidad por parte del que observa para ser identificado. Salvando las casi insalvables distancias, recuerda al *Síndrome de Ozymandias*, popularizado a raíz del célebre poema de Percy Bysshe Shelley.

hermenéutica a desentrañar. Entre los *tótems* fundamentales de la historia se hallan, cómo no, el ecologismo y el respeto hacia la tradición, algo que se puede intuir desde la misma sinopsis. La familia de Chihiro decide mudarse a un nuevo hogar, y ésta, a regañadientes, acepta. En el transcurso del viaje atraviesan un extraño túnel para descubrir una ciudad abandonada. Allí, los padres de Chihiro se topan con un restaurante repleto de alimentos servidos y deciden comer, mientras que la pequeña va a investigar el lugar. Al caer la noche Chihiro se aterroriza al ver que la ciudad se llena de multitud de *kamis*<sup>6</sup>, así que corre a buscar a sus padres, pero para su sorpresa éstos se han transformado en cerdos. De este modo nuestra protagonista deberá encontrar una manera de romper el hechizo para poder continuar con su mudanza. A la postre, el espectador se percata de que la ciudad descubierta por la familia de la niña es el hogar de los *kamis* de Japón, y que la comida consumida por los padres en realidad se trataba de ofrendas para estas deidades.<sup>7</sup> Que los padres de Chihiro acometieran tamaña falta siendo japoneses es un síntoma de que las personas acabarán por olvidar sus ritos ancestrales de respeto hacia el medio. La conversión a cerdo, animal inteligente pero sucio y sin recursos, es una alegoría de la transformación sufrida por la sociedad actual: los humanos quizá estemos cada vez más desarrollados, pero para ello hemos olvidado el buen comportamiento y lo devoramos todo. Exactamente igual que los padres de nuestra heroína (Fortes, 2001, p. 60).

## **2. Marco teórico y estado de la cuestión. El “Tercer Impacto”**

El cine ecologista de Kurosawa y las inquietudes morales de Ghibli son manifestaciones indefectiblemente japonesas, puesto que constituyen una reacción flagrante a muchos de los hitos antropológicos que han transfigurado la sociedad de aquel país tras la derrota en la II Guerra Mundial. De cualquier forma *sensei* Akira y Miyazaki no son los únicos que proyectan –consciente o inconscientemente– estas pulsiones nativas,

---

<sup>6</sup> Espíritus o dioses, según la traducción y el contexto, de la religión shintoista.

<sup>7</sup> Recordemos aquí las costumbres de Dersu, el cazador.

formando más bien parte de una tendencia a escala nacional que repercute, con mayor o menor incidencia, en más del 85% de las películas niponas rodadas a partir de 50's. A este fenómeno, del que el ecologismo tan sólo es una de las ramificaciones, hemos convenido llamarlo *El Tercer Impacto*.

## 2.1. Los impactos

De forma más o menos expresa, Japón ha sufrido cuatro grandes influencias externas a lo largo de su historia. No obstante la primera de ellas no constaría como *impacto*, pues fue del todo consentida y la ejerció la China de la dinastía Tang sobre el Japón de Nara y Heian-kyo. Así los japoneses asumieron la mayor eficacia de los sistemas de administración chinos unas décadas después de la entrada del confucianismo y el budismo durante Asuka<sup>8</sup>.

La sombra de *Clío* habría de sobrevolar hasta mediados del siglo XVI para el segundo gran contacto. En este caso serían los ibéricos los que ejercerían un influjo dividido en tres vertientes: la religiosa por la impartición del catolicismo a través de las distintas órdenes; la bélica con la introducción del arcabuz por los mercaderes portugueses; y por último la técnico/científica, procedente del desfase en este ámbito entre dos culturas que mantuvieron relaciones más o menos directas casi durante cien años (Boxer, 2001, p. 363).

El *Segundo impacto* llegaría forzado por el Comodoro Perry y un tratado de Kanagawa (31/03/1854) que pondría fin a la política *Sakoku*;<sup>9</sup> tal medida permitiría recuperar en apenas unos años los siglos de globalización que los japoneses habían perdido por el camino. Así, las islas del Sol naciente se insertaban de lleno en la *Economía Mundo* por medio de convenios de comercio y colaboración firmados con las principales potencias extranjeras. Pero esto sólo fue el principio; las contradicciones que ostentaba un sistema totalmente nuevo hicieron replantearse a muchos intelectuales qué era ser japonés en medio de una contextura de occidentalización masiva. Al igual

---

<sup>8</sup> Periodo de la historia japonesa que transcurre entre los años 552 y 710 D.C.

<sup>9</sup> Política de no relaciones exteriores ejercida por los shogunes Tokugawa. Literalmente quiere decir *país encadenado*.

que la tendencia político/filosófica del *sonno joi*<sup>10</sup> unos siglos antes, la solución fue la de radicalizar el amor hacia la patria y el emperador hasta el nacionalismo extremo del periodo *Showa*, intensificado, además, por el colapso del capitalismo y el ascenso del comunismo chino (Hane, 2000, p. 200).

Todo este periodo de ofuscación nacional acabaría con la anteriormente citada derrota militar y el desastre de las bombas nucleares. Es aquí donde debemos contextualizar *El Tercer Impacto*, que lo fue militar, cultural, social, antropológico, filosófico, o todos a la vez, y que servirá, al término del presente artículo, para explicar algunos de los signos esenciales de *Mononoke no Hime* de la misma forma que pudiera haberlo hecho con casi cualquier otra película japonesa. He ahí su colosal relevancia.

## **2.2. Las nuevas tendencias cinematográficas**

Pero como decía, ¿qué se originó a partir de este *Tercer Impacto* en el mundo de la narrativa japonesa? *Grossomodo*, cinco fenómenos nacionales de carácter general, que, obviamente, se verían plasmados en las obras surgidas a partir de 1950. No deseamos inducir a la creencia de que todas estas tendencias nacen indefectiblemente a partir de estas fechas, puesto que alguna ya se venía observando desde el primer cuarto del s. XX o más atrás, pero es ahora cuando se terminan de configurar, y, sobre todo, cuando empiezan a ser palpables desde un punto de vista cinematográfico.

**1 Miedo al holocausto nuclear:** Es ocioso nombrar que la hecatombe atómica conllevó un pavor generalizado del pueblo japonés hacia todo lo relacionado con la fisión. Algo muy coherente. Pero abandónese por un momento el dato en sí, doscientas cuarenta mil víctimas civiles, e inténtese poner en el lugar de uno de los japoneses que vivieron el *Terror*, y digo *vivieron*, pues no es lo mismo morir en el acto que hallarse con la deformación y la enfermedad, con la ausencia de familiares y bienes muebles,

---

<sup>10</sup> Filosofía política de corte nacionalista surgida a mediados del siglo XIX. Se originó debido al temor originado por la expansión occidental y al rebrote de movimientos shintoístas y confucionistas.



traumatizado enteramente por haber conocido el infierno en la tierra. Aún hoy, tantos años después, quien camine por Hiroshima podrá observar cómo muchos de sus habitantes están marcados físicamente, y esto no lo cambiarán las ceremonias anuales para recordar a los muertos, de igual forma que Japón ya no pudo contemplar su realidad como lo hacía antes de *La solución Truman*.

