

Treball de Final de Grau

Studio Ghibli i el rol de la dona en el manga i l'anime de tombant del segle XX

AUTORA: Irene Vicente i Martí - 16273526

GRAU: Història de l'Art (Universitat de
Barcelona)

CURS: 2020-2021

TUTOR: Josep Lluís Falcó

*“Qualsevol dona és capaç de ser una heroïna,
tant com un home”.*

Hayao Miyazaki

Índex

1. Presentació.....	3
2. Metodologia.....	4 – 5
3. El rol de la dona en la societat japonesa.....	6 – 11
4. El rol de la dona en l' <i>anime</i> i el <i>manga</i> del tombant del Segle XX...13 – 28	
4.1. Context històric de la dona en l' <i>anime</i> i el <i>manga</i>	12 – 14
4.2. Anàlisi del paper de la dona en el <i>manga</i> i l' <i>anime</i>	15 – 23
4.3. Els rols de la dona en l' <i>anime</i> i el <i>manga</i>	24 – 28
5. El rol de la dona en Studio Ghibli.....	29 – 43
5.1. Context de Studio Ghibli.....	29 – 32
5.2. Anàlisi del paper de la dona a Studio Ghibli.....	33 – 43
6. Conclusions.....	44 – 45
7. Bibliografia i Filmografia.....	46 – 50
8. Annex.....	51

1. Presentació

El meu treball de final de grau tracta sobre el rol de la dona en l'animació i el *manga* japonès. Aquest tema el vaig escollir a partir dels meus interessos personals, ja que, des de sempre, he viscut immersa en la cultura japonesa i he consumit molt *anime* i *manga* al llarg de la meua vida. Tanmateix, com a aficionada a aquest gènere, vaig pensar que era un bon moment per aprofundir en el tema i fer-ne un exercici analític i crític. També m'interessava tractar l'art de l'animació, del qual no es parla pràcticament gens al llarg de la carrera.

La idea de relacionar-ho amb el paper de la dona va sorgir del meu interès per la lluita feminista i observant el masclisme que impregna *l'anime*, així com la manca d'estudis sobre el tema.

En un primer moment, havia pensat parlar sobre el masclisme en la societat japonesa en general i relacionar-ho amb *l'anime*, però quan vaig començar a consultar les fonts bibliogràfiques, em vaig adonar que calia acotar la recerca en el temps. Així que vaig decidir centrar-me en la filmografia de Studio Ghibli, una de les productores d'animació més reconegudes de Japó, i més concretament en la seva producció del tombant del segle XX al XXI, ja que les tres pel·lícules que pensava analitzar, *La Princesa Mononoke*, *El Viatge de Chihiro* i *El Castell Ambulant*, varen ser estrenades els anys 1997, 2001 i 2004, respectivament.

Per a fixar els objectius de la recerca, em vaig fer una sèrie de preguntes prèvies a les que pretenc donar resposta al llarg del treball. Els objectius resultants varen ser les següents:

- Conèixer quin és el paper de dona en la societat japonesa i esbrinar quines són les raons de la seva posició subordinada.
- Aprofundir, amb un esperit crític, en el tracte rebut per la dona en *l'anime*.
- Comprovar si les pel·lícules de l'Studio Ghibli són una excepció en el tractament de gènere fet per *l'anime*. Hipòtesi inicial.

2. Metodologia

Després d'haver acotat i definit el tema amb claredat i de cercar informació a través de bibliografia física i varis portals com CRAI UB, CCUC, Jstor i Google Academics, entre d'altres, em vaig adonar que trobar fonts secundàries contrastades i de rigor sobre el tema donava un resultat limitat, però suficient, per a poder realitzar el treball que m'havia proposat. Hi ha força coneixement sobre el masclisme associat al *manga-anime*, ja que en *blogs* i xarxes socials sí que en tracten, però, en canvi, les aportacions acadèmiques són més escasses.

El treball està estructurat en tres capítols centrals, en els quals s'analitza el rol de la dona japonesa en la societat nipona, en el *manga* i l'*anime* en general i, finalment, en les pel·lícules de Studio Ghibli, tot amb l'objecte de donar resposta a les qüestions plantejades en la presentació del treball i arribar a les conclusions presentades al final de la recerca.

Per tractar el primer d'aquests tres capítols, s'ha fet una breu introducció des d'un punt de vista històric, per a tenir una ràpida visió del paper que han jugat tradicionalment les dones en la societat japonesa fins arribar a finals del segle XX. Ha estat, lògicament, una recerca basada exclusivament en fonts secundàries. De molta utilitat han estat els treballs del professor de la Columbia University William Theodore de Bary, de la professora de la Tokyo Eiwa University Kumiko Fujimura-Fanselow i de la professora de la Universidad Complutense de Madrid Pilar Cabañas; així com les dades sociològiques que aporta l'estudi de Ana María Goy Yamamoto, professora de la Universidad Autónoma de Madrid.

En el següent capítol, per tal de conèixer el tractament que reben les dones en el *manga* i l'*anime*, s'ha combinat la necessària recerca bibliografia, a partir de diversos treballs que tracten sobre els estereotips femenins en aquests medis, amb un treball d'anàlisi de sis de les sèries més populars de finals del segle XX, per confirmar la idea força estesa de la gran presència de plantejaments i actituds masclistes en aquest sector de l'animació. Per a fer l'estudi, inicialment vaig pensar utilitzar el Test de Bechdel, però aviat el vaig descartar, perquè essent massa específic no funcionava per a sèries tant extenses. Aleshores, com es

veurà en el desenvolupament del capítol, vaig definir sis indicadors per analitzar aquest material i arribar a les conclusions corresponents.

Després d'haver analitzat les sis sèries i, amb això, el tractament de la dona en el *manga* i l'*anime* a finals del segle XX, era moment de veure si la hipòtesis inicial del treball es complia. És Studio Ghibli diferent que els seus contemporanis? Per a poder comprovar-ho, després de fer una recerca bibliogràfica, he realitzat la visualització de les tres pel·lícules que havia seleccionat, *La Princesa Mononoke*, *El Viatge de Chihiro* i *El Castell Ambulant*, tot passant-les pel Test de Bechdel i, alhora, per la meua pròpia anàlisi dels estereotips escollits.

3. El rol de la dona en la societat japonesa

“Si cal admirar la japonesa -i cal fer-ho-, és perquè no se suïcida. Conspiren contra el seu ideal des de la més tendra infantesa. Li van esmunyint guix cap a dins del cervell. Si als vint-i-cinc anys no estàs casada, tindràs bones raons per passar vergonya, si rius, no seràs distingida, si el teu rostre expressa un sentiment, és que ets vulgar, si esmentes l’existència d’un pèl damunt del teu cos, ets immunda, si un noi et besa la galta en públic, ets una meuca, si menges de gust, ets una truja, si t’agrada dormir, ets una vaca, etc. Aquests preceptes serien anecdòtics si no incriminessin l’esperit”.

Aquest fragment de l’obra d’Amélie Nothomb, *Estupor i tremolors (Stupeur et tremblements)*,¹ encara que sigui certament d’una manera un tant superficial, ens situa en el rol de submissió que ocupava -i que ocupa- la dona en la societat japonesa de finals del segle XX, data de publicació de la novel·la. Al Japó, tan la família, com el món laboral o les relacions socials en general, malgrat la modernització tecnològica, continuen regides per una cultura de la submissió a tots els nivells i especialment en les relacions de gènere. De fet, el títol d’aquesta novel·la fa referència a l’estat d’insignificança amb què, en l’antic protocol nipó, cal adreçar-se a l’emperador.

En el col·lectiu imaginari del Japó actual, a la dona se la continua cosificant d’una manera francament oberta. La idiosincràsia masculista, tan arrelada en la cultura tradicional nipona, continua força immutable. Aquest paper subordinat a l’home que tradicionalment ha tingut la dona japonesa seria una de les raons per les quals el moviment *Me Too* no ha tingut èxit al Japó. Yume Morimoto, una activista feminista, denunciava, encara en 2019, que “les fotos per sota les faldilles, el grapeig a les adolescents al metro o al tren, les perversions sexuals en el *manga*

¹ NOTHOMB, Amélie: *Estupor i tremolors* (Antoni Dalmau, trad.). Barcelona: Columna Edicions, 2000. ISBN: 84-8300-984-6 (obra publicada originalment en 1999). Pàg. 55. Disponible a <https://www.ccma.cat/324/shoganai-que-hi-farem-lexpressio-que-justifica-lasetjament-sexual-al-japo/noticia/2921513/>.

o a l'*anime* són bons exemples de com està de normalitzada la sexualització i la cosificació de la dona".²

Sota la superfície de la modernitat, emergeix una societat sexista i patriarcal. Per fer-nos una idea del paper social que ocupa la dona japonesa contemporània són molt útils les dades que ens facilita Ana Maria Goy Yamamoto³:

- La taxa de divorci ha augmentat de 1,5 per mil (1984) al 2,3 (2002).
- El 75% de les dones treballadores abandonen la seva vida laboral amb motiu del matrimoni i cura dels fills.
- L'edat mitjana de la dona per a casar-se ha evolucionat del 25,4 (1984) al 27,8 (2004). Esta tendència és coneguda com *bankonka* (matrimoni en edat avançada).
- El 50% de les dones que han passat de la trentena i són treballadores i solteres no té intencions de casar-se.
- La taxa de fecunditat ha disminuït de 1,84 (1984) a 1,42 (2018).
- Dels 49 milions de dones en edat activa que treballen, només 26 milions ho fan a temps complet.
- En una enquesta realitzada en 100 grans empreses nipones el percentatge de dones que ocupen el càrrec de Directores de Departament ha passat d'un exigü 1,05% (1984) a un trist 2,65% (2004).

² Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, SA (redacció): "*Shoganai*", *què hi farem, l'expressió que justifica l'assetjament sexual al Japó*. 12-05-2019. Disponible a: <https://www.ccma.cat/324/shoganai-que-hi-farem-lexpressio-que-justifica-lassetjament-sexual-al-japo/noticia/2921513/>

³ GOY YAMAMOTO, Ana María: "*Torendo-riida: estilos de la mujer japonesa contemporánea*", en Elena BARLÉS i David ALMAZÁN: *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Saragossa. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008

- El nombre de dones membres del Consell d'Administració de les grans empreses és gairebé inexistent.⁴

Durant aquestes dues dècades que van des de l'any 1984 fins el 2004, la dona japonesa va millorar el seu paper i reconeixement en aquesta societat tan patriarcal i masclista com ho és la nipona. Han aconseguit allargar la seva vida laboral, tenen menys fills, es divorcien més i ocupen més càrrecs de responsabilitat; però, la majoria, continuen complint una trajectòria vital tradicional, subordinada i plena de discriminacions socials, que no jurídiques. No obstant, encara els hi queda un llarg camí que recórrer per equiparar-se a les seves coetànies dels països occidentals.

És de destacar que els moviments feministes i emancipadors han trigat molt en arrelar, i continuen sense gaudir d'una força massa rellevant com a moviment social; encara que, a poc a poc, es van obrint camí entre les joves japoneses. Un exemple és el *Ku Too*, moviment aparegut a partir de les xarxes socials, creat per l'actriu Yumi Ishikawa, que, prenent com a referència el *Me Too*, fa un joc lèxic amb les paraules *kutsu* (sabata) i *kutsuu* (patiment), per fer una campanya que té com a objectiu alliberar a les dones de l'obligació d'anar a treballar amb talons.⁵

Els diferents estudiosos de la cultura japonesa coincideixen en assenyalar el confucianisme com la base ancestral d'aquesta jerarquitzaació social i de la consegüent subordinació de la dona. La seva influència en l'organització familiar i social ha estat molt present des del segle VII de la nostra era. El sistema social confucià establia cinc categories de relacions socials bàsiques, anomenades *wu-lun*: governant/ciudadà, pare/fill, germà gran/germà petit, marit/esposa i amic/amic. En totes elles, a més, existeix una jerarquia, essent una de les parts superior a l'altra subordinada, marcada per l'estatus, el gènere i l'edat. Així, el sistema confucià assignava a la dona a l'esfera domèstica: organització de la casa, criança dels fills i dedicació íntegra als components de la família. Les seves obligacions i estatus aniran variant només en funció del lloc que ocupi en la

⁴ Veure més dades econòmiques i socials a l'annex corresponent.

