
VIENTOS DE CAMBIO: PRESENTE Y FUTURO DE STUDIO GHIBLI

Laura Montero Plata
Investigadora independiente

Este artículo analiza la evolución de Studio Ghibli tras la primera declaración de retiro del maestro japonés Hayao Miyazaki a finales de los noventa, tras el exitoso estreno de *La princesa Mononoke*, una eventual despedida que repetirá en 2013 tras el estreno de *El viento se levanta*. El texto, elaborado por Laura Montero Plata —autora de las monografías *El mundo invisible de Hayao Miyazaki* (Dolmen, 2012) y la más reciente *La princesa Mononoke* (Héroes de Papel, 2017), segunda entrega de la Biblioteca Studio Ghibli— revisa para *Con A de Animación* la política editorial del estudio y los cambios producidos desde entonces, estableciendo una doble vía de trabajo mantenida a lo largo del tiempo, con producciones de entretenimiento familiar y obras artísticas más arriesgadas. Asimismo, apunta sus futuras creaciones y el relevo generacional del estudio nipón.

This article analyzes the evolution of Studio Ghibli after the first statement of retirement of Japanese master Hayao Miyazaki at the end of the nineties, following the successful premiere of *Princess Mononoke*, an eventual farewell that will repeat in 2013 after the premiere of *The Wind Rises*. The text, prepared by Laura Montero Plata —author of the monographs *The Invisible World of Hayao Miyazaki* (Dolmen, 2012) and the most recent *Princess Mononoke* (Héroes de Papel, 2017), second installment of the Library Studio Ghibli— revises for *Con A de Animación* the editorial policy of studio Ghibli and the changes produced since then, establishing a double way of work maintained over time, with productions of family entertainment and riskier artistic works. Likewise, she points out future creations and generational replacement of the Japanese company.

Palabras clave: Studio Ghibli, Miyazaki, anime, compañía, Yonebayashi.

DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2018.9637>



Fig. 1. Cartel de *El viento se levanta* (*Kaze tachinu*, Hayao Miyazaki, 2013).



Fig. 2. Cartel de *El recuerdo de Marnie* (*Omoide no Mâni*, Hiromasa Yonebayashi, 2014).

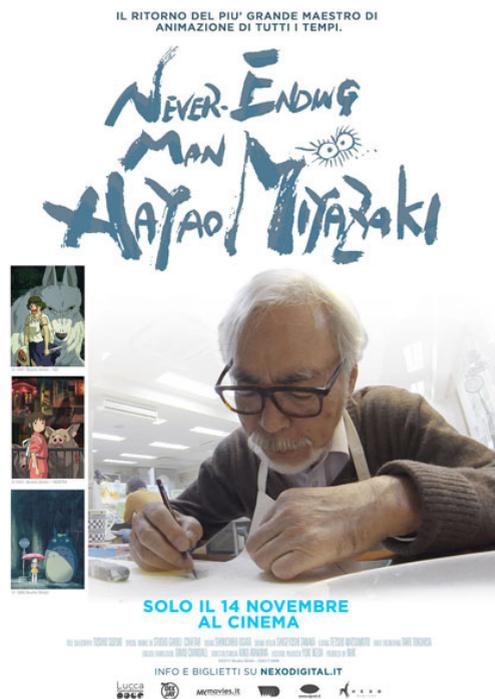


Fig. 3. Cartel de *Never-Ending Man: Hayao Miyazaki* (*Owaranai hito: Miyazaki Hayao*, Kaku Arakawa, 2016).

El 1 de septiembre de 2013, en plena edición del Festival de Cine de Venecia, el presidente de Studio Ghibli, Kōji Hoshino, anunciaba que Hayao Miyazaki se retiraba del mundo de la animación. Las declaraciones de Hoshino en la rueda de prensa, que coincidía con la proyección de *El viento se levanta* (*Kaze tachinu*, Hayao Miyazaki, 2013), el último film del cineasta japonés, fueron analizadas con recelo tanto por la prensa especializada como por el gran público. El veterano animador ya había amenazado en varias ocasiones con dejar el gremio, la primera de ellas dieciséis años atrás, en 1997, al terminar la producción de *La princesa Mononoke* (*Mononoke Hime*, Hayao Miyazaki, 1997). Con todo, la noticia adquirió una mayor rotundidad cuando Toshio Suzuki, productor de Ghibli, y el propio Hayao Miyazaki comparecieron en otra rueda de prensa en Tokio cinco días más tarde, matizando que el veterano animador se retiraba de la confección

de largometrajes, y no del mundo de la animación. Como consecuencia, la plantilla de Studio Ghibli quedó desmantelada y la compañía solo conservaría dos grupos de trabajo: uno dedicado a la realización de anuncios publicitarios y un segundo encargado de respaldar a Miyazaki en sus proyectos personales —entre ellos varias exposiciones temporales para el museo Ghibli.

