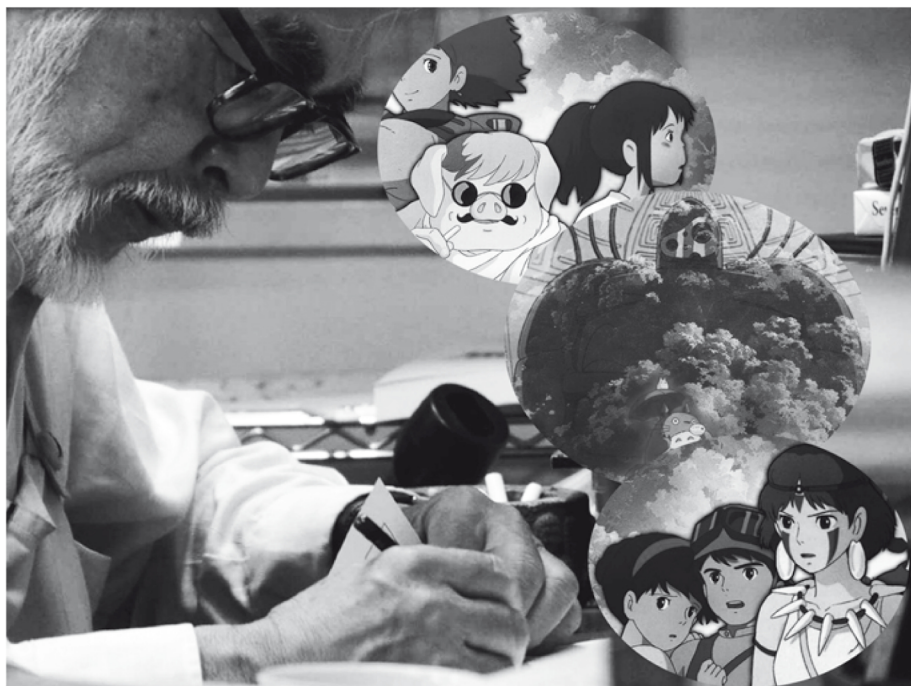




Programación de
enero 2 0 1 7



MAESTROS DEL CINE DE ANIMACIÓN (I): HAYAO MIYAZAKI



**Fotografía: Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970).
Cineclub Universitario**

Foto:Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

EL CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2016-2017, cumplimos 63 (67) años.

Las actividades que anualmente realiza el **CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE** tienen como objetivo dar a conocer la historia pasada y presente del 7º arte y enseñar las características, posibilidades y riqueza del lenguaje del cine.

El fin último del **CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE** es formar espectadores con capacidad crítica ante las obras cinematográficas.

Para ello se organizan mensualmente ciclos de proyecciones, seminarios y, trimestralmente, talleres teóricos de formación.

LOS CICLOS DE PROYECCIONES

Las películas se proyectan en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias, los martes y los viernes a las 21 horas y siempre en versión original subtitulada en español (v.o.s.e.).

Precio normal de la entrada: 2 €

Precio con el CARNET DEL CINECLUB: 1,50 €

CARNET DEL CINECLUB

Es **GRATUITO** y **PARA CUALQUIER PERSONA, SEA O NO UNIVERSITARIA**. Presentando una fotografía tamaño carnet, se puede obtener, durante todo el curso, en el Centro de Cultura Contemporánea, ubicado en el Palacio de La Madraza (frente a la Capilla Real), c/ Oficios, s/n, en horario de 9 a 14 h, y también en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias los días que haya proyección.

Además del correspondiente descuento, los poseedores del CARNET DEL CINECLUB tendrán acceso gratuito a todas aquellas proyecciones que se anuncien como “Día del Cineclub”, previa presentación del mismo en la entrada de la sala.

EL CARNET DEL CINECLUB ha de renovarse cada año. No tienen validez los de años anteriores.

ABONO 10 DEL CINECLUB

Nuestro ya clásico *Abono para 10 películas* que, con un precio de 9 €, conserva sus mismas ventajas:

- Válido para todo el curso –y cursos siguientes-.
- Se puede compartir con otras personas.

LOS TALLERES DE CINEMATOGRAFÍA

Los talleres constan de 20/22 horas repartidas a lo largo de un mes, con dos o tres clases por semana de dos horas cada una.

Siempre que es posible los talleres se realizan en dos grupos a elegir -mañana (de 11 a 13 h.) o tarde (de 17 a 19 h.)- con un número de plazas limitado -50 personas por grupo-.

El alumnado recibe el correspondiente material didáctico y un pase especial para que puedan acceder gratuitamente a todas las proyecciones organizadas por el Cineclub durante el tiempo que dura el taller. Así mismo, a la finalización de este y si han cubierto el número de horas establecido, los inscritos reciben un diploma de asistencia.

Para este curso académico 2016-2017, están previstos los siguientes talleres:

Noviembre 2016: *Iniciación al lenguaje del cine* (24ª edición).

Enero 2017: *Todo lo que siempre quisiste saber sobre el CINE MUDO...y nunca en contraste dónde preguntarlo* (6ª edición).

Marzo 2017: *Iniciación al lenguaje del cine 2: Imágenes maestras* (13ª edición).

Mayo 2017: *Cine de género para el siglo XXI: El NeoWestern*.

Para más información sobre los talleres así como para la inscripción en los mismos, hay que dirigirse al Centro de Cultura Contemporánea, ubicado en el Palacio de La Madraza (frente a la Capilla Real), c/ Oficios, s/n, en horario de 9 a 14 h.

EL SEMINARIO “CAUTIVOS DEL CINE”

Este seminario se presenta como una propuesta didáctica y divulgativa que, a través del análisis y/o comentario de fragmentos de diferentes obras audiovisuales, busca profundizar en un mayor conocimiento de los diferentes temas sobre los que, mensualmente, se construye la programación del Cineclub Universitario.

Cada seminario, de tres horas de duración (de 17 a 20 h.) y de entrada libre hasta completar aforo, será conducido por Juan de Dios Salas, director del Cineclub Universitario, y tendrán lugar en el Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza.

Para este curso académico 2016-2017, están previstos los siguientes seminarios:

Nº 13, 1 diciembre 2016: *El cine de Steven Spielberg (II): La década de los 80.*

Nº 14, 11 enero 2017: *El cine de Hayao Miyazaki*

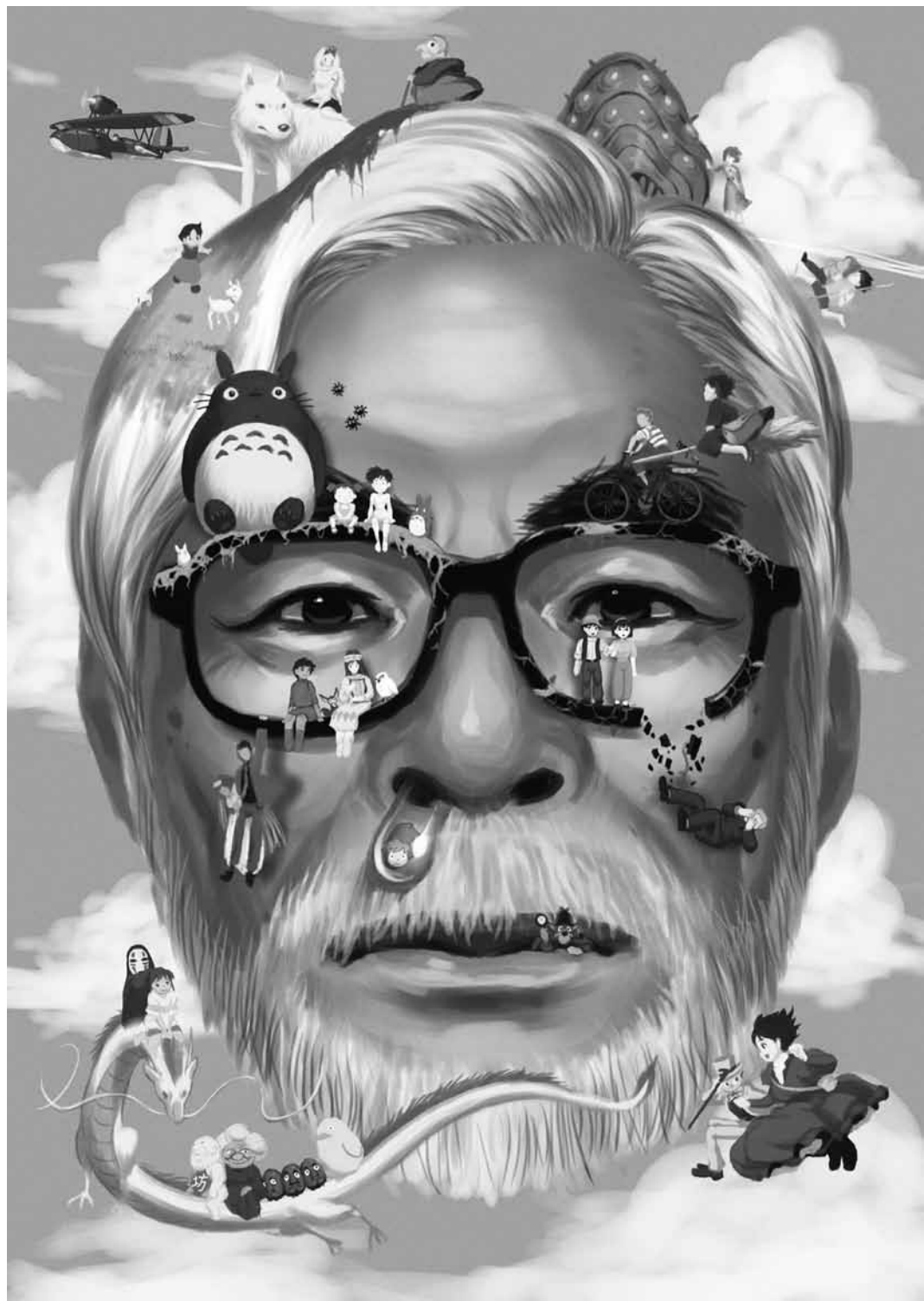
Nº 15, 1 febrero 2017: *El cine de Alexander McKendrick..*

Nº 16, 8 marzo 2017: *El cine de Steven Spielberg (III): La década de los 90.*

Nº 17, 5 mayo 2017: *El cine de Wes Anderson.*

**Las actividades del CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
están abiertas a cualquier persona, sea o no universitaria.**

Juan de Dios Salas
Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine



ENERO 2017
MAESTROS DEL CINE DE ANIMACIÓN (I): HAYAO MIYAZAKI

JANUARY 2017
MASTERS OF ANIMATION FILMMAKING (I): HAYAO MIYAZAKI

Viernes 13 / Friday 13th • 21 h.
Día del Cineclub / Cineclub's Day
EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO (1979)
(RUPAN SANSEI: KARIOSUTORO NO SHIRO)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / Tuesday 17th • 21 h.
NAUSICÁ DEL VALLE DEL VIENTO (1984)
(KAZE NO TANI NO NAUSHIKA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 / Friday 20th • 21 h.
PORCO ROSSO (1992)
(KURENAI NO BUTA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 24 / Tuesday 24th • 21 h.
LA PRINCESA MONONOKE (1997)
(MONONOKE-HIME)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 27 / Friday 27th • 21 h.
EL VIAJE DE CHIHIRO (2001)
(SEN TO CHIHIRO NO KAMIKAKUSHI)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 31 / Tuesday 31th • 21 h.
EL VIENTO SE LEVANTA (2013)
(KAZE TACHINU)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la
ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid)
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 14

Miércoles 11, a las 17 h.

