



El tratamiento del espacio en la filmografía de Hayao Miyazaki: el caso de *Porco Rosso* y *El viento se levanta*

THE TREATMENT OF SPACE IN HAYAO MIYAZAKI'S FILMOGRAPHY:
THE CASE OF *PORCO ROSSO* AND *THE WIND RISES*

Águeda María Valverde Maestre

Universidad de Granada (UGR)
aguedavalma@correo.ugr.es

 0000-0002-8362-5019

Resumen

Los estudios precedentes acerca del Hayao Miyazaki se centran en abordar las temáticas predilectas del autor y las funciones de los elementos narrativos, descartando la importancia de los recursos discursivos. Esta investigación analiza los tres ejes del espacio, desde lo formal, en *Porco Rosso* (1992) y *El viento se levanta* (2013), ya que comparten género. Tras observar la escenografía de la muestra, se describen las relaciones entre estos códigos fílmicos y el universo creativo del autor.

Palabras clave

Hayao Miyazaki; *Porco Rosso*; *El viento se levanta*; análisis del discurso audiovisual; anime.

Abstract

The preceding studies about Hayao Miyazaki focus on addressing the author's favorite themes and the functions of the narrative elements, discarding the importance of discursive resources. This research analyzes the three axes of space, from a formal point of view, in *Porco Rosso* (1992) and *The wind rises* (2013), because they share gender. After watch the scenography of the sample, this study describes the relation between the filmic codes and the author's universe.

Keywords

Hayao Miyazaki; Porco Rosso; The wind rises; audiovisual discursive analysis; anime.

Sumario / Summary

1. Introducción. El espacio como recurso discursivo / *Introduction. Space as a discursive resource.*
2. Marco teórico. El universo creativo de Hayao Miyazaki / *Theoretical framework. The Creative Universe of Hayao Miyazaki.*
 - 2.1. Filmografía de Hayao Miyazaki / *Filmography of Hayao Miyazaki.*
 - 2.2. Formato, demografía y temáticas de la filmografía de Hayao Miyazaki / *Format, demographics and themes of Hayao Miyazaki's filmography.*
3. Metodología. Las analogías y los tres regimenes del espacio / *Methodology. Analogies and the three regimes of space.*
 - 3.1. Tipos de analogías / *Types of analogies.*
 - 3.2. Los tres regimenes del espacio / *The three regimes of space.*
4. Análisis de los tres ejes del espacio. Una propuesta formal / *Analysis of the three axes of space. A formal proposal.*
 - 4.1. Sinopsis argumental de *Porco Rosso* y *El viento se levanta* / *Porco Rosso and El viento se levanta plot synopsis.*
 - 4.2. Tipos de analogía en *Porco Rosso* y *El viento se levanta* / *Types of analogy in Porco Rosso and El viento se levanta.*
 - 4.3. Los tres regimenes del espacio / *The three regimes of space.*
 - 4.3.1. El espacio *in* y el espacio *off* / *The space in and the space off.*
 - 4.3.2. El espacio estático y el espacio dinámico / *Static space and dynamic space.*
 - 4.3.3. El espacio orgánico y el espacio disorgánico / *Organic space and disorganic space .*
5. Conclusiones. *El viento se levanta*, hay que vivir / *Conclusions. El viento se levanta, we must live.*
6. Bibliografía / *Bibliography.*

1. Introducción. El espacio como recurso discursivo

“Delimitar” en qué consiste “el discurso cinematográfico es un reto”, una discusión vigente en el panorama de la investigación audiovisual (Gómez-Tarín, 2002).

En primer lugar, es importante diferenciar los conceptos “narrativa y “discurso”. Para Gudmundsdottir (1998, p. 5), “los términos ‘historia’ y ‘narrativa’ son sinónimos (...). Una historia tiene personajes; tiene comienzo, medio y fin; y se unifica por medio de una serie de eventos organizados”. Autores posteriores, como Casetti y Di Chio (1990) y Sánchez-Noriega (2005, 2018) comparten esta perspectiva. Por lo tanto, esta investigación considera que los elementos narrativos son aquellos componentes que articulan el contenido de una obra audiovisual, como la trama, los personajes o las acciones que conducen el relato. Por otro lado, según Díaz-Delgado (2009), “el argumento (...) se hace realidad a través de un discurso, la expresión de la historia a través del medio de comunicación, el «cómo»”. Acorde con los razonamientos de Metz (1983), Casetti y Di Chio (1990) y Pérez-Rufí (2009), los recursos discursivos, como el tiempo o el espacio¹, entre otros, constituyen la forma en la que se desarrolla una obra.

Los estudios acerca de las cintas y de los autores pertenecientes a la industria cinematográfica se centran en las dimensiones tanto narrativas como discursivas. En el caso de Hayao Miyazaki, dichos estudios se limitan a examinar el contenido de sus películas, sus temáticas o la inclusión de mujeres protagonistas con un rol heroico, entre otras discusiones, eludiendo las particularidades formales implícitas en la cinta del cineasta. Hasta la fecha, ningún texto académico debate acerca del espacio como uno de los tres regímenes de la representación (Casetti y Di Chio, 1990) en el recorrido del animador. Este supuesto inspira el objeto de estudio del presente artículo: los recursos discursivos, en concreto, la configuración de los tres ejes del espacio (espacio in y espacio off; espacio estático y espacio dinámico; espacio orgánico y espacio disorgánico), utilizados por Hayao Miyazaki. Con el fin de evitar las diferencias vinculadas a la disparidad formal para ilustrar obras audiovisuales con distintos estilos, formatos, audiencias o ambientaciones, se analizan dos películas pertenecientes a un género similar: *Porco Rosso* (*Kurenai no buta*, 1992) y *El viento se levanta* (*Kaze tachinu*, 2013). Asimismo, la ubicación de estas películas en la filmografía del autor permite observar la evolución del tratamiento de los recursos discursivos escogidos. En concreto, *Porco Rosso* se estrena siete años después de la fundación de Studio Ghibli, mientras que *El viento se levanta* “anunciaba que Hayao Miyazaki se retiraba del mundo de la animación” (Montero-Plata, 2018, p. 32).

En otro orden, esta investigación plantea tres hipótesis, vinculadas con las manifestaciones de los tres regímenes del espacio (Casetti y Di Chio, 1990). Por

1. No obstante, “así como distinguimos el tiempo de la historia del tiempo del discurso, debemos distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso” (Chatman, 1990, p. 103). En resumen, el espacio es un elemento susceptible de ser observado tanto a nivel narrativo como a nivel discursivo. Aunque, la presente investigación, en específico, reflexiona acerca del espacio como un elemento formal, aplicando las categorías enunciadas por Casetti y Di Chio (1990).

un lado, se afirma que, respecto a la confrontación entre el espacio in y el espacio off, el cineasta nipón induce a que el espectador reflexione, en especial, acerca del espacio imaginable. En cuanto a la relación entre el movimiento de la cámara y los sujetos y objetos, el perfil del espacio dominante es el dinámico descriptivo. En tercer lugar, para apelar a la verosimilitud formal del relato, el animador construye un espacio armónico, unitario y equilibrado.

En definitiva, el objetivo principal de esta investigación es analizar el tratamiento de los tres ejes del espacio (Casetti y Di Chio, 1990) aplicados por Hayao Miyazaki, estudiando el caso de *Porco Rosso* y *El viento se levanta*.

2. Marco teórico. El universo creativo de Hayao Miyazaki

2.1. Filmografía de Hayao Miyazaki

La notoriedad tanto de Hayao Miyazaki como de Studio Ghibli superan las fronteras de la cartelera nipona. En España, el estudio de la trayectoria y las peculiaridades de estilo del director y guionista de animación japonés protagonizan tanto libros de creación como colecciones de culto. En este ámbito, destacan las obras de Montero-Plata, como *El invisible mundo de Hayao Miyazaki* (2014) y *La princesa Mononoke* (2017); López-Martín, *Antes de Mi vecino Miyazaki: El origen de Studio Ghibli* (junto a García-Villar, 2016), *El viaje de Chihiro: nada de lo que sucede se olvida jamás* (2017), *El castillo ambulante: un corazón es una pesada carga* (2020) y *Mi vecino Miyazaki (edición definitiva)* (junto a García-Villar, 2020); Junyent-Barbany, *Mujeres de Ghibli: la huella femenina de Miyazaki en el anime* (2021), y la colección *Biblioteca Studio Ghibli* (Montero-Plata et. al., 2017-2021), entre otras.

En referencia a las temáticas² consideradas en sus relatos audiovisuales, artículos científicos como el de Mayumi, Solomon y Chang (2005) distinguen “los numerosos mensajes de la economía ecológica para estimular el pensamiento crítico” (Mayumi et.al., 2005) implícitas en la filmografía de Hayao Miyazaki, cuyo público objetivo son los niños y los jóvenes. Las reflexiones planteadas en largometrajes como *Nausicaä del Valle del Viento* (*Kaze no Tani no Naushika*, 1984), *Mi vecino Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988) o *La princesa Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997) tienen origen en la tradición popular japonesa, caracterizada por la influencia de corrientes religiosas como el sintoísmo (Miyazaki, 2002; Wright, 2016), así como en las preocupaciones de la sociedad nipona. Por otro lado, el cineasta

2. A modo de apunte, recordar que, según la perspectiva de Torrents (2015), los géneros están compuestos por tres ámbitos diferentes: formatos, demografía y temáticas.

representa a la naturaleza como la salvación de la humanidad en cintas como *El viento se levanta* y *La princesa Mononoke* (Fujiki, 2015).

El interés por la aviación surge del legado personal de Hayao Miyazaki. En concreto, su familia se dedica a la construcción de piezas para aviones (Dozo, 2020, p. 16). La inclusión de mecanismos como los lugares flotantes y la isla de *El castillo en el cielo* (*Tenkū no Shiro Laputa*, 1984), aeronaves como medios de transporte e instrumentos de combate en *El castillo ambulante* (*Howl no Ugoku Shiro*, 2004) y *Porco Rosso*, o los viajes a través del cielo en *Kiki: Entregas a domicilio* (*Majo no Takkyūbin*, 1989), no solo representan una singularidad propia de Hayao Miyazaki, sino que muestran los pensamientos, los sentimientos y los valores del animador, los cuales determinan las especificaciones tanto narrativas como discursivas de su universo filmico.

En otro orden, los estudios acerca de la problematización de la tecnología, la estética *steampunk* (Osmond, 1998), o sobre la figura femenina en la filmografía de Hayao Miyazaki (Pérez-Guerrero, 2013, p. 109) se centran en las singularidades del autor desde un punto de vista, con frecuencia, no formal, sino temático-argumental.

