

Recibido: 17-12-2024 | Aceptado: 11-04-2025 | Publicado: 18-06-2025

LA PRINCESA MONONOKE: UNA LECTURA ECOPOÉTICA DESDE EL “ANIMISMO” JAPONÉS, LA COSMOSEMIÓTICA Y LA ETNOGRAFÍA AMAZÓNICA

PRINCESS MONONOKE: AN ECOPOETIC READING FROM JAPANESE “ANIMISM”, COSMOSEMIOTICS AND AMAZONIAN ETHNOGRAPHY

PEDRO FAVARON PEYON

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

pfavaron@pucp.edu.pe

ORCID: [0000-0002-1985-1679](https://orcid.org/0000-0002-1985-1679)

YAXKIN MELCHY RAMOS

Universidad de Tsukuba

Tsukuba-shi, Japón

melchyyaxkin.ga@u.tsukuba.ac.jp

ORCID: [0000-0002-5184-4727](https://orcid.org/0000-0002-5184-4727)

ANDRÉS GONZALEZ BERRÍOS

Independiente

Ciudad de México, México

zoodiaca@gmail.com

ÁNGELA PARGA-LEÓN

Universidad de Los Lagos

Osorno, Chile

angela.parga@ulagos.cl

ORCID: [0000-0002-2729-338X](https://orcid.org/0000-0002-2729-338X)

ESTUDIO

Resumen

El presente artículo vincula, desde la perspectiva ecopoética, la narrativa textual del Studio Ghibli con la oralidad y cosmogonías amazónicas y amerindias. Bajo el método hermenéutico, se revisó la película *La princesa Mononoke*, mediante el análisis de la versión japonesa de la película y considerando a autores japoneses que han reflexionado sobre el “animismo”, atendiendo a las concepciones ontológicas de algunos pasajes de la película y comparándolas, a su vez, con las reflexiones de la Amazonía, particularmente de la nación shipibo-konibo. Este trabajo se sustenta en un prolongado trabajo de campo y convivencia en los territorios indígenas, además de una revisión exhaustiva de la etnografía existente. Nuestra principal conclusión sugiere que el “animismo” que transita la película animada, al reconocer la dimensión espiritual que es transversal a la comunidad de lo viviente, porta una dimensión cosmopolítica que conviene atender, ya que pone en valor el conocimiento indígena que reconoce la sacralidad del bosque y el valor ético del trato respetuoso del ser humano con la comunidad de lo viviente.

Palabras claves: Ecopoética, animismo, animación japonesa, cosmopolítica, cosmo-semiótica, saberes ancestrales, shipibo-konibo.

Abstract

This article links, from an ecopoetic perspective, the textual narrative of Studio Ghibli cinema with Amazonian and Amerindian orality and cosmogonies. Using the hermeneutic method, the film *The Princess Mononoke* was reviewed through the analysis of the Japanese version of the film and by looking at Japanese authors who have reflected on ‘animism’, paying attention to the ontological conceptions of some passages of the film, comparing them with the reflections of the Amazon, particularly those of the Shipibo-Konibo nation. This work is based on extensive fieldwork and coexistence in indigenous territories, as well as an exhaustive review of the existing ethnography. Our main conclusion suggests that the ‘animism’ that runs through the animated film, by recognising the spiritual dimension that is transversal to the community of the living, carries a cosmopolitical dimension that is worth paying attention to, as it highlights the value of indigenous knowledge that recognises the sacredness of the forest and the ethical value of the respectful treatment of human beings with the community of the living.

Keywords: Ecopoetics, animism, Japanese animation, cosmopolitics, cosmo-semiotics, ancestral knowledge, Shipibo-Konibo.