EL CINE DE HAYAO MIYAZAKI

con la participación de Jesús Zurita y Enrique Bonet
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

“El creador de fantasías ecológicas Hayao Miyazaki es un mago de la animación, un agradable fabulista de masas que es a la vez constructor de mundos. Dibuja aviones imaginarios meticulosamente diseñados, cuyos perfectos engranajes pone en marcha enérgicamente, y los propulsa sobre paisajes de musgo verde, volando entre altas columnas de arruinados castillos. Miyazaki usa la animación de una manera directa e intuitiva, dejándose llevar por su capacidad de elevar las cosas desde la tierra (...) Como cualquier buen ingeniero, Miyazaki construye sus mundos al revés. Lo que él crea no son tanto imágenes como modelos activos figurados en dos dimensiones, a los que añade el movimiento (tiempo) para simular la tercera. Y no son sólo las apariencias exteriores de un mundo o de una máquina lo que imagina, sino también sus apariencias internas. No sólo deben parecer correctas; sino también deben funcionar correctamente. Si considerásemos un planeta entero, valdrían los mismos principios: la coherencia interna, la simetría, una sucesión ininterrumpida de causa y efecto”.



David Chute (crítico de cine)

“He llegado a un punto en el que no puedo hacer una película sin considerar a la humanidad como parte fundamental de un ecosistema”.

Hayao Miyazaki

Hayao Miyazaki nació en las cercanías de Tokio, más precisamente en Akebonocho, distrito de Bunyo, el 5 de enero de 1941. Según ha confesado, la admiración por los “manga” de Osamu Tezuka y el visionado de dos largometrajes -el japonés **Panda y la serpiente mágica** (*Hakuja Den*, Taiji Yabushita, 1958) y el ruso **La reina de las nieves** (*Snezhnaya koroleva*, Lev Atamanov, 1957)- fueron determinantes para cimentar su vocación hacia el dibujo animado. En 1963 se incorporó al estudio Toei con funciones de intercalador para el largometraje **Rock, el perro valiente** (*Wanwan chūshingura*, Daisaku Shirakawa, 1963), convirtiéndose en animador dos años después. En Toei trabajó amistad con otro artista destinado al triunfo, Isao Takahata. Su debut como director de una serie ocurrió en 1978 con **Conan, el chico del futuro** (*Mirai*

Shonen Conan), y como director de un largometraje en 1979, con **EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO** (*Rupan sansei: Kariosutoro no shiro*). La popularidad le vino a los 43 años con **NAUSICÁ DEL VALLE DEL VIENTO** (*Kaze no tani no Naushika*, 1984), basada en su propio "manga". Con ella consiguió un extraordinario éxito de crítica y público, haciendo de él, ya para siempre, uno de los directores de culto equiparable a Federico Fellini o Stanley Kubrick, que a la sublime calidad de su obra añaden el rango de celebridades internacionales. Entre sus siguientes películas deben ser recordadas **Laputa, el castillo en el cielo** (*Tenku no shiro Laputa*, 1986), **Mi vecino Totoro** (*Tonari No Totoro*, 1988), **PORCO ROSSO** (*Kurenai no buta*, 1992),



LA PRINCESA MONONOKE (*Mononoke-hime*, 1997) o **EL VIAJE DE CHIHIRO** (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2001). Tanto **MONONOKE** como **CHIHIRO** batieron el record absoluto de taquilla en los cines japoneses, superando a películas como **Titanic** (*id.*, James Cameron, 1997). **EL VIAJE DE CHIHIRO** fue la primera película de animación de la historia del cine que obtuvo el Oso de Oro del Festival de Berlín de 2002 y, además, consiguió el Óscar al mejor largometraje de animación en 2003.

El futuro, la guerra, el pasado son territorios de fantasía en que Miyazaki inserta personajes y sentimientos, tramas nítidas, un amor fanático por el detalle y un fuerte espíritu de respeto hacia el hombre y hacia la naturaleza. Su estilo es fuerte y dulce, el estilo de un maestro. Nadie se habría asombrado si **LA PRINCESA MONONOKE** hubiera sido dirigida por Akira Kurosawa: no faltan motivos e imágenes de **Los siete samurais** (*Shichinin no samurai*, 1954) y de **Rashomon** (*Rashômon*, 1950); no falta la potencia de quien tiene pasiones y voz propia para expresarlas.

En 1985 se funda el estudio Ghibli. En él serán piedra angular las figuras de Isao Takahata y Miyazaki y el primero actuará frecuentemente como productor de su amigo.

Texto:

Giannalberto Bendazzi, **Cartoons: 100 años de cine de animación**, Ocho y medio Libros de cine, 2003.

En 1856 tuvo lugar un hecho extraordinario. Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, fotógrafo, periodista, ilustrador y caricaturista francés, tomó las primeras fotografías aéreas de la historia a bordo de un globo aerostático sobre París. Imaginemos la escena. Nadar, previsiblemente armado de todo tipo de instrumentos ópticos y de navegación, calado con sombrero y gafas, el gesto decidido, se elevó audazmente por encima de los tejados parisinos y registró con su rudimentaria cámara los primeros planos cenitales que vería el ojo humano. Y sonrió como un niño. En 1863 Nadar conoció al escritor Julio Verne, pionero de la ciencia-ficción y la aventura modernas, con quien compartiría el gusto por la ciencia y los avances tecnológicos, en particular la navegación aérea, que inspiró al novelista la escritura de “Cinco semanas en globo” (*Cinq semaines en ballon*, 1863), “De la Tierra a la Luna” (*De la terre à la lune*, 1865) y “Alrededor de la Luna” (*Autour de la lune*, 1870). Hacia el final de sus vidas ambos hombres tuvieron noticia de una tercera alma gemela, Georges Méliès, cuyo **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la lune*, 1902) hacía realidad en la ficción los sueños de Nadar y Verne.

Donde quiera que estén, y ojalá sea en su amada Luna, es probable que los tres se reúnan para ver las películas de Hayao Miyazaki, acaso su más fiel sucesor. El director, productor, dibujante e ilustrador japonés es uno de los mejores continuadores de aquel espíritu explorador y aventurero de finales del siglo XIX, que ha cultivado en una extensa obra artística repartida en influyentes “mangas”, series de “anime” y películas de animación. Sus primeros pasos hay que buscarlos a finales de los años sesenta como guionista, ilustrador, dibujante y animador para Toei Doga, más tarde Toei Animation, el estudio de animación que creó series de gran éxito en Occidente



como **Mazinger Z** (*Majingâ Zetto*, 1972-74), **Candy Candy** (*Kyandi Kyandi*, 1976-79), **Calimero** (*Karimero*, 1974-75) o **Bola de dragón** (*Dragon Ball: Doragon bôru*, 1986-89). Allí conoció al también dibujante y animador Isao Takahata, con quien, ya fuera de la disciplina Toei, colaboró en dos series de gran popularidad en todo el mundo: **Lupin III** (*Rupan sansei*, 1971-72) y **Heidi** (*Arupusu no shôjo Haiji*, 1974).

Después de su primer largometraje, **EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO**, Miyazaki se entregó a la creación de **NAUSICAA DEL VALLE DEL VIENTO**, su obra más larga y, sin duda, una de las más ambiciosas. La historia, que cuenta las aventuras de una princesa guerrera en el marco de una tierra devastada por una hecatombe nuclear, fue concebida primero como “manga” y luego como película. Los primeros números salieron a la venta en 1982 -¡Miyazaki terminó la serie en 1994!- y la película debutó en salas en 1984. Su éxito en Japón fue inmediato, y con los beneficios Miyazaki y Takahata fundaron su propia compañía de animación, Studio Ghibli, con la que producen todos sus títulos desde entonces.



Muchos autores sostienen que **NAUSICAA**, la película y el “manga”, es la piedra de clave del universo Miyazaki, pues en ella están contenidos los temas cardinales de su obra, como son el conflicto entre el hombre y la naturaleza, las nefastas consecuencias de la guerra, la confianza en el espíritu humano y el significado de la vida y la muerte. A estas inquietudes hay que sumar una concepción idílica y romántica del medio rural, en la que sin duda ha influido su amistad con Takahata, así como una fe ciega en el humanismo como tabla de salvación de la especie. **NAUSICAA**, además, introduce una constante narrativa que Miyazaki ha repetido sistemáticamente en casi todas sus películas posteriores: la figura de una niña o adolescente audaz, inteligente y valerosa que supera cualquier obstáculo en pos de su objetivo.

La vitalista *Sheeta* de **El castillo en el cielo**, las hermanas de **Mi vecino Totoro**, la bruja *Nicky* (**Nicky**, *Majo no takkyûbin*, 1989), la princesa *Mononoke*, *Chihiro*, la intrépida *Sophie* de **El castillo ambulante** (*Hauru no ugoku shiro*, 2004) y la maravillosa *Ponyo* (**Ponyo en el acantilado**, *Gake no ue no ponyo*, 2008) son variaciones más o menos encubiertas de *Nausicaä* que representan el inagotable espíritu de superación de la humanidad, siempre dispuesta a buscar un nuevo horizonte, que Miyazaki retrata generalmente con una mezcla de bondad, ternura y compasión. Este apego al lado luminoso del alma humana tiñe la obra de Miyazaki de un sentimentalismo amable y piadoso que recuerda mucho al tono emotivo del mejor Ray Bradbury, el de “El vino del estío” (*Dandelion Wine*, 1957) y “La feria de las tinieblas” (*Something Wicked This Way Comes*, 1962).



No faltan en la carrera de Miyazaki personajes masculinos de enorme fuerza y significación simbólica, como el mencionado *Lupin III*, el aviador *Porco Rosso*, el protagonista de la película homónima de 1992, *Pazu*, el inseparable compañero de *Sheeta*, o la versión canina de *Sherlock Holmes* que desarrolló para una fascinante serie de televisión producida por Tokyo Movie Shinsha y la RAI italiana: **Sherlock Holmes** (*Meitantei Holmes*, 1984-85). Pero son los roles femeninos los mejores conductores de las obsesiones temáticas de Miyazaki. El poder de la madre naturaleza, la fuerza redentora del amor, el pacifismo, la raíz esencialmente bondadosa del corazón humano, el ecologismo y hasta la pasión por la

ciencia y los artefactos aéreos son conjugados casi siempre en femenino. El vuelo nocturno de *Totoro* con las dos hermanas *Kusakabe* agarradas a su corpachón, la galopada de *Ponyo* sobre las olas con forma de pez durante la tormenta o las solitarias travesías de *Nausicaä* a bordo de su deslizador constituyen tres ejemplos palmarios de esta postura.

El cine de Miyazaki es un elogio de la vida a través de los pequeños detalles. Su mayor talento no es tanto la desbordante imaginación que exhibe en el diseño de máquinas voladoras o ciudades flotantes, como su capacidad para producir verdadera poesía visual a través de miradas furtivas y gestos cotidianos. No es poca la ayuda que le presta en este sentido el compositor Joe Hisaishi, fiel colaborador suyo desde los tiempos de **NAUSICÄÄ**, pero aún sin música serían igualmente inolvidables escenas como la que acaso resume mejor su obra: el sueño de la pequeña *Mei* sobre la panza de *Totoro*, tumbados ambos a la sombra de un alcanforero tan antiguo como el tiempo.