En el caso de la arquitectura, un área de conocimiento vinculada con la construcción del espacio, Gallardo-Frías (2016, p. 13) diseña una estructura basada en los árboles, enfatizando en las cuestiones vinculadas con la cultura japonesa, la asociación del mundo onírico y fantástico y la importancia tanto de la naturaleza como de los problemas ambientales asociadas con Hayao Miyazaki. Por otro lado, De Almeida-Figueiredo y Farmhouse-Coimbra (2012, p. 3) debaten acerca de "la apropiación y uso de los signos del hombre y la naturaleza, que fomentan "la credibilidad del espacio escénico y arquitectónico", estudiando el espacio off. En ambos contextos, el espacio se percibe desde un punto de vista narrativo.

Por último, Fortes-Guerrero (2017, pp. 95-164) revela las influencias arquitectónicas de Hayao Miyazaki, desde las conexiones y dicotomías entre lo natural y lo humano, vistas en los edificios de *El castillo en el cielo*, *Kiki: Entregas a domicilio* y *El viaje de Chihiro*, o las peculiaridades del folclore y la tradición religiosa japonesa hasta la fusión de las culturas occidentales y orientales, pasando por ropas étnicas como las de los *emishi* y por las referencias gastronómicas americanas y europeas.

2.2. Formato, demografía y temáticas de la filmografía de Hayao Miyazaki

Las clasificaciones de géneros fílmicos relativos a la cinematografía tradicional no son aplicables a las obras audiovisuales derivadas de la animación japonesa.

En concreto, este estudio considera la propuesta de Torrents (2015). La autora divide los géneros de la animación japonesa en tres categorías o subgéneros: según su formato, según su demografía y según su temática (Anexo 1. Tablas 1, 2 y 3).

Hayao Miyazaki interviene como director y guionista en diez cintas: *Nausicaä del Valle del Viento*, *El castillo en el cielo*, *Mi vecino Totoro*, *Kiki: Entregas a domicilio*, *Porco Rosso*, *La princesa Mononoke*, *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro Kamikakushi*, 2001), *El castillo ambulante*, *Ponyo en el acantilado* (*Gake no ue no Ponyo*, 2008) y *El viento se levanta*. En referencia a las tres clasificaciones elaboradas por Torrents (2015) acerca de los géneros aplicados a la animación japonesa, los filmes mencionados comparten formato (*películas*) y están destinadas al mismo público objetivo (*kodomo*).

Por otro lado, la filmografía destacada de Hayao Miyazaki contiene cinco de las veinte temáticas propuestas por Torrents (2015, pp. 163-168): *anime progresivo*, *cyberpunk*, *mecha*, *kemono*, y *romakome*, "género romántico". No obstante, la clasificación de géneros de la animación japonesa según su temática de Torrents (2015) resulta incompleta para describir las características de la filmografía de Hayao Miyazaki. A su vez, las variaciones entre las temáticas de dos filmes alteran el análisis del tratamiento de los recursos discursivos. Por ejemplo, los elementos formales dispuestos en una cinta de carácter erótico (*hentai*) son distintos a los expuestos en una película acerca de deportes (*spokon*).

Tras visualizar las diez obras audiovisuales dirigidas y guionizadas por Hayao Miyazaki y considerar las conclusiones de los trabajos reseñados en el apartado anterior, este estudio enuncia siete temáticas adicionales: *la distopía evolutiva*, la cual delibera acerca de las confrontaciones entre el desarrollo de la humanidad y la preservación de la naturaleza, *la aviación* y *las estructuras flotantes*, centrada en la aparición de construcciones voladoras, similares o no a los aviones, *lo bélico*, refiriéndose a recuerdos o periodos de guerra, *la infancia*, donde los personajes que conducen la historia pertenecen a este rango de edad, *la mujer empoderada*, reivindicando el papel de la mujer como heroína, *la fantasía*, la cual representa invenciones descendientes de lo mágico y lo imaginario, tengan o no relación con la realidad conocida, y *el debate existencial*, donde los mecanismos pertenecientes a la historia o al contenido discuten sobre cuestiones filosóficas, sociales, culturales, económicas, etcétera.

Las manifestaciones tanto del folclore como de la tradición religiosa japonesa, o el legado europeo, no se consideran como temáticas, debido a que no se presentan, de forma exclusiva, en el perfil de Hayao Miyazaki. Al contrario, conforman el universo cinematográfico de figuras relevantes en la industria cinematográfica de animación nipona, como Makoto Shinkai, entre otras.

Una vez ordenados los diez filmes en función de su temática principal y sus temáticas secundarias (Anexo 1. Tabla 4), bajo las premisas de homogeneidad y rigu-

rosidad implícitas en la elaboración de una investigación científica, se escogen las cintas *Porco Rosso* y *El viento se levanta*, ya que comparten, formato, demografía, y tanto dos temáticas principales (*lo bélico y la aviación y las estructuras flotantes*) como tres temáticas secundarias (*anime progresivo, la mujer empoderada y la fantasía*) y dos temáticas generales (*romakome y el debate existencial*).

3. Metodología. Las analogías y los tres regímenes del espacio

La metodología seleccionada es de carácter cualitativo, a causa de su adecuación para el estudio de temáticas relacionadas con las Ciencias Sociales, las Humanidades y las Artes. Esta investigación se basa en las directrices para analizar el espacio en obras audiovisuales desde un punto de vista discursivo de Casetti y Di Chio (1990). Dicha metodología continúa vigente, debido a que presenta un alto grado de detalle, es aplicable a cintas de distinta índole y sintetiza enunciados de autores precedentes, como Chatman (1990).

3.1. Tipos de analogía

La originalidad y las relaciones entre el universo cinematográfico (llamado un 'mundo posible'³) (Casetti y Di Chio, 1990, p. 165) y el universo real construyen los regímenes³. El grado de semejanza entre sendos universos concreta tres tipos de analogía: la analogía absoluta, la cual busca captar la realidad, reduciendo la manipulación y/o la persecución estética, la analogía negada, que "por el contrario, se opera desde una cierta distancia respecto a la realidad, no sólo omitiendo, sino incluso evitando cualquier tipo de relación con ella" (Casetti y Di Chio, 1990, p. 166), y la analogía construida, resultante de la combinación de sendas variantes. Por lo tanto, el primer aspecto a observar en los largometrajes seleccionados, *Porco Rosso* y *El viento se levanta*, es la analogía representada (absoluta, negada o construida).

3.2. Los tres regímenes del espacio

Los autores reflexionan acerca de los bordes de la imagen, distinguiendo el campo y el fuera de campo. Las imágenes filmadas muestran aquello que está en campo,

3. Estas reflexiones son tratadas con profundidad por Lubomír Doležel en *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1999).

un fragmento del espacio. En cambio, la dimensión del fuera de campo está compuesta por las imágenes y el sonido ausente, externo a lo reproducido. Los elementos fuera de campo se clasifican en el espacio no percibido, aquel no concebido por el espectador cinematográfico, el espacio definido, aquel ya visualizado o por visualizar, y el espacio imaginable, "el espacio que, a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación" (Casetti y Di Chio, 1990, p. 140).

Mientras que la fotografía es una disciplina derivada de la captación de la imagen, la cinematografía, forma de expresión posterior, se construye a partir de dos vertientes: la imagen y el sonido. La tradición de la imagen y la tendencia hacia la educación visual relegan a un lugar secundario la importancia del sonido. Aunque, al igual que ocurre con la realidad, el sonido es esencial para definir el espacio fílmico, en especial, tras la invención del cine sonoro. Por lo tanto, Casetti y Di Chio (1990) consideran la exploración de las características del sonido para describir las particularidades del espacio in y del espacio off. Los autores diferencian cuatro categorías a examinar: el sonido diegético, extradiegético, off y over.

Con el fin de complementar la clasificación enunciada por Casetti y Di Chio (1990), en la fase de análisis, los códigos sonoros se dividen en cuatro tipologías, concebidas por Alten (1994): el sonido vocal, referido a la fuente de narración vocal y a las características de los diálogos y los monólogos; los efectos de sonido, aquellos recursos no partícipes en el sonido vocal o en la música; la música, compuesta por las piezas derivadas de esta variante artística; y el silencio, definido como la ausencia de los componentes anteriores.

Tras enumerar las consideraciones generales de estudios anteriores, Casetti y Di Chio (1990) mencionan cuatro tipologías para el análisis de las relaciones entre el espacio y el movimiento: el espacio estático fijo, carente de movimiento en su totalidad, el espacio estático móvil, destacado por el movimiento de los sujetos u objetos, aunque la cámara permanece fija, el espacio dinámico descriptivo, donde "la cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno" (Casetti y Di Chio, 1990, p. 145), y el espacio dinámico expresivo, distinguido por la ausencia de movimiento en los sujetos y objetos. La cámara escoge qué se debe ver.

En último lugar, lo orgánico y lo disorgánico responden al "grado de conexión y unidad" de un espacio (Casetti y Di Chio, 1990, p. 147). Las cuatro parejas antónimas son: el espacio plano contra el espacio profundo, ya que es posible transformar un espacio unidimensional en una superficie distinguida por la profundidad de lo representado; el espacio unitario contra el espacio fragmentado, predispuesto por la existencia de limitaciones para contextualizar la localización; el espacio centrado contra el espacio excéntrico, como mecanismo para definir el orden y el equilibrio, y, finalmente, el espacio cerrado contra el abierto, visto desde el punto de vista del montaje cinematográfico.

4. Análisis de los tres ejes del espacio. Una propuesta formal

4.1. Sinopsis argumental de *porco rosso* y el viento se levanta

Porco Rosso comienza en Italia, en 1929. Marco Pagot, conocido como *el Cerdo Rojo* o *Porco Rosso*⁴, establece su sede de operaciones y zona de descanso en una isla rodeada de paredes rocosas. El cazarrecompensas trabaja en solitario y por encargo, aceptando misiones acordes a sus principios morales. A causa de sus reiteradas victorias y de sus habilidades como piloto de hidroaviones, las agrupaciones de piratas del aire del mar Adriático lo consideran un enemigo. Después de rescatar un grupo de quince excursionistas, Marco Pagot visita el bar de Gina. La cantante y amiga del protagonista, le comunica que, tras tres años de búsqueda, las autoridades han encontrado los restos del avión de su tercer marido en la selva de Bengala. Mientras ambos brindan por su amistad, Gina revela tanto la conexión entre Marco Pagot y su primer esposo como el pasado del piloto como humano.

El actual cazarrecompensas necesita trasladarse a Milán para reparar su avión, debido a su uso continuado. En este trayecto, un pirata aéreo americano ataca al protagonista y destroza su avión. Finalmente, *Porco Rosso* consigue esconderse y sobrevivir. Al llegar a la ciudad, la nieta del Maestro Piccolo, Fio Piccolo, se ofrece para restaurar y mejorar su aeronave. Durante este proceso, el cual implica a las mujeres de la familia Piccolo al completo, el comandante Ferrari trata de proteger a Marco Pagot, insistiendo para que se reincorpore como soldado del Ejército del Aire italiano. No obstante, los ideales anti-fascistas del protagonista le impulsan a rechazar la oferta. El antiguo piloto y Fio huyen del gobierno, pero son abordados por los piratas del aire en la isla secreta. Por medio de la intervención de Fio, los asaltantes acuerdan un duelo entre el conductor de hidroaviones americano, Donald Curtis, y el Cerdo Rojo. El premio establecido para el primer contrincante es la aceptación de la ingeniera ante su propuesta de matrimonio. Por el contrario, el soldado retirado exige que los costes de las reparaciones de su avión sean sufragados por el rival vencido.