**2 Tecnificación exacerbada:** Cuando Iemitsu Tokugawa, tercero de su dinastía, decidió que Japón le diese la espalda al mundo, seccionó la posibilidad de beneficiarse de la técnica europea. En este caso lo únicamente importante era el control absoluto, la unidad de pensamiento, y por ello, a la altura de 1850, *las islas de naciente* disfrutaban de un desarrollo comparable al del Occidente *tardomedieval*. A partir de Meiji todo cambió, y en el corto lapso de cien años Japón se puso al día de cualquier tipo de progreso tecnológico. Es incluso muy probable la existencia de personas que contemplaran ocho siglos de avance en tan sólo un ciclo vital. Los nipones demostraron estar a la altura de la *neoconcepción* de su entorno, pero esto, claro está, dejaría secuelas.

**3 Ecologismo:** Desde los albores de su civilización el respeto hacia lo natural ha sido inherente a la nación japonesa. Su religión nacional, el shintoísmo, de marcado carácter animista, defiende que cualquier objeto puede tener espíritu. Este politeísmo radical no sólo confería divinidad a los animales o los árboles, al punto seres vivos, sino también a hitos geográficos como rocas, montañas, lagos o ríos. Dicha deificación del medio inculcó un respeto connatural hacia la Naturaleza, recordémoslo, en un imperio donde el *Dairi*<sup>11</sup> era el máximo sacerdote shintoista. El budismo por su parte también contribuyó al fenómeno; para esta religión el objetivo era comprender la *Verdad* mediante el equilibrio entre el cuerpo y la mente, el hombre y su hábitat. Por supuesto, cualquier vida era sagrada para la doctrina budista, y son muchos los cuentos ejemplarizantes donde se narra

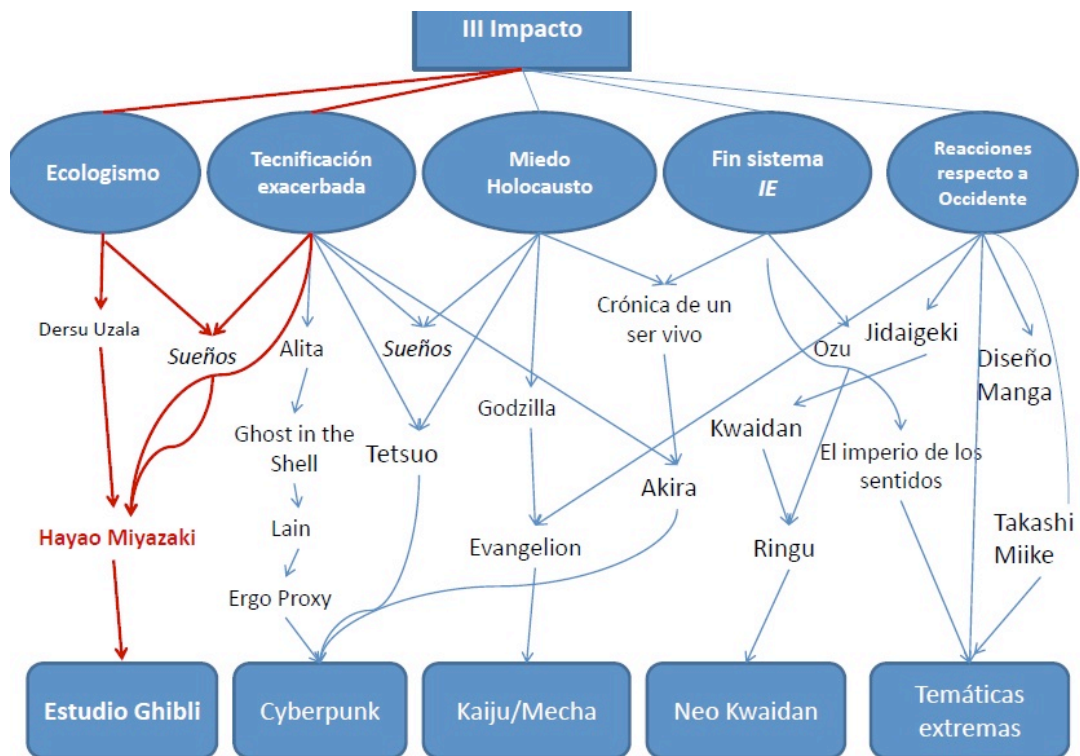
---

<sup>11</sup> Emperador japonés.



que la compasión hacia los animales, por abyectos que éstos fueren, podía garantizar una reencarnación mejorada dentro del ciclo *Samsara*.<sup>12</sup>

**4 Fin del sistema Ie:** El confucianismo fue una religión excéntrica (Míguez, 2013, p. 209) dentro de la nación japonesa, pero adquirió importancia paulatinamente durante el bakufu Tokugawa. Remontándonos a sus orígenes, entró en Japón junto al taoísmo en algún punto del periodo Yamato.<sup>13</sup> Ahora bien, si la ley de Confucio es formalmente una religión, en la práctica se consideró realmente como una doctrina socio/filosófica. La *japonización* de su mensaje incluiría ciertos cambios conceptuales y tergiversaciones, pero tanto el confucianismo chino como el japonés obedecían a un precepto simple y claro: obedecer al de arriba. A partir de 1898 el sistema se afianzó tomando a la familia tradicional japonesa como núcleo primordial; para ello se enarboló una rígida subestructura donde la jerarquía se regía por patrones de masculinidad y edad. Esto volvía a colocar a la mujer en una posición residual, o bien *esclavizante*, dentro de una



<sup>12</sup> Ciclo de nacimiento, vida, muerte y reencarnación en algunas religiones asiáticas.

<sup>13</sup> Etapa histórica de Japón que comprende los periodos Kofun (250-538 D.C) y Asuka (538-710 D.C).

comunidad que casi siempre fue de carácter militar y masculina. Finalmente el *sistema Ie* fue abolido del código civil por los aliados tras la ocupación, lo que traería consecuencias decisivas para el tema que queremos estudiar.

**5 Reacciones respecto a Occidente:** Este fenómeno es vital para explicar las cintas de corte extremo –pseudo *snuff*, erótico, bizarro– de autores como Nagisa Oshima, Hideshi Hino o Takashi Miike, pero debido a la falta de espacio y a la inexistente relación con el tipo de cine que nos disponemos a tratar hemos optado por su omisión.

Como el lector se podrá imaginar, los otros cuatro sentimientos nacionales influyeron hondamente en el cine que estaba por venir, y es precisamente aquí donde podríamos ubicar la obra del estudio Ghibli en general, perfectamente definida en el trabajo de Hayao Miyazaki, *Mononoke no Hime*.

Respecto a las publicaciones que hasta ahora han abordado la producción del autor japonés y el impacto de su productora, debemos decir que no son pocas. Entre las obras en inglés podríamos destacar *The Cinema of Hayao Miyazaki* de Mark Jones o *Beyond Ghibli* de James Bell. En sendos trabajos se aborda la relevancia de esta animación japonesa a escala comparativa y técnica, pero se indaga desordenadamente en los patrones estéticos y artísticos que han propiciado este auge. En cuanto a las contribuciones en castellano son insoslayables pequeños episodios de obras colectivas como *La aportación de los personajes femeninos al universo de Hayao Miyazaki*, escrito por Ana María Pérez Guerrero en *Con A de animación*, y sobre todo los trabajos de Laura Montero Plata, principal investigadora de la cuestión a nivel nacional y sin duda quien la ha desarrollado más óptimamente. Los mayores problemas de las producciones académicas españolas serían sus análisis hasta cierto punto independientes de la historia y folclore japoneses. Un ejemplo muy claro sería la forma de tratar el feminismo, puesto en valor como una tendencia global que se manifiesta en Japón, cuando en realidad requiere una gran cantidad de matizaciones de carácter sociológico.