⁵ Aria CHEN: *Japan's Ku Too movement aims to stop employers from requiring women to wear heels*. *Time*, 18-03-2019. Disponible a: <https://time.com/5548873/japan-kutoo-high-heels-metoo/>

família al llarg del temps: filla, nora o sogra. En el segle VIII, el poeta Yamanoue no Okura emfatitzà una moral basada en les idees del confucianisme i del budisme, en el seu poema Deu Mil Fulles va consagrar les tres obediències d'una dona virtuosa: obeir al pare en casa, el seu marit quan es casa i els seus fills si és vídua, així com les quatre gràcies que havia de reunir: la feina, la conducta, la virtut i la paraula femenina.⁶

L'origen del Japó modern es troba en la Restauració Meiji (1866-1869), Una revolució feta des de dalt, que, justament per això, va poder mantenir imperdables característiques de la societat anterior, malgrat els profunds canvis econòmics que es produïren immediatament. En només 45 anys, Japó va passar de ser un règim feudal tancat a transformar-se en una economia moderna i imperialista de primer nivell mundial.

Amb la Restauració Meiji no van desaparèixer les tradicionals teories que emparaven la subordinació de la dona. Encara haurien de passar bastants anys per aconseguir el reconeixement ple de la igualtat jurídica. El rol de la dona Meiji es basava en els preceptes coneguts com *ryosai kenbo* –“dones bones i mares sàvies”- així com en la cultura *bushido*, basada en la rectitud moral, l'honor i la lleialtat.⁷ Com assenyala Pilar Cabañas Moreno, en les dues primeres dècades del segle XX, l'ideal femení que requeria la societat del moment es troba ben representat en l'art i les pintures de l'època. Una dona feble, delicada, callada, circumspecta, serena i gentil.⁸

Els anys passaren, la realitat econòmica i social anà canviant durant el segle XX, però la figura jurídica de la dona, en igualtat de condicions que l'home, no arribà fins la Constitució de 1946, redactada després de la derrota de la Segona Guerra Mundial i la conseqüent ocupació nord-americana. Aleshores, es produïren

⁶ William Theodore DE BARY (compiled): *Sources of Japanese tradition*, volum 1. New York. Columbia University Press, 1964.

⁷ Kumiko FUJIMURA-FANSELOW: *The Japanese ideology of “Good Wives and Wise Mothers”:* *Trends in Contemporary Research*. Wiley Online Library, setembre de 1991. Disponible a <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-0424.1991.tb00136.x>

⁸ Pilar CABAÑAS MORENO: “Imágenes y sentimientos de la mujer tras la modernización de Japón”, en Elena BARLÉS i David ALMAZÁN: *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Saragossa. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

canvis legals que afavorien els drets de les dones en àmbits essencials com el matrimoni i la vida familiar, el divorci, la igualtat d'oportunitats i de tracte i qüestions penals, com les relacionades amb la violència de gènere i la prostitució. Aquestes reformes anaren equiparant paulatinament els drets de les dones nipones amb les occidentals d'una manera formal, però allunyada de la realitat quotidiana.

A partir dels anys seixanta i setanta del segle passat, a conseqüència del “miracle econòmic” que va viure el país, les japoneses van començar a integrar-se al món laboral, encara que la majoria ho feien a temps parcial, trencant amb el clàssic “*Nanren zhu wai, nüren zhu nei*” -els homes estan fora, les dones dins. Al mateix temps, el mercat les descobria com una important font de consum personal i com administradores de la despesa familiar. Malgrat això, les tradicions masclistes no desapareixen de l'imaginari col·lectiu. Tenien al seu favor la tradició, el pes del temps i una societat que continua essent extraordinàriament patriarcal. Perdura la idea que la felicitat femenina resideix en el matrimoni i que, per tant, a partir de certa edat, cal convertir-se en una “bona esposa” i una “mare sàvia”. És per això que, encara avui, està estesa la idea que considera que les dones únicament poden treballar fora de casa fins que es casen i tenen fills.

Amb la incorporació de la dona al món laboral, aquesta passà a jugar un segon paper subordinat, aquest cop dins de l'esfera empresarial. Fins i tot el llenguatge japonès reflecteix aquesta situació, denunciada, amb ironia i mordacitat, per Amélie Nothomb en la seva recreació literària de l'àmbit laboral. L'existència de termes com *chistmas cake*, per a referir-se a les dones solteres de més de vint-i-cinc anys; *OLs* -office ladies- que bàsicament serveixen als seus companys barons; o *shokuba no hana* -literalment, flor d'oficina; són exemples de la discriminació que les dones pateixen al món laboral.⁹

Com explica Patrícia Jiménez en el seu web *La dona al Japó* “per a les dones japoneses formar una família és un objectiu de vida. Mentre els fills estan a l'escola (tant primària com secundària), les mares s'hi dediquen completament a

⁹ Expressions extretes de l'article de Laura TOMÁS AVELLANA: *La mujer japonesa en el mercado laboral*. Japonismo, 18-11-2020. Disponible a <https://japonismo.com/blog/la-mujer-japonesa-en-el-mercado-laboral>.

ells, sobretot tenint en compte l'habitual absència de la figura paterna deguda a la peculiar estructura empresarial nipona". Prèviament, durant l'edat universitària, les joves japoneses gaudeixen de la llibertat pròpia dels països occidentals. Poden estudiar, viatjar, comprar compulsivament o divertir-se en les discoteques i karaokes. Les que treballen, en general, no s'ho plantegen com un projecte d'emancipació, la feina és contemplada com un interval lúdic previ al matrimoni. Finalment, arriba l'edat del matrimoni, que a conseqüència dels canvis de les últimes dècades s'ha desplaçat, com a mitjana, dels 25 als 27 anys. És moment de tenir fills i d'ocupar-se de la família amb tota dedicació. Aleshores és quan, a un alt percentatge de dones treballadores, moltes amb graduacions universitàries, se'ls hi planteja la disjuntiva entre aconseguir l'èxit professional o casar-se i formar una família, de la qual serà el nucli indispensable. La majoria opten per la segona opció, degut sobretot a la pressió social i familiar, malgrat que les lleis socials japoneses contemplin, des de 1992, la possibilitat de deixar el lloc de treball durant un any per tenir cura del nadó, amb el dret a reincorporar-se al mateix lloc de treball. No obstant, poques dones ho demanen i opten per deixar de treballar. En canvi, el marit viu "casat amb l'empresa", és un *kaisha ningen*, amb una dedicació gairebé sense límits i una vinculació emocional amb l'empresa similar a la que té l'home occidental amb la família.¹⁰

Hem de concloure, segurament, que la seva llosa, basada en la tradició i creences filosòfiques confucianista i budista, pesa més que l'herència judeocristiana occidental que preval a les pel·lícules contemporànies d'occident. Avui per avui, la societat japonesa segueix sent essencialment molt patriarcal, amb la defensa de la família i de la diferenciació dels rols de gènere com a característiques molt importants. Per a les dones, continua sent de màxima importància mantenir el seu estatus com a mares i esposes, que es podria veure compromès i jutjat si desafien les normes socials i les conviccions establertes.

¹⁰ Patricia JIMÉNEZ: *La família japonesa*. La dona al Japó, 08-05-2013. Disponible a: <https://sites.google.com/site/ladonaaljapoeao2013/la-familia-japonesa>.

4. El rol de la dona en l'*anime* i el *manga* al tombant del segle XX

4.1. Context històric de la dona en l'*anime* i el *manga*:

El tractament de la dona en l'*anime* i el *manga* no deixa de ser un mirall de com aquesta és tractada en la societat japonesa. De manera més o menys realista, la ficció acostuma a traslladar els estereotips de la cultura on és creada i així ho veiem en l'animació que triomfava a finals de la dècada dels 90 i inicis dels 2000. De fet Napier ja ho esmenta en el seu llibre *Anime: from Akira to Howl's Moving Castle*¹¹, on diu que els rols de gènere tradicionals de Japó no són només reforçats per l'*anime*, sinó que aquest també hi pot influenciar.

Per tal de poder abordar el tema de com estava tractada la dona en el moment que emmarca el cos del treball, primer hem de fer un breu esment al que podríem anomenar el "darrere les càmeres", a les dones creadores.

Per a poder aprofundir en aquest aspecte, ha estat útil el llibre *La mujer japonesa, realidad y mito*. És un recull de les ponències que van tenir lloc en un congrés celebrat per la Asociación de Estudios Japoneses de Espanya l'any 2005 on es parlava sobre el paper de la dona japonesa al llarg de la història. En aquest llibre trobem un capítol, escrit per les doctores de la Universitat de Zaragoza Cristina Tajada y Zahira Moreno, titulat "Las autoras japonesas de Manga". En aquest repassen les autores pioneres i les que van canviar el rumb del gènere *Shoujo*¹².

En el món de l'*anime* és molt poc comú trobar dones amb poder creatiu en l'equip que hi ha darrere la creació d'una sèrie animada. Majoritàriament les posicions més destacades com poden ser les de guionista, director o animador principal estan ocupades per homes, mentre que les dones queden relegades a feines més secundàries. Ho veiem en un estudi que va fer l'Asociación de Mujeres en

¹¹ NAPIER, Susan J. *Anime: from Akira to Howl's Moving Castle*. Updated edition. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.

¹² Sèrie dirigida a un públic jove femení.

la Industria de la Animación (MIA), que analitzava el paper de la dona en el sector conclouent que, a menor poder, més dones hi trobem.¹³

Pel que fa al *manga*, sí trobem moltes dones guionistes i dibuixants que treballen en les seves pròpies obres. No obstant, no sempre ha sigut així. Hem de parlar de les pioneres que van obrir-se pas en un món que era dominat pels homes fins després de la segona Guerra Mundial. La primera dona en ser considerada *mangaka* professional va ser Machiko Hasegawa (1920 – 1992), autora de tot un clàssic dins del *manga*: *Sazae-san* (1946 – 1974), on s'explica el dia a dia de la vida d'una senzilla noia japonesa a través de tires de quatre vinyetes i grans dosis d'humor, convertint-se així en un reflex molt ajustat de la dona japonesa del moment.

No podem dir que fos una obra que destaquí precisament per ser feminista o per reivindicar qüestions de gènere, però sí va ser la que va obrir la porta a les dones al món del *manga* i va fer possible que moltes més publicacions vinguessin de la mà no només d'homes, sinó poc a poc cada vegada de més dones. Finalment hi havia dones que escrivien sobre dones i per a dones.

No va ser però fins als anys setanta quan comencem a trobar un gruix destacable d'autores publicades amb el conegut *Grup de les 24*; autores nascudes al voltant de l'any 24 de l'era *Showa*¹⁴ que van transformar i revolucionar el gènere *shoujo* en tots els aspectes, trencant així amb els estereotips que venien de la mà d'obres del propi gènere però creades per homes: protagonistes dèbils amb l'únic objectiu d'enamorar-se, crear una família i esdevenir dones de casa. Amb aquesta renovació del gènere es busca transmetre de manera diferent, aprofitant també el llenguatge no verbal per a mostrar les emocions. Es potenciaran per tant, els ulls grans, la utilització de flors adornant les vinyetes i les imatges per remarcar l'emotivitat de les escenes i les grans pauses dramàtiques.