1. Introducción

En la actualidad, las problemáticas socioambientales son intrínsecamente complejas debido a la gran diversidad de seres, agencias, ontologías, perspectivas y discursos que implican. Si es que hay soluciones o caminos posibles, estos deberían ir más allá de las visiones simplificadoras, centradas exclusivamente en el conflicto entre el ser humano y la comunidad de lo viviente. Las narrativas, ya sean orales, textuales o audiovisuales, son de especial importancia para brindar un marco reflexivo más amplio a estas problemáticas y a las diversas comunidades y subjetividades implicadas en ellas. La lectura ecopoética presupone, justamente, tomar en cuenta “las imágenes de la naturaleza que han orientado —y desde nuestra perspectiva teórica, determinado— la relación del hombre con la realidad que lo circunda, en un tiempo de larga duración” (Solares, 2021, p. 15). La búsqueda de alternativas a la crisis ambiental, entonces, no puede descuidar el estudio de los imaginarios y paradigmas ontológicos que han posibilitado la relación abusiva con la Madre Tierra; asimismo, debe considerar poéticas y reflexiones cosmogónicas que escapen a las cristalizaciones conceptuales de la modernidad hegemónica y que propongan una forma de habitar el planeta con mayor belleza, consciencia y apertura dialógica.

En el arte contemporáneo, una de las fuentes creativas que ha tenido un impacto decidido en el imaginario global con respecto a la relación con la Madre Tierra y el resto de seres vivos, son las producciones de Ghibli, estudio de animación japonés fundado en 1985 por Hayao Miyazaki (1941), Isao Takahata (1935-2018), Toshio Suzuki (1948) y Yasuyoshi Tokuma (1925-2000). Desde sus inicios, las películas del Studio Ghibli han sido un referente tanto en el ámbito de la animación como en el de las narrativas medioambientales. Sus enunciados artísticos y ecopoéticos, por un lado, proponen el uso de las altas tecnologías de la comunicación y se plasma en un lenguaje plenamente contemporáneo, capaz de emocionar a diversas audiencias globales; al mismo tiempo, esto se ha realizado sin renunciar a ciertas tendencias hacia el “animismo” propias del Japón¹. El pensamiento animista japonés propone que

1 Animismo en japonés se dice *animizumu*, escrito con el silabario katakana (アニミズム), lo cual expresa que se trata de una palabra de origen extranjero no sinítica; en este caso, la adaptación de la palabra inglesa *animism*, noción de la antropología moderna. Se trata de un concepto que ha sido redefinido y estudiado dentro de la propia antropología japonesa a lo largo de todo el siglo XX.

todos los seres y fenómenos (shinrabanshō 森羅万象) están dotados de conciencia y lenguaje. Según esta visión, compartida con China y otras naciones asiáticas, todos los seres poseen una lengua particular que utilizan para expresarse (Melchy Ramos, 2024) al interior de sus propias comunidades y que, en algunos casos, permiten el diálogo entre especies distintas. Si bien desde inicios del siglo XIX, los preceptos del shintoísmo propendieron a fortalecer un movimiento de restauración del gobierno del imperio, exaltando y afirmando la calidad divina y única del emperador como de su linaje, el rescate del “animismo” de los creadores de Ghibli, por el contrario, no se dio mediante la exaltación nacionalista; como es conocido, los fundadores del Studio Ghibli sentían cierta repulsión por la herencia imperial japonesa y por el chauvinismo eugenésico. Sus búsquedas, entonces, se dirigieron a lo estrictamente ancestral, anterior a la configuración del imperialismo; podría decirse, incluso, que se buscó un reencuentro con la propia indigeneidad japonesa. Las producciones de Ghibli establecen así una complementación entre lo moderno y la indigeneidad, abriendo la posibilidad de una modernidad heterogénea que no implique la negación de los aportes ecológicos ancestrales.