### 3. Análisis de *La Princesa Mononoke*

A la altura de 1993 el estudio Ghibli ya era considerado uno de los mejores talleres de animación tradicional. Éxitos tales como *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no Haka*, 1988) o *Porco Rosso* lo elevaron en Asia casi al mismo nivel de popularidad que la todopoderosa productora *Disney*. De esta forma, y ante tales cotas de éxito, Toshio Suzuki, productor del estudio, se decidió a dar un paso adelante y reafirmarse en el mundo de la animación por medio de una obra maestra e inolvidable, que proyectase a Ghibli internacionalmente y lo identificara con una forma concreta de hacer Cine. Para conseguirlo buscaría la ayuda del *alma mater* de la compañía, el Maestro Miyazaki, aunque ambos guardaban perspectivas muy distintas sobre la naturaleza del proyecto a realizar.

A Miyazaki le rondaba desde hace tiempo por la cabeza un proyecto llamado *Caterpillar Boro*, en el cual se abordarían las aventuras y desventuras de una pequeña oruga. Por el contrario, Suzuki pensaba en algo mucho más ambicioso y épico, pues creía que era el momento de aprovechar el dinero ingresado por el estudio con los últimos títulos.<sup>14</sup> El productor, muy atraído por la idea de emprender un film de época, sugirió la posibilidad de rescatar un *notebook* dibujado por el propio Hayao llamado *Mononoke no Hime*.<sup>15</sup> La historia del boceto trataba sobre un samurai que tras la derrota de su ejército decide cobijarse en el hueco de un árbol. Para su sorpresa, dicho árbol era el hogar de un espíritu-gato que pensó en mantenerlo cautivo por haber invadido su casa. Ante tal panorama el samurai ofrecería a su tercera hija como esposa a cambio de la libertad, oferta que el gato aceptó gustoso (Mark, 2011, p. 260).

Finalmente, y a pesar de su originalidad, la idea se acabó descartando por considerarla anticuada, aunque muchas de sus características serían utilizadas en futuras películas.<sup>16</sup> Tanto es así que la producción definitiva

---

<sup>14</sup> La historia del insecto sería ejecutada en 2006 con el corto *Mizogumo Monmon*, pero sustituyendo la oruga por una simpática araña de agua.

<sup>15</sup> Título en japonés de la *Princesa Mononoke*. Fue escrito en 1980.

<sup>16</sup> Ejemplo de esto es *Totoro*, un espíritu con apariencia de gato gigante que vivía en un árbol.

acometida por Ghibli mantendría tanto el título del boceto, *La princesa Mononoke*, como los nombres de algunos de sus personajes, aunque eso sí, cambiando diametralmente la narración definitiva.

Si bien no se puede afirmar por la ausencia de datos concluyentes, la acción de la versión final se desarrollaría a inicios del periodo Muromachi (s. XIV), aunque la ambientación *jidaigeki*<sup>17</sup> conviviría fructuosamente con el *fantástico*. La historia se centraría en Ashitaka, príncipe de un pueblo emishi<sup>18</sup> que contrae una maldición al defender su tierra de un jabalí/demonio.<sup>19</sup> Una vez la bestia fue vencida, la matriarca de la aldea achacó el mal del gigantesco jabalí a un trozo de hierro hallado en sus entrañas. Obligado a encarar su destino, el joven héroe emprende un viaje hacia el Oeste para hallar una cura a su estigma. Pasadas las semanas Ashitaka conoce a San, una chica salvaje que convive con tres lobos gigantes en perpetua pugna con la Ciudad del Hierro: el pleito, los humanos destrozan la montaña y los espíritus del bosque intentan protegerla. El príncipe Emishi intentaría convencer tanto a la princesa Mononoke como a Lady Eboshi, líder del enclave industrial, de que la convivencia y la paz eran las únicas salidas viables. Sin embargo las posiciones de ambos bandos son radicales y el enfrentamiento se hace inminente.

La película vio la luz en las salas japonesas el 12 de Julio de 1997 superando en recaudación tanto a su gran rival de ese año, *Titanic* (James Cameron) como al hasta entonces film más taquillero en la historia de las islas, *E.T* (1982, Steven Spielberg) (Mark, 2012, p. 127).

### **3.1. El “Ambientalismo Mágico” en la *Princesa Mononoke***

La elección de esta película como objeto de estudio ni mucho menos ha sido gratuita. A nuestro entender pocos films abordan de forma más adecuada los

---

<sup>17</sup> Film de época, normalmente Muromachi, Sengoku o Edo.

<sup>18</sup> Pueblo histórico japonés emplazado en el norte de Honsu, Hokkaido y las islas Kuriles. De economía neolítica, fueron reducidos por el Emperador durante el periodo Heian y reclusos al norte de Japón. Si bien no resultaron exterminados como se deja entrever en el film, actualmente quedan tan sólo unos 50.000 emishis, la mayoría de ellos mestizos.

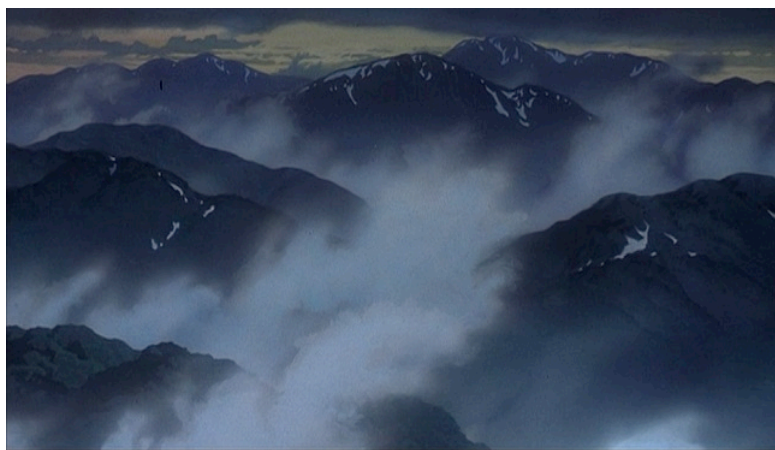
<sup>19</sup> También llamado *Tatarigami*.

fenómenos sociales tratados en el esquema, aunque es obvio que aquí se incide especialmente sobre dos de ellos. No obstante sería positivo esclarecer algo desde el principio: hoy día es muy complicado encontrarse con una cinta de corte ecologista donde se soslaye el binomio naturaleza/progreso, y puede que el asunto incluso pueda parecer sobreexplotado. Esto, sin embargo, es simplemente un problema de percepción; durante siglos han existido en Japón temáticas *ecologistas* donde no aparece la cuestión técnica simplemente por no haber existido la problemática. Las historias de entonces serían más bien cuentos ejemplarizantes de propensiones religiosas, donde se intentaban inculcar valores de buen comportamiento y respeto hacia el entorno. Ahora la necesidad de hallar un escenario vital donde el desarrollo sostenido predomine exige otro perfil. Uno nuevo en términos absolutos, de apenas sesenta años, y en el cual lo ecológico y lo técnico conforman las dos caras de una misma moneda.