¹³ ASOCIACIÓN DE MUJERES EN LA INDÚSTRIA DE LA ANIMACIÓN, <https://animacionesia.com/event/informe-mia-2020-mujeres-en-la-industria-de-la-animacion/>

¹⁴ Període de la història japonesa corresponent al regnat de l'emperador Shōwa (Hirohito), que abasta des del 25 de desembre de 1926 al 7 de gener de 1989.

Algunes d'aquestes *mangakas* que van marcar les bases del que és el gènere *shoujo* avui en dia, son: Yumiko Igarashi (1950) amb la seva obra més representativa, *Candy Candy*; Ryoko Ikeda (1947) amb *La Rosa de Versalles*; Moto Hagio (1949), amb *Juichinin Iru!* i Keiko Takemiya (1950), amb *Terra-e*.

També és necessari esmentar a una altra autora que va començar a triomfar en aquesta època: Rumiko Takahashi (1957) qui, a diferència de les seves companyes, destaca per crear obres majoritàriament *shounen*¹⁵, un gènere on en aquell moment gairebé tots els *mangakas* eren homes. Destaquen obres famosíssimes arreu del món com *Ranma ½* o *InuYasha*.

Cap als anys 80 ja tenim un gruix important d'autores que són publicades, d'entre les quals destaquen Naoko Takeuchi (1967), amb la seva obra més famosa *Sailor Moon*; Wataru Yoshizumi (1963) amb *Marmalade Boy*; Yuu Watase (1970), amb *Fushigi Yuugi* i Yoko Kamio (1966), amb *Hana Yori Dango*.

És necessari destacar també a CLAMP, un equip format només per dones que treballen en varies històries a la vegada i tracten temes diversos que no només s'inclouen en el gènere *shoujo*, sinó també en el *shounen*. Alguns exemples de les seves obres són *Sakura*, *Caçadora de Cartes* o *Tokyo Babylon*.¹⁶

¹⁵ Sèrie dirigida a un públic jove masculí.

¹⁶ BARLÉS GÁGUENA, Elena; ALMAZÁN TOMÁS, David (Coordinadors). *La Mujer japonesa: realidad y mito*. Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008. pàg. 289 a 311. Disponible a: <https://manglar.uninorte.edu.co/bitstream/handle/10584/5258/102364.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

4.2. Anàlisi del paper de la dona en el manga i l'anime:

Un cop vist com evolucionava cap a finals del segle XX la participació de les dones en el món del *manga* i *l'anime*, podem aprofundir ja en com eren tractades en aquestes publicacions, tant per elles mateixes com pels homes *mangakas* que les acompanyaven.

És remarcable la falta d'investigació publicada sobre el tractament de la dona en l'animació en general, però sobretot, pel que respecta a la dona en l'animació japonesa. Això ho fa palès Toshiko Himeoka en el seu article publicat en la revista *Asian Perspective*¹⁷, on remarca el fet de que, en comparació amb occident, a Japó les qüestions de gènere no són massa criticades, tot i que és una situació que comença a canviar.

Veiem sobretot treballs universitaris i alguns articles que parlen del tractament de la dona des d'una perspectiva de gènere en l'àmbit de l'animació, però que ho fan basant-se en el panorama occidental. Aquests són els casos de, per exemple, Daniella Meneses Tovío, qui analitza els rols de gènere de les dones en la filmografia de Disney;¹⁸ o el Irene Fedriani, qui centra el seu treball en analitzar el tractament de les dones en quatre sèries animades nord americanes per nens (*Bob Esponja*, *La Patrulla Canina*, *Star Contra las Fuerzas del Mal* i *El Maravilloso Mundo de Gumball*);¹⁹ finalment, cal destacar l'interessant treball de la professora de la Universitat de Sevilla Rosalba Mancinas, on analitza dues

¹⁷ HIMEOKA, Toshiko. "The absence of gender research in japanese international studies". A *Asian Perspective*, Vol 20, nº2. The Johns Hopkins University Press, 1996. pp. 323 – 331. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/42704110?seq=1>

¹⁸ MENESES TOVÍO, Daniella, *Estereotipos femeninos en las películas animadas de Disney*, TFG, Universidad del Norte, Barranquilla (Colòmbia). Disponible a: <http://manglar.uninorte.edu.co/bitstream/handle/10584/5258/102364.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹⁹ FEDRIANI FERNÁNDEZ, Irene, *Análisis de estereotipos de género en los dibujos animados*, TFG, Universidad de Sevilla, 2017. Disponible a: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/64506/TRABAJO%20FIN%20DE%20GRADO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

sèries animades americanes: *Els Simpson* i *Pare de Família* i altres dues de japoneses: *Shin Chan* i *Doraemon*.²⁰

Si ens endinsem ja en les investigacions sobre el tractament de la dona en l'animació japonesa, en línia es poden trobar bastants escrits sobre el tema, però la gran majoria són publicats en *blogs* o fòrums sense criteri acadèmic. Tot i això, podem destacar diversos estudis i articles, majoritàriament realitzats en llengua anglesa. En destacaré alguns que han estat útils per a la meva recerca.

Kinko Ito, doctora i professora de sociologia en la Universitat d'Arkansas, qui ha fet múltiples investigacions sobre la societat japonesa i el seu tractament en vers la dona, en un article particularment interessant de 1995²¹, després d'haver analitzat varies series animades destinades al públic masculí, conclou que el tractament cap a la dona és, en general, molt masculista. La dona és retratada seguint uns estereotips que no deixen de ser un reflex de la societat nipona. Acostuma a ser emmarcada en rols familiars, domèstics o, a l'altre extrem, hípersexualitzada i representada com un objecte que l'home posseeix.

Per la seva part, Mary Jiang Besnahan, Yasuhiro Inoue i Naomi Kagawa en un article per a la revista *Asian Journal of Communication*, en el que entrevisten a una sèrie de persones, japoneses i americanes, per a veure si hi ha diferència en la percepció del masclisme en l'animació japonesa i el rol que la dona hi pren, en funció de la seva mentalitat d'origen. Arriben a la conclusió de que els participants japonesos són els que més accepten els estereotips creats en el

²⁰ MANCINAS CHÁVEZ, Rosalba "Mujeres animadas. Análisis de los estereotipos de género en las series de dibujos animados", *I Congreso Universitario Andaluz "Investigación y Género"*, [llibre d'actes, pp. 663-676], Universidad de Sevilla, 2009. Disponible a: <https://idus.us.es/handle/11441/30830>.

²¹ ITO, Kinko, "Sexism in Japanese Weekly Comic Magazines for Men", a *Asian Popular Culture*, Westview Press, Oxford, 1995. Pàgs.127-137. Disponible a: https://scholar.google.com/scholar?hl=en&as_sdt=0,5&cluster=8756351046451986217

manga i l'*anime* i, en canvi, son les dones americanes les que són més crítiques.²²

Akiko Sugawa-Shimada, professor de la Universitat Nacional de Yokohama (Japó), parla de com en el *manga-anime*, generalment, apareixen les dones representant dos rols principals bastant marcats, d'una banda veiem personatges femenins hípersexualitzats i per l'altra banda, noies idealitzades que serveixen com a model de conducta a seguir, sent pures, innocents i, tot i que fortes, sempre han de ser protegides pels protagonistes masculins.²³

Veiem també un article força interessant, el de Daniel Flis, professor de la Universitat de Murdoch de Perth (Austràlia), que tracta de com els *mangakas* de *shounen* representen els rols de gènere i aprofundeix en les diferències que comporta que l'obra sigui escrita per un home o una dona. Seria el cas, afirma, de l'autora de l'*anime* *Noragami* (2011), capaç de trencar alguns dels estereotips del *shounen*, tot i seguir estant dins dels canons que emmarca el gènere.²⁴

Per tant, veuríem com, des del tombant del segle XX, el tractament de la dona en l'*anime* ha anat canviant i millorant paulatinament. No podem dir que la indústria del *manga-anime* hagi deixat de ser sexista, però sí que ha començat agafar un nou rumb cap a la igualtat.

Hem de tenir en compte que el paper de la dona en la ficció japonesa sempre ha estat similar. Potser en el passat no era sexualitzada, ja que la literatura era més tradicional, però sí que les històries giraven en torn al matrimoni i la família que

²² BRESNAHAN, Mary; INOUE, Yasuhiro; KAGAWA, Naomi, "Players and whiners? Perceptions of Sex Stereotyping in Ainmé in Japan and the US", *Asian Journal of Communication*, juny 2006. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/248947304_Players_and_Whiners_Perceptions_of_Sex_Stereotyping_in_Anime_in_Japan_and_the_US

²³ SUGAWA SHIMADA, Akiko. "Shoujo in Anime: Beyond the Object of Men's Desire". *Shoujo Across Media, Exploring "girl" practices in contemporary Japan*. East Asian Popular Culture. Palgrave Macmillan, 2019. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/331282053_Shoujo_in_Anime_Beyond_the_Object_of_Men%27s_Desire_Exploring_Girl_Practices_in_Contemporary_Japan

²⁴ FLIS, Daniel. "How Female Authors are Pushing the Boundaries of Gender Representation in Japanese Shonen Manga", *New Voices in Japanese Studies*, juny 2018, vol 10, pg. 76-97. Disponible a: <https://newvoices.org.au/newvoices/media/JPF-New-Voices-in-Japanese-Studies-Vol-10-flis.pdf>

un home podia formar amb les dones, tot i que aquestes fossin les protagonistes de les històries. Això ho veiem ja en el considerat escrit japonès més antic del món, una faula del segle X: *El tallador de bambú*.²⁵ La història tracta de la Kaguya, una noia trobada dins d'una tija de bambú i convertida en una bella dona cobejada per tots els joves de la seva vila. Aquesta demana objectes impossibles als seus pretendents a canvi de la seva mà, per tal de poder escapar d'un matrimoni no desitjat. Fins i tot el propi emperador desitja casar-se amb ella, però finalment ella retorna al seu lloc d'origen, la Lluna, sense casar-se amb cap home terrestre. Aquesta llegenda ha donat peu a moltíssimes reinterpretacions com per exemple el film de Studio Ghibli, *El conte de la Princesa Kaguya*.

Per exemplificar el tractament de la dona i el seu rol en l'animació japonesa durant el tombant de segle XX, he escollit sis sèries per analitzar el seu contingut de gènere. Aquestes sèries compleixen amb tres factors que les fan molt útils i faciliten la seva anàlisi: són totes de la dècada dels anys noranta del segle passat, context cronològic del treball; totes elles van gaudir d'una gran popularitat a nivell mundial; finalment, han estat emeses i publicades a Catalunya, aspecte que ens permet una aproximació i un coneixement important.

Un cas especial és el de *Fushigi Yuugi*, que sí que compleix alguns dels criteris esmentats, però no tots, ja que no és de les més populars en el món. L'he escollida, però, perquè compleix tots els altres criteris i per la seva importància en quant a la representació de persones no binaries²⁶, ja que ha estat escrita per una, i un dels personatges principals també ho és.

²⁵ TAKAGI, Kyoko (Editor). *El cuento del cortador de bambú*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

²⁶ Persona que no s'identifica ni amb el gènere femení ni amb el masculí.