Previo al combate, tanto Gina como Fio confiesan su amor por Marco Pagot. De igual manera, el protagonista narra la batalla en la que fallecen sus compañeros y cómo un ente divino salva su vida, a cambio de transformarlo en cerdo.

4. Este sobrenombre procede de tres vertientes. Por un lado, como figura en la sinopsis argumental, un maleficio transforma la apariencia de Marco Pagot en la de un cerdo humanoide. De igual manera, el apelativo 'rojo' tiene su origen en dos fuentes. El primer elemento es el color de la carrocería del hidroavión de dicho personaje. Asimismo, este vocablo se utiliza para denominar a las personas con ideales comunistas o contrarios al fascismo en la jerga popular.

La confrontación, caracterizada por la equidad entre sendos personajes, termina con el triunfo de Marco Pagot. Tras finalizar el encuentro, Gina advierte al ganador de una emboscada inminente por parte del gobierno italiano. Ante esta situación, el piloto decide huir en solitario. La cinta concluye con un resumen de acontecimientos posteriores, enmarcados por la amistad entre Fio y Gina, y la incógnita ante el paradero del protagonista.

El viento se levanta transcurre en la Era Taisho (1912 -1926). Jirō Horikoshi es un joven nipón perteneciente a una familia adinerada y amante de la aviación. Sin embargo, a causa de su miopía, descarta la posibilidad de convertirse en piloto. En esta época, por medio de una revista aeronáutica, Jirō Horikoshi descubre a Gianni Caproni, un diseñador de aviones italiano con el que entabla una amistad en sueños. Inspirado por la figura de la eminencia italiana, el japonés decide convertirse en ingeniero aeronáutico. Tras abandonar su pueblo y trasladarse a Tokio para estudiar en la universidad, es víctima de un terremoto, el cual devasta la ciudad. Durante esta catástrofe, ayuda a dos mujeres a regresar a su hogar. Pasado el incidente, Jirō Horikoshi apoya a su hermana, Kayo, para formarse como médica y se muda a Nagoya, con el objetivo de trabajar en la empresa Mitsubishi junto a su mejor amigo, Honjō Kiro. La estancia de ambos compañeros en la compañía destaca por la decadencia paulatina de la población japonesa y el intento del país asiático por mejorar su armamento bélico. El fracaso del prototipo Halcón I afecta tanto a la economía como al prestigio de Mitsubishi. Por lo tanto, los superiores de Jirō Horikoshi y Honjō Kiro envían a ambos ingenieros aeronáuticos a Alemania. En este viaje, los jóvenes descubren el racismo alemán y las diferencias tecnológicas existentes entre Japón y los países europeos. Al regresar a su continente, Jirō Horikoshi y Honjō Kiro se separan, debido a que la corporación les asigna proyectos distintos. Por un lado, el protagonista está inmerso en la creación de un avión para la marina nipona. Por el contrario, su compañero desarrolla un nuevo modelo de bombardero.

Durante el verano, Jirō Horikoshi se aloja en un hotel, situado en una región conocida como "la montaña mágica". En este lugar, conoce al señor Castorp, quien le revela al ingeniero aeronáutico que el profesor Junkers, un icono de la aviación alemana, está siendo perseguido por el gobierno nazi. De igual manera, se reencuentra con una de las mujeres a las que salvó en el terremoto, Naoko Satomi, quien se convierte en su prometida. En su pedida de mano, la joven confiesa que padece de tuberculosis, una enfermedad que consumió a su madre. A pesar de su pronóstico, Jirō Horikoshi continúa con su noviazgo, caracterizado por la distancia. Naoko Satomi ingresa en un sanatorio mientras que el ingeniero aeronáutico intenta esquivar al gobierno nipón, ya que consideran sus ideales anti-belicistas una amenaza. La condición de la prometida de Jirō Horikoshi empeora, por lo que ésta escapa de su internamiento. Una vez contraen matrimonio, la mujer japonesa dedica el resto de su vida a apoyar a su esposo.

El ingeniero aeronáutico finaliza su proyecto y, durante su jornada laboral, Naoko Satomi regresa al sanatorio, con la esperanza de que Jirō Horikoshi la recuerde sana y hermosa, ya que su muerte es inminente. Posterior a estos sucesos, Jirō Horikoshi mantiene una conversación, en sueños, con Gianni Caproni. La época de productividad del protagonista ha terminado y su amor ha fallecido. No obstante, al igual que el viento sigue soplando, él debe proseguir con su camino.

4.2. Tipos de analogía en *Porco Rosso* y *El viento se levanta*

Respecto a la clasificación del espacio establecida por Casetti y Di Chio (1990), el tipo de analogía representada tanto en *Porco Rosso* como en *El viento se levanta* es construida.

Porco Rosso transcurre en localizaciones reales, como las regiones de Venecia y de Milán, o el mar Adriático, ubicados en Italia o en sus proximidades. Asimismo, el relato aborda sucesos verídicos, tales como las confrontaciones entre Italia y los Imperios astro-húngaro, alemán, otomano y búlgaro, ocurridas tras el abandono de Italia de la Triple Alianza y su posterior unión a la Triple Entente. Las referencias verosímiles a la estructura de las poblaciones italianas, al diseño del hidroavión de Marco Pagot, similar al *Savoia S-21*⁵, a la labor de la mujer trabajadora durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, al vestuario o a la ilustración de las banderas de diversos países, como Rusia o Italia, caracterizadas por connotaciones como las cruces, sinónimos de la cruz negra o cruz balcánica, utilizada tanto por el Imperio alemán como por el Imperio astro-húngaro en sus aviones y dispositivos de combate, contrastan con la invención de otras banderas, el empleo de maquillaje típico de la década de los setenta, la caricaturización de los piratas del aire o el hecho de que el protagonista sea un humano transformado en cerdo a través de un milagro.

La combinación de fenómenos realistas con mecanismos ficticios se repite en el tratamiento de los recursos discursivos. La composición fotográfica de las escenas en las que los personajes femeninos de la familia Piccolo reparan el hidroavión de Marco Pagot es similar a las grabaciones exhibidas en documentales sobre las labores de las mujeres italianas en las fábricas durante la Primera Guerra Mundial, mencionadas en el párrafo anterior.

5. *Savoia S-21* es un modelo de hidroavión desarrollado por la compañía italiana SIAI-Marchetti, en 1921. Se construyó para participar en competiciones y carreras aéreas, alejado del panorama bélico. El empleo de una aeronave deportiva para desempeñar misiones como cazarrecompensas contrasta con los ideales pacifistas de Marco Pagot (Robles-Pacheco, 2018). Asimismo, alude a los ideales de Gianni Caproni y de Jirō Horikoshi, demostrando los aviones no son un arma, sino un instrumento para apoyar al ser humano

El viento se levanta es una película basada en hechos reales. En concreto, relata la vida de Jirō Horikoshi, el ingeniero aeronáutico que desarrolló los aviones de caza *Zero*, utilizados durante la Segunda Guerra Mundial. El relato pretende retratar el contexto económico, político y social de Japón en periodos como la Era Taisho, la Primera Guerra Mundial, el terremoto de Kanto (1923), la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial. Las referencias al estilo arquitectónico, la vestimenta y a los patrones socio-culturales de la época son numerosos, distinguiendo el empleo de madera, bambú, tatamis y puertas correderas en los hogares, la evolución de los medios de transporte, como la máquina de vapor, la abundancia de caminos sin asfaltar en emplazamientos tanto urbanos como rurales, la existencia de templos sintoístas, la supremacía de la tecnología alemana, el cambio de madera a distintos metales para la construcción de aviones, los estampados de los kimonos, el uso de trajes en hombres acaudalados, el contraste de la fisonomía de los personajes japoneses con la de los individuos tanto italianos como alemanes⁶, el diseño de los bocetos de las aeronaves, la inclusión de símbolos vistos en *Porco Rosso*, como la cruz balcánica, la popularidad del tabaco, las persecuciones ideológicas, las rivalidades entre Japón y países extranjeros, enfatizando sus conflictos con Alemania, China y Estados Unidos, la expansión de la pobreza o el impacto de las catástrofes naturales en el pensamiento nipón, entre otras cuestiones.

Los emplazamientos, la cronología, los acontecimientos y los personajes reales que participan en esta cinta se entremezclan con dos aspectos. En primer lugar, dichas referencias desembocan en los sueños de Jirō Horikoshi, donde reflexiona, junto a Gianni Caproni, acerca de sus aspiraciones y sus anhelos, vislumbrando diseños de aeronaves no realizados hasta la fecha, o compartiendo el ideal de que los aviones no deberían ser un arma asociada a la guerra, sino un mecanismo para que el ser humano explore el mundo y disfrute de la experiencia de volar. Asimismo, los valores, los temores, los sentimientos y las personas que conforman el entorno de Hayao Miyazaki aparecen, de forma implícita, en esta obra audiovisual. El ingeniero aeronáutico ilustra al propio director japonés, un joven con problemas de visión, amante de los aviones, pero sin aptitudes para ser piloto, con ideales pacifistas y antifascistas, procedente de una familia con estabilidad económica, graduado universitario y consagrado a su oficio. Las influencias tanto niponas como europeas presentes en la filmografía del animador se representan por medio de los viajes de Jirō Horikoshi. Además, tanto las películas de Hayao Miyazaki como el avión desarrollado por el ingeniero aeronáutico

6. Estas características se aprecian, en especial, en el color del cabello y de los ojos. Los japoneses aparecen representados con tonalidades oscuras. El cuero cabelludo de los italianos es de colores variados, subrayando las distintas gamas de marrón y pelirrojo. Por el contrario, la melena rubia de los alemanes y sus ojos, que oscilan entre las tonalidades azules y grises, recuerdan a los rasgos nórdicos.

traspasan las fronteras del país asiático. En relación con otros personajes, Honjō Kiro representa a Isao Takahata, fundador de Studio Ghibli, compañero de trabajo y mejor amigo del director. Hayao Miyazaki e Isao Takahata no se conocen en la universidad, sino en Tōei Animation, compañía en la que colaboran en diversas series de animación japonesa. Con posterioridad, construyen el estudio mencionado con anterioridad. Al igual que ocurre con Jirō Horikoshi y Honjō Kiro, los animadores no dirigen al unísono una misma película. Su dinámica consiste en trabajar en proyectos separados o, en su defecto, en áreas diferentes. Por ejemplo, si uno de ellos coordina la cinta, el otro se dedica a la escritura del guion. En otro orden, Naoko Satomi hace alusión a la madre del artista, Dola. Hayao Miyazaki mantenía un estrecho vínculo con su progenitora, quien falleció a causa de la tuberculosis. Al igual que ocurre con el terremoto de Tokio, inspirado tanto en el desastre natural de Kanto como en los bombardeos a Utsunomiya⁷, este episodio impacta al director.