La princesa Mononoke es especial en este sentido, pues aporta un matiz trascendental al género: aquí, el marco natural *bruto* conlleva la incorporación del elemento fantástico. Dicho de otro modo, la naturaleza descontaminada de elementos artificiales, tan sólo invadida residualmente por los humanos, es germen de criaturas mágicas, seres fabulosos o espíritus benefactores del bosque. Hayao Miyazaki deja clara esta tendencia desde el primer fotograma del film, un paisaje montañoso, insignia de lo agreste en la cultura japonesa y, por ende, lugar donde habitan los kamis.<sup>20</sup> Sin embargo, esta impregnación animista de la historia se rompe con la utilización del hierro por parte de los hombres, símbolo del avance tecnológico, y motivo de que un Gran Espíritu protector como Nago se convirtiera en un demonio. También Okoto afirmó que la cantidad de humanos redundaba en que los jabalíes parecieran cada vez más simples animales: “mira mi tribu Moron, somos cada vez menos y más estúpidos (...) pronto no seremos más que unas presas rebudiantes que el hombre cazaré para comer...”.

---

<sup>20</sup> En el shintoísmo existe la dualidad entre lo urbano y lo rústico. Los kamis no habitaban normalmente en la ciudad, sino en el campo.



F 2. La montaña alberga una significación espiritual para el shinto

Así, la intromisión de la tecnología metalúrgica, la deforestación, y la presencia de lo urbano en el hábitat natural, hace decrecer el componente mágico o bien lo pervierte.

La alegoría en este sentido está muy clara. El shintoísmo es una religión eminentemente vital, encargada de solucionar los problemas surgidos en sociedades primarias o poco desarrolladas. Si no llueve, pidamos al dios del agua que llueva; si no hay caza, roguemos a la montaña que nos la provea; si se es impotente, reza al kami de la fertilidad para no serlo. Pasado el tiempo, con la evolución de las sociedades y la aparición de la técnica, estos problemas ya no serían resueltos por deidades, sino mediante las diferentes formas de ciencia. Nos enfrentamos, por qué no decirlo, ante objetos en desuso que ya no resultaban útiles, y, por lo tanto el hombre dejó de *creer* en ellos realmente. Este proceso se desarrollaría durante siglos en la mayoría de las culturas, pero como vimos la occidentalización acelerada en el caso de Japón hizo de este episodio algo mucho más traumático. Actualmente el shinto, la religión nacional, no es más que un retazo *identitario* mantenido por la inercia de la tradición, pero casi nunca un creencia real o efectiva.

En suma, Miyazaki introduce en su historia animales gigantes como Moron o Nago, vestigios de una época en donde se adoraban este tipo de divinidades. La paulatina modernización repercute en la descreencia religiosa, y, metafóricamente, en las características de estas bestias, cada vez menos mágicas, más pequeñas y sin tan siquiera la capacidad de hablar. Los



animales que nos rodean en la actualidad serían el resultado final de ese proceso de “desacralización”, simples piezas criadas para consumo humano, siendo tratadas más como una cosa que como los seres vivos que son. Pero en realidad, dicho comportamiento también se podría aplicar a los árboles, océanos, montañas y a todo componente natural del que se pueda extraer beneficio. Se diría que el abandono religioso implica también la ausencia de toda moral inherente. Por todo esto, y por la vinculación que el creador japonés establece entre lo natural y el componente fantástico, pienso que “La princesa Mononoke” inaugura<sup>21</sup> un nuevo subgénero ecológico que bien se podría adjetivar “mágico”, y del que tan sólo formaría parte, además, la oscarizada *El viaje de Chihiro*.<sup>22</sup>

### 3.2. Los animales

En la mayoría de los casos el tratamiento de los animales en *Mononoke no hime* obedece a un simbolismo plenamente oriental. Por ejemplo, la aparición de bestias parlantes estaría relacionada con la empatía que Miyazaki siente hacia todos los seres vivos. Si según el shinto los animales tienen alma al igual que nosotros, y según el budismo toda vida merece ser venerada por formar parte del ciclo *Samsara*, ¿por qué un lobo no sería capaz de manifestarse al igual que el resto de seres sensibles? Por ello es muy común en el *ukiyo-e* representar animales vestidos como hombres y ejerciendo actividades impropias de ellos. Nótese aquí la diferencia con el uso de animalillos *humanizados* en las tiras cómicas americanas, meros recursos hilarantes, amagos de *dadaísmo burlesco* que logran éxito al ver a un ratón asumir características típicas de los humanos.



F 3. La fiesta de los pulpos. Grabado Ukiyo-e (x. XIX)

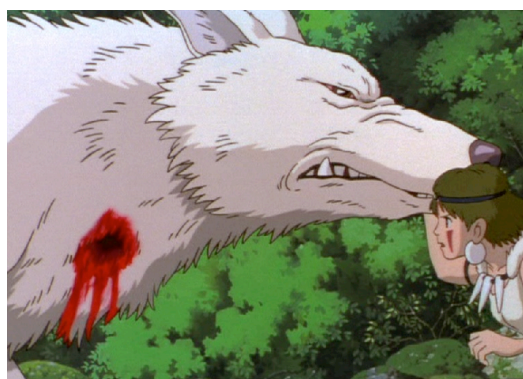
---

<sup>21</sup> No obstante se podrían establecer bastantes paralelismos con el tratamiento de lo natural presentado por el escritor Tolkien en su celeberrima obra *El Señor de los Anillos*.

<sup>22</sup> Recordemos cómo Haku, el dios río, olvida su nombre al haber sido dragado para construir un edificio.



Lo anterior incluso cobra más valor en el caso de las grandes bestias como Moron, la loba gigante. En este sentido, cualquiera con unos conceptos básicos del idioma podría relacionar las palabras japonesas *lobo* y *Gran Dios*, ya que se pronuncian igual aunque sus caracteres sean distintos: Ōkami (狼) significa lobo y Ōkami (大神) quiere decir “Gran Dios” o “Dios de Dioses”. La explicación es más o menos simple; anteriormente hemos apreciado cómo la palabra *kami* podía significar dios o espíritu. Pues bien, en japonés existen diversas fórmulas de respeto cuando alguien desea enfatizar la honorabilidad de un concepto. Entendiendo que existen muchísimos kamis, un japonés no se referiría de la misma forma a un dios menor que a un dios importante. En este último caso el procedimiento de sumisión se ejecutaría colocando una Ō-justo antes de la palabra que se desea exaltar –kami–, luego el vocablo resultante adecuado para tratar a un Gran Dios sería Ōkami. Según la religión shintoista, la gran diosa por excelencia es Amaterasu, por lo que no es descabellado pensar que Miyazaki esté estableciendo una relación entre Moron, una loba, con la diosa más importante del Panteón japonés<sup>23</sup>. Todo lo que hemos explicado cobra relevancia al recordar que el animal gigante muere por una herida de proyectil. Figuradamente se nos querría explicar que los nuevos usos de vida japoneses están acabando con las señas de identidad tradicionales. La metáfora es tan potente que utiliza un arma de fuego, el primer utensilio occidental adoptado en Japón, como elemento para



deshacerse de un avatar de Amaterasu, la diosa que justifica la divinidad de la Casa Imperial (Ono, 2008, p. 30).<sup>24</sup> No creo que, a estas alturas, el detalle pase desapercibido a nadie.<sup>25</sup>

F 4. Moron herida con un arma de fuego

<sup>23</sup> Recordemos que Moron poseía dos colas. Los animales con más de una cola son divinos para la mitología japonesa.

<sup>24</sup> De Amaterasu descendería el primer emperador de las islas del Japón, Jinmu, por lo que todos los emperadores tendrían un origen divino.

<sup>25</sup> Los arcabuces que fabrican los leprosos de la ciudad del hierro son muy parecidos a los que los portugueses llevaron a Tanegashima, allá por 1542.