Texto:

Raul Álvarez, "Hayao Miyazaki: Elogio de la vida", en web miradasdecine.es

Transidos soñadores, los espectadores nunca acertamos a desentrañar el sortilegio del mago japonés Hayao Miyazaki. Poderes y recobradas ambigüedades del cuento, esplendor de las metamorfosis y de los ballets aéreos, mundos fabulosos ocultos en

los pliegues de lo cotidiano. Todo eso es cierto, pero al definirlo así corremos el riesgo de no ir más allá del hechizo generado por la admiración (“conser-vemos un alma infantil”), de encasillar a Miyazaki en el lugar común del “Dis-ney japonés”. Su genio no se reduce, sin embargo, a una fantasía renovada o a una recuperación de un encanto an-ces-tral. Para acercarnos a él, hemos de practicar un poco de zoología: la fauna miyazakiana nos habla de tres grandes especies en perpetuo estado de guerra.

Los dioses. A priori, el animismo de Miyazaki parece adecuarse al panteón de la tradición japonesa. Por otra parte, a veces el cine de animación ha reivindicado el animismo que su nombre parece inducir, con la salvedad de que en la mayor parte de las ocasiones era un pretexto para justificar el antropomorfismo más autoritario. Se consentía que las cosas tuvieran un alma, pero era sólo para que se dejaran colonizar y exhibieran las muecas de Mickey. En las películas de Miyazaki, los dioses muestran dos estados. En primer lugar, son bestias: los dioses lobo y los jabalíes de **LA PRINCESA MONONOKE**, pero también príncipes magos que llevan una doble vida: dragón blanco (**EL VIAJE DE CHIHIRO**), águila negra (**El castillo ambulante**). Este último, cuando se deprime, se derrite en un mar de flema verde, revelando el otro régimen de los dioses: montones gigantes de moco o de gelatina, larvas cósmicas que se niegan a conservar una forma estable, como *el Caminante Nocturno*, gran silueta flexible que surca el bosque (**MONONOKE**), los demonios ectoplasmáticos de la feria o el dios pútrido (**CHIHIRO**), los cancerberos de la Bruja, flácidos y bituminosos (**El castillo ambulante**). Divina fisiología de caracoles, que sólo accede a cóleras arcillosas o a voluptuosos movimientos umbilicales. Reconocemos en ellos el plasma que Eisenstein percibía en los dibujos animados de Disney, a propósito del que inventó la palabra “plasmaticidad”: una plasticidad viva, un principio de transformación perpetua; en otras palabras, la Animación misma.

Al escindir sus modos de aparición, los dioses miyazakianos erosionan el antropomorfismo tradicional. Por un lado, los cuerpos animados que eran el soporte privilegiado en Disney, bestias de carga que se dejan humanizar dócilmente; por otro,



restituido a sí mismo, el plasma que hace posible este sortilegio. Separados, ambos principios se dispersan. Los animales salvajes huyen del hombre como de la peste: arte consumado de fieras acorraladas, coces enloquecidas, mandíbulas sanguinolentas que carecen de fuerza para morder pese al deseo de hacerla. Amamos a las bestias a pesar de ellas, en el aliento de sus fauces abiertas. Y si a veces se dignan a hablar, como en **LA PRINCESA MONONOKE**, no imitan los movimientos del habla, limitándose a fruncir los maxilares en un rictus despectivo.

En los grandes dioses-babosa, la Animación desencadena su poder plasmático, que se convierte en pura pulsión devoradora. Se trata de devorar, fagocitar, pero también de ser devorado. Liberada de sus trabas, la Animación oscila entre dos deseos contrarios: disolver toda forma humana en un plasma abstracto pero también borrarse, ofrecer la más completa de las ilusiones al volverse transparente, con el riesgo de desaparecer. Sucesivamente tentados por los extremos de la tiranía y de la esclavitud, del Leviatán y de la larva, los dioses no se detienen en las regiones atemperadas del antropomorfismo, ya no pueden revestir una figura humana. O bien es un temible dios del fuego, o una infantil llamita histriónica, como el espíritu de la chimenea en **El castillo ambulante**. O bien es un tótem receloso o una piltrafa poseída (como los dioses animales de **LA PRINCESA MONONOKE**), o un pequeño bicho servil, como hay tantos en Miyazaki, pero nunca se humaniza amablemente.

EL VIAJE DE CHIHIRO es explícita en esta ambivalencia de la depredación, con la transformación de los padres glotones en cerdos esclavos: comer es ser comido. Como testigo, *el Sin Rostro*, ese espectro negro y blanco de máscara inexpressiva; uno de los personajes más bellos que se han imaginado en los últimos tiempos. Su máscara podría ser la del asesino de **Scream** (*Scream*, Wes Craven, 1996) o la de una muñeca implorante. Tímido, jadeando sonidos inarticulados, de pronto es capaz de devorarlo todo a su paso y convertirse en un gran saco henchido. Tras vomitar los cuerpos engullidos, el ogro se transforma en sombra temerosa, víctima nata que sólo pide someterse, comer

galletitas y coser en casa de una abuela.

Los totoros. No pensamos sólo en los peluches lunares y mofletudos de **Mi vecino Totoro**. Se trata, en un sentido amplio, de todas las mascotas regordetas, esencialmente mudas, que acompañan a los protagonistas: *el robot jardinero de El castillo en el cielo*,



a medio camino entre *Terminator* y *Bibendum*; los pequeños espíritus de **LA PRINCESA MONONOKE**, *Teletubbies* de cabeza fúnebre (que anuncian al *Sin Rostro*, dios atrapado en un devenir *Totoro*); las serviles bolas de hollín de **EL VIAJE DE CHIHIRO**, tarántulas chillonas que se alimentan de peladillas con forma de estrella... Títeres tan divertidos como inquietantes, por inexpresivos e inaprensibles. ¿Amigos? ¿Enemigos? A menudo dudamos, ya que pueden ser el producto de improbables transformaciones, como el lechón y el polluelo de **CHIHIRO**, procedentes de un atroz bebé gigante y de una maléfica ave rapaz: miniaturizado, lo monstruoso se torna simpático, sin que sepamos si su naturaleza ha cambiado verdaderamente.

Por medio de estas criaturas irresolubles, Miyazaki se inscribe más claramente en la línea de Lewis Carroll; *Totoro* cita al *gato de Cheshire*. Los espectros de los "toons" de antaño, amables bichos humanizados, se convierten en juguetes apáticos, una vez rechazados por la Animación. Lejanas estatuillas de un santuario abandonado: el personaje sólo puede tender hacia el juguete, la figura hacia la figurilla, en las ruinas de un baldío parque de atracciones (el decorado de **CHIHIRO**). Este duelo de "toons" se consumó en el derrengado **PORCO ROSSO**. Hasta ese momento, Miyazaki había perpetuado la afición a un pintoresquismo amable, en una línea a veces cercana a los folletines del siglo XIX (afición a las máquinas voladoras a lo Julio Verne; uso de los personajes de *Sherlock Holmes* y *Arsenio Lupin*, en las series televisivas). **PORCO ROSSO** constituye una ofrenda final: en una Italia de bazar, aviadores locos y piratas pueriles hacen el tonto. El protagonista, diestro piloto de hidroavión, es un cerdo, cuando el resto de los personajes son humanoides, sin que esta especificidad sea indispensable desde el punto de vista narrativo. Giro de tuerca de un "toon" aislado y folclorizado, último representante de una época en la que a los animales no les importaba hablar.

Las niñas. Son las insustituibles heroínas miyazakianas, chiquillas cuya fisonomía, aunque mucho más expresiva, corresponde a los estándares de las ninfas del "manga". Al contrastarla con la inventiva de las anatomías circundantes, esta conformidad reduce su ingenuidad a una máscara lisa: las niñas revelan pronto una determinación inflexible. En este paisaje arruinado, mientras los



dioses de la Animación se derriten y los “toons” se abandonan a la apatía totoresca, el Sentimiento no se da cuartel. No es que el candor se pierda; más bien se endurece en una fría porcelana, una máscara de guerra. El caso ejemplar es **MONONOKE**, que deja entrever a una *Candy* convertida en amazona: para sobrevivir, su remilgo debe enroscarse en el flanco de una loba rabiosa, mezclar su sensiblería con la sangre del animal. La diáfana *Sophie* (**El castillo ambulante**) se metamorfosea en anciana desilusionada. Cristal a un tiempo muy duro y delicado: cuando pronuncia su declaración al *hombre-dragón*, en pleno vuelo, **CHIHRO** deja escapar lágrimas redondas como cuentas de cristal. Así es la ingenuidad en Miyazaki, tanto más efusiva cuanto más blindada e inoxidable: lección, una vez más, de la *Alicia* de Lewis Carroll.

Animación convertida en napalm incontrolable. “Toons” congelados como juguetes autistas, sentimentalidad vitrificada: los antiguos principios de Disney, en otro tiempo unificados, se radicalizan y se separan. El antropomorfismo ha sido derruido y Miyazaki no recoge los pedazos: todos los elementos están ahí pero se lanzan miradas asesinas: leitmotiv de sus películas, en las que se trata, siempre, de saber cómo lograr que cohabiten especies diferentes. El cuerpo del *Sin Rostro* es el campo de batalla de esos principios cuya armonía se ha perdido, sucesivamente plasma antropófago, mudo *Totoro* y huérfano gimoteante. Aunque luchen entre sí, al menos las tres tribus están de acuerdo en una cosa: ya no tendrán rostro humano. He ahí la espléndida secuencia del tren por la superficie del agua en **EL VIAJE DE CHIHRO**. Resignados, un avergonzado dios-larva (el *Sin Rostro*), unos totoros (el lechón y el polluelo) y una niña se aprietan unos contra otros, se dan calor en una banqueta, indiferentes a los



espectros de viajeros que les rodean: poco a poco, en silencio, las sombras humanas abandonan el lugar y desaparecen. El plasma, el juguete y la florecilla permanecen, yuxtapuestos.

Siniestro telón de fondo, inmensa soledad. Era el desierto de la catástrofe en **NAUSICAA DEL VALLE DEL VIENTO**. Se oyen terribles palabras. “Me siento tan solo...”, musita el Sin Rostro. “Yo me quedo a contemplar mi muerte”, asesta la diosa-loba en **LA PRINCESA MONONOKE**. En el mismo film, un jabalí poseído maldice definitivamente a la figura humana. Antes de exhalar su postrer y pútrido aliento, la carroña infectada de gusanos se dirige a los hombres: “Repugnantes criaturas... Pronto sentiréis todo mi odio y padeceréis como yo”. Aquí comprendemos hasta qué punto el cine de Miyazaki no es sólo una fábula sobre la historia de la animación. Evidentemente, sus quimeras fueron, primero, una respuesta a la llegada del digital, el gesto de un sueño de celuloide (al que el cineasta sigue apegado) que resistiría a los avatares digitales y buscaría su supervivencia a cualquier precio. Cuestión central en Hayao Miyazaki, en efecto: cómo no despertar, cómo hacer durar un sueño: el del tiempo en el que las formas se dibujaban a imagen (y también al alcance) del hombre. Desde entonces, no sólo se trata de cantar una época ya pretérita de la animación, sino también la figura humana como tal, a partir de ahora en descomposición. Los dibujos sólo se representan a sí mismos y lloran en la noche.