Títol	<i>InuYasha</i> (Rumiko Takahashi)
Directors	Massahi Ikeda; Yasunao Aoki
Any d'estrena	2000
Duració	2000-2004 (167 episodis)
Gènere	<i>Shounen</i>
Protagonista	Inu Yasha ♂
Pprincipals ♂	4
Principals ♀	2

Títol	<i>One Piece</i> (Eiichiro Oda)
Director	Konosuke Uda
Any d'estrena	1999
Duració	(1999 – en progrés). Més de 1.000 episodis.
Gènere	<i>Shounen</i>
Protagonista	Monkey D Luffy ♂
Principals ♂	8
Principals ♀	2



Títol	<i>Naruto / Naruto Shippuden</i> (Masashi Kishimoto)
Director	Hayato Date
Any d'estrena	2002
Duració	2002- 2017 (720 episodis)
Gènere	<i>Shounen</i>
Protagonista	Naruto Uzumaki ♂
Principals ♂	2
Principals ♀	1



Títol	<i>Sailor Moon</i> (Naoko Takeuchi)
Directors	Junichi Sato; Kunihiro Ikuhara; Takuya Igarashi
Any d'estrena	1992
Duració	1992 – 1993 (200 episodis)
Gènere	<i>Shoujo</i>
Protagonista	Usagi Tsukino ♀
Principals ♂	1
Principals ♀	10



Títol	<i>Sakura, Caçadora de Cartes</i> (Clamp)
Director	Morio Asaka
Any d'estrena	1998
Duració	1998 – 2000 (70 episodis)
Gènere	<i>Shoujo</i>
Protagonista	Sakura Kinomoto ♀
Principals ♂	2
Principals ♀	2



Títol	<i>Fushigi Yuugi</i> (Yuu Watase)
Director	Hajime Kamegaki
Any d'estrena	1995
Duració	1995 – 1996 (52 episodis)
Gènere	<i>Shoujo</i>
Protagonista	Miaka Yuki ♀

Principals ♂	7
Principals ♀	1
Ptge. No binari	1

Per a analitzar els rols que prenen les dones d'aquestes sis sèries i el masclisme existent en elles, em basaré en els models d'anàlisi de Yurika Nishiyama, qui, a la seva tesis "*But I am still a girl after all, a discourse analysis of femininities in popular japanese manga comics*",²⁷ intenta identificar diversos tipus de feminitats i rols que poden prendre els personatges en les històries, analitzant quatre mangas, dos *shounen* (*Death Note* i *Gintama*) i dos *shoujo* (*Nana* i *Absolute Boyfriend*); i en el de Francisco Javier López Rodríguez i Juan Antonio García Pacheco, en el treball presentat en el III Congrés Universitari Nacional d'Investigació i Gènere, celebrat a la Universitat de Sevilla l'any 2011, on analitzen els personatges femenins que apareixen als *manga* i *anime* de gènere *shounen* i els classifiquen.²⁸

Així doncs, amb algunes modificacions per adaptar la seva anàlisi a les sèries seleccionades, veurem com és tractada la dona en el *shounen* i el *shoujo*, els gèneres més comuns de l'*anime* i el *manga*. Basaré la meva anàlisi en identificar les repeticions de rols, estereotips i escenes que presenten els personatges femenins en les sis sèries a partir de la visualització i la lectura de la totalitat de l'obra. Veurem si es repeteixen o si canvien els rols femenins segons si les obres son escrites per homes o per dones, si la dona és tractada de la mateixa manera quan és escrita per a un públic femení o masculí i quins son els rols en que es veu retratada.

Parlem primer de les tres series *Shounen: Inuyasha, One Piece* i *Naruto*. El gènere *Shounen* també té uns estereotips molt marcats: protagonistes masculins despreocupats amb una gran determinació per a complir els seus objectius, personatges femenins majoritàriament secundaris i mancats de la profunditat que si tenen els protagonistes masculins.

²⁷ NISHIYAMA, Yurika, "*But I am still a girl after all*" *A Discourse Analysis of Femininities in Popular Japanese Manga Comics*, Thesis Victoria University of Wellington, 2016. Disponible a: <http://researcharchive.vuw.ac.nz/bitstream/handle/10063/5300/thesis.pdf?sequence=1>

²⁸ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier; GARCÍA PACHECO, Juan A., "Arquetipos iconográficos femeninos en el cómic y la animación japonesa para adolescentes masculinos", *III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género* [libro de actas]. Facultad de Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, juny de 2011. Disponible a: <https://docplayer.es/66003481-Arquetipos-iconograficos-femeninos-en-el-comic-y-la-animacion-japonesa-para-adolescentes-masculinos.html>

InuYasha tracta d'una noia, la *Kagome*, que viatja en el temps fins al Japó de la era Sengoku al caure en un pou. Allà es troba amb el semi dimoni InuYasha i, juntament amb altres companys que se'ls hi uneixen pel camí, s'embarquen en la recerca de l'esfera dels quatre esperits, una joia de gran poder que tota criatura vol posseir.

One Piece tracta d'un pirata, Monkey D Luffy, que té com objectiu arribar a l'Illa perduda de Raftel, on s'amaga el tresor més buscat del món, el *One Piece*. Durant tota la seva aventura va trobant-se amb diferents enemics i va augmentant la seva tripulació, els Mugiwara, mentre va aproximant-se al destí.

Naruto tracta de les aventures que el protagonista, Naruto Uzumaki, juntament amb els seus companys, viuen com a *ninjes* al llarg de tota la seva vida.

En les tres, el protagonista és un noi (InuYasha, Luffy i Naruto), que és acompanyat per un grup de persones en les seves aventures. En aquests grups, tot i ser de diferent nombre, sempre predomina la presència masculina, sent més prominent en el cas de *One Piece*, ja que de 10 *nakama*²⁹ que formen la tripulació dels Mugiwara, només dues són noies. El més equilibrat en qüestió de protagonistes femenins i masculins és *InuYasha*, l'únic dels tres que és escrit per una dona, Rumiko Takahashi.

Tots ells tenen el mateix tipus de plantejament, el protagonista principal masculí és qui té un objectiu i és acompanyat per un grup de persones diverses amb els seus objectius paral·lels.

En les tres històries hi ha components amorosos, però només en dues d'elles és el protagonista qui hi està implicat. A *One Piece* les relacions amoroses no tenen gairebé protagonisme i, tot i que en *InuYasha* i *Naruto* sí que prenen més importància, tampoc són la trama principal de les obres. L'amor és un aspecte present en elles, però no porta el fil de la història.

Els personatges femenins, en cap dels casos protagonistes, no tenen la mateixa profunditat i importància que els masculins. Sovint els trobem només com a acompanyants del protagonista masculí o com a objectes amorosos d'aquest.

²⁹ Amic, company.

Pel que fa a les series *shoujo*, les que he escollit son: *Sailor Moon*, *Sakura: Caçadora de Cartes* i *Fushigi Yuugi*.

Sailor Moon tracta d'una adolescent, Usagi Tsukino, que coneix un gat màgic anomenat Lluna, qui li dona el poder de convertir-se en una *Magical Girl*. Així es converteix en la Marinera Lluna qui, juntament amb les seves companyes, han de lluitar contra el Regne Obscur.

Sakura, Caçadora de cartes, tracta d'una nena de 10 anys, la Sakura Kinomoto, que un dia es troba un llibre màgic d'on surt un ésser alat anomenat Keroberos, qui és el guardià de les cartes que es troben dins del llibre, però que ara han desaparegut. Aquest li encomana la missió a la Sakura de recuperar les Cartes de Clow, que han estat escampades per Tomoeda. Així la Sakura es veurà envoltada en una aventura que involucrarà a tot el seu entorn.

Fushigi Yuugi tracta d'una adolescent, la Miaka Yuki, qui troba un llibre que la transporta en el temps fins la Xina Imperial. Allà la Miaka descobreix que és la sacerdotessa de Suzaku i ha de trobar les set estrelles de Suzaku per tal de salvar el país. Aquestes set estrelles esdevenen set nois, qui s'uniran a ella per lluitar contra Seiryu, el déu antagonista de la sèrie.

En aquest cas, les tres series són protagonitzades per dones, les quals estan, menys en *Fushigi Yugi*, acompanyades també per altres dones. El cas de *Sailor Moon* és significatiu, ja que del nombrós grup de protagonistes que hi ha, només trobem un personatge principal masculí, la parella de la Usagi, el Mamoru.

A diferència dels *shounen*, dels que he parlat, aquí l'amor sí que té molta importància en l'argument de les històries. Tot i no ser el tema principal, sí que hi és molt present en la trama i marca, en moltes ocasions, les decisions de les protagonistes.

Tot i que el paper protagonista recau en les dones, en els tres casos aquestes tenen un costat fràgil i es veuen en circumstàncies perilloses de les quals son salvades per personatges masculins.

Un cop posats en situació de l'argument de les sis històries que he escollit, podem aprofundir en els rols que les dones hi prenen.

4.3. Els rols de la dona en l'anime i el manga

Analitzant els personatges femenins que apareixen en aquestes històries he pogut comprovar que hi ha diversos rols marcats que es repeteixen en tots o la majoria dels casos.

1. Subjecte amorós

Veiem que en tots els casos, menys en *One Piece*, els personatges femenins principals estan enamorats d'un dels personatges principals masculins. Així doncs, les dones prenen el rol del subjecte amorós. En *InuYasha*, la Kagome està enamorada de l'InuYasha; en *Naruto*, la Sakura ho està del Sasuke; a *Sailor Moon*, la Usagi del Mamoru; A *Sakura, Caçadora de Cartes*, la protagonista, al final, s'adona que està enamorada d'en Shiaoran; i a *Fushigi Yuugi*, la Miaka ho està del Tamahome, el personatge masculí principal. A *One Piece*, en canvi, les dues úniques dones que formen part dels personatges principals, la Nami i la Robin, no tenen cap interès amorós i es mouen per altres ambicions com els diners o el coneixement.

Es dona sovint el cas de que, dos personatges femenins que estan interessats en una mateixa persona, es barallen per aconseguir el seu amor. Podem trobar exemples a *Naruto*, on la Sakura i la Ino entren en conflicte per atreure l'amor del Sasuke, qui realment les ignora a ambdues la gran majoria de la sèrie. També és un dels fils conductors de la història amorosa que trobem a *InuYasha*, ja que al llarg de tota la sèrie, la Kagome i la Kikyo es disputen l'amor de l'InuYasha, qui no s'acaba de decidir sobre qui ocupa el seu cor. Ho trobem també a *Sakura, Caçadora de Cartes*, ja que amb l'arribada d'una vella amiga del Shiaoran, la Mei Lin, Sakura es posa gelosa i és allà on descobreix els seus sentiments. O també a *Fushigi Yuugi*, on la Yui odia a la Miaka perquè el Tamahome està enamorada d'ella.

Així doncs, s'utilitza el paper de la dona com una fantasia masculina. L'home com a objecte de desig per a varies dones que es barallen, a vegades fins i tot en combat, per aconseguir el seu amor.

2. Damisel·la en perill:

Un altre dels rols que es repeteixen amb molta freqüència és el de la damisel·la en perill. En la majoria dels *animes* escollits hi ha algun moment on les dones son rescatades pels protagonistes masculins o pels seus companys homes, mentre que a la inversa és poc comú. A *Sailor Moon* veiem com el Mamoru en la seva forma màgica, l'Antifaç de Gala, apareix sempre en l'últim moment per a salvar a la Usagi o a alguna altra marinera llançant la seva rosa vermella. A *Fushigi Yuugi* veiem com la Miaka es segrestada varies vegades sempre sent rescatada pel Tamahome o les altres estrelles de Suzaku. També trobem aquest element a *InuYasha*, on la Kagome és a punt de morir repetides vegades assassinada per diferents dimonis, i sempre arriba l'InuYasha per a salvar-la.

3. Comic relief:

Un dels recursos que també trobem molt lligat al paper de la dona és utilitzar-la com a *còmic relief*. És a dir, en una situació complicada, introduir un moment còmic per a reduir la tensió del moment. Ho veiem per exemple a *Naruto*, quan el protagonista, utilitza un *jutsu*, una tècnica *ninja*, per a convertir-se en una noia nua. També ho trobem a *One Piece* amb el Sanju, un dels tripulants, qui reiteradament va darrere de qualsevol noia bonica com a toc d'humor i, fins i tot, fa broma sobre un grup d'*okamas*, persones transsexuals, dient que això no són dones de veritat. O a *InuYasha*, quan el Miroku flirteja amb la Sango contínuament arribant, fins i tot, a tocar-la sense el seu permís en múltiples ocasions. Totes aquestes burles son sempre denigrants cap a la dona i l'empeteixen o la sexualitzen per a donar un toc còmic a la narració.