Respecto al *caminante nocturno*, ya vimos cómo era una deidad dadora de vida vinculada con la luna. En la mitología nipona, Tsukuyomi, hermano de Amaterasu, era el dios de dicho astro, y origen de la aparición de los alimentos por dar muerte a Uke Mochi. Por otra parte, el espíritu del bosque adquiere forma de gran ciervo a la luz del Sol, un animal de especial significación en la cultura japonesa por haber sido considerado divino hasta 1637.<sup>26</sup> Si entroncamos con la cultura indoeuropea, ambos conceptos confluyen en deidades como *Cernunnos*, dios ciervo fecundador de la tierra, por lo que Miyazaki parece establecer interesantes conexiones en cuanto a la significación del *cérvido* como animal místico.<sup>27</sup> Este cliché no ha sido esquivo a los artistas a lo largo de la historia, aunque es especialmente llamativo el *Ciervo Astado* de Kim Myeongbeom, obra contemporánea de claro sentido ecologista y que podría recordar al espíritu del bosque de la Princesa Mononoke. Que Lady Eboshi decapitara a tal guardián elemental no vendría sino a significar el peligro que corremos los humanos si descuidamos la Tierra, ya que es ella quien nos proporciona el sustento y nos da la vida.



F. 5. Shishigami o Dios del bosque



F 6. *Caza del jabali de Calidón* de Rubens

A pesar de este sustrato oriental en el tratamiento de las fieras, también existen influencias muy obvias hacia la Mitología Clásica.<sup>28</sup> Quizá la más

---

<sup>26</sup> Según la leyenda, los cuatro dioses del templo Kasuga visitaron el monte Mikasa en lomos de un ciervo blanco gigante. Los descendientes de este ciervo poblaron Nara, y adquirieron connotaciones divinas.

<sup>27</sup> En la reciente *Blancanieves y la leyenda del cazador* (*Snow White and the Huntsman*, 2012) el Dios del bosque es también un ciervo blanco gigante.

<sup>28</sup> Hayao Miyazaki es un profundo conocedor de la literatura y mitos europeos. De hecho, la mayoría de sus trabajos o están ambientados en Europa o bien muestran claras influencias

explícita sea la utilización de jabalíes gigantes como defensores de la naturaleza, recurso recogido por Ovidio y Pausanias en el desconocido *nodo* “La caza del jabalí de Calidón”. Perteneciente al género *monstruos ctónicos*, trata la historia del rey Eneo, quien cierto año olvidó honrar mediante sus ofrendas a Artemisa. Ante esto, la diosa envió hacia Calidón un jabalí antropófago de colosales dimensiones, pues deseaba compensar el agravio arrasando la ciudad del rey griego. De alguna forma, tanto la tala de árboles y la extracción de hierro en Miyazaki, como el insulto a la diosa de los animales y los bosques en Ovidio, son afrentas hacia la Naturaleza misma. En ambos casos el heraldo castigador es un jabalí, símbolo de la feracidad de la tierra y la brutalidad de los elementos.

No podemos finalizar este repaso por los animales sin mencionar a Yakul, el alce rojo del príncipe Ashitaka.<sup>29</sup> Si bien el fiel compañero del protagonista no posee características mágicas o fantásticas, su papel resulta trascendental para terminar de configurar el simbolismo de lo animalístico en Ghibli. Sus tipologías *no ficcionales* actúan como matiz refrendador del *ambientalismo mágico*, puesto que Yakul es un animal criado por los hombres. A pesar de ello el personaje destaca por su nobleza, y no vacila en ser siempre fiel a su amo independientemente de lo adversas que sean las circunstancias<sup>30</sup>. Así, para Miyazaki los animales no necesitan hablar para ser extraordinarios, y en el caso de nuestro alce incluso le es conferida una moral que prácticamente lo equipara a los personajes humanos o los dioses del bosque. Volvemos a decirlo, esta connotación tan elevada es deudora del esquema filosófico budista, según el cual todas las criaturas forman parte del proceso dinámico que confluye en un conocimiento racional.

---

occidentales. Para saber más, SANTOS, A. (2013) Castillos en el aire: Presencia de Gulliver en la obra de Hayao Miyazaki. En P. Garcés (Ed.) *Itinerarios, viajes, y contactos Japón-Europa*. (pp. 807-822). Valladolid. AEJE.

<sup>29</sup> En realidad Yakul no existe como especie. Miyazaki mezcló características de varios cérvidos para crear al carismático compañero de Ashitaka.

<sup>30</sup> Recordemos cuando Yakul mantiene la posición ante la acometida del demonio jabalí Nago en la atalaya, o cuando permaneció junto a su amo en el momento que éste recibió la herida de bala y fue sanado por el espíritu del bosque.

### 3.3. El Héroe

Desde el surgimiento mismo de los mitos, las sociedades intentaron crear referentes de *idealidad* que el tiempo y la perspectiva se encargarían de llamar *héroes*. Ahora bien, según el estadio evolutivo del pueblo en cuestión los cánones a seguir serían de una u otra tipología. Por ejemplo, cuando Heracles se erigió como mito lo hizo en un mundo mediterráneo casi *protohistórico*, donde los valores a seguir eran, principalmente, la fuerza y las aptitudes guerreras. Con el transcurso de los siglos y ya cuando los griegos se empezaron a organizar por *Ciudades-Estado* otras características se hicieron necesarias para quien vivía de forma más avanzada; la oratoria, la demagogia, o la elocuencia, todos ellos rasgos muy valorados entre las clases dominantes, serían reconocidos en *Odiseo*, un héroe que dejaba atrás la fuerza física y abrazaba el intelecto como baza primordial (Míguez & Cañas, 2012, p. 55).



F 7. Ashitaka, mediador entre dos mundos

La figura del héroe es esencial en cualquier relato épico, y está muy claro que *La Princesa Mononoke* lo es. Sin embargo, su protagonista no es un superhombre al uso, pues si bien es fuerte, tenaz y valiente, no son estas características las que lo elevan por encima del resto, sino más bien otras de índole moral. En una contextura de confrontación entre dos extremos

Ashitaka actúa como *mediador*, el único personaje que cree en una posible coexistencia entre el hombre y el Medio. Por una parte él es humano, y entiende la necesidad de las personas por mejorar su nivel de vida, pero por la otra defiende que ello no se puede conseguir a costa de romper el equilibrio natural. Dicha posición hasta cierto punto imparcial adquiere aún más valor al recordar que Ashitaka cayó bajo la maldición de Nago, un hecho derivado directamente de la desmesura humana. Así, si la sociedad que creó el Hércules de los *doce trabajos* buscaba un ejemplo de fuerza y determinación, si Homero elevó a Ulises como símbolo de a lo que un ciudadano debería aspirar, Miyazaki crea un héroe a la medida del Japón actual, uno capaz de respetar la tradición y la naturaleza al tiempo que tolera el desarrollo inherente a toda cultura elevada.

En cuanto a la estructura en las aventuras del joven emishi se aprecian cambios sustanciales respecto a la épica formal (Montero, 2012, p. 179). Según el mitógrafo J. Campbell existe un patrón narrativo recurrente en lo que él llama *el viaje del héroe*, apreciable, a pesar de las diversificaciones culturales, en la mayoría de civilizaciones históricas. A continuación compararemos etapa por etapa el camino de nuestro protagonista con el prototipo establecido por el estadounidense (Campbell, 2001, p. 34):

**Mundo ordinario:** Una de las dos etapas comunes a todos los héroes de la Historia, pues las narraciones suelen comenzar en un ámbito doméstico o familiar. En este caso particular *el mundo ordinario* es un pueblo emishi del que Ashitaka es príncipe heredero. Situado al noreste de Honshu, representa una de las últimas zonas exentas de influencias técnicas en las islas. Es interesante apreciar la forma en que Miyazaki utiliza un pueblo de Japón étnicamente excéntrico como modelo de sociedad ideal.