Texto:

Hervé Aubron, “La guerra de los mundos (réquiem por los humanos)”,
sección “Gran Angular”, Cahiers du Cinema España, abril 2009.





Viernes 13 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Antigua Facultad
de Medicina (Av.de Madrid)

EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO

(1979) • Japón • 100 min.

Título Orig.- Rupan sansei: Kariosutoro no shiro. **Director.-** Hayao Miyazaki.

Argumento.- El manga "Lupin III" (1967) de "Monkey Punch" (Kazuhiko Kato). **Guión.-** Hayao Miyazaki y Haruya Yamazaki. **Fotografía.-**

Hirokata Takahashi (C). **Montaje.-** Maratoshi Tsurubuchi. **Música.-** Yûji Ôno. **Productor.-** Tetsuo Katayama y Yutaka Fujioka. **Producción.-** Tokyo Movie Shinsha (TMS). **Intérpretes.-** Yasuo Yamada (*Arsenio Lupin III*), Eiko

Masuyama (*Fujiko Mine*), Kiyoshi Kobayashi (*Daisuke Jigen*), Makio Inoue (*Goemon Ishikawa XIII*), Gorô Naya (*inspector Koichi Zenigata*), Sumi Shimamoto (*Clarisse*), Tarô Ishida (*Cagliostro*), Ichirô Nagai (*Jodo*). **Versión original en japonés con subtítulos en español.**



Película nº 4 de la filmografía de Hayao Miyazaki (de 26 como director)

Música de sala:

Lupin III (*Rupan sansei*, 1971-1972) de Hayao Miyazaki

Banda sonora original de **Yûji Ôno**

La serie de televisión **Lupin III** (*Rupan sansei*, 1971-72) estaba basada en un popular "manga" de Monkey Punch que narraba las correrías de un ladrón de guante blanco, inspirado en el *Arsenio Lupin* de Maurice Leblanc, y que tuvo diversas continuaciones. Miyazaki trabajó, ya en solitario, en la segunda parte del serial (*Rupan sansei: part II*, 1977-1980) y en **LUPIN III: EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO**, que supuso su debut como director de largometrajes. Pero este filme no es solo importante por este dato biográfico: la aventura del *conde Cagliostro* es una de las piezas más perfectas de Miyazaki, tanto en técnica de animación como en guión y diseño de producción, que llega a su clímax con una de las persecuciones en coche más emocionantes de la historia

del cine. Steven Spielberg ha declarado en más de una ocasión su admiración por esta secuencia, y por la película en general, cuya influencia es obvia en la concepción de dos memorables secuencias de **Indiana Jones y el templo maldito** (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984) e **Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal** (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008): las persecuciones de vagonetas en el interior de una mina y de camiones en la profundidad de la selva, respectivamente¹.

Texto:

Raul Álvarez, "Hayao Miyazaki: Elogio de la vida", en web miradasdecine.es

1. Aunque mucho más evidente, y por obvias razones, es su influencia en la secuencia de la persecución por las calles de una ciudad de Marruecos en la, hasta la fecha, única (y, a todas luces, fallida) aproximación de Spielberg al mundo de la animación: la excesivamente peterjacksoniana (y poco o nada spielbergiana) **Las aventuras de Tintín: el secreto del unicornio** (*The adventures of Tintin*, 2011).

Pero si estas son algunas de las influencias que el film de Miyazaki ha ejercido en otros cineastas, no menos relevantes son los referentes con los que trabaja el maestro nipón. Como buen cineasta formado viendo cine, su universo creativo se nutre de un vasto repertorio de referentes temáticos y visuales –algunos de ellos, sin duda, ya presentes en el manga de Kato que le sirve de punto de partida, creado a finales de la década de los 60-. Así pues es muy fácil ver en el protagonista, *Lupin III*, una mezcla de toda la amplia nómina de agentes secretos, espías, ladrones de guante blanco, etc, etc, que poblaron las ficciones –de papel y de celuloide- de esa década y la siguiente. Además del, en apariencia, más evidente y conocido –*James Bond*–, he aquí, como botón de muestra, otros quizás menos notorios pero mucho más estrechamente ligados, bien por su tono burlesco, bien por su galantería, bien por su condición de "maestros del robo": *John Robie "El Gato"* –Cary Grant en **Atrapa a un ladrón** (*To catch a thief*, Alfred Hitchcock, 1955), *sir Charles Lytton "El Fantasma"* –David Niven en **La pantera rosa** (*The pink panther*, Blake Edwards, 1963), *Diabolik* (John Phillip Law en **Diabolik** (*id.*, Mario Bava, 1968)- o los espías/agentes especiales *Derek Flint* –James Coburn en **Flint agente secreto** (*Our man Flint*, Daniel Mann, 1966) y **F de Flint** (*In like Flint*, Gordon Douglas, 1967)- y *Matt Helm* –Dean Martin en **Los silenciadores** (*The silencers*, Phil Karlson, 1966), **Matt Helm, un agente muy especial** (*Murderers' row*, Henry Levin, 1966), **Emboscada a Matt Helm** (*The ambushers*, Henry Levin, 1967) y **La mansión de los siete placeres** (*The wrecking crew*, Phil Karlson, 1968). Y como le ocurre a *Lupin III* con el *inspector Zenigata*, algunos de ellos tendrán siempre pegados a sus talones a un representante de la ley, enfrascados en una lucha eterna –"El Fantasma" vs el *inspector Clouseau* (Peter Sellers); *Diabolik* vs *inspector Ginko* (Michel Piccoli).

Estos referentes no se detienen en la figura del héroe. El villano de la función, *el conde Cagliostro* y sus secuaces son una brillante suerte de reformulación de los genios del mal languianos –terroristas desestabilizadores del orden mundial mediante el ataque al sistema financiero a través de la falsificación de moneda o saboteando el mercado bursátil- y sus esbirros: así son *el dr. Mabuse* –Rudolf Klein-Rogge en **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse, der spieler*, Fritz Lang, 1922) y **El testamento del dr. Mabuse** (*Das testament des dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933) y Wolfgang Preis en **Los crímenes del dr. Mabuse** (*Die 1000 augen des dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1960); y *el coronel Haghi* –Rudolf Klein-Rogge en **Los espías** (*Spione*, Fritz Lang, 1928). Por cierto, que ambos también serán perseguidos, incansablemente, por dos abnegados agentes de la ley –*Mabuse* vs *inspector Wenk* (Bernhard Goetzke); *Haghi* vs *agente 326* (Willy Fritsch)-.

Finalmente la ubicación de la trama en el muy centroeuropeo ducado de Cagliostro y la intriga palaciega que allí se desarrolla –incluido el duelo final en las entrañas de la torre del reloj- recuerda, intensamente, situaciones e imágenes similares en films de aventuras (y sus novelas: de Anthony Hope y Walter Scott, respectivamente) tan imprescindibles como los ambientados en la imaginaria y monárquica Ruritania –**El prisionero de Zenda** (*The prisoner of Zenda*, John Cromwell, 1937 / *id.*, Richard Thorpe, 1952)- o en el muy real e histórico ducado de Borgoña –**Las aventuras de Quentin Durward** (*Quentin Durward*, Richard Thorpe, 1955). (Juan de Dios Salas, Cineclub Universitario/Aula de Cine UGR, diciembre 2016).





Martes 17 • 21 h.

Aula Magna de la Antigua Facultad de Medicina (Av.de Madrid)

NAUSICÄÄ DEL VALLE DEL VIENTO

(1984) • Japón • 117 min.

Título Orig.- Kaze no tani no Naushika. **Director.-** Hayao Miyazaki.

Argumento.- El manga homónimo (1982-1994) de Hayao Miyazaki.

Guión.- Hayao Miyazaki. **Fotografía.-** Yasuhiro Shimizu, Kôji Shiragami, Yukihiro Shudo y Mamoru Sugiura (C).

Montaje.- Naoki Kaneko, Tomoko Kida y Shôji Sakai. **Música.-** Joe Hisaishi.

Productor.- Isao Takahata. **Producción.-** Nibariki / Tokuma Shoten. **Intérpretes.-** Sumi Shimamoto (*Nausicaä*), Mahito

Tsujimara (*Jihl*), Hisako Kyôda (*Oh-baba*), Gorô Naya (*Yupa*), Ichirô Nagai (*Mito*), Kôhei Miyauchi (*Goru*), Jôji Yanami (*Gikkuri*), Yoshiko Sakakibara (*Kushana*), Iemasa Kayumi (*Kurotawa*). **Versión original en japonés con subtítulos en español.**



Película nº 6 de la filmografía de Hayao Miyazaki (de 26 como director)

Música de sala:

Nausicaä del Valle del Viento (*Kaze no tani no Naushika*, 1984) de Hayao Miyazaki

Banda sonora original de **Joe Hisaishi**

En las entrevistas realizadas con motivo de la exposición "Miyazaki-Moebius: 2 Artistes Dont les Dessins Prennent Vie", que se celebró en el espacio La Monnaie de Paris entre 2004 y 2005, el director japonés reconocía la influencia que supuso para el desarrollo del proyecto de **NAUSICÄÄ DEL VALLE DEL VIENTO** su descubrimiento de la obra gráfica de Jean Giraud "Moebius", sobre todo a través de la muy conceptual serie "Arzach" (1975-1976). De hecho, no es difícil apreciar las similitudes entre las exuberantes visiones futuristas del dibujante estrella de "Métal Hurlant" y el concepto distópico que aquí desarrolla Miyazaki -cfr. el aerodeslizador de la protagonista, especie de versión tecnológica del pterodáctilo que cabalga el héroe del mencionado



cómic de Moebius-, mucho más “hard” que ese anterior intento que fue la serie televisiva **Conan, el niño del futuro** (*Mirai Shonen Conan*, 1978), y en el que mezcla la geografía y la relación con los espacios del western con una atmósfera fantástica que, en algunos momentos, roza el cine de terror.