Sin embargo, en medio de este revuelo, la compañía japonesa todavía estaba terminando la producción de sus dos últimos proyectos: *El cuento de la princesa Kaguya* (*Kaguyahime no monogatari*, Isao Takahata, 2013) y *El recuerdo de Marnie* (*Omoide no Mâni*, Hiromasa Yonebayashi, 2014), dos títulos que estaban, curiosamente, a cargo del mismo productor: Yoshiaki Nishimura. El primero de ellos, estrenado en Japón en 2013, era un proyecto de larga duración de Isao Takahata, quien invirtió ocho años en dar forma a esta adaptación de la novela clásica japonesa *El cuento del cortador de*

bambú (*Taketori monogatari*, s. X). Retomando el diseño bocetado de personajes de *Mis vecinos los Yamada* (*Hôhokekyo tonari no Yamada-kun*, Isao Takahata, 1999), Takahata se entregó en cuerpo y alma a una producción casi obsesiva en la que rendía tributo a la pintura japonesa con un estilo visual desafiante, profundamente hermoso y diferente al del resto de films de Ghibli. Su película podría emparentarse más con el cine de arte y ensayo, con la experimentalidad, y, sin embargo, la compañía japonesa decidió otorgarle un estreno comercial a gran escala con 456 copias proyectadas en distintas salas de cine del archipiélago japonés —una cifra ligeramente superior a la de *El viento se levanta*, según los datos ofrecidos por el portal de cine IMDB—. Esta decisión valiente y arriesgada vino a demostrar que Studio Ghibli siempre ha tenido una doble vía de trabajo que estaba dispuesta a respaldar equitativamente hasta sus últimas consecuencias: por un lado un cine comercial y familiar del que se esperaba obtener sustanciosos beneficios económicos —principalmente la producción de Hayao Miyazaki— y, por otro, un cine que desafía las fronteras del anime para mostrar otros lenguajes y otros estilos animados —representado por Isao Takahata—. Esta vertiente dual ha situado a Ghibli en un delicado equilibrio en las dos últimas décadas, dado que la compañía necesitaba las grandes recaudaciones de taquilla de Miyazaki para poder financiar otros proyectos más arriesgados.

En paralelo a la realización de *El cuento de la princesa Kaguya*, la compañía había iniciado la producción del segundo largometraje de Hiromasa Yonebayashi —responsable de *Arrietty y el mundo de los diminutos* (*Kari-gurashi no Arietti*, Hiromasa Yonebayashi, 2010)— quien, a partir de un guion de Miyazaki, había conseguido con esta ópera prima convertirse en el segundo director después del creador de *Mi vecino Totoro* (*Tonari no Totoro*, Hayao Miyazaki, 1988). La esperanza de encontrar un relevo generacio-

nal y de conseguir prolongar la actividad de la productora de animación, más allá del trabajo del tándem Miyazaki-Takahata, parecía pues depositada en las manos de Yonebayashi, un artista formado dentro de las filas del estudio. En este contexto de grandes expectativas, Toshio Suzuki decidió retirarse a un segundo plano dejando que los nuevos talentos de Ghibli, Yonebayashi y su productor Yoshiaki Nishimura, se encargaran del proyecto sin la supervisión de la vieja guardia —una situación insólita que no se había producido hasta la fecha—. El resultado fue *El recuerdo de Marnie*, un film en el que si bien no habían participado ni Miyazaki, ni Takahata, ni Suzuki, sí que se inspiraba en un clásico de la literatura infantil que el propio Hayao Miyazaki había incluido en un listado elaborado para la exposición de Iwanami Shoten, titulada *Iwanami Boy's Books: When Marnie Was There* de Joan G. Robinson. La película, en una línea mucho más intimista que el trabajo anterior de Yonebayashi, se centra en una chica solitaria con enormes dificultades para entablar relaciones sociales. De una enorme delicadeza, *El recuerdo de Marnie* no tuvo la repercusión esperada entre el público, si bien parte de esta fría acogida se le podría atribuir al propio Studio Ghibli: ya desde la presentación de su cartel promocional, Yonebayashi tuvo que enfrentarse a la mordacidad de Hayao Miyazaki, quien declaró que el diseño de Marnie le parecía cursi y pasado de moda. Por su parte, Toshio Suzuki achacó el fracaso del largometraje a la mala gestión de Yoshiaki Nishimura, quien, a sus ojos, no supo atraer a las salas de cine a un público más heterogéneo, dejando patente la necesidad de los fundadores de Ghibli de ejercer un control absoluto sobre sus productos. Sin ir más lejos, el propio Miyazaki reconocía en el documental de la cadena pública de televisión NHK, *Never-Ending Man: Hayao Miyazaki* (*Owaranai hito: Miyazaki Hayao*, Kaku Arakawa, 2016), que había fagocitado el talento de los sucesores de Ghibli —haciendo gala