La composición fotográfica, el tamaño de los planos, la angulación y los movimientos de cámara buscan tanto emular las especificaciones de las imágenes grabadas por cámaras en ubicaciones físicas o verosímiles como enfatizar las peculiaridades discursivas vistas tanto en *Porco Rosso* como en otras películas de Hayao Miyazaki, tales como la intención de ofrecer un punto de vista privilegiado e inteligible del relato ilustrado, o el empleo de determinados cánones estéticos (es decir, del estilo de dibujo del autor)⁸. La iluminación se caracteriza por la luz dura, independiente a la fuente lumínica, y por las sombras tanto definidas como a una tonalidad, típicas en la animación tradicional.

4.3. Los tres regímenes del espacio

4.3.1. *El espacio in y el espacio off*

Tanto en *Porco Rosso* como en *El viento se levanta*, el eje representado por el espacio in y el espacio off es de interés.

El espacio in está conformado por aquello que recoge el encuadre. No obstante, esta investigación subraya la importancia de las localizaciones exhibidas

7. En 1998, Hayao Miyazaki es ponente en una conferencia del Festival de Cine de Nagoya. En este acto, relata cómo los bombarderos impactan en Utsunomiya. El director representa sus recuerdos, asociados al fuego, a la movilización de las personas y a la destrucción del paisaje, en la secuencia del terremoto.

8. *El viento se levanta* es una película basada en hechos reales. Las características vistas en este apartado, como la intención de situar al espectador en un contexto verosímil, o la inclusión de personajes verídicos tratan de relacionar la realidad con este universo cinematográfico. No obstante, Hayao Miyazaki utiliza recursos como la caricaturización con el fin de recordar la naturaleza fantástica de un filme de animación.

en el largometraje en un momento determinado. En *Porco Rosso*, destacan el bar de Gina, el jardín del hotel Adriano, las calles de las ciudades italianas, la sala de cine, el banco, las distintas estancias del taller del Maestro Piccolo, el cielo, el paisaje tanto marítimo como oceánico y las islas ubicadas en el mar Adriático, subrayando dos de ellas: aquella en la que Marco Pagot establece su cuartel de operaciones, y en la que se celebra el combate entre el cazarrecompensas italiano y Donald Curtis.

La cinta combina escenarios tanto interiores como exteriores. La variedad de emplazamientos, la ilustración de estos espacios en tramos horarios diferentes, la inserción de mobiliario, de atrezzo y de material fungible verosímil, o bien, el detalle y la nitidez de los sujetos y objetos enfocados refuerzan la intención de construir un espacio realista. El retrato fiel de Italia y sus alrededores sitúa de forma geográfica, histórica, económica, social y cultural los hechos representados. Es decir, las particularidades del espacio (en este caso, del espacio in), afectan tanto a la forma como al contenido de la película.

Por otro lado, el espacio in de *El viento se levanta* combina tanto localizaciones reales como lugares ficticios, interiores o exteriores, derivados de los sueños de Jirō Horikoshi. Las ubicaciones verídicas enfatizan las diferencias entre individuos pertenecientes a clases tanto sociales como económicas dispares, o las singularidades arquitectónicas de los países representados. Por ejemplo, la riqueza de la casa de la familia Horikoshi, la residencia del ingeniero aeronáutico en Nagoya, o el lujo del hotel situado en “la montaña mágica” contrastan con la precariedad de los caminos rurales o la estructura de las cabañas habitadas por ciudadanos pobres. Asimismo, la configuración de la escenografía, el atrezzo y el material fungible nipón, cuyo elemento principal es la madera y la vegetación, en tonalidades tanto amarronadas como verdosas es opuesta a la tecnología alemana, compuesta por metales grisáceos y superficies tanto lisas como decoradas, siguiendo un patrón industrial.

El mundo onírico de Jirō Horikoshi recuerda a las islas ubicadas en el mar Adriático, vistas en *Porco Rosso*, dada la procedencia italiana de Gianni Caproni⁹ y el anhelo del joven japonés por explorar localizaciones geográficas distintas, en las que los aviones sean un instrumento para fomentar la felicidad del ser humano. Tanto el primer como el último sueño de Jirō Horikoshi transcurren en el mismo lugar, repitiendo determinados planos. Estas características simbolizan tanto el fin del periodo creativo y útil del ingeniero aeronáutico como a su esencia, su “niño interior”.

9. El personaje de Gianni Caproni está basado en el ingeniero aeronáutico italiano Giovanni Battista Caproni, quien desarrolla el primer avión con motor de Italia (Caproni Ca.1, 1910), propone el primer modelo de aeronave con varios motores de dicho país (Caproni Ca.31, 1914) e ingenia el primer prototipo de avión para pasajeros (Caproni Ca. 48, a partir del bombardero Caproni Ca. 4)(López Martín y García Villar, 2016, 2020).

La película muestra múltiples metáforas, las cuales condicionan la construcción tanto del espacio in como del espacio off. La reflexión acerca de las despedidas protagoniza tanto las secuencias y las escenas referentes a la imaginación del joven nipón como las correspondientes a la estación de tren, las cartas de Naoko Satomi, la separación entre Jirō Horikoshi y Honjō Kiro¹⁰ o la huida del señor Castorp, entre otros fragmentos. Uno de los mensajes implícitos en esta obra audiovisual es la retirada de Hayao Miyazaki y su muerte inminente, a causa de su edad.

El leitmotiv de la cinta, “le vent se lève, il faut tenter de vivre”¹¹, trata de alentar al espectador para continuar viviendo, superando las adversidades, aceptando el cambio, luchando por sus principios, ya que, al final del camino, los individuos se reúnen con sus seres queridos en un espacio edificado a partir de sus deseos¹² y de sus experiencias.

Cabe destacar la inclusión de referencias tanto narrativas como discursivas a películas realizadas por el director. Algunas de ellas son el retrato de bosques y de parajes naturales con una vegetación extravagante, en recuerdo de *La princesa Mononoke*, la fisonomía de ciertos personajes, como Castorp, y el uso de kimonos de tonalidades rosadas, vinculados a la mujer, o de tonalidades azuladas, en mención a los hombres, vistos en *El viaje de Chihiro*, el desfile hacia la muerte de los pilotos de aviones de guerra o el desempeño de los ingenieros aeronáuticos, similar al de Fio Piccolo en *Porco Rosso*, o la estética de las bombas y de los jardines, extraída de *El castillo ambulante*. Además de formar parte del espacio in, dichas referencias construyen el espacio imaginable de esta cinta.

En relación con el espacio en off, el espacio no percibido es semejante en los largometrajes seleccionados: *Porco Rosso* y *El viento se levanta*. En ambos casos, el espacio no percibido está compuesto por las singularidades adscritas a la realización de cintas de animación, tales como el proceso de ilustración, ya sea derivado de la animación tradicional (*Porco Rosso*), digital, o a partir de la combinación de sendas disciplinas (*El viento se levanta*), el empleo de hardware y de software específicos la necesidad de un personal humano cualificado en áreas dispares a las concebidas para una producción cinematográfica tradicional, como actores de voz o entintadores, o el establecimiento de cronologías dispares a las concebidas en un filme no animado, entre otras circunstancias. A

10. Kōji Hoshino anuncia la jubilación de Hayao Miyazaki durante el Festival de Cine de Venecia de 2013. Asimismo, el tráiler de la película confirma, de forma explícita, la jubilación del director de animación japonés.

11. En español, “el viento se levanta, hay que intentar vivir”. Esta estrofa pertenece al poemario *El Cementerio marino* (*Le Cimetière marine*, 1920) del escritor francés Paul Valéry.

12. A su vez, la importancia de los deseos se representa en la escena en la que la hermana de Jirō Horikoshi y el protagonista observan una lluvia de estrellas fugaces desde el tejado de su hogar. Este suceso propulsa el milagro de los encuentros oníricos entre el ingeniero aeronáutico y Gianni Caproni.

su vez, al ser filmes desarrollados por colaboradores recurrentes¹³ y en la misma compañía, dichas similitudes aumentan. De igual manera, estas características afectan a la configuración del espacio in, desde el estilo de dibujo o las interacciones de los sujetos y objetos con el espacio hasta la labor de posproducción y de ambientación sonora.

El espacio definido es equivalente al espacio in, ya que este fenómeno recopila tanto de las imágenes como del sonido reproducido con anterioridad o por reproducir. Por ejemplo, en *Porco Rosso*, el espacio definido correspondiente a la escena en la que Marco Pagot visualiza una película en la sala de cine de Milán está compuesto por las escenas o secuencias precedentes, como las negociaciones entre Fio Piccolo y el Cerdo Rojo para reparar el avión, trascurridas en el taller del Maestro Piccolo, y posteriores, como la propuesta de matrimonio de Donald Curtis a Gina en el Jardín del hotel Adriano. En *El viento se levanta*, en el supuesto de que el espacio in represente la estancia de Naoko Satomi en el sanatorio, el espacio definido consta del encuentro entre la señorita y Jirō Horikoshi¹⁴ en el terremoto de Tokio, o de las conversaciones nocturnas entre ambos cónyuges en el hogar del superior del ingeniero aeronáutico, entre otras situaciones.

Por otro lado, el espacio imaginable está conectado con la tipología de la analogía y con las especificaciones del espacio in. La situación tanto temporal como geográfica de *Porco Rosso* y de *El viento se levanta*, vinculadas a episodios históricos y a problemáticas sociales reales, o la conexión entre ambos relatos y la biografía de Hayao Miyazaki, permiten que el espectador evoque información adicional. En *Porco Rosso*, apreciaciones como el bordado de la bandera rusa en el uniforme de Donald Curtis apelan a la alianza entre Rusia y Estados Unidos en esta época. Asimismo, conocer las uniones, los enfrentamientos o las ideologías de los países partícipes en la Primera Guerra Mundial influyen tanto en la construcción del espacio como en distintos regímenes de la representación, desde la configuración de los personajes hasta la cronología del relato.

En ambas películas se introducen las preocupaciones y los valores de la sociedad japonesa, distinguidos por la implicación del país asiático en las dos Guerras Mundiales, el legado del feudalismo (por medio del símbolo del Clan Hôjō¹⁵ (o

13. El personal implicado en las diferentes obras audiovisuales de Studio Ghibli experimenta variaciones leves. Por ejemplo, Hayao Miyazaki e Isao Takahata son directores y guionistas recurrentes. De igual manera, Toshio Suzuki se encarga de la producción de las cintas, en su mayoría, y Joe Hisaishi de la composición musical. Este patrón se repite en el resto de cargos.