**La llamada de la aventura:** La llegada de Nago a la aldea y la herida que le asesta a Ashitaka implican el inicio del viaje. La orientación del mismo, del Este hacia el Occidente, tiene una especial significación en la cultura asiática debido al personaje Sun Wukong, el rey mono, quien según la épica china viajó hacia el Oeste para conseguir ciertos *sutras* extraviados en la India. Este desplazamiento iría más allá del viaje físico, y si bien tanto Ashitaka



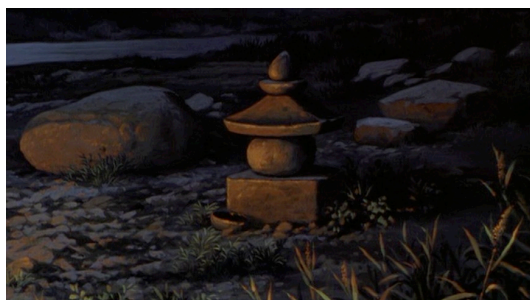
como Wukong llegan hasta territorios desconocidos, también lo hacen hasta un lugar más elevado del alma.

**Reticencia del héroe o rechazo a la llamada:** La determinación de Ashitaka al afrontar su nueva situación se aleja del tópico. Este apartado no se contempla en *La princesa Mononoke*. De hecho la escena en la que se comunica al príncipe que debe abandonar su aldea y se muestra cómo éste se corta el moño es muy esclarecedora al respecto. Para ciertos sectores de la sociedad japonesa antigua el peinado era un signo de posición social. El cortarlo suponía un tipo de deformación irreparable durante mucho tiempo. De esta forma Ashitaka estaba renunciando a ser príncipe y así empezar una nueva etapa, aunque es cuestionable que tal rito estuviera extendido históricamente entre los pueblos autóctonos del norte.



F 8. El cabello alberga un gran simbolismo en el folklore japonés

**Encuentro con el mentor o ayuda sobrenatural:** El príncipe Emishi no disfruta de un entrenamiento como el que Yoda dispensó a Luke Skywalker, pero sí obtuvo fuerza antinatural a raíz de la maldición de Nago. El hecho de que al utilizar tal habilidad el maleficio se extendiera advertiría sobre las consecuencias de la tecnificación exacerbada: mediante ella podemos obtener metas impensables, pero a costa de ello también podríamos hipotecar nuestro futuro. Cabe destacar que este poder sólo se desata frente a humanos, nunca contra animales del bosque.



F 9. El routo o cruce del segundo umbral

**Cruce del primer Umbral:** Aquí el héroe traspasa la línea que separa el plano *habitual* del plano *singular* (Oeste, 2010, p. 226). Según nuestro punto de vista en la princesa Mononoke existirían *dos cruces*. El primero de ellos sería el choque contra los samuráis de Asano, momento en que Ashitaka toma contacto con la civilización. El segundo responde a la conversación mantenida entre el muchacho y Jigo en el templo derruido. Aquí Miyazaki establece un plano estático ante un *routo*<sup>31</sup> apagado. La luz en medio de la oscuridad alberga una significación espiritual para cultura japonesa, por lo que se nos estaría informando sobre la entrada al mundo de lo mágico. El hecho de que la linterna esté apagada figuraría la decadencia de dicho universo.

**Aliados y enemigos:** La ambigüedad moral en los personajes de Miyazaki hace que este apartado se diluya en la subjetividad. Enseguida volveremos sobre ello.

**Acercamiento al objetivo:** En la épica formal representaría la superación de distintas complicaciones menores. Empero, la narración en *Mononoke no Hime* evoluciona de tal forma que los problemas siempre son drásticos.

**Prueba final:** El caballero contra el dragón en las novelas de caballería. En este caso *La prueba final* estaría constituida por la búsqueda de la cabeza del gran espíritu del bosque. Debemos destacar que este apartado no es un *face to face* que implique solamente a Ashitaka, sino que todos los personajes de la historia se ven influidos de un modo u otro. Junto al *mundo ordinario*, es la otra etapa que siempre se repite en cualquier aventura.



F 10. Caminante nocturno sin cabeza. A ojos aviesos podría recordar la explosión en Hiroshima de *Little Boy*.

---

<sup>31</sup> Linterna de piedra habitual en los templos shintoístas japoneses.



**El camino de vuelta:** Aquí Hayao Miyazaki no elabora una narración *circular* en donde el héroe acaba nuevamente en el punto de partida. Cuando el espíritu del bosque muere y Ashitaka consigue librarse de la maldición éste decide ayudar a los habitantes de la ciudad quedándose con ellos. En este punto existen más diferencias que alejarían el final de *La princesa Mononoke* de lo que consideraríamos un cierre *estándar*. Nótese, por ejemplo, las ausencias de un *happy end* o de una hipotética relación sentimental entre San y Ashitaka. Hubiera sido lo fácil, desde luego.

### **3.4. La ambigüedad moral**

Según el unilateral esquema interpretativo católico, el bien y el mal son conceptos opuestos y mutuamente excluyentes. Ahí tenemos siempre al *bueno de la película*, dechado de virtudes y adalid de las causas justas. Por el contrario, el *malo es malísimo porque sí*, aunque a veces se trate de justificar su actitud mediante algún hecho traumático. Dicha tendencia está muy presente en el cine clásico y aún hoy día es apreciable. Sin embargo este modo de categorizar la moral resulta simplista e insatisfactorio para la cultura budista, pues se piensa que cualquier persona puede ser buena o mala en algún momento de la vida. Así, para el budismo el bien y el mal no son conceptos absolutos, sino más bien subjetivos y relacionales.

Por otra parte, y aunque el impacto en la cultura japonesa sea más residual, son insoslayables las influencias del taoísmo y su principio de dualidad *Yin Yang*. Según este pensamiento dos fuerzas complementarias conforman la totalidad de la materia, y del desequilibrio hipotético de ellas surge todo movimiento o cambio. El símbolo del Yin Yang muestra una disposición simétrica con una parte clara y la otra oscura. Dicha simetría, sin embargo, no es estática, sino más bien rotacional, sugiriendo de alguna manera un continuo movimiento cíclico. Los dos puntos en el símbolo representan el concepto de que, cuando una tendencia llega a su extremo, encarna figuradamente el germen de lo opuesto. Los animales que simbolizan estas pulsiones son el Tigre y el Dragón, siendo el primero el principio de lo activo, instintivo y temperamental, y el segundo de lo pasivo, lo racional y lo

elocuente. Es importante entender que ninguna tendencia es mejor que la otra, aunque es cierto que en la mayoría de los casos el tigre es el elemento a vigilar. Para nuestra cultura, una manifestación Yang en cierto ámbito puede ser razón para enjuiciar a un individuo; en la cultura oriental se da por sentado que existe tal posibilidad. Para controlar la estabilidad de ambas fuerzas existe el Tao, una filosofía de vida meditativa y de índole intelectual.