Esta propuesta creativa permite que sus películas animadas vehiculicen una ontología en la que los diversos seres vivos participan del lenguaje, la subjetividad, el afecto y forman sus propias redes de sociabilidad. De esta manera, se distancian del paradigma cartesiano, el que asegura que solo los humanos poseemos conciencia y alma. Las producciones del Studio Ghibli parecen sugerir que el naturalismo y mecanicismo de la modernidad son la base de posibilidad que ha desatado el ecocidio contemporáneo; es decir, que la destrucción del medioambiente tendría justificación filosófica en el supuesto monopolio cognitivo y afectivo de la humanidad. Por lo tanto, la revalorización del “animismo”, en tanto predisposición epistémica capaz de percibir al resto de la existencia en términos de sujetos (y no como meros objetos que pueden ser infinitamente manipulados y dominados), es planteada por las películas de Ghibli como necesaria para transformar los imaginarios y las configuraciones ontológicas que signan las relaciones humanas con la comunidad de lo viviente.

Estos caminos creativos y reflexivos permiten que se pueda encontrar algunas resonancias y vinculaciones ecopoéticas entre los temas y personajes de las películas del Studio Ghibli y las reflexiones cosmogónicas de las naciones indígenas de la Amazonía. La intención de este artículo es, justamente, trazar estas cartografías transpacíficas que permiten una relacionalidad afectiva entre comunidades filosóficas y artísticas aparentemente alejadas y divergentes. Nuestra propuesta es que es posible realizar una hermenéutica de las películas de Ghibli desde categorías

conceptuales inspiradas en la etnografía amazónica y en las propias cosmogonías amerindias. De manera particular, este artículo se centra en la película *La princesa Mononoke*, una de las producciones de Ghibli en la que las problemáticas ecológicas y el “animismo” se plantean de manera más explícita. Nuestra interpretación de la película se centra en el análisis comparativo de algunos de sus motivos desde una clave indígena: la comunicación con otras especies como característica de la sensibilidad compartida con lo no humano, la dimensión espiritual de la enfermedad, la sociabilidad del mundo animal y el conflicto de perspectivas.

Este trabajo busca complementar los análisis ecocríticos, “animistas” y anti-imperialistas que ya han señalado la disrupción del esquema imaginativo de *La princesa Mononoke* en las narrativas dualistas e inanimistas² de la modernidad hegemónica (Daniels-Lerberg y Lerberg, 2017; González Calvo y Amann Alcocer, 2022; Yoneyama, 2018, 2020). Compartiendo estas críticas, sostenemos que, además, es posible proponer que la narrativa de *La princesa Mononoke* evalúa la crisis ecológica actual como un estado de desequilibrio y ruptura del orden sagrado y dialógico entre los seres vivos. Leer la película en clave indígena nos permite indagar en el mundo espiritual que se presenta. De esta manera, la historia de Ashitaka y su ética de “la visión clara” cobra una nueva importancia para nuestra época como un relato ecológico que sugiere, al medioambientalismo moderno, la posibilidad de apoyarse en la ética relacional que es intrínseca a las prácticas medicinales indígenas.

A nivel metodológico, hemos partido del análisis de la versión japonesa de la película, entendiendo que la lengua lleva implícita ciertos conceptos que no siempre tienen equivalentes directos en castellano y cuyos matices semánticos debemos considerar. Para ello, hemos recurrido a la lectura del guion original. Por otro lado, se ha atendido a autores japoneses que han reflexionado sobre el “animismo”. Para realizar la comparación entre algunos pasajes de la película con las reflexiones cosmogónicas de la Amazonía, nos sostenemos en un prolongado trabajo de campo y convivencia en estos territorios indígenas, además de una revisión exhaustiva de la etnografía existente. Cuando ha sido posible, no nos hemos limitado a la identificación de ciertas ontologías semejantes entre el “animismo” japonés y las concepciones indígenas, sino que se han establecido algunas posibles cercanías entre términos japoneses y otros de lenguas indígenas (teniendo especial relevancia para nuestro análisis la lengua shipibo-konibo, ya que es una de las lenguas mejor trabajadas por algunos de los miembros de nuestro grupo

2. Consideramos que la modernidad hegemónica puede ser catalogada de inanimista debido a que es incapaz de sentir la vida, la inteligencia, la sabiduría y las voces del resto de seres vivos.

de investigación). Debido a que se trata de un texto colectivo, los distintos autores hemos participado en diversos momentos de la redacción desde nuestros particulares intereses o áreas de investigación; sin embargo, la escritura del artículo se ha hilvanado con una racionalidad poética y afectiva motivada por el amor a la Madre Tierra y compartida por nosotros.