Los miembros del equipo humano de Studio Ghibli, así como las singularidades del proceso creativo de personalidades como Hayao Miyazaki son de interés. La complejidad de estos perfiles y las técnicas empleadas por los mismos son un objeto de estudio a considerar para futuras investigaciones.

14. El vínculo entre Jirō Horikoshi y Naoko Satomi alude a la leyenda del hilo rojo del destino, popular en el folclore japonés.

15. Dicho clan emerge en el Shogunato de Kamakura (1192-1333) y tiene origen en una de las familias regentes. Supone el origen del primer régimen feudal nipón (Google Arts & Culture, 2021).

Hōjō)), la crisis económica, protagonizada por la propagación de enfermedades, la muerte de personas inocentes y la hambruna, la situación precaria de las zonas rurales, la influencia de la religión (en especial, del sintoísmo), el temor a los desastres naturales. Aunque, la crítica cinematográfica no comparte la visión aportada por Hayao Miyazaki en *El viento se levanta* acerca del consumo desmedido del tabaco¹⁶, las premisas extremistas de las ideologías tanto “de izquierdas” como “de derechas”, o el rol de Japón frente al desempeño de otras potencias.

A modo de apunte, tras el estreno de *Porco Rosso*, Hayao Miyazaki (1992) confiesa la influencia de las Guerras de los Balcanes a nivel tanto de contenido como de forma. Esta obra audiovisual fue concebida como un cortometraje para promocionar la compañía Japan Airlines. Sin embargo, el impacto del conflicto y la evolución de la historia modificaron dicha premisa. El director japonés declara que la comedia y el carácter familiar de *Porco Rosso* se entremezclan con los mensajes anti-belicistas y anti-fascistas, manifestados en la muerte de seres queridos y civiles, las confrontaciones, la búsqueda de un mecanismo de escape, la destrucción, la oscuridad o la injusticia del destino, el cual manipula la vida de Marco Pagot al no permitirle fallecer junto a sus camaradas y transformarlo en un cerdo, incapaz de manifestar su amor a causa de la culpa.

El viento se levanta carece de los recursos humorísticos presentes en *Porco Rosso*, debido a que la intención de este largometraje es describir el mundo interior de Hayao Miyazaki desde un punto de vista solemne y emotivo, ya que pretende conmemorar la despedida del director (Studio Ghibli, 2013).

El espacio imaginario explora los límites de la cuarta pared con una intención intertextual, cuando, en *Porco Rosso*, el Maestro Piccolo le enseña al antiguo soldado unos motores de aviación en el grabado “Ghibli”.

El nombre de la compañía de animación fundada por Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, procede de este apelativo, el cual significa “viento cálido” y fue utilizado por los pilotos italianos para denominar a los aviones que exploraron el Desierto del Sahara en la Segunda Guerra Mundial. Esta apreciación refleja tanto la conexión de la película con la empresa como con los principios morales y éticos implícitos en las creaciones de Hayao Miyazaki: apuesta por el cambio y la esperanza de una humanidad mejor (Sunada, 2013). Este recurso se repite en el título del segundo filme, *El viento se levanta*, y en las diferentes tipologías de intertextualidad presentes en dicho metraje, desde la mención a múltiples acontecimientos verídicos, como a la filmografía y a la bibliografía de Hayao Miyazaki, a las leyendas derivadas del folclore japonés, o a las creaciones de otros autores.

16. El 15 de mayo de 2018, Hayao Miyazaki se despidió de su compañero y amigo, Isao Takahata, por medio de un discurso en el que aborda, entre otros aspectos, el peligro del tabaco. El director japonés reitera su descontento en numerosas ocasiones. Entre otros ejemplos, Rojas Gil (2021) afirma que, en una entrevista, Hayao Miyazaki revelaba cómo su padre le obligaba a consumir cigarrillos para agradar a la sociedad.

Por ejemplo, el sobrenombre “la montaña mágica” procede del libro homónimo de Thomas Mann (1924), reescrito por Jiro Taniguchi (2009). A su vez, el metraje proyectado en la sala de cine fusiona elementos como los hidroaviones, el cerdo y los dilemas amorosos con la estética de los primeros cortometrajes de Walt Disney Company.

La cinematografía de animación japonesa destaca por la articulación de un lenguaje sonoro propio, con denominación de origen, e inteligible. El eco de las campanas al finalizar las clases, el trinar de las cigarras en verano o las burbujas de un refresco son construcciones artificiales percibidas como verosímiles en el imaginario colectivo a causa de la tradición de estas producciones. De nuevo, con el fin de apelar a la realidad, tanto *Porco Rosso* como *El viento se levanta* compaginan el sonido vocal, los efectos de sonido, la música y el silencio con las modalidades diegética, extradiegética, off y over.

Los sujetos y objetos retratados carecen de sonoridad propia. En base a esta concepción, el sonido se ciñe a las tipologías extradiegética y over. Sin embargo, para analizar la posproducción y la ambientación sonora de un filme animado es necesario situarse en el universo cinematográfico de dicha creación, obviando tanto su naturaleza como sus vínculos con el mundo tangible.

Tanto en *Porco Rosso* como en *El viento se levanta* predomina el sonido diegético. La primera película prescinde, en diversas ocasiones, de efectos de sonido para simular la atmósfera de las localizaciones tanto exteriores, por ejemplo, las calles italianas, como interiores, subrayando el bar de Gina. En este caso, la función del sonido es dirigir la atención del espectador hacia las interacciones primordiales, como los diálogos y las acciones ejecutadas por los personajes, o hacia los objetos y las temáticas predilectas (en concreto, los aviones). Por el contrario, *El viento se levanta* aumenta el uso de dichos efectos de sonido, con el propósito de enfatizar e intensificar las acciones (en el caso de la sonoridad desmesurada al levantarse la tierra en el terremoto), ubicar al espectador en los emplazamientos retratados, como en el restaurante, representar lo acontecido (al elevar el volumen de los pasos de un personaje) o unificar transiciones. Hayao Miyazaki busca introducir al espectador en el universo cinematográfico de esta cinta. Sin embargo, el sonido vocal, hilo conductor de la trama, continúa siendo un elemento de interés.

La música es el fenómeno extradiegético principal, destacado por la asociación de determinadas armonías y notas a fenómenos como la melodía del viento o la caída de los aviones¹⁷. En ambas películas, sus funciones son reforzar la identidad del largometraje (por ejemplo, por medio de la reproducción de pistas en

17. La técnica de puntuación sincronizada, paralela o reflejada, conocida como “Mickey Mousing” por su origen, relacionado con Walt Disney Company, consiste en sincronizar los movimientos con la música. De esta manera, la melodía acompaña a los sujetos y los objetos representados, utilizando el ritmo como un mecanismo lúdico.

las secuencias referentes a los vuelos de Marco Pagot, en *Porco Rosso*, o a los encuentros entre Naoko Satomi y Jirō Horikoshi, en *El viento se levanta*), enfatizar los sucesos acontecidos en pantalla (como la emotividad de la conclusión del relato en el primer largometraje, o la destrucción de las aeronaves en el segundo filme), o a ubicar la acción en el espacio y en el tiempo. La ascensión al cielo de los compañeros de Marco Pagot tras fallecer en combate, el paseo nocturno del Cerdo Rojo a las puertas del taller del Maestro Piccolo o el duelo entre el piloto americano y el antiguo soldado italiano ejemplifican estas características. Esta particularidad se repite en los paseos de Jirō Horikoshi, un suceso recurrente.

En ocasiones, las canciones son de carácter diegético. La pieza interpretada por Gina, *Les temps des cerises*, compuesta por Jean-Baptiste Clément y Antonie Renard en 1866, es un canto a la revolución que se convirtió en el himno de la Comuna de París, en 1870. Por ende, las manifestaciones sonoras afectan tanto a la forma como al contenido de las obras audiovisuales. En *El viento se levanta*, Joe Hisaishi apela a la intertextualidad, aludiendo a la sonoridad de cintas precedentes en las que participa Hayao Miyazaki, desde *Heidi (Arupusu no Shōjo Haiji)*, 1974, Isao Takahata a *El viaje de Chihiro*.

De igual manera, se intercala el uso de la voz off, al escuchar, pero no visualizar componentes como el cinematógrafo en la sala de cine en *Porco Rosso*, o los motores tanto de los aviones de combate de la compañía Mitsubishi como del hidroavión de Marco Pagot antes de aparecer en el jardín del hotel Adriano, con el de la voz en over, típico en llamadas telefónicas o las narraciones.

4.3.2. *El espacio estático y el espacio dinámico*

Respecto al segundo eje del espacio, conformado por las relaciones entre el espacio estático y el espacio dinámico, los largometrajes seleccionados emplean las cuatro tipologías propuestas por Casetti y Di Chio (1990). Sin embargo, tanto en *Porco Rosso* como en *El viento se levanta*, predomina el uso de dos categorías: el espacio estático móvil y el espacio dinámico descriptivo.

El espacio estático fijo es un perfil fundamental en los filmes animados en general. Las películas de animación se construyen por medio de ilustraciones individuales, lo que equivale a un fotograma¹⁸. Dichas ilustraciones se dividen, en general, en dos grupos: los fondos y los sujetos u objetos en movimiento. Como se especifica en apartados anteriores, en la animación tradicional, los fondos son aquellos componentes escenográficos, desde el paisaje o el escenario al mobiliario, el atrezzo y el material fungible, que permanecen inmóviles. Por el

18. Cabe destacar que una película de animación con una velocidad de veinticuatro fotogramas por segundo no se compone de veinticuatro animaciones. Por lo general, el ratio de frame es inferior.

contrario, los elementos susceptibles a presentar movimiento, en especial, los personajes, se dibujan, fotograma por fotograma, en láminas de acetato. De esta forma, un fondo único, carente de movilidad, se utiliza en escenas completas. En *Porco Rosso*, esta técnica se aprecia con claridad en las escenas interiores, destacando los distintos escenarios del bar de Gina, como la barra, o en las dependencias del taller del Maestro Piccolo, como en su despacho. Este patrón se repite en *El viento se levanta*, por ejemplo, en la habitación donde se hospedan tanto Jirō Horikoshi y Honjō Kiro, en Alemania, o en los apartamentos del hotel situado en “la montaña mágica”. Aunque, si bien los fondos representan un espacio estático fijo, la adición de componentes en movimiento modifican las características de la escena. Es decir, los fondos no se consideran como un fenómeno independiente al resto de recursos visuales. Por consiguiente, el espacio estático fijo corresponde a la presencia de sujetos, objetos y derivados de la escenografía desprovistos de movimiento, una fotografía con una duración superior a un segundo. En *Porco Rosso*, las muestras de un espacio estático de estas características no son representativas, debido a que se ciñen a las transiciones entre dos escenas, a las pausas en el texto mostrado al principio de la cinta o al logotipo de Studio Ghibli, distintivo de las obras audiovisuales de la compañía. En *El viento se levanta*, esta tipología se aprecia en contadas ocasiones, con el propósito de contextualizar el lugar en el que transcurren las acciones, por ejemplo, en la sede de Mitsubishi, o en los títulos de crédito.