4. Sanadora:

Si parlem del paper de les dones en combat, un dels rols que acostumen a prendre és el de sanadores. Sovint no tenen una gran ofensiva, sinó que són les encarregades de guarir als seus companys o de fer-se'n càrrec després del combat. Un exemple és la Sakura, de *Naruto*, que utilitza un *jutsu* sanador per a

curar les ferides del seu company. També ho podem veure, de manera més subtil, en altres *animes* com a *InuYasha*, quan, després d'un combat, és la Kagome qui s'encarrega d'embenar les ferides dels companys i de fer menjars sanadors per a ells. A *One Piece*, les dues dones no tenen poders guaridors, però en combat son molt menys poderoses que els seus companys homes. De fet, hi ha una escena del passat d'un dels Mugiwara, el Zoro, on una amiga seva que entrena amb ell, li diu que està trista perquè sap que quan creixi no podrà ser més forta que ell, perquè les dones són inferiors als homes en qüestió de força.

5. Sexualització:

Per últim parlaré d'un dels aspectes més repetits i preocupants del tractament de la dona en l'animació japonesa, que és la sexualització a la que els personatges femenins estan sotmesos. En la gran majoria de sèries trobem que en algun moment els personatges femenins son reduïts al seu cos i se'l representa de manera exagerada per a remarcar les seves corbes. Un dels casos més evidents és la representació del cos de les dones d'*One Piece*.³⁰ Hi ha un abans i un després en la representació del cos femení de les dues protagonistes, ja que en un punt de la història hi ha un salt en el temps de dos anys i passen de ser dibuixades amb lleugeres corbes a ser representades amb un alt grau de sexualització, i a vestir cada cop menys roba. Trobem ara un cos desproporcionat amb grans pits i malucs i una cintura estretíssima, idealitzant la imatge del cos femení a l'extrem i cobrint-lo cada vegada amb menys roba.

³⁰ Veure il·lustració 1.



Il·lustració 1: Fotogrames extrets de l'anime *One Piece*

La falta de roba adequada pel combat és un aspecte també força generalitzat que podem veure, per exemple, en els vestits que la Tomoyo li fa a la Sakura per a capturar les Cartes de Clow o també en la roba que porten les marineres a *Sailor Moon*, tal com indica Kimiko Saito en el seu article, publicat a *The Journal of Asian Studies*³¹, on explica que les transformacions de les *magical-girls* a partir dels anys 90 es basen en maquillatge i roba més cenyida i reveladora, al contrari que a les dècades anteriors, on si es veia una transformació per a ser utilitzada en combat.

Veiem també la sexualització de la dona en escenes molt típiques de qualsevol *anime*, com per exemple quan una noia es va a banyar al riu i és espiada o sorpresa per un dels seus companys masculins. Escena que podem trobar en *InuYasha*, *Fushigi Yugi*, *Naruto* i moltes altres sèries. O també podríem dir que són una mostra del sexisme que impregna aquest gènere, els reiterats intents de flirtejar dels personatges masculins cap a qualsevol dona que aparegui en escena, com podem veure a *One Piece* o *InuYasha* amb el Sanji o el Miroku.

És important destacar el cas de *Fushigi Yuugi*, ja que és creada per una persona no binària, que representa la sexualitat i el gènere de manera molt diferent a les seves sèries contemporànies. Veiem així, un personatge no binari, anomenat

³¹ KUMIKO, Saito. "Magic, "Shōjo", and Metamorphosis: Magical Girl Anime and the Challenges of Changing Gender Identities in Japanese Society". A *The Journal of Asian Studies*, Vol 73. Association of Asian Studies, 2014. p. 143-164. Disponible a:

https://www.jstor.org/stable/43553398?read-now=1&refreqid=excelsior%3Af3a1084b7e76550d15053f0e581d3348&seq=16#page_scan_tab_contents

Nuriko, que és tractat amb total normalitat. Res a veure amb la representació dels *okamas* a *One Piece*, que tracta a les persones transgènere i no binàries com a caricatures.

Recapitulant, podem concloure que tant en els *shounen* com en els *shoujo* del tombant del segle XX hi ha molts i diversos components masclistes i un tractament de la dona com ésser subordinat a l'home. Els estereotips estan força marcats, tant si el protagonista principal és masculí com si és femení. La dona superficial i romàntica apareix, sovint, com acompanyant de l'heroi o com a objecte amorós.

Veiem un quadre recopilatori dels estereotips més repetits en aquestes sèries:

	<i>InuYasha</i>	<i>One Piece</i>	<i>Naruto</i>	<i>Sailor Moon</i>	<i>Sakura, Caçadora de cartes</i>	<i>Fushigi Yuugi</i>
Subjecte amorós	✓		✓	✓	✓	✓
Damisel·la en perill	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Comic relief	✓	✓	✓			✓
Sanadora	✓		✓			
Sexualització	✓	✓	✓	✓		

5. El rol de la dona a Studio Ghibli³²

5.1. Context de Studio Ghibli:

Hayao Miyazaki neix el 5 de gener de 1941 a Tokio en una família acomodada. Des de petit sent una gran fascinació pel món de l'aviació, fet que es veu reflectit en les seves pel·lícules, on, sempre que pot, introdueix algun artefacte volador. També era un gran admirador de la literatura bèl·lica, d'on treu les seves primeres històries originals. Miyazaki va estudiar la carrera de Ciències Polítiques i Econòmiques i, en graduar-se, entrà a treballar a l'empresa Toei Doga, on comença d'intercalador (encarregat de fer els dibuixos que hi ha entre dues posicions clau) i acaba esdevenint president del sindicat de l'empresa. A Toei Doga és on coneixerà a Akemi Ota, la seva esposa i també al seu futur company Isao Takahata, que era el vicepresident del sindicat. Posteriorment va treballar a l'empresa Nippon Animation, creadora de diverses series d'animació molt famoses com *Heidi* o *Marco*. L'any 1978 va dirigir la seva primera sèrie de televisió: *Conan, el noi del futur*, basada en una novel·la d'Alexander Key. Així va tenir la oportunitat d'animar aquells llibres que tant li agradaven de jove. Posteriorment treballa a *Tokyo Movie Shinsha*, on dirigeix la seva primera pel·lícula animada: *Lupin III: el castell de Cagliostro*. A partir d'aquest moment abandona les series de televisió per dedicar-se exclusivament a fer llargmetratges.

Tot i ser Miyazaki la cara més coneguda de l'estudi, el seu èxit no hauria estat possible sense la col·laboració de diversos col·laboradors. En primer lloc, el seu amic i company Isao Takahata, amb qui Miyazaki creà Studio Ghibli. També és important mencionar personalitats com Toshio Suzuki, productor executiu de

³² Per reconstruir la història de l'estudi Ghibli m'he valgut dels treballs de ROBLES, Manuel, *Antología del Studio Ghibli: de Nausicaä a mononoke (1984-1997). Volumen 1*. Palma de Mallorca. Dolmen Editorial, 2010 i *Antología del Studio Ghibli: De los Yamada a Kokuriko (1999-2011). Volumen 2*. Palma de Mallorca. Dolmen Editorial, 2013; així com dels de LOPEZ MARTÍN, Álvaro; GARCIA VILLAR, Marta, *Antes de mi vecino Miyazaki. El origen de Studio Ghibli*. Madrid. Diabolo Ediciones S.L, 2016 i *Mi vecino Miyazaki. Studi Ghibli: La animación japonesa que lo cambió todo*. Madrid. Diabolo Ediciones S.L, 2020. Per la biografia de Miyazaki, CORRAL, Juan Manuel, *Hayao Miyazaki e Isao Takahata: Vida y obra de los cerebros de Studio Ghibli*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2016.

Studio Ghibli i Joe Hisaishi, compositor de la majoria de bandes sonores de les pel·lícules de l'Estudi.

Els inicis de Studio Ghibli no van ser fàcils, ja que era un projecte molt ambiciós i comptava amb escàs suport de les distribuïdores i encara menys pressupost. Abans d'entrar a parlar purament de Studio Ghibli cal, però, fer una petita pausa i parlar d'un llargmetratge que, tot i haver-se classificat dins de les pel·lícules de Studio Ghibli, no és ven bé així. Aquesta pel·lícula és *Nausicaä a la Vall dels Vents (Kaze no Tani no Nausicaä)*, una història bèl·lica on una jove intenta salvar un món devastat per les armes i en guerra constant. Miyazaki tenia la idea de crear aquest llargmetratge, però no tenia els recursos suficients per a fer-ho, així que el va descartar. Temps més tard, la revista *Animage* es posà en contacte amb ell, i li van fer una entrevista, en el transcurs de la qual els explicà aquest projecte frustrat i, aleshores, els editors de la revista li proposaren crear un *manga* que seria publicat periòdicament. Miyazaki acceptà i el *manga* de *Nausicaä* triomfà immediatament entre els lectors. El gran èxit de l'obra va fer pensar als editors en fer un curt animat i, tot i les pegues que hi va posar Miyazaki, el projecte es va dur a terme, encara que, finalment, en format de llargmetratge. Per a finançar l'elevat cost de producció es van associar amb Topcraft Studio i la pel·lícula s'estrenarà, amb gran èxit, en març de 1984. Així doncs, és una pel·lícula que sovint s'ha considerat com la primera de Studio Ghibli, degut a que la majoria dels membres de l'equip que hi van treballar s'incorporarien posteriorment a l'Estudi, però la seva producció és anterior a la creació de Ghibli. *Nausicaä* va ser el suficientment prometedora com per a que Tokuma Shoten, la productora japonesa més important de Japó, volgués apostar pel projecte que li proposaven Miyazaki i Takahata, la creació d'un estudi propi: Studio Ghibli.

El Castell al Cel (Tenku no shiro Laputa) (1986) va ser la primera pel·lícula que va crear estrictament Studio Ghibli, una obra d'amistat i crítica tecnològica. El film no va obtenir excel·lents resultats a taquilla, però Studio Ghibli va aconseguir tirar endavant. El següent projecte va ser el reconegut llargmetratge *El Meu Veí Totoro* (1988) i, paral·lelament, *La tomba de les cuques de llum (Hotaru no Haka)*, dirigida aquest cop per Takahata. Ambdues es projectaren i estrenaren en sessió doble, però amb clar protagonisme de *Totoro*. Primerament no es van

obtenir uns resultats massa bons, però tampoc va ser el fracàs que temien les distribuïdores, ja que el que sí va tenir molt d'èxit va ser el *merchandising*. Totoro es va convertir en el personatge més famós de Studio Ghibli, i encara ho és avui en dia, esdevenint la seva imatge corporativa.

Amb el pas dels anys, i després de varies pel·lícules dirigides per Miyazaki *Kiki, l'aprenent de bruixa* (1989) i *Porco Rosso* (1992), així com per Takahata, *Records de l'ahir* (1991), *Ponpoko* (1994), l'estat financer de l'Estudi va anar estabilitzant-se i el simple prestigi de Studio Ghibli ja era suficient perquè el públic acudís al cinema a veure una nova pel·lícula de Miyazaki o Takahata, el seu projecte havia deixat de ser un projecte utòpic i, aleshores, van decidir variar lleugerament la filosofia de l'estudi, que ara no buscava només produir llargmetratges, sinó també petits curts animats paral·lels. Per a dur a terme aquests projectes de més petita escala, es va confiar en altres animadors de l'estudi, com Tomomi Mochizuki, qui va dirigir, l'any 1993 *Puc Escoltar el Mar (Umi ga kikoeru)*. Aquests treballs menors tenien una doble finalitat; en primer lloc, buscar un relleu generacional per Miyazaki i Takahata i, en segon lloc, aconseguir un volum d'animacions més elevat i que els suposés un increment dels ingressos.