Lo que no significa, ojo, que ésta no sea una obra personal: en el presente film ya pueden rastrearse la mayor parte de sus grandes temas recurrentes, como el protagonismo de una niña-adolescente de gran belleza, empuje y nobleza de corazón, ecología entendida de forma compleja, nunca panfletaria, la guerra contemplada como algo rechazable pero tampoco evitable a cualquier precio, la opresión de unos grupos sociales sobre otros, el vuelo como máxima expresión lúdica, la amistad entre generaciones, el sacrificio individual en aras de la supervivencia colectiva... Después de la dependencia y de las restricciones artísticas vividas tanto en sus primeras experiencias televisivas como, sobre todo, en su primer largometraje como director, **El castillo de Cagliostro**, la libertad otorgada en esta ocasión por la compañía productora, Tokuma Shoten, le garantizó la libertad suficiente como para que pudiera nacer de forma definitiva el Miyazaki autor -de la misma forma, el éxito de la película fue un paso fundamental para la fundación del Studio Ghibli-. De ahí que el metraje esté repleto de apuntes, aunque sea en formato embrionario o algo primitivo, de algunos de los hallazgos visuales que brillarán en sus posteriores propuestas -cfr. las similitudes entre la belleza de inspiración submarina de los bosques de hongos, y el mundo acuático retratado en **Ponyo en el acantilado** (*Gake No Ue No Ponyo*, 2008)-. Se aprecia, en todo caso, que el director no está arropado todavía por Ghibli en el sentido de que, a pesar de que la animación tiene un nivel más que notable en el trazado de los personajes, apuesta por cierta simplificación en el dibujo de los fondos -lo que, seguramente, es una decisión económica, ya sea para ajustar el presupuesto o los tiempos de producción-. Y si bien encajan bastante bien en una fábula apocalíptica como ésta, repleta de extensiones desérticas y valles tóxicos¹, lo cierto es que se echa en

1. Como inspiración para “el mar de putrefacción” Miyazaki bien pudo haberse basado en el afamado relato corto de ciencia ficción “El planeta de los parásitos” (1935) de Stanley Grauman Weinbaum, que cuenta con un ambiente de hongos muy similar.

falta la exquisita atención al detalle que Miyazaki desarrollaría plenamente en **El castillo en el cielo**. Un detalle que, no obstante, está plenamente compensado por ese sentido de la aventura que ya impregnaba su primer film, pero que en



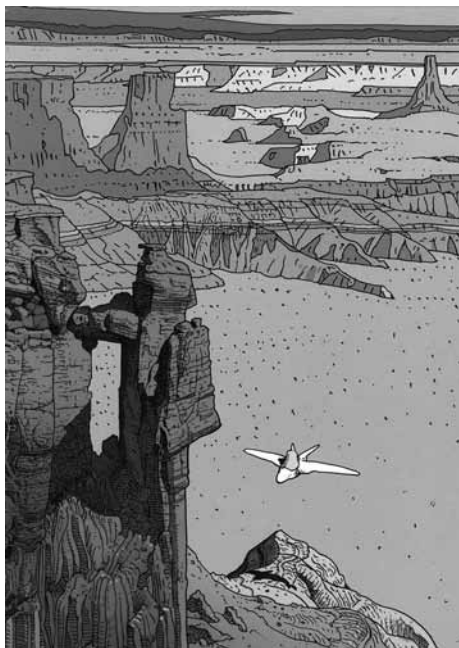
NAUSICÄÄ DEL VALLE DEL VIENTO se expande a un nivel mucho más profundo y espectacular: sólo hay que asistir a la última media hora de metraje, en la que se encadena set piece con set piece casi sin descanso, con un ritmo esplendoroso y, sobre todo, con esa capacidad casi mágica de Miyazaki para darle una fluidez etérea a los movimientos de los vehículos aéreos de sus personajes.

En el dibujo de la personalidad de su heroína, según el propio autor basada en una vieja leyenda japonesa llamada “Mushi Meduru Hime-Gimi”², tienen un peso fundamental las creencias sintoístas que tanto han marcado la obra del animador. Su respeto reverencial por todas las formas de vida, sean de la clase que sean -no hay que olvidar que, para el sintoísmo, incluso los objetos inanimados tienen alma-, la relaciona directamente con las tradiciones niponas, mucho más en sintonía con la naturaleza que la sociedad post-industrial: de ahí la placidez y el idealismo que se vive en su hogar, el Valle del Viento, que se rompe (literalmente) con la llegada de las huestes del reino de Tolmekia, un conflicto que Miyazaki preconiza con un grave cambio atmosférico, imprimiendo un aire mucho más ominoso a la historia. A ese respecto, suele hablarse del conflicto entre los distintos reinos como la raíz del mensaje ecológico de la película, pero sin embargo yo no puedo evitar ver, más allá de su defensa del entorno natural, numerosos paralelismos entre los tolmekianos y los nazis³: no sólo por su agresivo militarismo, sino también por un lenguaje en

2. En castellano, “La princesa que amaba los insectos”, recogida en “Tsumi-Chunagon Monogatari”, recopilación clásica de cuentos nipones que data del siglo XII.

3. Una idea que se refuerza, a mi entender, a través de un vínculo cinéfilo muy sofisticado: y es que son más que notables las semejanzas que guarda la caracterización que Miyazaki da a los tolmekianos, con la imagen que daba Sergei Eisenstein a los caballeros teutónicos en su singular metáfora sobre la inminente invasión alemana de la U.R.S.S. en **Alexander Nevski** (*Aleksandr Nevskiy*, 1938). Si a esto añadimos que los habitantes del Valle del Viento están caracterizados como habitantes de un pueblo ruso medievalizado, similares a los del film citado, la traslación de sentido se vuelve más profunda.

No es la única conexión cinéfila que se puede detectar: compárese ese valle idílico, al margen del caos exterior, que sus habitantes tratan de preservar a toda costa, con el valle donde se sitúa la trama del excelente y lírico film **El último valle** (*The last valley*, James Clavell, 1971): sus moradores, gente sencilla y no belicosa, viven al margen de la putrefacción –la plaga de peste- y la destrucción –la guerra de los 30 años- que asola el mundo exterior –Europa- hasta la llegada de unos personajes que comprometen dicho aislamiento salvador. (Juan de Dios Salas, Cineclub Universitario/Aula de Cine, diciembre 2016).



apariencia tranquilizador –“Hemos venido a ayudarles” dice su princesa, Kushana- que, en realidad, oculta un evidente deseo de conquista y de dominio. Me parece más que plausible que Miyazaki, aunque fuera de forma inconsciente, estuviera volcando su conflictiva relación con la Segunda Guerra Mundial -el director siempre ha reconocido su sentimiento de culpa debido a que su familia se ganaba la vida con el negocio de la aeronáutica militar-, sobre todo teniendo en cuenta que una de las primeras producciones de Studio Ghibli sería la crudísima **La tumba de las luciérnagas** (*Hotaru No Haka*, Isao Takahata, 1988).

Texto:

Tonio L. Alarcon, “Nausicaä del Valle de Viento: la princesa ecologista”, en sección “Críticas”, rev. Dirigido, abril 2010.







Viernes 20 • 21 h.

Aula Magna de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

PORCO ROSSO

(1992) • Japón • 94 min.

Título Orig.- Kurenai no buta.

Director, argumento y guión.- Hayao Miyazaki. **Fotografía.-** Atsushi Okui (C). **Montaje.-** Hayao Miyazaki y Takeshi Seyama. **Música.-** Joe Hisaishi.

Productor.- Toshio Suzuki. **Producción.-** Studio Ghibli / Japan Airlines / Nibariki.

Intérpretes.- Shuichiro Moriyama (Marco Porco Rosso), Akemi Okamura (Fio Piccolo), Tokiko Kato (Gina), Akio Otsuka (Donald Curtis), Sanshi Katsura (sr. Piccolo), Isunehiko Kamijoe (líder de los Mamma Aiuto), Hiroko Seki (Avia Piccolo).

Versión original en japonés con subtítulos en español.



Película nº12 de la filmografía de Hayao Miyazaki (de 26 como director)

Música de sala:

Porco Rosso (Kurenai no buta, 1992) de Hayao Miyazaki

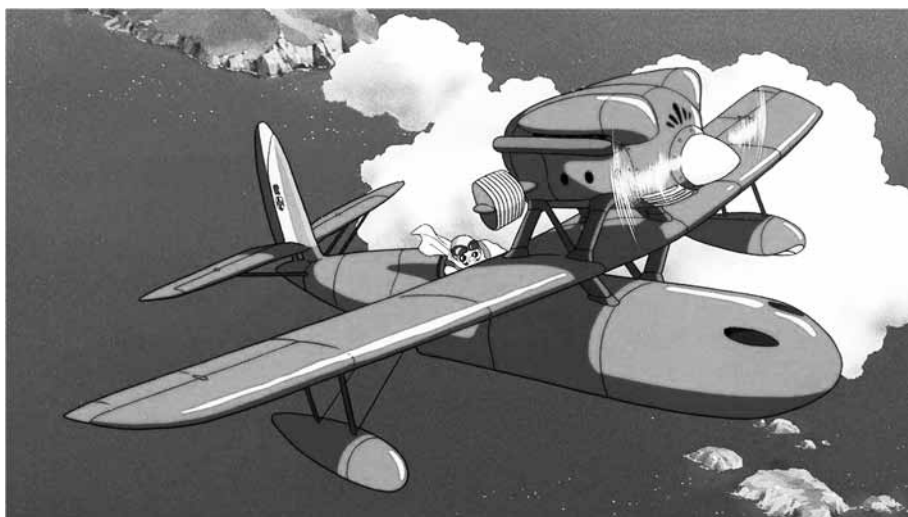
Banda sonora original de **Joe Hisaishi**

“- Cuando recobré el sentido, mi hidroavión volaba rozando la superficie del mar.

- Dios te dijo: “No vengas todavía”, ¿verdad?

- La verdad que a mi pareció oírle decir: “Volarás solo para el resto de tu vida”.





Quizá sea **PORCO ROSSO** la película más lírica y emotiva de toda la filmografía de Miyazaki y, con pocas dudas, la más elíptica y trascendental. También la más madura a pesar de que toda su fachada se pervierta, como casi siempre, de colores pastel y tonos remarcados, aquí nuevamente integrados en unos bellos paisajes que, dibujados a mano, intensifican el carácter bucólico y evocador que el subtexto de esta historia sugiere.

Porco Rosso es un cazarrecompensas en la Italia de entreguerras que combate por sí mismo y por dinero, lucha contra los piratas aéreos y toma sus copas de vino en el embarcadero de *Gina*, su gran amiga y confidente, una viuda de guerra



de la que está enamorada medio Mar Adriático. También está enamorado de ella *Curtis*, un aviador norteamericano, conquistador y ambicioso (un aspirante a actor que pretende ser presidente de los Estados Unidos), que ha encontrado en *Porco Rosso* un rival digno al que medirse. Las piezas se distribuyen, pues, sobre el tablero tomando como base la estructura de un western crepuscular —adicionalmente repleto de numerosas referencias cinéfilas—, pero trasladado a un ambiente mediterráneo, contextualmente utópico, en las postrimerías de una década que vaticina un cambio social apabullante.

Lo que no hemos dicho de *Porco Rosso* es que hace honor a su apodo mejor que nadie, pues este aviador se ha convertido en cerdo por razones no del todo claras; en español, se insiste en que se trata de una maldición (o “hechizo”). Sin embargo encontramos en su argumento insinuaciones de que es el propio *Marco*, el aviador que se oculta tras la máscara del cerdo, quien ha renunciado a su condición de hombre (o de guerrero) acuciado por los fantasmas del pasado; en cualquier caso, ha dejado de emparentarse con una especie, la humana, capaz de entregar su vida a la Guerra y otras pependencias sin sentido. Instruido por el desencanto, entonces, el aviador se ha convertido en un cerdo para desembarazarse de todas las servidumbres que lleva aparejada su naturaleza anterior, como bien explican la multitud de frases lúcidas que espeta durante toda la película y que van a terminar de definir su personalidad y carácter nihilista: “Siempre mueren los buenos”; “Prefiero ser un cerdo que un fascista”; “Eso son cosas de los hombres”; “Los cerdos no tienen país ni ley”; “El verbo ‘creer’ puesto en boca de una niña cobra otro sentido”.