F 11. Tsuba con motivos de Ryko (Tigre y dragón)

Este dualismo tan extendido en Asia se observa perfectamente en los personajes de *La Princesa Mononoke*. Incluso Ashitaka, el único con un alineamiento moral claramente definido, mata a varios hombres a lo largo de la película, aunque sea obvio que lo hace en defensa propia. Si analizamos el comportamiento de Jigo o Lady Eboshi nos percatamos de que no son tan villanos con parecen; Eboshi, a pesar de ser cruel y fatua (Lucía-Cobos, 2012, p.166) salva a las mujeres de los prostíbulos y les ofrece un trabajo, por no nombrar el cuidado especial que les reserva a los leprosos. Jigo, por su parte, es pendenciero e interesado, defectos acentuados al ser un monje, pero por ejemplo se mostró conciliador y ayudó al protagonista en su primer encuentro. Si viramos al lado de los presuntamente “buenos”, es decir, la princesa Mononoke y las grandes bestias del bosque, la cuestión sigue siendo evidente. San es un ser abiertamente consumido por la ira, el *mal* por excelencia para una religión que busca como fin precisamente todo lo contrario. A los dos grandes jabalíes –Nago y Okoto– les sucede prácticamente lo mismo, salvo por la diferencia de que ellos sí se ven

consumidos literalmente por el odio, que los convierte en demonios. Finalmente, Moron y sus hijos asesinan sistemáticamente a los humanos por el mero hecho de serlo, pero criaron a San, una niña, como si fuera de su familia.

### 3.5 Los samuráis y las mujeres

Si bien la figura del samurái ejerce un papel secundario a lo largo de la narración, pensamos que es muy interesante el tratamiento que se le ofrece. En el anterior epígrafe hemos visto cómo casi la totalidad de los personajes en la película adolecían de comportamientos *anfibiológicos*, pero esto no sucede con los hombres de Lord Asano, saqueadores y asesinos, militares sin valores que incluso atacan la ciudad del hierro cuando está desguarnecida.<sup>32</sup> Quienquiera que haya indagado tan sólo superficialmente en la literatura o el cine japonés, se percatará de que dicha visión dista ampliamente del samurai conceptual. En este sentido es paradigmático el caso de Akira Kurosawa y su film *Los siete samuráis* (*Shichinin no Samurai*, 1954) donde siete guerreros ayudan altruistamente a una aldea extorsionada por bandidos. Pero entonces, ¿dónde han quedado la honorabilidad y los preceptos del *Bushido*<sup>33</sup> en el caso de Hayao Miyazaki?

Lo cierto es que históricamente los samuráis fueron personajes crueles. No podría haber sido de otra forma al surgir directamente de una sociedad conflictiva y peligrosa, donde en cualquier momento el guerrero podía morir. La grandeza del samurái fue otra, aquella que mediante el entrenamiento y la meditación los convertía en el resultado de una complejísima amalgama filosófica y religiosa. Dicho de otro modo, los *bushis* son *únicos* en el panorama histórico porque ningún guerrero en otra sociedad cargó con tal metafísica existencial sobre los hombros. Pero como decíamos, esto no implicaba que fuesen modelos de comportamiento; maltratos sistemáticos a la mujer, purgas masivas en castillos ya rendidos, crueles torturas a los

---

<sup>32</sup> Por las armaduras y formas heráldicas, estimamos que los hechos de la princesa Mononoke suceden al comienzo del periodo Muromachi, tal vez a mediados del s. XIV.

<sup>33</sup> Literalmente camino *-do-* del guerrero *-bushi-*.

cristianos, o asesinatos por razones tan fútiles como probar la hoja de una espada, fueron prácticas casi cotidianas en los periodos Muromachi y Tokugawa. Miyazaki en ningún momento esconde este cariz *pervers*, lo cual acentúa aún más si cabe el sentido crítico de la cinta. Ya no es sólo la proyección social de la mujer, o la concienciación ecológica resumada en cada plano, sino la revisión realista de uno de los símbolos por excelencia de Japón, lo que hace de este director un *crítico* que va más allá del patriotismo para hurgar en aspectos cuando menos escabrosos.

Volviendo a la mujer japonesa, no siempre se le ha reservado un papel residual a lo largo de su historia. De hecho se tiene constancia de tendencias matriarcales en la primigenia sociedad isleña, e incluso documentación China recoge la existencia de una princesa *pseudomítica* llamada Himeko. La sofisticación y la estética cortesana de los periodos Nara y Heian colocaron a la mujer en una situación activa, al menos mucho más que en las etapas ulteriores, cuando el militarismo lastró a la feminidad con un estigma que perduraría por ocho siglos.

Hayao Miyazaki creció abriéndose paso entre un Japón hecho a medida del liberalismo americano, y fue muy sensible ante este maltrato histórico que hemos comentado. Quizá por ello el director les ha procurado un trato especial a *ellas* dentro de su cine. Por ejemplo, Nausicaa, Nicky o Chihiro, son heroínas fuertes e independientes, vitales y resueltas, sin olvidar sus capacidades emocionales y su buen corazón. Creo que, de alguna forma, el director de Ghibli pretende hacer ver al resto de la sociedad japonesa las verdaderas posibilidades de la mujer, así como la relevancia que ha tenido en la evolución de su pueblo.

En el film que nos ocupa el verdadero protagonista de la historia es un muchacho. Sin embargo eso en absoluto implica que mujeres no alcancen preponderancia a lo largo de la narración, incluso, se diría, de una manera claramente desproporcionada. Ahí tenemos a San, presente en el mismo título de la película, o a la anciana de la aldea Emishi, líder de un pueblo

tradicionalmente muy *patriarcalizado*.<sup>34</sup> Lejos de caer en la negligencia histórica, el director japonés es muy consciente de que esto no fue real, pero persevera en la idea de mostrar mujeres preeminentes con el fin de expresar algo. Con Lady Eboshi al mando de la ciudad del Hierro también existe la avaricia, la envidia, el egoísmo, y sobre todo, la capacidad de rectificar, valores que, por encima del género, son comunes a todas las personas. De esta forma Miyazaki no plantea una hipotética sociedad matriarcal que mejora la existente, sino que evidencia las semejanzas presentadas por un sistema y otro. El hombre y la mujer son *iguales*, criaturas falibles e imperfectas, lo cual injustifica la gigantesca supremacía que *unos* han guardado sobre *otras*.

### 3.6. La enfermedad y la muerte

La putrefacción, la enfermedad, y la extinción de la vida, son temas centrales en la obra de Miyazaki. En el caso de *Mononoke no Hime* dichos conceptos no sólo se ciernen sobre los distintos personajes, sino incluso sobre la misma cosmogonía en la que éstos pululan. Por ejemplo, el mal que afecta a Ashitaka proviene del contacto con la inmundicia representada por Nago, un ser iracundo, vencido por la quemazón originada por el odio hacia los devastadores de su tierra. Recordemos en este sentido la escena del jabalí agonizante, que gruñó en lenguaje humano el siguiente maleficio: *criaturas despreciables, pronto sufriréis mi ira y padeceréis como yo*.



F 12 Nago convertido en Tatarigami

---

<sup>34</sup> Los líderes en las aldeas Emishi siempre eran los hombres de mayor edad.

Así, el origen de la maldición que afecta al príncipe emishi debemos buscarlo en el profundo sincretismo religioso de la cultura japonesa. Cuando en el budismo un ser es doblegado por sus más bajos instintos se considera *enfermo* del alma, la única esencia a proteger en esta religión, pues lo demás es simplemente transitorio. A estas almas se les reserva un castigo temporal en alguno de los diversos infiernos budistas, o bien la transformación en un demonio devorador llamado *preta*. El objeto a devorar por tal ente demoníaco siempre se halla relacionado con la transgresión que acometió en vida. Recuerdo a Lafcadio Hearn relatar cómo un ladrón de cadáveres se convirtió en *preta* y se vio obligado a alimentarse de muertos para sobrevivir. El pecado de Nago fue el odio radical, y por ello se transformó en un demonio destructor de aquello que más amaba, la naturaleza misma.