El espacio estático móvil es la tipología predominante tanto en la muestra escogida como en las producciones enmarcadas en la cinematografía de animación. La ausencia de movimiento en los fondos reduce el tiempo de elaboración de la escena, el número de personal humano o de materiales necesarios y, por ende, el coste de la obra audiovisual. Asimismo, esta técnica se convierte en una premisa estética descendiente de la animación tradicional. A excepción del metraje *Earwig y la bruja* (Āya to Majo, Gorō Miyazaki, 2020), realizada, de forma íntegra, con animación digital, las cintas de Studio Ghibli se desarrollan, mayoritariamente, bajo los fundamentos de la animación clásica. En concreto, *El viento se levanta* contiene menos de un 10% de efectos digitales. La secuencia en la que Fio Piccolo visita la isla secreta de Marco Pagot, o la escena en la que las quince excursionistas observan las confrontaciones entre los piratas del aire y el antiguo piloto italiano desde un flotador, en *Porco Rosso*, la secuencia de la ceremonia de casamiento entre Jirō Horikoshi y Naoko Satomi en el hogar del superior del ingeniero aeronáutico, o las escenas en las que la joven nipona pinta el paisaje de las colinas situadas junto al hotel de la “montaña mágica”, en *El viento se levanta*, ejemplifican esta modalidad espacial.

A colación del espacio dinámico, el espacio dinámico descriptivo es de suma importancia en las piezas seleccionadas. Dadas las singularidades del proceso

creativo de los filmes de animación, el empleo de esta disciplina es atípico, en comparación con su desempeño en las películas no animadas. Hayao Miyazaki explora con asiduidad este recurso con el fin de ilustrar el movimiento de los medios de transporte, en especial, de las hidronaves y de los aviones, y apelar a la belleza, la complejidad y la estructura de estos artefactos. En *Porco Rosso*, el espacio dinámico descriptivo articula las secuencias y las escenas relativas a los viajes de Marco Pagot en su hidroavión. De igual manera, en *El viento se levanta*, destacan las secuencias y las escenas referentes a las pruebas de vuelo de los aviones fabricados por la compañía Mitsubishi.

El espacio dinámico expresivo es un método para simular los desplazamientos de una cámara fija. Esta técnica consiste en que el movimiento de las ilustraciones y el contenido de estas se equiparen con la realidad. En *Porco Rosso*, este mecanismo se manifiesta en contadas ocasiones, como en las panorámicas horizontales, en el comienzo de la secuencia de la pedida de mano de Donald Curtis a Gina en el hotel Adriano, el travelling, en la huida de Marco Pagot a través del río, tanto el zoom in como el zoom out, al alejarse del poster del filme protagonizado por el americano colocado en el bar de Gina, o en los paneos, para dirigir el foco de atención desde el hidroavión rojo al cazarrecompensas en la isla secreta. Sin embargo, el énfasis es mayor en *El viento se levanta*, ya que Hayao Miyazaki busca aumentar la riqueza visual del largometraje y distinguir los vínculos de la realidad con el universo filmico. En este caso, se distinguen el zoom in para intensificar la velocidad de los aviones en las pruebas realizadas por la compañía Mitsubishi en el campo, el zoom out, al finalizar la secuencia del sanatorio, o los paneos, en escenas como la protagonizada por la aglomeración de ciudadanos junto al templo tras el terremoto de Tokio.

4.3.3. *El espacio orgánico y el espacio disorgánico*

El tercer eje del espacio continúa con las pretensiones de construir un espacio verosímil, conectado con la realidad. En ambas películas, la puesta en práctica de habilidades artísticas, como el sombreado, las texturas, el volumen o los puntos de fuga contribuyen a la creación de un espacio profundo, disimulando los límites de las tres dimensiones.

Con el pretexto de representar la ilógica y la fantasía del mundo de los sueños, tanto las películas tradicionales [por ejemplo, *Origen* (*Inception*, 2010, Christopher Nolan)] como los metrajados animados (como *Paprika* (2006, Satoshi Kon)) emplean el espacio fragmentado. Sin embargo, las localizaciones oníricas de *El viento se levanta* dispone tanto los sujetos y objetos como los elementos derivados de la escenografía en consonancia con lo real, configurando un espacio unitario. Las secuencias acontecidas en estos emplazamientos, distinguidos por la

magnificencia del paisaje, es semejante a las ubicadas en los lugares considerados como no imaginarios. Cabe destacar la ausencia de transiciones o separadores para enfatizar el cambio de la realidad al sueño, la evocación de recuerdos o las elipsis temporales, subrayadas por el paso de los años. Estas peculiaridades están relacionadas con la creación de un espacio centrado. A su vez, no existen variaciones cromáticas para diferenciar el pasado, el presente, el futuro o los dos universos que componen la cinta¹⁹. En *Porco Rosso*, el espacio unitario responde al interés por ubicar al espectador en escenarios concretos, desde el mar Adriático a las calles de Venecia.

De nuevo, la finalidad de los principios de la composición fotográfica de estas obras audiovisuales es transmitir tanto orden como equilibrio. Tanto en *Porco Rosso* como en *El viento se levanta*, el tamaño de los planos es variado, enfatizando la combinación de planos medios cortos y planos medios largos para dirigir la atención hacia las conversaciones entre los personajes, como entre Gina y Marco Pagot durante la cena en el bar de Gina, o entre Jirō Horikoshi y Honjō Kiro en la habitación del protagonista de su residencia en Nagoya, y los planos detalles, tanto para vislumbrar las singularidades de los sujetos u objetos retratados, por ejemplo, la precisión al cortar una tabla de madera con una sierra mecánica en el taller del Maestro Piccolo o la maestría para tocar el piano del señor Castorp en el restaurante del hotel de la “montaña mágica”, como para subrayar las predilecciones de Hayao Miyazaki (en ambos casos, la complejidad y la belleza de los aviones, desde los anclajes que componen su estructura al brillo del metal en contacto con el sol, o a la exactitud de los bocetos de los ingenieros aeronáuticos).

Aunque *Porco Rosso* sustituye los planos generales por los planos americanos para posicionar a los individuos y a sus acciones en un emplazamiento, como ocurre en los diálogos entre Fio Piccolo y el Cerdo Rojo en el taller del Maestro Piccolo. En el lenguaje cinematográfico, los planos largos pretenden contextualizar o describir, mientras que los planos cortos se vinculan a la narración, a la expresividad, a lo concreto. La intención de recurrir al plano americano es simular el encuadre del personaje en el interior de un avión, aunque la ubicación de este sea distinta. De igual modo, la ausencia de primeros planos o primerísimos primeros planos está basada en el desinterés por mostrar escenas sin una referencia espacial.

19. A modo de apunte, la paleta de colores de *El viento se levanta* es similar a la empleada en *Porco Rosso*, dadas las particularidades estéticas del autor. No obstante, existen sutiles variaciones.

La colorimetría de *Porco Rosso* alude al “imaginario extranjero” acerca de Italia, protagonizado por la viveza de las tonalidades rojizas, verdosas, amarillentas y azuladas. En *El viento se levanta*, la saturación es menor y predominan los colores verdosos y amarronados. De igual manera, la ilustración de las sombras en *El viento se levanta*, es superior (en cantidad) a la observada en *Porco Rosso*. Esta particularidad simboliza las diferencias climáticas entre ambos países.

Al contrario, en *El viento se levanta*, tanto los grandes planos generales como los planos generales son fundamentales para insistir en el entorno geográfico, histórico, político, social y económico del relato, como en las pruebas aeronáuticas de la empresa Mitsubishi o la llegada de Naoko Satomi a su hogar tras el terremoto. A su vez, con el fin de acercar al espectador tanto a los pensamientos como al punto de vista de Jirō Horikoshi, se emplean primeros planos, primeros primerísimos planos y planos subjetivos.

Los fundamentos de las angulaciones tienen un origen similar al del tamaño de los planos. En *Porco Rosso*, se distinguen tres tipologías de angulaciones: normal, picada y contrapicada. La angulación normal sitúa la cámara a la altura de la vista humana. Este método es habitual en el panorama audiovisual, dado el parentesco entre esta perspectiva y la obtenida por medio del sistema visual²⁰. Su cometido es establecer una conexión entre la realidad y lo representado a través de la pantalla. Por otro lado, la angulación picada refuerza conceptos como la inferioridad, la falta de protección o la inseguridad del sujeto u objeto captado. En este largometraje se utiliza la angulación picada en las secuencias protagonizadas por los vuelos tanto del cazarrecompensas italiano, mostrando la mediocridad del ser humano ante el mar, el cielo y la aviación. En oposición, la angulación contrapicada subraya un estatus superior, poder y fuerza respecto al sujeto u objeto retratado. Estas particularidades se aprecian, en especial, en la ascensión de los compañeros del ejército al que pertenecía Marco Pagot, una metáfora de divinidad y de la religión cristiana, o al contemplar, desde abajo, los sucesos ocurridos en el aire. En resumen, la aviación se entremezcla con lo sagrado.

En *El viento se levanta*, se repite el uso de la angulación normal, en el cuerpo de la película, picada y contrapicada, en especial, en las secuencias de vuelo oníricas o en las pruebas aeronáuticas citadas con anterioridad. Sin embargo, se aprecia un implemento de recursos discursivos novedosos, como la angulación tanto nadir como cenital, con el objetivo de conferir tanto realismo como variedad a las secuencias y a las escenas aéreas, o la angulación lateral para que la fisionomía de los personajes recuerde a la estructura de los aviones.

El montaje de ambas cintas articula espacios tanto abiertos como cerrados. De nuevo, el espacio abierto persigue localizar a los individuos y generar un ambiente distendido y afable, como a la hora del almuerzo en el taller del Maestro Piccolo, o mientras Naoko Satomi pinta en la pradera. Por el contrario, el espacio cerrado sobresale en escenas con un trasfondo dramático, nocturnas, para referirse a la confusión de un combate o para apelar a la sensación de que el

20. Con el motivo de situar los sucesos acontecidos y remarcar su verosimilitud, la película incluye recursos como mapas para ilustrar maniobras, como el plan de rescate de las excursionistas.

espectador se encuentra sentado en un avión. Por ejemplo, en la avalancha humana tras el terremoto de Tokio, en *El viento se levanta*, o en el duelo entre Marco Pagot y Donald Curtis, en el cielo.

Por último, la disposición de los elementos en el plano conecta los sucesos acontecidos tanto en *Porco Rosso* como en *El viento se levanta*, destacando la repetición de una escena ilustrada por un puente curvo sobre un río. Si el espectador ha visualizado con anterioridad *Porco Rosso*, al apreciar esta imagen en *El viento se levanta*, espera que un avión cruce el puente por la parte inferior.