Cuando *Curtis* lo vence en su primer duelo, *Porco Rosso* acude a Milán para reparar su avión. Endeudado hasta los tuétanos por aquella avería, perseguido por el ejército al que ya no quiere adscribirse y por los piratas a los que tantas veces venció, y obligado a retar a aquel que lo derribara antes, se encuentra -en el habitáculo de su hidroavión reformado- a una aprendiz que lo adora, la adolescente decidida característica del cine de Miyazaki, transformada aquí en una ingeniera de diecisiete años, locuaz y divertida, capaz de detener un linchamiento con las palabras y, quién sabe, si de revertir los efectos de aquella maldición existencial con un beso redentor y cómplice.

La nostalgia es otra de los motores existenciales de los que se nutre esta película con sus aviones ligeros, espíritu aventurero y carácter bohemio; nostalgia que se desliza por un argumento donde el pasado de los personajes aun tiene mucho que decir. Al menos eso reflejan sus miradas y gestos, los silencios que les acompañan al amanecer mientras esperan que se acerque por el horizonte un avión rojo que les salve. Por alusiones, tenemos que detenernos en *Gina*, un personaje fascinante, cuya complejidad de carácter anticipa la marcada personalidad de *Lady Eboshi* (**La princesa Mononoke**), una mujer viuda condenada al cumplimiento de una promesa de amor cuya ejecución se antoja dificultosa, en tanto también implica a *Porco Rosso* que hace tiempo entregó su vida a la soledad.

Y es que detrás de su apariencia evocadora, de las citas cinéfilas a **Casablanca** (*id.*, Michael Curtiz, 1942), a **El hombre tranquilo** (*The quiet man*, John Ford, 1952), al western crepuscular, o al cine aventurero de Howard Hawks¹, se encuentra una película

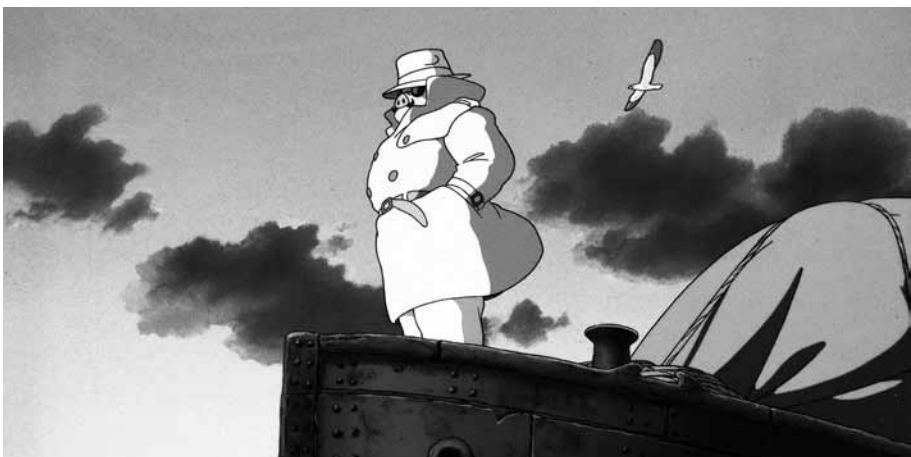
1. Films de aventuras aéreas donde la rivalidad y la camaradería entre los pilotos son pieza clave, junto a personajes femeninos fuertes y sólidamente trazados: **La escuadrilla del amanecer** (*The dawn patrol*, 1930), **Águilas heroicas** (*Ceiling Zero*, 1936) y, sobre todo, **Sólo los ángeles tienen alas** (*Only angels have wings*, 1939) [Juan de Dios Salas, Cineclub Universitario/Aula de Cine, diciembre 2016].

adulta y reflexiva, quizá la más personal de cuantas haya dirigido Hayao Miyazaki, una cinta emotiva, intensamente hermosa, que evoca paisajes comunes del Cine de todos los tiempos y también del Cine de un autor familiarmente ligado al mundo de la aviación y a su espíritu. En torno a este espíritu, articula esta historia de desencanto y de amores platónicos, de recuerdos impostados y de esperanzas que se advienen en el horizonte, con la coartada formal de una comedia de personajes animados y piratas aéreos.

En realidad, nos encontramos con la auténtica obra de Culto de Hayao Miyazaki.

Texto:

J.P. Bango, "Porco Rosso", web septimovicio.com





Martes 24 • 21 h.

Aula Magna de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

LA PRINCESA MONONOKE

(1997) • Japón • 134 min.

Título Orig.- Mononoke-Hime. **Director, argumento y guión.-** Hayao Miyazaki. **Fotografía.-** Atsushi Okui (C). **Montaje.-** Hayao Miyazaki y Takeshi Seyama. **Música.-** Joe Hisaishi. **Productor.-** Toshio Suzuki. **Producción.-** Studio Ghibli / Tokuma Shoten / Nibariki. **Intérpretes.-** Yôji Matsuda (*Ashitaka*), Yuriko Ishida (*San, la princesa Mononoke*), Akihiro Miwa (*Moro*), Yûko Tanaka (*Lady Eboshi*), Kaoru Kobayashi (*Jigo*), Sumi Shimamoto (*Toki*), Hisaya Morishige (*Okoto*), Tsunehiko Kamiyo (*Gonza*), Masahiko Nishimura (*Kouroko*). **Versión original en japonés con subtítulos en español.**



Película nº 14 de la filmografía de Hayao Miyazaki
(de 26 como director)

Música de sala:

La princesa Mononoke (*Mononoke-Hime*, 1997)
de Hayao Miyazaki

Banda sonora original de **Joe Hisaishi**

Vaya por delante que no soy ni un especialista ni mucho menos un estusiasta del “anime”, o cine japonés de dibujos animados: las muestras de este género que he tenido ocasión de ver, tanto en formato cinematográfico como televisivo o videográfico, por regla general no me parecen muy estimulantes. Ello no obsta para que reconozca el interés de una propuesta tan notable como la de **LA PRINCESA MONONOKE**, excelente largometraje de animación firmado por Hayao



Miyazaki (director de la reputada **Porco Rosso**), el cual ha llegado a nuestras pantallas con el aval publicitario de haberse erigido en el mayor éxito comercial de la historia del cine nipón dentro de su propio mercado y coincidiendo, además, con otro film japonés de dibujos animados, **Pokémon** (*Pokémon, The First Movie*, Kunihiko Yuyama, 1999), más en la línea de la estética animada televisiva, según parece, pues confieso que no he tenido el valor de comprobarlo por mí mismo.

LA PRINCESA MONONOKE tiene, a pesar de todo, un par de relativos inconvenientes que, en un momento dado, pueden mermar su recepción entre el público occidental. En primero, obviamente, va referido la cuestión de la diferencia de culturas, dado que, lo largo de su metraje la película efectúa un generoso despliegue de seres fantásticos y personajes mitológicos en principio arraigados en el acervo cultural japonés que pueden resultar demasiado ajenos. En segundo lugar, la peculiar concepción estética del dibujo animado nipón también exige una cierta aclimatación previa a la misma (que, a juzgar por el bombardeo de productos televisivos a lo largo de esta última década, prácticamente ya debe haberse producido): acostumbrados como estamos a la animación básicamente norteamericana, conceptos como la deliberada inmovilidad de las figuras secundarias en algunos planos, hecha con la finalidad de destacar objetos o personajes colocados en primer término de los encuadres, todavía puede suscitar cierta perplejidad.

Salvados estos reparos iniciales, **LA PRINCESA MONONOKE** compensa sobradamente las distancias culturales y estéticas que nos separan del Japón con una narración vigorosa y pletórica de imaginación. La película es, en este último sentido, una auténtica fiesta para los amantes de mundos imaginarios y espacios míticos, ya que a pesar de ubicar su acción en un período muy concreto de la historia nipona (la era Muromachi durante el siglo XIV), propone un estupendo desfile de guerreros



poderosos y heroínas salvajes, animales fabulosos y espíritus del bosque, integrados en una trama compleja y violenta. Debe quedar claro, ya de entrada, que pese a tratarse de un film de dibujos animados **LA PRINCESA MONONOKE** no es, en absoluto, una película infantil: propone un relato lleno de sangre y crueldad, desarrollado de manera prolija a lo largo de más de dos horas, e incluso los personajes secundarios más ingenuos (*los kodamas*, una suerte de espíritus benéficos cuya presencia certifica el buen estado de los bosques) resultan más inquietantes que entrañables. Las aventuras del *príncipe Ashitaka*, un joven guerrero cuyo cuerpo está infectado por un maleficio que le va consumiendo y amenaza su vida, y *San*, la muchacha criada por los lobos gigantes del Bosque del Oeste, más conocida como *la princesa Mononoke*, sustentan un estupendo paseo mitológico por maravillas como gigantescos jabalíes convertidos en demonios cubiertos de una viscosa capa de gusanos, simios sombríos que defienden su territorio ocultos en las sombras y un espíritu mágico que sintetiza en su figura el poder regenerador de la naturaleza. Todo ello complementado con un discurso ecológico sencillo pero efectivo, que se sustenta en el contraste de las fuerzas naturales del bosque con la descripción de la actividad humana concentrada en la tala indiscriminada de árboles, la fundición del hierro y la fabricación de armas. En resumidas cuentas, **LA PRINCESA MONONOKE** es una ejemplar película fantástica que armoniza un sentido del espectáculo tremendista y apocalíptico, tan característicamente nipón, con un considerable virtuosismo en lo relativo a sus estrictos logros de animación y una nada desdeñable poesía en la composición de determinadas imágenes oníricas.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "La princesa Mononoke: los dioses del bosque",
en sección "Críticas", rev. Dirigido, mayo 2000.





Viernes 27 • 21 h.

Aula Magna de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

EL VIAJE DE CHIHIRO

(2001) • Japón • 125 min.

Título Orig.- Sen to Chihiro no kamikakushi. **Director, argumento y guión.-** Hayao Miyazaki. **Fotografía.-** Atsushi Okui (C). **Montaje.-** Takeshi Seyama. **Música.-** Joe Hisaishi. **Productor.-** Toshio Suzuki. **Producción.-** Studio Ghibli / Tokuma Shoten. **Intérpretes.-** Rumi Hiiragi (*Chihiro / Sen*), Miyu Irino (*Haku*), Mari Natsuki (*Yubaba / Zeniba*), Takashi Naitô (*Akio Ogino*), Yasuko Sawaguchi (*Yuko Ogino*), Tatsuga Gashûin (*Aogaeru*), Ryûnosuke Kamiki (*Bô*), Yumi Tamai (*Rin*), Bunta Sugawara (*Kamaji*), Takehiko Ono (*Aniyaku*). **Versión original en japonés con subtítulos en español.**



Película nº 15 de la filmografía de Hayao Miyazaki (de 26 como director)

Música de sala:

El viaje de Chihiro (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) de Hayao Miyazaki
Banda sonora original de **Joe Hisaishi**

Cuando Hayao Miyazaki ganó el Oso de Oro en la última edición del Festival de Berlín, sorprendió que, por primera vez, un certamen de esa categoría otorgara su máximo galardón a una cinta de animación, al tiempo que una crítica más bien despistada se encontró con que ni siquiera se había molestado en ver la película. El pasmo ante el fallo del jurado era producto, una vez más, de esa falacia de considerar al cine de animación como género en sí mismo antes que como opción creativa, como producto destinado a un público concreto antes que como un canal de expresión alternativo al cine de "imagen real" (y a veces uno se pregunta qué tiene de real mucha imagen real). En Occidente la cosa se agrava, además, por la inmediata identificación entre dibujo animado e infancia o, peor aún, infantilismo. En una cultura en la que, fuera de festivales especializados y públicos inquietos, el único contacto del espectador con la animación son las acomodaticias producciones Disney o DreamWorks, una obra tan rica, lírica y compleja como **EL VIAJE DE CHIHIRO** sólo puede contemplarse desde el desconcierto.