Desde el primer fotograma es obvio que Nago, el gran jabalí, es un heraldo de muerte, ya que por donde el otrora dios del bosque transitaba iba dejando un rastro de desolación en forma de vegetación muerta. Tampoco esto responde al azar. La muerte y la degeneración son términos casi tabú para el shinto, una religión activa y con poca o nula implicación con el *más allá*. Por ello mismo la limpieza ritual y la renovación simbólica son trascendentales en su *corpus*, algo apreciable en los baños *tagi* y *misogi* o en la periódica desestructuración y construcción del Santuario de Ise. Con toda esta liturgia se pretende demostrar la frescura y la entera disposición para tomar contacto con los dioses. De hecho, en el mismo film se observa en varias ocasiones la forma en que Ashitaka se alivia el dolor de su brazo introduciéndolo en agua.<sup>35</sup>



F 13. El agua es un elemento purificador para el shinto

---

<sup>35</sup> Que Miyazaki entremezcle folklore budista con costumbres shinto no debe sorprender en lo absoluto, ya que la profunda imbricación entre ambas religiones ha hecho que sean, en algunos casos, casi indiscernibles.



Por último, la muerte del gran espíritu del bosque entronca directamente con este sistema de creencias. Cuando al caer el cuerpo del gigante genera un aire que insufla vida, a la vez se está sugiriendo la posibilidad de que el dios pudiese volver a resurgir (Colson & Régner, 2010, p. 153). También podemos deducir esto por la aparición en la última imagen de un *kodama*.<sup>36</sup> En este punto es muy relevante destacar que el dios del bosque murió limpio, una vez recuperó su cabeza, y no convertido en un marasmo de inmundicia, condicionado, como Nago u Okoto, por la ira y el odio.

#### **4. Conclusiones**

A lo largo de las páginas anteriores hemos visto hasta qué punto los acontecimientos históricos pueden condicionar una sociedad. El Cine, que por necesidad necesita invocar esta serie de inquietudes, se transformó en Japón hasta desarrollar ciertas características cristalizadas ulteriormente en diversos géneros. Todo surgió como hemos visto a raíz de la desestructuración del Imperio japonés, la explosión atómica y la incómoda visita de los estadounidenses en Japón durante siete años. En este sentido empezaron a proliferar películas sobre grandes monstruos mutantes, films que giraban en torno a la cuestión nuclear, o relatos sobre grandes robots que empezaron a erigirse en iconos de una sociedad tecnificada a un ritmo de vértigo.

De esta forma nace también el gusto por las películas futuristas, donde se aborda, además, el colapso social y la degeneración de una humanidad capaz de hipotecar el futuro del planeta desde un punto de vista ecológico. Ahí es donde debemos encuadrar no sólo la riquísima producción de Ghibli -tras la retirada de Hayao en manos de su hijo Goro e Hiromasa Yonebayashi- sino toda la retahíla de títulos de temática similar que siguen apareciendo. En ella encontramos desde filmes irregulares como *El verano de Coo* (*Kappa no ku to natsu yasumi*, 2007) o *La gran guerra Yokai* (*Yôkai daisensô*, 2005) hasta verdaderas joyas como *Mushishi* (2005) y *Wolf Children* (*Ôkami Kodomo no Ame to Yuki*, 2012).

---

<sup>36</sup> Pequeño espíritu del bosque según la mitología japonesa.



Queda claro, pues, que Hayao e Isao Takahata han grabado sus nombres con letras de oro en el Cine por medio de películas bellísimas *per se*, pero que además centraban sus esfuerzos en hacer notar los fallos de una sociedad japonesa aparentemente desarrollada y cívica, pero cada vez más distorsionada en cuanto a sus matices morales se refiere.

¿Que el dibujante japonés se avergüenza por las aberraciones cometidas por su ejército en el Pacífico? Pues pone de relieve este tema en su última película, *The Wind Rises (Kaze tachinu, 2013)*; si la mujer japonesa ha sufrido una de las sociedades más machistas y represoras de la Historia, él le ofrece el protagonismo que merece en su universo propio; ¿monotemáticas nacionalistas en la mayoría de los autores japoneses? Hayao se inspira en Occidente para gran parte de sus trabajos. Y por supuesto, si los japoneses están olvidando que el respeto hacia las plantas y los animales es central en las religiones nacionales, si la desmesura y la despersonalización se erigen en tópicos cada vez más recurrentes en el Japón actual, ahí deja sus películas, verdaderas obras de Arte confeccionadas por un genio, y, para quien quiera indagar en ellas, un protocolo de sensibilidad y valores sin parangón en la Historia del Cine Universal.

### **Referencias bibliográficas**

- Boxer, C. R. (2001) *The Christian Century in Japan*. Manchester. Carcanet Press.
- Campbell, J. (2001) *El héroe de las mil caras*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Colson, R., Régner, G., (2010). *Hayao Miyazaki. Cartographie d'un univers*. Lyon. Bibliotheque des Mirroirs.
- Fortes, R. (2001). *Hayao Miyazaki*. Barcelona. Octaedro.
- Hane, M. (2000). *Breve historia de Japón*. Madrid. Alianza Editorial.
- Lucía-Cobos, T., (2012). Ideología y poder en el anime japonés “La princesa Mononoke”. *Contratexto: revista de la Facultad de comunicación de la Universidad de Lima*, (20) 157-173.
- Mark, J. (2011). *The Cinema of Hayao Miyazaki*. Maidstone. Crescent Moon.
- Mark. J. (2012). *Princess Mononoke Pocket Movie Guide*. Maidstone. Crescent Moon.

- Míguez, A. (2013) De Santos, Kamis y Hotokes. En: E. Serrano (Ed.) *De la tierra al cielo*. (pp. 207- 222) Zaragoza. España. FEHM.
- Míguez, A., Cañas, M., (2012). Del Dios Cine y otros Héroes. El mito griego a 24 fotogramas por segundo. *Ámbitos*. (27), pp. 53-65.
- Montero, L. (2012) *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Palma de Mallorca. Dolmen Editorial.
- Navarro, A.J. (2008). Katsuhiko Otomo. Apocalypse Now. En A. J. Navarro (Ed.) *Cine de Animación japonés*. (pp. 375-408) San Sebastián. España: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- Oeste, M. A., (2010). Aproximaciones al héroe en el cine de Hayao Miyazaki. En S.R. Ávila (Ed.). *Cine fantástico 100% Asia*. (pp. 223-238). Málaga. España: Fancine Universidad de Málaga.
- Ono, S. (2008). *Sintoísmo. El camino de los kami*. Gijón. Satori.
- Puigdomenech, J., Expósito, A., Gímenez, C., (2010). *Akira Kurosawa. La mirada del samurai*. Madrid. Ediciones JC.
- Santos, A. (1993). *Kenji Mizoguchi*. Madrid. Cátedra.
- Santos, A. (2013) Castillos en el aire: Presencia de Gulliver en la obra de Hayao Miyazaki. En P. Garcés (Ed.) *Itinerarios, viajes, y contactos Japón-Europa*. (pp. 807-822). Valladolid. AEJE.

**Cómo citar:** Míguez Santa Cruz, A. (2014). "Lo que Miyazaki nos quiso decir. Ecologismo y hermenéutica detrás de *Mononoke Hime*". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 9, pp. 190-220 Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>