Amb l'estudi molt ben encaminat i un futur prometedor era el moment d'arriscar-se i endinsar-se en una superproducció molt ambiciosa. Així doncs, després de quasi bé 3 anys de producció, va veure la llum una pel·lícula que catapultaria definitivament a Studio Ghibli al capdamunt de les llistes d'èxits, atorgant-li un prestigi internacional sense precedents. Aquest llargmetratge va ser *La Princesa Mononoke (Mononoke Hime)*, convertint-se, el 1997, en la pel·lícula més taquillera de Studio Ghibli a Japó, superant en vendes a grans superproduccions de l'època com *Titànic*. Després de tretze anys, es culminava la idea de crear un estudi d'animació que pogués acollir grans èxits, començava aleshores l'època daurada de l'Estudi.

Va ser Takahata qui va encarregar-se de donar vida a la següent pel·lícula l'any 1999. Aquesta va ser *Els meus veïns els Yamada (Tonari no Yamada-kun)*, primera pel·lícula en que Ghibli utilitza noves tecnologies, que sempre s'havien mirat amb certa desconfiança. És la seva primera obra realitzada totalment amb

tecnologia. Mentre Takahata treballava en els *Yamada*, Miyazaki va començar a planificar el seu nou projecte, *El viatge de Chihiro (Sen to Chihiro no Kamikakushi)*, que es va estrenar el juliol de 2001, convertint-se en un èxit que superà, fins i tot, a l'aconseguit per *La Princesa Mononoke*. El film va ser guardonat amb nombrosos premis de renom, com l'Os de Berlín a la millor pel·lícula, el César a la millor pel·lícula estrangera i l'Òscar a millor llargmetratge d'animació, convertint-se així en l'única pel·lícula d'*anime* que l'ha rebut. En novembre de 2004, es va estrenar el tercer gran èxit Miyazaki i el seu Ghibli Studio, *El Castell Ambulant (Hauru no Ugoku Shiro)*, una adaptació de la novel·la juvenil *Howl's Moving Castle*.

Posteriorment, Ghibli va continuar produint noves pel·lícules i incorporant a nous creadors com, per exemple, a Goro Miyazaki, fill del fundador, director de *Contes de Terramar (Gedo Senki)* (2006) i *El Turó de les Roselles (Kokuriko Zaka-Kara)*, amb guió del pare. Els fundadors, però, no es van apartar de la producció i direcció dels films de l'Estudi. Hayao Miyazaki encara va dirigir *Ponyo al Penya-segat (Gake no Ue no Ponyo)* (2008), *El vent s'aixeca (Kaze Tachinu)* (2013) i diversos curtmetratges. Takahata, per la seva part, dirigí *El conte de la Princesa Kaguya (Kaguya-hime no Monogatari)* (2013). L'any següent es va estrenar l'última pel·lícula, fins ara, de Studio Ghibli, *Records de Marnie (Omoide no Marni)*, dirigida per Hiromasa Yonebayash, basada en la novel·la, amb el mateix títol, de Joan G. Robinson, que va ser nominada als Òscars i va rebre diversos premis, com el de millor pel·lícula animada al Festival de Cinema Infantil de Chicago, que va tenir més èxit de crítica que de públic.

Hayao Miyazaki va anunciar, amb aquesta pel·lícula, la seva retirada. En 2020, no obstant es va anunciar l'estrena d'un nou llargmetratge, *Earwig i la Bruixa (Aya to Majo)*, dirigit per Goro Miyazaki, i en la que ell també hi participava com a guionista. Aquesta finalment es va convertir en un telefilm, essent el primer projecte Ghibli realitzat íntegrament per ordinador. Actualment Hayao Miyazaki, amb 80 anys, està treballant en una nova pel·lícula, titulada *Com vius? (Kimitachi wa Dou Ikiru ka?)*. La seva estrena estava prevista pels JJOO de Japó de 2020, però s'ha vist afectada pel COVID i es preveu que estarà llesta per a 2023.

5.2. Anàlisi del paper de la dona a Studio Ghibli

El món femení té molta importància en la filmografia de Miyazaki. Tal i com indiquen Delicia Aguado i Patricia Martínez³³, de les nou pel·lícules que han estat estrenades a Espanya, 5 són protagonitzades per una dona (*Nausicaä a la Vall dels Vents; El Meu Veí Totoro; Kiki, l'aprenent de bruixa; El Viatje de Chihiro i Ponyo al Precipici*), en 3 el protagonisme és compartit amb un personatge masculí (*El Castell al Cel, La Princesa Mononoke i El Castell Ambulant*), mentre que només una té protagonista masculí (*Porco Rosso*).

D'acord amb Montserrat Rifa³⁴, als films de Miyazaki hi ha moltes posicions diferents per als seus personatges femenins. Des de dones que defensen una causa (San), tenen treballs comuns (Sophie), governen micro territoris (Lady Eboshi) o són heroïnes (Chihiro). Així doncs, el director no cau en la repetició del mateix model de dona en totes les seves pel·lícules, sinó que hi trobem personalitats diverses. Per la seva part, Susan Napier³⁵, afirma que Miyazaki trenca amb la idea nipona de la dona passiva i centrada en cuidar de la família. En comptes d'això, representa a dones líders, independents i fortes, que no es veuen supeditades a l'home o al que s'espera d'elles. Tampoc crea personatges femenins plans que siguin només la representació del bé i del mal, són éssers molt més complexos, com, per exemple, la Yubaba, l'antagonista de *El Viatge de Chihiro* i, tal i com esmenten Collin Odell i Michelle Le Blanc³⁶, en la Lady Eboshi, de *La Princesa Mononoke*, que tot i ser l'antagonista del film i destruir el bosc de

³³ AGUADO, Delicia; MARTÍNEZ, Patricia. "El modelo femenino en Studio Ghibli un análisis del papel de las mujeres en Hayao Miyazaki". *A Japón y Occidente: El patrimonio cultural como punto de encuentro*. 2016, Pàg. 203-212. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5518701>

³⁴ RIFA, Montserrat. "Postwar Princesses, Young Apprentices, and a Little Fish-Girl: Reading Subjectivities in Hayao Miyazaki's Tales of Fantasy." *Visual Arts Research*, vol. 37, no. 2, 2011, Pàg. 88–100. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/visuartsrese.37.2.0088?refreqid=excelsior%3A005bd82ad2c3a9dfc58e7c209aebb010>

³⁵ NAPIER, Susan. *The World of Anime in America*. Mechademia, vol 1, Universitat de Minnesota, 2006. Pàg. 47 – 63.

³⁶ ODELL, Collin; LE BLANC, Michelle. *Studio Ghibli: The films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*. Harpender, Kamera Books, 2009. Pàg. 110 – 110.

manera agressiva, també vetlla perquè tots els habitants del poble tinguin feina i protegeix a les prostitutes que ha acollit, salvant-les de la precarietat.

Les tres pel·lícules analitzades foren dirigides per Hayao Miyazaki i són les més famoses i reconegudes internacionalment: *La Princesa Mononoke*, *El Viatge de Chihiro* i *El Castell Ambulant*. He descartat *El Meu Veí Totoro*, també molt important, perquè narra una història infantil.

L'estudi fet sobre aquestes pel·lícules està basat en el mateix mètode d'anàlisi emprat en les sis sèries analitzades anteriorment, ja que es tracta de fer una comparació. També s'ha aplicat el Test de Bechdel, un instrument senzill que serveix per a determinar la presència (o absència) de dones amb un paper destacable en pel·lícules, llibres, etc.

A) Primer mètode d'anàlisi: Test de Bechdel:

El test de Bechdel és un mètode per a mesurar la representació femenina en les pel·lícules. Es tracta d'un mètode no oficial però molt acceptat i utilitzat per la crítica des de que es va popularitzar entre 2016 i 2017.

És creat per Alison Bechdel, tot i que ella mateixa indica que li va robar la idea a la seva amiga Liz Wallace³⁷. Alison l'introdueix en una tira còmica del 1985 anomenada *The Rule*, en la que una de les protagonistes afirmava que només veia pel·lícules que complissin les següents condicions:

- Hi han d'aparèixer al menys dues dones amb nom propi
- Parlen entre elles
- No parlen sobre un home

Existeix un portal web de lliure accés anomenat *Bechdel Test Movie List* on els usuaris poden afegir pel·lícules juntament amb el resultat del test.³⁸

Cal destacar que, que un film passi el test de Bechdel no vol dir que sigui, automàticament, feminista.

³⁷ Web oficial d'Alison Bechdel: <https://dykestowatchoutfor.com/>

³⁸ <https://bechdeltest.com/>

1. La princesa Mononoke

Títol original	<i>Mononoke-hime</i>
País	Japó
Estrena	12 de juliol del 1997
Durada	133 minuts
Director	Hayao Miyazaki
Guió	Hayao Miyazaki

Música	Joe Hisaishi
Productora	Studio Ghibli, Nibakiri
Protagonista	Ashitaka
Aliats de la protagonista	Yakul, San, Moro
Antagonista	Lady Eboshi
Aliat de l'antagonista	Gonzo
Secundaris	118 homes i 72 dones

El príncep Ashitaka és embuixat per una maledicció mortal després de derrotar un dimoni porc senglar. Per a intentar trobar una cura viatjarà a l'origen d'on provenia el dimoni, on es trobarà amb un bosc habitat per déus i una ciutat productora de ferro governada per Lady Eboshi, una dona malvada qui té com a objectiu destruir el bosc. Per tal d'impedir-ho, Ashitaka rebrà ajuda per part de la deessa llop Moro i la seva filla humana San. Juntes descobriran que l'única forma d'aturar la maledicció és frenar l'odi que senten els uns pels altres.

Personatges principals:

- Dones: San (princesa Mononoke), Moro i Lady Eboshi
- Homes: Ashitaka i Gonzo

Tot i que la pel·lícula porta per títol el nom de la protagonista femenina, aquesta queda majoritàriament relegada a un segon pla, com a ajudant de l'Ashitaka i de la seva mare Moro, i no té interacció amb altres dones humanes. Totes les interaccions entre dones són entre Lady Eboshi i les dones de la ciutat, encarregades de la producció de ferro i de protegir la ciutat quan els homes marxen. Son dones fortes que treballen durament en els forns on es fon el ferro, però estan molt agraïdes a Lady Eboshi per haver-les rescatat dels prostíbuls on

treballaven i haver-les donat una feina més digna. La única dona de la ciutat amb nom s'anomena Toki i, juntament amb Lady Eboshi, són els únics personatges femenins amb interaccions amb altres dones i on el tema de conversa no són els homes: quan la ciutat és atacada per la San, la Toki i altres dones s'organitzen per a protegir la ciutat i a l'hora mantenir la producció de ferro; i en la batalla final, quan la Toki i altres dones li demanen a Lady Eboshi d'anar a lluitar amb ella i els altres homes, però, aquesta, els diu que algú ha de protegir la ciutat i que per això els ha ensenyat a fer servir fusells i ho fan millor que els homes.

Apareix més d'una dona	Parlen entre elles	No parlen d'un altre home
✓	✓	✓

Per tant, la pel·lícula sí que passa el Test de Bechdel, però de manera molt justa. Sí que es veritat que hi ha interaccions entre les dones, però no entre dues dones amb nom propi, sinó entre Lady Eboshi o la Toki amb les dones anònimes del poble.

2. El viatge de Chihiro

Títol original	<i>Sen to Chihiro Kamikakushi</i>
País	Japó
Estrena	20 de juliol de 2001
Durada	124 minuts
Director	Hayao Miyazaki
Guió	Hayao Miyazaki
Música	Joe Hisaishi

Productora	Studio Ghibli, Nibakiri
Protagonista	Chihiro
Aliats de la protagonista	Haku, Kamaji, Lin, Zeniba, Bô, Ocell-Yubai Sense Rostre
Antagonista	Yubaba
Aliat de l'antagonista	Chihiyaku
Secundaris	38 homes i 41 dones

La Chihiro i la seva família es perden de camí a la seva nova casa i acaben entrant en uns antics banys públics que els transporten a un món màgic. Allà, els pares seran transformats en porcs per haver menjat sense permís. Per salvar-los, la Chihiro es veurà obligada a treballar als banys sota el control de la bruixa Yubaba. Per a controlar els seus treballadors, la Yubaba els hi fa oblidar el seu nom i així és com la Chihiro (re-nombrada Sen) coneixerà en Haku (aprenent de la bruixa) i emprendran una aventura per a recuperar els seus noms i salvar els pares de la Chihiro.