Sin embargo, para un sector de crítica y público que, por fin, ya distingue entre “manga” y “anime”, el nombre de Miyazaki resulta tan obvio como el de Akira Kurosawa para un amante del cine nipón. Desde esa perspectiva, la película supone la lógica maduración de una poderosa e insobornable personalidad, la depuración temática y estilística de una filmografía no siempre de igual calidad, pero sí tremendamente coherente. Con **EL VIAJE DE CHIHIRO**, Miyazaki da importantes pasos en su carrera: el perfeccionamiento de sus técnicas de animación, que apenas recurren al ordenador; una concepción visual que singulariza y rubrica su estilo frente al convencionalismo inherente al anime tradicional -al igual que hizo su colega Isao Takahata a través de la austeridad en el trazo de su estupenda **Mis vecinos los Yamada** (*Hôhokekyo tonari no Yamada-kun*, 1999); y una profundidad conceptual que prescinde de la retórica e ingenuidad que lastraba anteriores trabajos (como ocurría, por ejemplo, en la algo farragosa **La princesa Mononoke**) y alcanza mayor sutileza, dejando un resquicio para el misterio y confiando en la belleza de los rincones oscuros.

EL VIAJE DE CHIHIRO es, por tanto, cine de altura, que ni siquiera debería pasar desapercibido a quienes siguen empleando la etiqueta “animación” con sentido discriminatorio. No sin ironía y amarga lucidez, Miyazaki convierte las ruinas de un parque temático -de los que “eran muy frecuentes a principios de los 90”, en palabras de uno de los personajes-, en el inquietante escenario de una revisión de “Alicia en el País de las Maravillas”: la ilusión anida en un decorado de escayola y, como en todo buen cuento perverso, la maravilla guarda tenebrosos recovecos (¿alguien antes de Miyazaki se había dado cuenta de lo siniestro que puede ser un parque temático, esa hueca panacea de la cultura del ocio?).

El escenario ficticio (es decir, real, porque ya estamos al otro lado del espejo) será un balneario que supone a la cosmogonía sintoísta lo que la mansión “Malpertuis”



de Jean Ray era a la mitología griega: el refugio de divinidades que se han tornado aviesas al verse despojadas de sentido, arrojadas por una imaginaria que, aún siendo fiel a su autor, abunda en reminiscencias de genios europeos (Ladislav Starewicz, Karel Zeman, Jan Svankmajer). Un universo mítico y feérico que se retuerce y ensombrece en espinoso y obligado camino de iniciación, donde el propio mundo de Miyazaki encuentra hermosas equivalencias con la cultura occidental: los humanos convertidos en cerdos remiten, desde luego, a su obra (**Porco Rosso**), pero también a Homero o al mismísimo Lewis Carroll. No son nada desdeñables, pues, los compañeros de viaje de *Chihiro*, una protagonista infantil que ha sustituido la actitud maravillada e indolente de *Alicia* por una constante ansiedad. Hija de su tiempo, al fin y al cabo, testigo de viejas fantasías corrompidas, enfangadas (literalmente) por el desgaste de siglos de fabulación, únicamente saneadas gracias a una mirada prístina y libre de prejuicios.



Texto:

Roberto Cueto, "El viaje de Chihiro: cine de altura", en sección "Críticas", rev. *Dirigido*, octubre 2002.





Martes 31 • 21 h.

Aula Magna de la Antigua Facultad de Medicina (Av.de Madrid)

EL VIENTO SE LEVANTA

(2013) • Japón • 126 min.

Título Orig.- Kaze tachinu. **Director.-**

Hayao Miyazaki. **Argumento.-** La novela corta “El viento se levanta” de Tatsuo Hori y el manga homónimo de Hayao Miyazaki. **Guión.-** Hayao Miyazaki.

Montaje.- Takeshi Seyama. **Música.-** Joe Hisaishi. **Productor.-** Toshio Suzuki.

Producción.- Studio Ghibli / Nippon TV Network. **Intérpretes.-** Hideaki Anno (*Jirô Horikoshi*), Hidetoshi Nishijima (*Honjô*), Miori Takimoto (*Naoko Satomi*), Masahiko Nishimura (*Kurokawa*), Mansai Nomura (*Giovanni Battista Caproni*), Jun Kunimura (*Hattori*), Mirai Shida (*Kayo Horikoshi*), Shinobu Ôtake (*esposa de Kurokawa*), Morio Kazama (*Satomi*), Keiko Takeshita (*madre de Jiro*).

Versión original en japonés con subtítulos en español.



Película nº 26 de la filmografía de Hayao Miyazaki (de 26 como director)

1 candidatura a los Oscars: Largometraje de animación

Música de sala:

El viento se levanta (*Kaze tachinu*, 2013) de Hayao Miyazaki

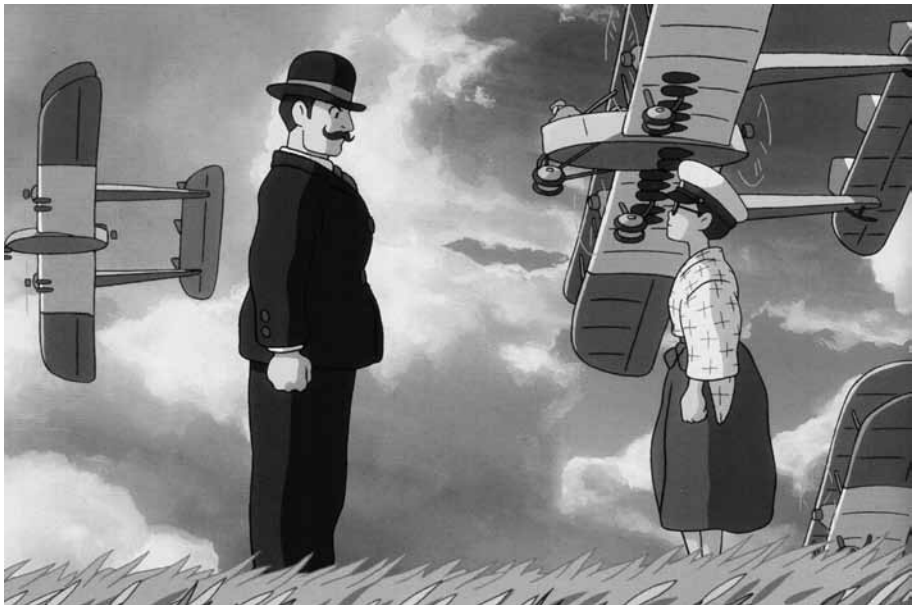
Banda sonora original de **Joe Hisaishi**

El último trabajo de Hayao Miyazaki, **EL VIENTO SE LEVANTA**, reconstruye los pasajes más relevantes en la vida del ingeniero aeronáutico Jiro Horikoshi, aunque su realidad, profesional y sentimental, no es más que el pretexto para otro viaje plástico y melodramático a las raíces de la fantasía, los sueños y la superación.

Miyazaki abre su film con esta cita extraída del final del poema de Paul Valéry “El cementerio marino” (1920): “Le vent se lève... il faut tenter de vivre!” (Se alza el viento... ¡tratemos de vivir!). No es solo un comentario desde fuera, una citación del autor refrendando un posible motivo de inspiración para su película. En varios

pasajes del film, especialmente en su primer bloque, el de formación y conocimiento del protagonista, tanto él como algunas de las otras figuras esenciales de la historia recitan, en francés original, este fragmento hasta convertirlo en una suerte de leit motiv: el viento se alza como se alza la miseria durante la depresión económica que asola Japón a mediados de los años veinte del siglo pasado, se hunden los cimientos de la tierra a causa del gran terremoto que aconteció en la región de Kanto en 1923 y se sume en la fragilidad de la tuberculosis la mujer amada por *Jiro*, mientras la entrada de Japón en la Segunda Guerra mundial se está gestando. A pesar de todas estas cosas evocadas en la película, siempre conviene alzarse y tratar de vivir.

Justo después de que *Jiro* conozca en un tren al gran amor de su vida, *Nahoko*, después de ese plano que muestra el engarce entre dos vagones opuestos, donde viaja la gente del pueblo, como *Jiro*, y en el que se encuentran acomodados los representantes de la clase burguesa, como *Nahoko*, un plano que avala una realidad física, la separación por clases y castas, pero que será dinamitado por la franqueza posterior en la historia de amor de los protagonistas, acontece el terremoto. Miyazaki, en uno de los mejores momentos de toda la película, nos hace partícipes del seísmo mediante el primer impacto (la tierra que se mueve, las vías que retumban, el tren que oscila, las casas que se derrumban en el horizonte), las posteriores cenizas en el aire que lo ensombrecen todo y el intermitente y sordo rugido, como procedente del interior de un monstruo cavernoso -el sonido de la inminencia de otro temblor-, que acompaña a la gente horrorizada que emprende el camino a pie hacia un lugar en el que guarecerse.



Tras la debacle, los personajes se alzan; siempre lo hacen. *Jiro* lo hace en toda la dimensión de la palabra: ayuda a la doncella de *Nahoko*, que se ha fracturado una pierna al descarrilar el tren, poniéndosela a las espaldas, alzándola de su dolor, y caminando con ella hasta el paraje salvador del hogar familiar de la muchacha. A partir de este momento, y durante el bloque central del film, Miyazaki deja de lado la experiencia individual para centrarse en el trabajo como diseñador aeronáutico de *Jiro*. Solo después, en el reencuentro con *Nahoko*, más madura, pero también enferma, los sonetos de Valéry volverán a tener sentido aunque ya nadie los recite en el relato.

Giovanni Battista Caprioni, conde de Taliedo, llamado Gianni, y Jiro Horikoshi, coincidieron en el tiempo aunque el segundo se inspiró en algunos trabajos aeronáuticos del primero. Caprioni nació en 1886 y falleció en 1957; se le considera uno de los principales artífices en el desarrollo de los aparatos biplanos y los aviones de transporte, así como de los bombarderos militares en el periodo de entre guerras. Jiro Horikoshi, más joven, nació en 1903 y murió en 1982; aunque investigó en la creación de diversos prototipos de la aviación moderna, es conocido especialmente por diseñar los cazas de combate japoneses durante la Segunda Guerra mundial. Ambos eran miopes. En el caso de *Jiro*, según se nos cuenta en la película, la incapacidad para poder pilotar a causa de la miopía le llevó a diseñar aviones. El relato los hermana en todo momento. El aeronauta japonés reconoció haberse inspirado en la figura y los trabajos del inventor italiano, también ingeniero eléctrico, así que Miyazaki se toma la licencia de incluir a uno en los sueños del otro en toda la primera mitad del film, aunque en realidad se trata de dos sueños compartidos: *Jiro* tiene un primer sueño en el que se le aparece *Caprioni*, un italiano extravertido, hedonista, de prominente bigote, y este le recrimina que en realidad se trata de su sueño.