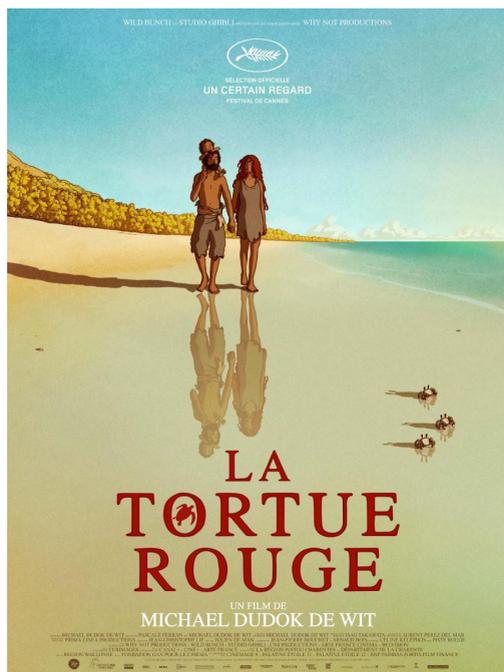
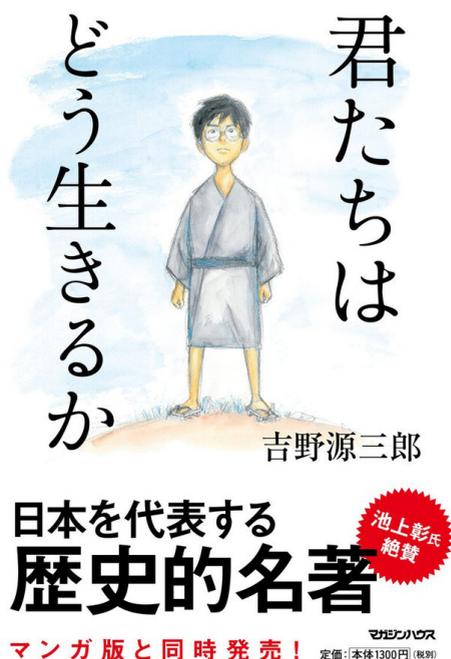


Fig. 4. Cartel de *La tortuga roja* (*La tortue rouge*, Michaël Dudok de Wit, 2016).
 Fig. 5. *Kimi-tachi wa Dō Ikiru ka* (*Vosotros, ¿cómo vivís?*, Hayao Miyazaki, 2020)



también de una cierta autocrítica al admitir el papel que había jugado en la carrera de su hijo Gorō Miyazaki y de Yonebayashi, aunque sin llegar a citar nunca sus nombres.

Tras el estreno de estos dos últimos largometrajes, Ghibli se vio obligada a despedir al grueso de su plantilla, dejando marchar a los animadores que el estudio había formado en las tres últimas décadas. Poco después, en 2014, el propio Toshio Suzuki también anunciaría su jubilación como productor de la compañía aunque manteniendo un cargo como mánager general. En este nuevo organigrama, Hayao Miyazaki empezó a esbozar una pequeña idea para ocupar su tiempo. En un primer momento el realizador declaró que estaba preparando un manga de época titulado *Teppō Samurai* [*El samurái del fusil*], pero un año después el proyecto quedó cancelado. No sería hasta julio de 2015, cuando Toshio Suzuki haría un comunicado oficial anunciando que Miyazaki deseaba realizar un

nuevo cortometraje para el Museo Ghibli. Su idea era rescatar una historia esbozada a mediados de los años 90 pero que nunca logró llevar a la pantalla: *Kemusubi no Boro* ([*Boro, la oruga*] Hayao Miyazaki, 2017). No obstante, la gran novedad de la propuesta residió en su formato, ya que el director se propuso experimentar por primera vez con la animación en 3D. Para ello contrató a un pequeño equipo encargado de recrear por ordenador la extraordinaria historia de una oruga recién nacida que descubre el mundo por primera vez; sin embargo, el desafío resultó ser mucho mayor de lo esperado y el proceso se convirtió en una frustración constante para Miyazaki, incapaz de hacer entender a sus colaboradores cuáles eran los defectos de los resultados que le mostraban. En el documental *Never-Ending Man: Hayao Miyazaki*, principalmente consagrado a la creación de este cortometraje, quedó patente el grado de confusión de los animadores y la insatisfacción de