5. Conclusiones. *El viento se levanta*, hay que vivir

Los resultados obtenidos tras analizar los tres ejes del espacio presentes en *Porco Rosso* y *El viento se levanta* permiten describir tanto el tratamiento como la evolución de los recursos discursivos aplicados por Hayao Miyazaki, y aclarar las cuestiones señaladas en las hipótesis. En referencia a dichas hipótesis, la primera, “el cineasta nipón incide a que el espectador reflexione, en especial, acerca del espacio imaginable” es correcta, aunque esta investigación subraya la importancia del espacio in. Al contrario, la segunda propuesta, “el perfil del espacio dominante es el dinámico descriptivo” es inexacta. Pese a que el espacio dinámico descriptivo es una modalidad fundamental para representar tanto las características como el movimiento de los aviones, el espacio estático móvil es la herramienta predominante. En cuanto al tercer enunciado, “con el propósito de apelar a la verosimilitud formal del relato, el animador construye un espacio armónico, unitario y equilibrado”, es incompleto, debido a que el espacio orgánico y el espacio disorgánico no se ciñen a principios armónicos o unitarios. El interés de este eje no reside en el uso reiterado de determinadas categorías, sino en cómo el autor sintetiza sus principios cinematográficos y los expresa al construir el espacio cinematográfico.

El cineasta pretende combinar mecanismos ficticios, la caricaturización, la presentación de un mundo onírico o la invención de personajes originales²¹ con la selección de escenarios basados en la realidad, protagonizados por la selección de emplazamientos geográficos y períodos históricos verídicos, o la rigurosidad para retratar los aviones, distinguida por el uso de terminología específica o la ilustración de modelos existentes. La tipología de analogía construida en ambos largometrajes es la consecuencia de las singularidades de las oposiciones entre

21. En esta afirmación, se considera a los personajes como los sujetos que interactúan con el espacio, un recurso ubicado en las barreras entre el ámbito narrativo y el ámbito discursivo.

el espacio in y el espacio off, el espacio estático y el espacio dinámico, y el espacio orgánico y el espacio disorgánico.

Respecto al primer eje espacial, caracterizado por la exploración de los límites de la imagen²², Hayao Miyazaki erige el espacio in y el espacio en off definido con el pretexto de representar tanto las singularidades topográficas de Italia, expuestas a través de la inmensidad del mar, la flora de las islas o la arquitectura de sus municipios, como la precariedad, el predominio del paisaje rural, la destrucción a causa de las catástrofes naturales o el atraso tecnológico y social japonés frente a los avances europeos. El énfasis en el transcurso del tiempo y las variaciones del espacio contrastan con el estatismo de las épocas escenificadas, subrayando la falta de aprendizaje de los seres humanos al reincidir en la guerra y la necesidad de un cambio, simbolizado por las constantes citas al viento. Aunque, en estas películas, el hecho de que el hombre sea capaz de volar, un progreso insólito, o los mensajes de apoyo ocultos tras la frase "el viento se levanta", incitan a la esperanza.

Por otro lado, la finalidad principal del espacio off definido es recordar al espectador que, tras la intención de articular textos relacionados con el mundo tangible, se encuentra un universo mágico, irreal, regido por condicionantes estéticos, como la representación distorsionada de la fisonomía japonesa, la imposibilidad de obtener una iluminación suficiente a través de fuentes lumínicas sutiles, o el preciosismo utilizado para bosquejar la comida o la vegetación. En otro orden, tanto el espacio imaginable como los códigos sonoros transportan al espectador desde los enclaves vislumbrados en sendas cintas hasta etapas precedentes, en el caso del mundo tangible, hasta los espacios que conforman la filmografía de Hayao Miyazaki, como el bosque de *La princesa Mononoke*, los inmuebles nipones de *El viaje de Chihiro*, o los jardines paradisíacos de *El castillo ambulante*. Asimismo, los efectos de sonido ayudan, de forma discreta, a estructurar un espacio realista.

Las funciones del espacio estático y del espacio dinámico son, de nuevo, ilustrar, con claridad, los ideales de Hayao Miyazaki, desde las virtudes de la naturaleza, la magnitud del amor y de la amistad, los cuales superan las fronteras del espacio y del tiempo, y la gracilidad de los aviones, hasta la confusión, la destrucción y la muerte como consecuencia de los errores de la humanidad. Por medio de referencias a religiones como el cristianismo o el sintoísmo, el simbolismo del cielo y la introducción de situaciones con un desenlace trágico, el director le expresa sus inquietudes al espectador: ¿a dónde vamos tras fallecer?, ¿los su-

22. Los límites de la imagen se refieren a la diferencia entre los conceptos "en campo" y "fuera de campo", abordados en la metodología.

cesos acontecidos son un castigo ante el egoísmo humano?, ¿merece la pena continuar el camino?

Tanto el eje relacionado con las oposiciones entre el espacio in y el espacio off como el compuesto por las disparidades entre el espacio estático y el espacio dinámico detallan el tratamiento espacial, desde una perspectiva discursiva, de las creaciones audiovisuales del autor. Sin embargo, el análisis del tercer eje, acerca del espacio orgánico y el espacio disorgánico, enfatiza en la evolución de los recursos formales. Esta progresión se representa mediante la ampliación en la diversidad de tipos de planos, de angulaciones, de puntos de vista, en la carga emocional o simbólica adscrita a los espacios abiertos (sinónimos de calma y de orden) y a los espacios cerrados (análogos al caos y a la conmoción), y en los contrapuntos ofrecidos al emplear un espacio unitario y centrado en las diferentes dimensiones del filme (el mundo onírico y el mundo físico, o en pasajes temporales indistintos). Cabe reseñar la apreciación de dicha evolución tanto en el primer eje como en el segundo eje, por medio de circunstancias como el incremento de la plausibilidad de los componentes escenográficos de *El viento se levanta* frente a los vistos en *Porco Rosso*, el mayor bagaje geográfico, histórico, económico, político y cultural de la segunda película mencionada o el perfeccionamiento del espacio estático fijo en la cinta posterior.

El presente estudio cumple con su objetivo principal y, por ende, con sus objetivos secundarios, analizando e interpretando la aplicación de los tres ejes del espacio en la filmografía del director. De igual manera, propone, como temática de investigaciones futuras, el examen del tratamiento y la actualización de otros componentes formales, como el tiempo o los regímenes de la representación (Casetti y Di Chio, 1990).

Acorde con los principios filosóficos de Sigmund Freud, el universo creativo de Hayao Miyazaki materializa sus sueños, sus aspiraciones, sus incertidumbres, sus inclinaciones y sus experiencias personales a partir de los recursos discursivos, conectados con los elementos narrativos, como la historia, los acontecimientos y los personajes²³. La forma del relato incide en el contenido de éste, por lo que la observación del espacio guía al espectador a lo largo del imaginario del cineasta, el cual se percibe a sí mismo como el resultado de un hombre que camina través de la historia de la humanidad (Sunada, 2013).

Hideaki Anno (1997), animador de Studio Ghibli, creador de *Neon Genesis Evangelion* (Shin Seiki Evangelion, 1995 - 1996) y amigo de Hayao Miyazaki, critica el intimismo de *Porco Rosso*, pero denota que, previo a exhibir la totalidad de su esencia, el autor se oculta, como Marco Pagot, tras su apariencia de cerdo, esta-

23. En este pasaje, se trata a los personajes como un componente situado entre la historia y el discurso (Chatman, 1990)

bleciendo una distancia tanto espacial como sentimental entre él y la audiencia. Por el contrario, las menciones a individuos y a eventos personales, el símil de la caída de las flores de cerezo, veloz, efímera, como la estancia del ser humano en el planeta, el desaliento de sobrevivir a la pérdida, o la consagración al trabajo muestran al artista "al desnudo".

Después de cinco décadas, en lugar de una²⁴, de desarrollo tanto interpersonal como laboral, Hayao Miyazaki avanza hacia un espacio desconocido, bajo la premisa de que, tanto la vida como los aviones "son sueños hermosos pero malditos. El cielo los engulle", mas "el viento sigue soplando. Hay que seguir luchando".²⁵

6. Bibliografía

- Alten, S. R. (1994). *El manual del audio en los medios de comunicación*. Andoain - Escuela de Cine y Video.
- Ameco Press (3 de noviembre de 2018). *Sufragistas: las primeras heroínas feministas*. Nueva Tribuna. <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/sufragistas-primaras-heroinas-feministas/20181103013203157097.html>
- Barrientos Bueno, M. (2013). Recursos en internet para investigar en cine. *Historia y Comunicación Social*, Especial Noviembre (18), pp. 481-497. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44261
- Casas, Q. (2014). El viento se levanta. Un sueño aeronáutico. *Dirigido por*, 444, pp. 30-31.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chatman, S.(1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Alfaguara.
- Chute, D. (1998). Organic machine: The world of Hayao Miyazaki. *Film Comment*, 34 (6), pp. 62-65.
- Collar, J. (2014). "Se levanta el viento", el adiós de Hayao Miyazaki. *Nuestro tiempo*, 683, pp. 80-83.
- De Almeida-Figueiredo, C.M. y Farmhouse-Coimbra, I. (2012). Dos Espaços da Arquitectura aos Espaços do Ser na Ficção de Miyazaki. En Conceição Trigueiros (Ed.). *Palcos Da Arquitectura*(2, pp. 294-301). Aeaulp.
- Díaz Delgado, N. (17 de junio de 2009). *La Narrativa Cinematográfica*. Narrativa Digital. <http://narrativa-digital.blogspot.com/2009/06/la-narrativa-cinematografica.html>
- Dozo, L. (2020). El uso de la fantasía en las películas de Hayao Miyazaki como práctica de resistencia a la posmodernidad. Caso 'El viaje de Chihiro'. *Trabajo de fin de grado*. Universidad Nacional de Rosario.