Jiro toma las decisiones definitivas después de soñar encuentros con *Caprioni* y visualizar algunos de sus inventos o proyectos aeronáuticos; Miyazaki filma esas vívidas imaginaciones como viñetas casi idílicas, con grandes aviones de sofisticada construcción repletos de gente feliz, de muchachas y niños. El italiano es quien le dice que los aviones no son para la guerra ni para hacer dinero, sino que se trata de bellos sueños que un aeronauta debe hacer realidad. Es entonces, al no poder pilotar (en la primera secuencia del film se juega bien con el enfoque y desenfoque producto de la miopía del protagonista), cuando *Jiro*, despertando de uno de tantos sueños reveladores, decide convertirse en diseñador de aviones.

En esta primera parte, construida alternativamente entre el plano real (la evolución de *Jiro* como ingeniero) y la irrealidad de los sueños filmada con más intensidad que esa misma realidad, se nos proporcionan imágenes sofisticadas, vintage o dantescas de la primera aviación, de la evolución en la conquista de los cielos, con aparatos que existieron y otros, tan modernos como imposibles, que aparecen solo en la imaginación del joven *Jiro*. Me gustaría pensar que esta forma de mostrar la evolución

del arte aeronáutico fue determinante para que Werner Herzog aceptara poner voz, en la versión internacional en inglés de la película, al personaje de *Castorp*, el turista alemán, tan amable como misterioso, que aparece en el apacible hotel en el que *Jiro* reencuentra a *Nahoko* años después del terremoto y que recita al Thomas Mann de “La montaña mágica” (no en vano *Castorp* es el apellido del protagonista de aquella novela). Herzog ya sintetizó con imágenes de archivo la historia de la primera aviación en el prólogo de su documental **The White Diamond** (2004), y aunque aferrado a una cierta realidad, a una determinada lógica japonesa, el personaje de *Jiro* no deja de ser muy herzogiano en sus proyectos, a veces tan posibles como los de *Fitzcarraldo*.

Junto a su capacidad para la fantasía y la hibridación de lo real con lo sobrenatural y un lirismo dramático que se apunala tanto en la emotividad de los rostros animados como en el componente musical, otro de los rasgos básicos del cine de Miyazaki, y no es ninguna revelación asegurarlo aquí, consiste en su paleta de colores. Títulos como **La princesa Mononoke**, **El viaje de Chihiro** y, en especial, **El castillo ambulante**, son claros ejemplos de los experimentos plásticos que desarrolla el cineasta en sus estudios Ghibli, experimentos innegociables por mucho que “majors” como Buena Vista y la Toho Company, coproductoras de **EL VIENTO SE LEVANTA**, entren en liza y puedan intentar “infantilizar” el conjunto.

En su última película domina una preciosa gama de verdes, de todos los tonos posibles: un mismo encuadre puede estar concebido, a partir de la inmensidad del verde del campo con una bandera, de otro tono verde, justo en el centro del plano, y que ese verde destaque profundamente sobre el resto como si se tratara de un rojo carnal o un amarillo fulgurante. Es pues una paleta de tonalidades extremadamente contenida a partir del uso mayoritario de un solo color. Incluso en las escenas en interiores (el pequeño apartamento de *Jiro*, las instalaciones y oficinas de la fábrica Mitsubichi en las que diseña sus aparatos, la vivienda de su protector *Kurokawa* o los oscuros hangares y callejuelas del episodio en la ciudad alemana de Dessau), hay pequeños detalles de color verde que armonizan el conjunto y parecen querer conectar con esa realidad edénica y hedonista presente en los sueños en los que *Jiro* comparte vivencias y descubrimientos con su homólogo italiano.

Algunos estados de ánimo del film quedan evidenciados por la quietud de los fondos. Por ejemplo, el humo de las chimeneas no se mueve, está fijado sobre el cielo, en los planos que corresponden al primer desconcierto del protagonista cuando abandona su mundo para trabajar en la gran ciudad. Quizás este estatismo pasaría desapercibido en otro contexto estético de animación, pero contrasta poderosamente (y ese es el sentido de la quietud en el fondo, un dibujo antes que una imagen cinematográfica) con, por ejemplo, las pisadas sobre la nieve y el vaho que sale de la boca de los personajes en el gélido invierno alemán, las manchas de aceite expelidas en los rostros de *Jiro* y *Kurokawa* al explotar el motor del biplano en pleno vuelo, el paso lento de

las nubes durante las pruebas de aviación en la campiña, las sombras de las mismas nubes en el rostro de *Nahoko* cuando está pintando en lo alto de una colina antes de que se levante el viento y salga volando su sombrilla, el fluir del agua en un riachuelo, la lluvia cayendo sobre el paraguas mientras empiezan a despejarse las nubes, el humo de un cigarrillo revoloteando en la noche o las primeras nieves que caen mansamente en el sanatorio para tuberculosos donde está internada *Nahoko*.

El verde regresa en la última secuencia, pero no es más que para desvanecerse en una bella elipsis. *Jiro* contempla cómo aterriza uno de los aviones que ha diseñado. Mientras el aparato toma tierra en el margen derecho del encuadre, *Jiro* mira hacia el izquierdo. Es un plano voluntariamente descentrado, asimétrico. La cámara inicia entonces una panorámica desde el cuerpo del protagonista hacia ese punto indeterminado en dirección al cual está mirando. No hay nada, solo la inmensidad del paisaje sin contaminar. Es un movimiento que encierra un doble fuera de campo (el avión que queda al margen del encuadre y aquello que *Jiro* no puede ver pero si intuir) que deviene a la vez elipsis, la de la muerte de *Nahoko* -su alma se levanta con el viento que empieza a agitarse en el campo- justo en el momento en que *Jiro* alcanza, por fin, la plenitud como diseñador aeronáutico.

Texto:

Quim Casas, "El viento se levanta: un sueño aeronáutico", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, mayo 2014.

Agradecimientos:

Jesús Zurita

Enrique Bonet

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)

Miguel Mateos (*in memoriam*)



HAYAO MIYAZAKI

Akebono-Cho, Tokio, Japón, 5 de enero de 1941

FILMOGRAFÍA (como director)¹



- 1971** **Lupin III** (*Rupan sansei*) [serie de tv de 15 episodios].
- 1972** **Yuki no taiyô** [cortometraje].
- 1978** **Conan, el niño del futuro** (*Mirai shônen Konan*) [serie de tv de 26 episodios].
- 1979** **EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO** (*Rupan sansei: Kariosutoro no shiro*).
- 1980** **Rupan sansei: part 2** [serie de tv de 2 episodios].
- 1984** **NAUSICAÄ DEL VALLE DEL VIENTO** (*Kaze no tani no Naushika*);
Conan, el niño del futuro: la resurrección del robot gigante (*Mirai shônen Konan Tokubetsu-hen:Kyodaiki Giganto no Fukkatsu*) [cortometraje]; **Sherlock Holmes** (*Meitantei Holmes*) [serie de tv de 26 episodios].
- 1986** **El castillo en el cielo** (*Tenkû no shiro Rapyuta*).

1. www.imdb.com/name/nm0594503/?ref_=nv_sr_1

- 1988** **Mi vecino Totoro** (*Tonari no Totoro*).
- 1989** **Nicky, la aprendiz de bruja** (*Majo no takkyûbin*).
- 1992** **PORCO ROSSO** (*Kurenai no buta*).
- 1995** **On your mark** [cortometraje].
- 1997** **LA PRINCESA MONONOKE** (*Mononoke-hime*).
- 2001** **EL VIAJE DE CHIHIRO** (*Sen to Chihiro no kamikakushi*); **La caza de la ballena** (*Kujira tori*) [cortometraje].
- 2002** **Imaginary flying machines** [cortometraje]; **Mei y el gatibus mascota** (*Mei to koneko basu*) [cortometraje]; **La gran excursión de Koro** (*Koro no dai-sanpo*) [cortometraje].
- 2004** **El castillo ambulante** (*Hauru no ugoku shiro*).
- 2006** **La caza de la casa** (*Yadosagashi*) [cortometraje]; **Monmon, la araña de agua** (*Mizugumo Monmon*) [cortometraje]; **El día que compré una estrella** (*Hoshi wo katta hi*) [cortometraje].
- 2008** **Ponyo en el acantilado** (*Gake no ue no Ponyo*).
- 2010** **Mr. Dough y la princesa huevo** (*Pan-dane to Tamago-hime*) [cortometraje].
- 2013** **EL VIENTO SE LEVANTA** (*Kaze tachinu*).





FEBRERO 2017

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (X):
ALEXANDER MACKENDRICK
(en el 105 aniversario de su nacimiento)**

FEBRUARY 2017

*MASTERS OF CLASSIC CINEMA (X):
ALEXANDER MACKENDRICK
(105 years since his birth)*

Viernes 3 / Friday 3rd • 21 h.

Día del Cineclub / Cineclub's Day

WHISKY A GOGÓ (1949)

(WHISKY GALORE !)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 7 / Tuesday 7th • 21 h.

EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO (1951)

(THE MAN IN THE WHITE SUIT)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 10 / Friday 10th • 21 h.

MANDY (1952)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 14 / Tuesday 14th • 21 h.

EL QUINTETO DE LA MUERTE (1955)

(THE LADYKILLERS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 17 / Friday 17th • 21 h.

EL DULCE SABOR DEL ÉXITO /

CHANTAJE EN BROADWAY (1957)

(SWEET SMELL OF SUCCESS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 21 / Tuesday 21th • 21 h.
SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR (1963)
(SAMMY GOING SOUTH)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en
el Aula Magna de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid)
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College
(Av. of Madrid)*

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 15
Miércoles 1, a las 17 h.
EL CINE DE ALEXANDER MACKENDRICK
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad de Granada

Programación Curso 2016/2017

OCTUBRE / OCTOBER 2016

- ◆ Jornadas de Recepción 2016
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (2ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
- INDIANA JONES, 35 años de aventuras -
Reception Days
- MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (part 2)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)
- INDIANA JONES, 35 years of adventures -



OCTUBRE-NOVIEMBRE / OCTOBER-NOVEMBER 2016

- ◆ RECUERDA (I) GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DE LA HISTORIA DEL CINE
REMEMBER (I) GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE HISTORY OF CINEMA



NOVIEMBRE / NOVEMBER 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG
(3ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
- La Década de los 80 -
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 3)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)
- The 80's -



ENERO / JANUARY 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE DE ANIMACIÓN (I): HAYAO MIYAZAKI
MASTERS OF ANIMATION FILMMAKING (I): HAYAO MIYAZAKI



FEBRERO / FEBRUARY 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (X): ALEXANDER McKENDRICK
(en el 105 aniversario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (X): ALEXANDER McKENDRICK
(105 years since his birth)



MARZO / MARCH 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG
(4ª parte)
- La Década de los 90 -
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 4)
- The 90's -



MARZO / MARCH 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD
(3ª parte)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 3)



MAYO / MAY 2017

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (II): WES ANDERSON
FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (II): WES ANDERSON



MAYO-JUNIO / MAY-JUNE 2017

- ◆ MEMENTO (II) GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI:
Especial NEO-WESTERN
MEMENTO (II) GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY:
Special NEO-WESTERN

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de esta proyección en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>



ugr

Universidad
de Granada

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales:
facebook, twitter e instagram