Miyazaki, que llegó al extremo de pedir que le enseñaran a usar una tableta para poder corregir con su propia mano las imperfecciones de la animación.

En ese tiempo, Isao Takahata y Toshio Suzuki centraron sus energías en la primera coproducción de Studio Ghibli a nivel internacional: *La tortuga roja* (*La tortue rouge*, Michaël Dudok de Wit, 2016). A pesar de tratarse de una película estrenada en 2016, el germen del proyecto surgió una década antes, en 2006, cuando Michaël Dudok de Wit recibió un correo electrónico de la compañía de animación japonesa en el que se le proponía por una parte distribuir en Japón su cortometraje *Padre e hija* (*Father and Daughter*, Michaël Dudok de Wit, 2000) a través de sello del museo Ghibli y, por otra, le planteaba una posible colaboración para la elaboración de su primer largometraje. La idea había surgido de Toshio Suzuki, aunque Takahata no dudó en respaldar la iniciativa por su gran interés en el trabajo del animador holandés. Aunque no sin cierta reticencia, pues nunca se había planteado la creación de una película de larga duración, Dudok de Wit aceptó la propuesta de Ghibli que daría vida a *La tortuga roja*. La obra mostró nuevamente la doble faceta creadora del estudio japonés al apostar tanto por los títulos más comerciales de Miyazaki o Yonebayashi como por la animación delicada y minimalista de Dudok de Wit, dado que el largometraje, inspirado parcialmente en el cuento clásico japonés de Urashima Tarō, narra sin diálogos el periplo de un naufrago que sobrevive varios años en una isla virgen. Ganador del Premio Especial del Jurado *Un Certain Regard* en el Festival de Cannes, *La tortuga roja* contó con la producción de Toshio Suzuki y con la inestimable colaboración de Isao Takahata, quien ayudó a desarrollar determinados aspectos del guion y de su simbología, así como otros matices puramente técnicos; sus incalculables aportaciones hicieron que el cineasta holandés le otorgase en créditos el curioso título de productor artístico.

Con el film estrenado en Francia en junio de 2016, la mira internacional volvió a situarse sobre el nuevo cortometraje de Miyazaki. Las tensiones entre el realizador y sus trabajadores seguían siendo patentes y, en medio de esta crisis creativa, Miyazaki hizo público que había escrito el tratamiento para un largometraje, lo que provocó que gran parte de la prensa especializada infiriera que se trataba de una adaptación a la gran pantalla de la historia de Boro. En mayo de 2017 se hizo un anuncio oficial en que se revelaba que *Boro, la oruga* se proyectaría por primera vez en los meses de junio y julio, y que Miyazaki ya había completado veinte minutos del guion gráfico de su nuevo film; la presunta fecha de estreno se ubicó antes de las Olimpiadas de Tokio de 2020, aunque no se reveló ni el título ni la trama de dicha película. Ante este nuevo proyecto, Ghibli se enfrenta a un grave problema logístico: la pérdida de sus animadores. Con la “retirada” del realizador, la empresa se vio forzada a despedir a su personal y muchos de ellos terminaron incorporándose a las filas de Studio Ponoc, una compañía de animación de nuevo cuño fundada por Yoshiaki Nishimura con una más que marcada influencia de Ghibli. Con la clara ambición de convertirse en un nuevo referente del anime, Ponoc, creada oficialmente en abril de 2015, centró sus primeros trabajos en el mundo de la publicidad hasta que anunció en 2016 la creación de su primer largometraje animado a manos de Hiromasa Yonebayashi, el heredero por derecho del legado del estudio de animación japonés más conocido a nivel internacional. De hecho, con *Mary and the Witch's Flower* (*Meari to majo no han*, Hiromasa Yonebayashi, 2017), el director de *El recuerdo de Marnie* ha vuelto a narrativas fantásticas con claros homenajes de *Nicky, la aprendiz de bruja* y *Ponyo en el acantilado*.