Personatges principals:

- Dones: Chihiro, Lin, Yubaba i Zeniba
- Homes: Haku i Kamaji

En aquesta pel·lícula veiem moltes interaccions entre les dones, que no giren, en absolut, al voltant dels homes. Algunes de les més significatives són: quan la Chihiro arriba als banys i la Lin li explica quines són les tasques que han de fer i li ensenya tot l'edifici i quan, després del seu primer dia de feina, li dona ànims i li recorda que li pot demanar ajuda sempre que ho necessiti; quan la Chihiro va a veure a la Yubaba per a que li doni una feina i discuteixen sobre per què l'hauria d'acceptar i sobre les condicions del contracte; i, finalment, quan la Zeniba li parla a la Chihiro sobre la mala relació que té amb la seva germana bessona (Yubaba) i explica que tant ella com el Haku s'hauran d'esforçar sols per a recuperar els seus noms.

Apareix més d'una dona	Parlen entre elles	No parlen d'un altre home
✓	✓	✓

Veiem, per tant, que el film passa amb èxit el Test de Bechdel. Hi ha diverses dones amb noms propis i amb històries individuals al darrere. Tot i això, es reproduïxen alguns estereotips generalment relacionats amb el gènere femení, com per exemple, que son les dones (la Chihiro inclosa) qui s'encarreguen de la neteja i el manteniment dels banys, mentre que els homes tenen feines on es necessita més resistència física com és el cas del Kamaji, qui s'encarrega d'alimentar la caldera que fa funcionar tot l'establiment.

3. El castell ambulat

Productora	Studio Ghibli, Nibakiri
Protagonista	Sophie
Aliats de la protagonista	Howl, Calcifer, Marko i la Bruixa de l'Erm
Antagonista	Bruixa de l'Erm i Madame Suliban
Aliat de l'antagonista	Missatgers i esbirros
Secundaris	31 homes i 10 dones

Títol original	<i>Hauru no Ugoko Shiro</i>
País	Japó
Estrena	20 de novembre de 2004
Durada	119 minuts
Director	Hayao Miyazaki
Guió	Hayao Miyazaki
Música	Joe Hisaishi

Un dia, tot caminant per la ciutat, la Sophie es creua amb en Howl, un mag temut per tothom pel rumor de no tenir cor i gaudir d'uns poders extraordinaris. Això no passa desapercebut per la Bruixa de l'Erm, qui odia en Howl i enganya a la Sophie, convertint-la en una vella de 90 anys que no pot revelar la seva identitat. Aleshores decideix escapar-se de casa, ja que no pot explicar qui és, i fuig a la recerca de Howl, perquè li ajudi a desfer-se del malefici. Els protagonistes principals són tres dones, Sophie, la bruixa de l'Erm i madame Suliman; i dos homes, Howl i Marko

Es tracta d'una pel·lícula amb poques interaccions entre dones ja que tots els personatges del castell són masculins. També veiem a la Sophie desenvolupant tasques tradicionalment femenines, quan arriba al castell s'encarrega de la neteja, fer la bugada i preparar el menjar. Més endavant també la podem veure cuidant de la bruixa de l'Erm, quan Madame Suliman la retorna a la seva edat original. Les dues interaccions que es produeixen entre dones que no parlen d'un altre home són: al principi de tot, quan la Sophie va a veure a la seva germana

Lettie, la qual li pregunta si es vol passar tota la vida treballant a la botiga de barrets del seu pare i li diu que ha de començar a viure pensant en ella mateixa i fer el que realment vol; i una conversa molt curta, en la que apareix la mare de la Sophie dient-li que està molt contenta de tornar-la a veure i demanant-li perdó per haver marxat just quan començava la guerra (tot i que finalment aquesta visita és una trampa de madame Suliman per a introduir un espia al castell).

Veiem, com a la *Princesa Mononoke*, que també passa el Test de Bechdel, però, de nou, ho fa de manera molt ajustada. No hi ha suficients interaccions entre dones i, sobretot, hi ha una falta notable de personatges femenins amb importància en la trama de la pel·lícula. No obstant, és important veure com Miyazaki trenca diversos estereotips en aquest film. En primer lloc, veiem que la Sophie es veu representada sovint com a anciana, fet que va en contra del que s'espera en una dona protagonista d'un film amorós, ja que s'acostuma a associar la vellesa amb la saviesa i la bellesa amb lo femení i amb l'amor. També cal destacar el rol del personatge de Howl i la seva relació amb la Sophie, molt lluny de l'estereotip masculí irrespectuós amb la dona, que només la tracta com un objecte a posseir, com un premi.³⁹

Apareix més d'una dona	Parlen entre elles	No parlen d'un altre home
✓	✓	✓

Així doncs, podem concloure que els tres films de Studio Ghibli escollits passen amb èxit el test, destacant *El Viatge de Chihiro*, que ho fa donant un gran protagonisme a la presència femenina.

³⁹ RAYA, Irene. *El rol femenino de las películas de Hayao Miyazaki*. TFG, Universidad de Sevilla, 2018. Disponible a: <https://idus.us.es/handle/11441/78388>

B) Segon mètode d'anàlisi: Els rols de les dones a Studio Ghibli:

Pel que fa al meu mètode d'anàlisi, després de veure els tres llargmetratges i aplicar-lo, veiem que sí que es repeteixen alguns d'estereotips que veiem també a les sèries analitzades anteriorment. Observem dos aspectes que es repeteixen en els tres films.

1. Subjecte amorós:

Destaca el tractament completament diferent que dona el director a les relacions amoroses, ja que Miyazaki prescindeix gairebé sempre de l'amor estrictament romàntic. Malgrat que, en *La Princesa Mononoke*, la protagonista femenina estigui enamorada del protagonista masculí, aquests no verbalitzen el seu amor l'un cap a l'altre i, en cap cas, és rellevant per la trama i en *El Viatge de Chihiro* no trobem una relació estrictament amorosa entre els seus personatges, si bé es podria pensar que entre la Chihiro i el Haku hi ha un vincle especial, no es podria catalogar d'amor romàntic, ja que, tal com indiquen Aguado i Martínez⁴⁰, és totalment idealitzat.

2. Damisel·la en perill:

A *La princesa Mononoke*, la San és salvada per l'Ashitaka quan està a punt de ser consumida pel dimoni del porc senglar. A *El Viatge de Chihiro*, el Haku es troba a la Chihiro atemorida quan acaba de descobrir que els seus pares s'han convertit en porcs i la tranquil·litza i li explica com sobreviure al món màgic. I, per últim, en *El Castell Ambulant*, La Sophie és salvada el primer cop que es troba amb en Howl, quan dos homes li fan preguntes poc adequades pel carrer.

⁴⁰ AGUADO, Delicia; MARTÍNEZ, Patricia. "El modelo femenino en Studio Ghibliun análisis del papel de las mujeres en Hayao Miyazaki". A *Japón y Occidente: El patrimonio cultural como punto de encuentro*. 2016, pàg. 209. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5518701>

3. Comic Relief:

En canvi, la utilització de la dona com a *còmic relief* no hi apareix. L'únic moment que podríem encabir en aquest estereotip és quan, a *El Viatje de Chihiro*, ella trepitja una maledicció que surt d'un segell i li dona una esgarripança i, aleshores, el Bo i els *susuwatari* -les boles de pols de la sala de les calderes- imiten l'escena com a burla.⁴¹



Il·lustració 2: fotograma del Viatje de Chihiro

4. Sanadora:

Un aspecte que també es repeteix en els tres llargmetratges és el del paper de la dona com a sanadora. A *La Princesa Mononoke*, la San s'encarrega de curar les ferides de la seva mare i de portar l'Ashitaka al llac sagrat per a que es curi quan el desapareix. Veiem el mateix a *El Viatje de Chihiro*, quan ella cura les ferides de Haku després que aquest lluiti contra els esbirros de la Yubaba. I també trobem una situació similar a *El Castell Ambulant*, en l'escena en que la Sophie vol salvar a en Howl de la seva pròpia maledicció i intenta curar-lo quan torna a casa després d'anar a lluitar la guerra.

5. Sexualització:

Per últim, cal destacar que en cap de les tres pel·lícules les dones es barallen entre elles per l'amor d'un home i, el més important, en cap cas la dona és sexualitzada. Mai és tractada de manera diferent pel seu físic, ni es dubta de les seves capacitats per el fet de ser una dona. És més, en el cas de la Chihiro, el propi Miyazaki buscava que la seva bellesa es trobés en l'interior, en la seva fortalesa. Així doncs, la retrata molt diferent de les protagonistes dels seus

⁴¹ Veure il·lustració 2.

contemporanis, respectant que és una nena de 10 anys, amb el cos i la roba adequades per la seva edat.⁴²

	La princesa Mononoke	El viatge de Chihiro	El castell Ambulant
Subjecte amorós	✓		✓
Damisel·la en perill	✓	✓	✓
Comic relief		✓	
Sanadora	✓	✓	✓
Sexualitzada			

⁴² SUÁREZ, Valentina. *Análisis de la figura femenina en El viaje de Chihiro de Hayao Miyazaki*. TFG, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2015. Disponible a: <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAT0531.pdf>

6. Conclusions

En el *manga-anime* del tombant del segle XX prevalen uns estereotips que provenen de la tradició i de la societat nipona del moment. La dona és vista com un subjecte subordinat a l'home, com una persona dèbil a qui protegir i a la qui confiar els fills i les tasques de la llar. Aquests aspectes es veuen, sens dubte, reflectits en la ficció del moment i marquen un patró per a qualsevol història. Així ha quedat demostrat en l'anàlisi de les sis sèries més importants del període. La gran majoria de les vegades el rol de la dona es força passiu i es limita a jugar el paper de dona enamorada o a ser l'interès amorós del protagonista masculí. Les dones sempre estan al servei dels homes i de la família i les jovenetes aspiren a repetir el rol de les seves mares. En cap moment apareix cap símptoma de rebel·lia, les protagonistes assumeixen el seu paper amb més alegria que resignació. Fins i tot, és freqüent la utilització de les dones per a fer comèdia a la seva costa. La sexualització està també sempre molt present, tant si els personatges són adults com si són infants.

En canvi, les dones que apareixen a les pel·lícules de Ghibli són, majoritàriament, els personatges protagonistes dels films i el pilar de les seves històries. Aquestes estan caracteritzades per ser joves amb una responsabilitat adulta adquirida al llarg de la història. Són molt diferents a la varietat de personatges femenins que apareixen en les sèries comentades anteriorment. Desapareix la sexualització, l'aspecte físic femení en cap moment és exuberant, com es dona abusivament en l'animació japonesa i, a més, es dona més importància al creixement interior de les protagonistes, que al llarg de la història va enriquint-se en la relació que mantenen amb els altres personatges. Com diu Ana María Pérez-Guerrero, Miyazaki i els seus col·laboradors retraten als personatges de manera senzilla, amb ulls petits i robes adequades a la seva edat, donant més força així a la seva personalitat.⁴³ Aquestes pel·lícules de Ghibli prescindeixen de l'estereotipat amor romàntic i el substitueixen, en moltes ocasions, per l'amor platònic, fraternal o simplement pel poder de l'amistat.