24. Referencia al periodo útil de un artista, según Gianni Caproni, en *El viento se levanta*.

25. Reflexiones de Gianni Caproni en *El viento se levanta*.

- Fortes Guerrero, R. (2017). Hayao Miyazaki, la lámpara maravillosa. Un estudio de su cine y de sus referencias humanistas a la luz de las conexiones culturales entre japon y occidente. *Tesis doctoral*. Universitat De València.
- Fraile Alonso, M. (2018). El mundo fantástico de Hayao Miyazaki. *Trabajo de fin de grado*. Universidad de Zaragoza.
- Fujiki, K. (2015). My Neighbor Totoro. The Healing of Nature, the Nature of Healing. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 3(2), pp. 152-157.
- Gallardo Frías, L. (2016). Arquitectura de lo cotidiano. Propuestas arquitectónicas a partir de la filosofía de Humberto Giannini. *Actas del Coloquio Internacional Conversaciones Humberto Giannini*, 0(1), pp. 1-16.
- García Villar, M. (2017). *Biblioteca Studio Ghibli: El viaje de Chihiro*. Héroes de Papel.
- Gómez Tarín, F.J. (2002). El término "discurso" en el texto cinematográfico, necesidad de una delimitación no excluyente. *Actas del I Congreso Internacional*, Edición 2006 (1), pp. 489-504.
- Gómez Tarín, F.J. (2007). Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine. *Comunicar*, 29 (15), pp. 75-80.
- Google Arts & Culture (17 de junio de 2021). *Tenencia feudal*. <https://artsandculture.google.com/entity/m04hzs6?hl=es>
- Gudmundsdottir, S. (1998). La naturaleza narrativa del saber pedagógico sobre los contenidos. En Hunter McEwan y Kieran Egan (Eds.). *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Amorrortu editores.
- Jiménez Chaves, V.E. (2012). El estudio de caso y su implementación en la investigación. *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales*, 1(8), pp. 141-150.
- Junyent Barbany, A. (2021). *Mujeres de Ghibli: la huella femenina de Miyazaki en el anime*. Diábolo Ediciones.
- La Prensa (13 de diciembre de 2018). *Mitsubishi A6M Zero, el caza naval de Japón que dominó el cielo en Asia durante la Segunda Guerra Mundial*. <https://laprensa.peru.com/defensa/noticia-mitsubishi-a6m-zero-avion-reinaba-asia-durante-%20segunda-guerra-mundial-fotos-armas-guerra-71540>
- Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Arco Libros - La Muralla.
- López Martín, Á. y García Villar, M. (2016). *Antes de Mi vecino Miyazaki: El origen de Studio Ghibli*. Diábolo Ediciones.
- López Martín, Á. (2017). *El viaje de Chihiro: nada de lo que sucede se olvida jamás*. Diábolo Ediciones.
- López Martín, Á. (2020a). *El castillo ambulante: un corazón es una pesada carga*. Diábolo Ediciones.
- López Martín, Á. y García Villar, M. (2020b). *Mi vecino Miyazaki (edición definitiva)*. Diábolo Ediciones.
- Martínez Carazo, P.C. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, 20, pp. 165 - 193.
- Mayumi, K., Solomon, B.D. y Chang, J. (2005). The ecological and consumption themes of the films of Hayao Miyazaki. *Ecological Economics*, 1(54), pp. 1-7.
- Metz, C. (1983). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Paidós.

- Miyazaki, H. (2002). El viaje de Chihiro. Entrevista a Hayao Miyazaki. Realizada por Vertigo Films para Selección Oficial - Festival de Berlín 2002, Edición 2002. <https://www.vertigofilms.es/pressbooks/elviajedechihiro.doc>
- Monleón Oliva, V. (2020). La Lucha Cinematográfica entre Oriente y Occidente. *Studio Ghibli versus Disney. Cuestiones Pedagógicas*, 29, pp. 112-122. <https://doi.org/10.12795/CP.2020.i29.09>
- Montero Plata, L. (2017). *Biblioteca Studio Ghibli: La princesa Mononoke*. Héroes de Papel.
- Montero Plata, L. (2014a). *El invisible mundo de Hayao Miyazaki*. Editorial Dolmen.
- Montero Plata, L. (2014b). Los pioneros olvidados del anime: Kenzō Masaoka. *Con A de animación*, 4, pp. 126-142. <https://doi.org/10.4995/caa.2014.2167>
- Montero Plata, L. (2018). Vientos de cambio: presente y futuro de Studio Ghibli. *Con A de animación*, 8, pp. 30-37. <https://doi.org/10.4995/caa.2018.9637>
- Morillo Maqueda, M. (2018). El rol femenino en las películas de Hayao Miyazaki. *Trabajo de fin de grado*. Universidad de Sevilla.
- Osmond, A. (1998). «“Nausicaa” and the fantasy of Hayao Miyazaki», *Foundation*, Primavera 1998, pp. 57-81 (Acceso: 3 de julio de 2021).
- Pérez Guerrero, A.M. (2013). La aportación de los personajes femeninos al universo de Hayao Miyazaki. *Con A de animación*, 3, pp. 108-121. <https://doi.org/10.4995/caa.2013.1428>
- Pérez Rufi, J.P. (2009). El ritmo del spot de televisión actual. Narrativa audiovisual y categorías temporales en el palmarés del Festival de Cannes Lions 2017. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 14 (27), pp. 103-124. <https://doi.org/10.1387/zer.2402>
- Robles Pacheco, M. (2018). *Biblioteca Studio Ghibli: Porco Rosso*. Héroes de Papel.
- Sánchez, S. (2014). El cielo no puede esperar. Se levanta el viento, de Hayao Miyazaki. *Caimán, Cuadernos de cine*, 26 (Abril), pp. 36-37.
- Sánchez Noriega, J.L. (2005, 2018), *Historia del Cine: Teorías, estéticas y géneros*. Alianza.
- Sunada, M. (Director). (2013). *Yume to kyôki no ohkoku* [Película]. Dwango, Ennet.
- Taniguchi, J. (2009). *La montaña mágica*. Ponent Mon.
- Torrents, A.G. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el manganime. *Con A de animación*, 5, pp. 158-172. <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3547>
- Valéry, P. (2006). *Le Cimetière marine*. Lucina.
- Verón, E. y Escudero, C. (1997), *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Gedisa.
- Striking Women (2021). *World War I: 1914-1918*. <https://www.striking-women.org/module/women-and-work/world-war-i-1914-1918>
- Wright, L. (2005). Forest Spirits, Giant Insects and World Trees: The Nature Vision of Hayao Miyazaki. *Journal of Religion and Popular Culture*, 1 (10).
- Zavala, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena* 80, (octubre-diciembre), pp. 131-138.

ANEXO 1. TABLAS

Tabla 1.

Géneros de la cinematografía de animación japonesa según su formato	
Series de televisión	Producciones audiovisuales periódicas conformadas por un mínimo de diez y un máximo de veintiocho capítulos por temporada (salvo excepciones)
Especiales de televisión	Episodios especiales con el fin de conmemorar un evento simbólico, como Pascua o Navidad
Películas	Largometrajes cuya duración varía entre los sesenta y los ciento ochenta minutos
ONA (<i>Original Net Animation</i>)	Obras audiovisuales de carácter puntual, destinadas a ser consumidas en plataformas especializadas online
OVA (<i>Original Video Animation</i>)	Cintas con menor presupuesto que complementan una serie de televisión o una película. No aportan información relevante para la trama

Fuente: Torrents, A.G. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el mangaime. *Con A de animación*, 5, pp. 160-161. <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3547>. Elaboración propia.

Tabla 2.

Géneros de la cinematografía de animación japonesa según su demografía	
<i>Kodomo</i>	Dirigido a infantes
<i>Shōjo</i>	Dirigido a mujeres adolescentes
<i>Shōnen</i>	Dirigido a hombres adolescentes
<i>Josei</i>	Dirigido a mujeres adultas
<i>Seinen</i>	Dirigido a hombres adultos

Fuente: Torrents, A.G. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el mangaime. *Con A de animación*, 5, pp. 163-168. <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3547>. Elaboración propia.

Tabla 3.

Géneros de la cinematografía de animación japonesa según su temática	
Anime progresivo	Relatos carentes de estereotipos, cuya premisa principal es la originalidad
<i>Cyberpunk</i>	Transcurridos en universos futuristas y distópicos
<i>Ecchi</i>	Derivado del vocablo "h" (en japonés, <i>hentai</i>). Combina la pornografía con la comedia
<i>Gekiga</i>	Cintas para adultos, destacados por su carácter explícito y su dureza
<i>Gore</i>	Violencia mostrada de forma gráfica
<i>Harem</i>	El entorno del protagonista, un hombre, está conformado por mujeres
<i>Harem Reverso</i>	El entorno de la protagonista, una mujer, está conformado por hombres
<i>Hentai</i>	Pornografía animada
<i>Kemono</i>	Destaca la presencia de seres antropomórficos
<i>Mahō shōjo o magical girl</i>	La acción se desarrolla por medio de mujeres con habilidades mágicas
<i>Mecha</i>	Robots conducidos por una persona
<i>Meitantei</i>	Equivalente al género policiaco
<i>Monster girlfriend</i>	Caracterizado por el vínculo amoroso entre el protagonista y una mujer de raza no humana
<i>Romakome</i>	Romance
<i>Sentai</i>	Superhéroes
<i>Shōnen-ai</i>	Relaciones interpersonales homosexuales entre hombres
<i>Shōjo-ai</i>	Relaciones interpersonales homosexuales entre mujeres
<i>Spokon</i>	Equivalente al género deportivo
<i>Yaoi</i>	Pornografía homosexual masculina
<i>Yuri</i>	Pornografía homosexual femenina

Fuente: Torrents, A.G. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el manganime. *Con A de animación*, 5, pp. 163-168. <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3547>. Elaboración propia.

Tabla 4.

Temáticas específicas de la filmografía de Hayao Miyazaki		
Películas	Temáticas principales	Temáticas secundarias
<i>Nausicaä del Valle del Viento</i>	Cyberpunk La distopía evolutiva Lo bélico La mujer empoderada La fantasía El debate existencial	Anime progresivo Meka o mecha La aviación y las estructuras flotantes
<i>El castillo en el cielo</i>	Cyberpunk La distopía evolutiva Lo bélico La infancia La fantasía El debate existencial	Anime progresivo Meka o mecha La aviación y las estructuras flotantes La mujer empoderada
<i>Mi vecino Totoro</i>	Kemono Lo bélico La infancia La fantasía El debate existencial	Anime progresivo La distopía evolutiva La mujer empoderada
<i>Kiki: Entregas a domicilio</i>	La infancia La mujer empoderada La fantasía	Anime progresivo La aviación y las estructuras flotantes
<i>Porco Rosso</i>	Kemono La aviación y las estructuras flotantes Lo bélico	Anime progresivo Romakome La mujer empoderada La fantasía El debate existencial
<i>La princesa Mononoke</i>	La distopía evolutiva Lo bélico La mujer empoderada La fantasía El debate existencial	Anime progresivo Romakome
<i>El viaje de Chihiro</i>	La infancia La mujer empoderada La fantasía	Anime progresivo
<i>El castillo ambulante</i>	Romakome Lo bélico La mujer empoderada La fantasía	Anime progresivo Cyberpunk La aviación y las estructuras flotantes

Temáticas específicas de la filmografía de Hayao Miyazaki		
Películas	Temáticas principales	Temáticas secundarias
<i>Ponyo en el acantilado</i>	Kemono La distopía evolutiva La infancia La fantasía	Anime progresivo Romakome La mujer empoderada El debate existencial
<i>El viento se levanta</i>	La aviación y las estructuras flotantes Lo bélico Romakome El debate existencial	Anime progresivo La distopía evolutiva La mujer empoderada La fantasía

Fuente: Elaboración propia.