Esta iniciativa de Ponoc, ha situado al estudio como el sucesor de Ghibli pero también como su competidor más inmediato, puesto que ha absorbido gran parte de su plantilla. En

este panorama, Hayao Miyazaki y Toshio Suzuki se han visto obligados a lanzar una convocatoria buscando animadores para su nuevo proyecto en la que se estipula que primero Ghibli impartirá seis meses de formación a sus nuevos animadores. Así, con un plan de trabajo claramente trazado, Miyazaki se ha lanzado a la producción de su duodécimo film: *Kimitachi wa do ikiru ka* ([*Vosotros, ¿cómo vivís?*], Hayao Miyazaki, 2020), una adaptación de una novela de nombre homónimo escrita por Genzaburō Yoshino en 1937. En esta vorágine creativa, el cortometraje de *Boro, la oruga* pareció sufrir un nuevo revés cuando Toshio Suzuki dejó entrever en el programa radiofónico *Ghibli Asema-mire*, en diciembre de 2017, que la obra había vuelto a la etapa de producción con un nuevo equipo. Todos los problemas y los retrasos en su

creación nos hacían plantearnos si el corto vería la luz algún día, o si Miyazaki habría abandonado esta producción. Sin embargo, el 9 de enero 2018, la página oficial del Museo Ghibli vino a desmentir estos rumores al anunciar que la fecha de estreno del cortometraje está prevista para el 21 de marzo de 2018. *Boro, la oruga* es pues una realidad pero, por ahora, permanece la incógnita de si Miyazaki habrá logrado resolver las dificultades técnicas a los que se enfrentaba o si habrá tenido que contar con algún colaborador ajeno al proyecto para llevarlo a buen puerto.

Muchos son los interrogantes que envuelven el presente de Studio Ghibli, aunque lamentablemente sí que parece un hecho más o menos confirmado que, con la desaparición de Hayao Miyazaki, la compañía está destinada concluir su actividad profesional.

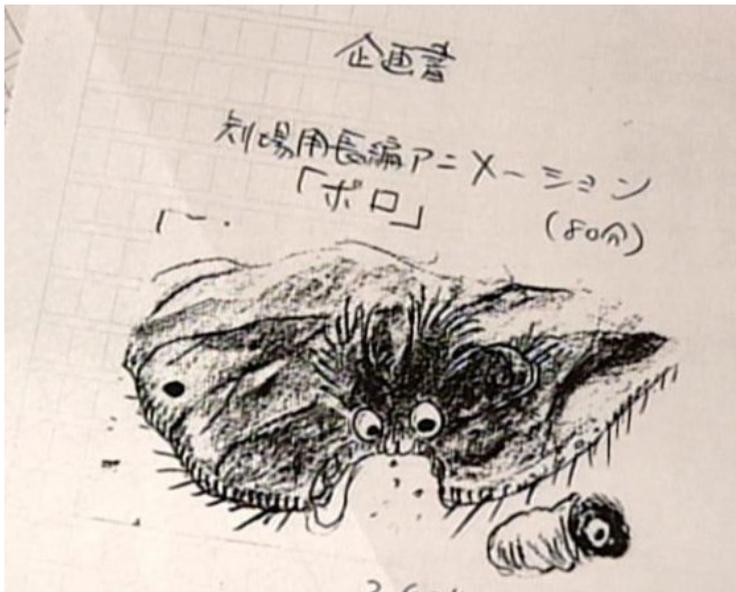


Fig. 6. Boceto de *Boro, la oruga* (*Kemushi no boro*, Hayao Miyazaki, 2017).



Biografía

Doctora en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad San Pablo-CEU. Forma parte de la redacción de la revista de crítica cinematográfica *Fila Siete*. Ha publicado en revistas como *Secuencias*, *Cahiers du Cinéma España*, *Caimán Cuadernos de Cine*, *24 Monthly* o *Con A de Animación*; es colaboradora del Festival Cines del Sur. Es programadora y co-organizadora de la Semana de Cine Actual de la EOI de Madrid desde 2010. Sus líneas de investigación giran en torno al anime y al cine japonés contemporáneo. Es autora de los libros *El mundo invisible de Hayao Miyazaki* (Dolmen, 2012) y *BSG: La princesa Mononoke* (Héroes de Papel, 2017).

© Del texto: Laura Montero Plata.

© De las imágenes: Studio Ghibli.

E-mail

lmonteroplata@gmail.com