⁴³ PÉREZ-GUERRERO, Ana María. *La aportación de los personajes femeninos al universo de Hayao Miyazaki*. Universitat Internacional de la Rioja, 2013. Disponible a: <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/1428>

Tot i això, Ghibli no deixa de caure en alguns estereotips com són el de emmarcar a la dona en l'espectre de damisella en perill o atorgar-li el rol de sanadora dins de les seves habilitats, igual que també li adjudica majoritàriament les tasques de neteja o cuidadora de la llar, com feien els seus contemporanis en les series del moment, malgrat que a Ghibli moltes vegades aquestes tasques van associades a càstigs o desventures de les protagonistes. Una altra mancança del Ghibli és la inexistència de dones darrere les càmeres, malgrat que, com ja hem esmentat, en el context nipó del tombant de segle XX al XXI ja havia dones que començaven a obrir-se pas en l'univers *manga*. Malauradament Studio Ghibli no destaca en aquest aspecte, mentre els personatges femenins són predominants en les seves històries, la representació de dones creadores és escassa. Cap dona ha dirigit o produït una pel·lícula de Ghibli i només sis films han tingut una guionista.

Recapitulant, les pel·lícules analitzades produïdes per Studio Ghibli presenten a les dones en papers preponderants, tant de protagonistes com d'antagonistes. La representació de la feminitat es fa des d'un punt de vista majoritàriament realista, sense massa estereotips i amb absència de sexualització. Els estereotips femenins i masculins típics de l'animació nipona sovint són abandonats i la dona es tractada com un personatge més complex i els homes deixen de ser obligatòriament forts i salvadors i no són els únics portadors del fil conductor de les històries.

Donem resposta, així, a la pregunta que ens fèiem a l'inici del treball? Són diferents, des d'un punt de vista de gènere, les pel·lícules de Ghibli a les dels seus contemporanis japonesos? Rotundament la resposta és afirmativa, malgrat les mancances esmentades. El millor estudi d'animació de les últimes tres dècades ens ha proporcionat films únics, com els tres analitzats en el present treball, farcits de personatges complexos, combinant la realitat amb la màgia- Històries denses i emocionants, imaginatives i de qualitat, i sense la necessitat de recórrer als repetits estereotips masculistes que abunden en el *manga* i l'*anime* japonès.

7. Bibliografia i filmografia:

- AGUADO, Delicia; MARTÍNEZ, Patricia, “El modelo femenino en Studio Ghibli. Un análisis del papel de las mujeres en Hayao Miyazaki” a Anjhara GÓMEZ ARAGÓN, *Japón y Occidente: El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016,
- BARLÉS GÁGUENA, Elena; ALMAZÁN TOMÁS, David (Coordinadors). *La Mujer japonesa: realidad y mito*, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, ISBN 978-84-7733-998-4.
- BECHDEL, Alison. *Dykes to watch out for*. Firebrand Books, 1986.
- BRESNAHAN, Mary; INOUE, Yasuhiro; KAGAWA, Naomi, “Players and whiners? Perceptions of Sex Stereotyping in Ainmé in Japan and the US”, *Asian Journal of Communication*, juny 2006.
- CABAÑAS MORENO, Pilar “Imágenes y sentimientos de la mujer tras la modernización de Japón”, en Elena BARLÉS i David ALMAZÁN, *La mujer japonesa. Realidad y mito*, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- CHEN, Aria, “Japan’s Ku Too movement aims to stop employers from requiring women to wear heels”, *Time*, 18-03-2019.
- CORPORACIÓ CATALANA DE MITJANS AUDIOVISUALS, SA (redacció), “Shogonai”, què hi farem, l’expressió que justifica l’assetjament sexual al Japó”, 12-05-2019.
- CORRAL, Juan Manuel, *Hayao Miyazaki e Isao Takahata: Vida y obra de los cerebros de Studio Ghibli*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2016.
- DE BARY, William Theodore (compiled), *Sources of Japanese tradition*, volum 1, New York, Columbia University Press, 1964.
- FEDRIANI FERNÁNDEZ, Irene, *Análisis de estereotipos de género en los dibujos animados*, TFG, Universidad de Sevilla, 2017.

- FLIS, Daniel. "How Female Authors are Pushing the Boundaries of Gender Representation in Japanese Shonen Manga", *New Voices in Japanese Studies*, vol. 10, juny de 2018.
- FUJIMURA-FANSELOW, Kumiko, *The Japanese ideology of "Good Wives and Wise Mothers": Trends in Contemporary Research*, Wiley Online Library, setembre de 1991.
- GOY YAMAMOTO, Ana María, "Torendo-riida: estilos de la mujer japonesa contemporánea", en Elena BARLÉS i David ALMAZÁN, *La mujer japonesa. Realidad y mito*, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- HIMEOKA, Toshiko, "The absence of gender research in japanese international studies". *A Asian Perspective*, Vol 20, nº2, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- ITO, Kinko, "Sexism in Japanese Weekly Comic Magazines for Men", a *Asian Popular Culture*, Westview Press, Oxford, 1995.
- JIMÉNEZ, Patricia, "La familia japonesa", *La dona al Japó*, 08-05-2013.
- JUNYENT BARBANY, Anna, *Mujeres de Ghibli: la huella femenina de Miyazaki en el anime*, Madrid Diábolo Ediciones S.L, 2018.
- KUMIKO, Saito, "Magic, "Shōjo", and Metamorphosis: Magical Girl Anime and the Challenges of Changing Gender Identities in Japanese Society", a *The Journal of Asian Studies*, Vol 73. Association of Asian Studies, 2014.
- LOPEZ MARTÍN, Álvaro; GARCIA VILLAR, Marta, *Antes de mi vecino Miyazaki. El origen de Studio Ghibli*, Madrid, Diabolo Ediciones S.L, 2016.
- LOPEZ MARTÍN, Álvaro; GARCIA VILLAR, Marta, *Mi vecino Miyazaki. Studi Ghibli: La animación japonesa que lo cambió todo*, Madrid, Diabolo Ediciones S.L, 2020.

- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier; GARCÍA PACHECO, Juan A., “Arquetipos iconográficos femeninos en el cómic y la animación japonesa para adolescentes masculinos”, *III Congreso Universitario Nacional de Investigación y Género* [libro de actas]. Facultad de Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, juny de 2011.
- MANCINAS CHÁVEZ, Rosalba, “Mujeres animadas. Análisis de los estereotipos de género en las series de dibujos animados”, *I Congreso Universitario Andaluz “Investigación y Género”*, [llibre d’actes, pp. 663-676], Universidad de Sevilla, 2009.
- MENESES TOVIÓ, Daniella, *Estereotipos femeninos en las películas animadas de Disney*, TFG, Universidad del Norte, Barranquilla (Colòmbia).
- NAPIER, Susan J. *Anime: from Akira to Howl’s Moving Castle*, updated Edition, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- NAPIER, Susan, *The World of Anime in America*. Mechademia, vol 1, Universitat de Minnesota, 2006.
- NISHIYAMA, Yurika, “*But I am still a girl after all*” *A Discourse Analysis of Femininities in Popular Japanese Manga Comics*, Thesis Victoria University of Wellington, 2016.
- NOTHOMB, Amélie, *Estupor i tremolors* (Antoni Dalmau, trad.), Barcelona, Columna Edicions, 2000.
- ODELL, Collin; LE BLANC, Michelle, *Studio Ghibli: The films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*, Harpender, Kamera Books, 2009.
- PÉREZ-GUERRERO, Ana María, *La aportación de los personajes femeninos al universo de Hayao Miyazaki*. TFG, Universidad Internacional de la Rioja, 2013.
- RAYA, Irene, *El rol femenino de las películas de Hayao Miyazaki*, TFG, Universidad de Sevilla, 2018.

- RIFA, Montserrat, "Postwar Princesses, Young Apprentices, and a Little Fish-Girl: Reading Subjectivities in Hayao Miyazaki's Tales of Fantasy", *Visual Arts Research*, vol. 37, núm. 2, 2011.
- ROBLES, Manuel, *Antología del Studio Ghibli: de Nausicaä a Mononoke (1984-1997)*, Vol. 1, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2010.
- ROBLES, Manuel, *Antología del Studio Ghibli: De los Yamada a Kokuriko (1999-2011)*, Vol. 2, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2013
- SUÁREZ, Valentina, *Análisis de la figura femenina en El viaje de Chihiro de Hayao Miyazaki*, TFG, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2015
- SUGAWA SHIMADA, Akiko, "Shoujo in Anime: Beyond the Object of Men's Desire", *Shoujo Across Media, Exploring "girl" practices in contemporary Japan. East Asian Popular Culture*, Palgrave Macmillan, 2019.
- TAKAGI, Kyoko (Editor). *El cuento del cortador de bambú*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.
- TOMÁS AVELLANA, Laura, "La mujer japonesa en el mercado laboral". *Japonismo*, 18-11-2020.

FILMOGRAFIA

Sèries d'*anime* per a televisió:

- Inuyasha* (2000-2004), IKEDA, Massashi; AOKI, Yasunao (directors), Tòquio, Sunrise Inc. (animació del *manga* del mateix títol, obra de Rumiko TAKAHASHI).
- Naruto, Naruto Sippūden* (2002-2017), DATE, Hayato (director), Tòquio, Pierrot Studio (animació del *manga* del mateix títol, obra de Nasashi KISHIMOTO).

Sailor Moon (1992-1993), SATO, Junichi; IKUHARA, Kunihiko; IGARASHI, Takuya (directors), Tòquio, Toei Animation Co., Ltd. (animació del *manga* del mateix títol, obra de Naoko TAKEUCHI).

Sakura, la caçadora de cartes (1998-2000), ASAKA, Morio (director), Tòquio, Madhouse Inc. (animació del *manga* del mateix títol, obra de Clamps).

Fushigi Yūgi (1995-1996), KAMEGAKI, Hajime (director), Tòquio, Pierrot Studio (animació del *manga* del mateix títol, obra de Yuu Watase).

One Piece (1999-en progrés), UDA, Konosuke (director), Tòquio, Toei Animation Co., Ltd. (animació del *manga* del mateix títol, obra de Eiichiro ODA).

Llargmetratges:

MIYAZAKI, Hayao (director), (1997), *Mononoke Hime*. [La Princesa Mononoke] [Pel·licula], Toshio Suzuki, Studio Ghibli.

MIYAZAKI, Hayao (director), (2001), *Sen to Chihiro no Kamikakushi* [El Viaje de Chihiro] [Pel·licula], Toshio Suzuki, Studio Ghibli

MIYAZAKI, Hayao (director), (2004), *Howl no Ugoku Shiro* [El Castillo Ambulante] [Pel·licula], Toshio Suzuki, Tomohiko Ishii; Studio Ghibli.

9. Annex

Dades econòmiques i socials del Japó.⁴⁴

Població	126.190.000	Habitants	2019
PIB/càpita	35.985	Euros	2019
Atur	2,9	% de la població activa	2021
Salari mitjà	42.853	Euros	2019
Despesa en salut	10,2	% sobre el PIB	2019
Despesa educació	5,1	% sobre el PIB	2019
Esperança de vida	84	Anys	2018
Tassa de natalitat	7,4	‰	2018
Tassa de mortalitat	11	‰	2018
Tassa de fertilitat	1,42	fills/dona en edat fètil	2018
Immigrants	1,98	%	2019
Suïcidis	16,20	per cada 100.000 persones	2017
Tassa de divorci	2,3	‰	2018
Religions	80	% budistes, sintoistes o ambdues	2018
I.D.H.	19è	lloc mundial	2016
Bretxa de gènere	110è	lloc mundial	2018
Competitivitat global	6è	lloc mundial	2019
Happiness Índex	61è	lloc mundial	2019
Rànquing PIB	3er	lloc mundial	2019

⁴⁴ Dades estretes de la revista *Expansión*, disponible a <http://datosmarco.expansion.com/paises/Japon> (consultat el 05-03-21); i a l'*Atlas Mundial de Datos*. Knoema. Disponible a <https://knoema.es/ATLAS>