2. La cosmopolítica de Mononoke y Ashitaka

Resulta pertinente trazar, al menos, un esbozo de la trayectoria espiritual e intelectual que permitió a Miyazaki, director de la película, la asimilación del “animismo”. En la década del setenta, este artista conoció la obra del etnobotánico Nakao Sasuke y su hipótesis de la cultura del bosque perenne de hojas anchas, según la cual Japón formaría parte de un área cultural antigua que se extendía por Nepal, Yunnan y Taiwán (Miyazaki, 2014, pp. 357-359). A través de esta lectura, y también del recuerdo de los relatos ancestrales que su madre le contaba, Miyazaki pudo vincularse con un sustrato poético, ritual y narrativo que excedía la historia imperial, y con un “animismo” diferente al del Shinto estatal (Yoneyama, 2020, p. 181). Lo que le interesaba era una comprensión de la consciencia ecológica y territorial japonesa nutrida por un sustrato popular. Pero, como él mismo ha señalado, esta propuesta no estaba anclada en una dimensión folklórica o excesivamente regionalista, sino que, a partir de ella, se podía sugerir una forma de relacionarse con la comunidad de lo viviente con implicancias fundamentales para las sociedades del presente y del futuro: “[El] animismo será una filosofía importante para la humanidad después del siglo XXI” (Yoneyama, 2020, p. 180 [traducción propia]). En este sentido, Miyazaki estaría ejerciendo una resignificación del término “animismo”; no se trataría de una predisposición cognitiva “primitiva” y signo de “barbarie”, sino que designa la capacidad de reconocer que el resto de seres vivos también son sujetos y, por eso mismo, tienen valía en sí mismos. La recuperación de la sensibilidad ecopoética intrínseca al “animismo” implica una exigencia ética de alcances cósmicos: si reconocemos que los bosques y los ríos, las montañas y las aves, son seres con subjetividad y afecto, el ser humano no tiene la potestad de imponerse sobre ellos de manera irrestricta, sino que debe entablar relaciones basadas en el respeto.

El “animismo”, en las obras del Studio Ghibli, hace un uso creativo de las posibilidades propias de la animación para crear estéticas que dotan de agencia a los seres no humanos. Es sabido que distintos estudios, desde el origen mismo del género, han dotado de voz y personalidad a seres con características animales. La novedad de Ghibli reside en postular el “animismo” no como mera fantasía, sino como cosmo-

gonía alternativa a los paradigmas de la modernidad hegemónica y, a la vez, como propuesta ontológica capaz de cuestionar los límites del naturalismo y abrir nuevas perspectivas reflexivas y vitales ante las crisis medioambientales (González Calvo y Almann Alcocer, 2022, pp. 177-179). Como argumenta Yoneyama (2020), sus películas proveen marcos epistémicos y ontológicos a las sociedades modernas (herederas del paradigma positivista), que se encuentran en una “crisis de la imaginación” a la hora de enfrentar los problemas ambientales (pp. 1-2). No obstante, como proponemos en este artículo, el imaginario transcultural y “animista” de Miyazaki no solo está en conversación con las sociedades modernas (en el sentido hegemónico de modernidad), sino que también da pie a un diálogo con las diversas reflexiones cosmogónicas de las naciones indígenas del mundo y, de manera particular, con las de las sociedades de la Amazonía, tal como veremos a continuación.

Las posibilidades de realizar estas interpretaciones comparativas del “animismo” de Ghibli se despiertan con particular intensidad en *La princesa Mononoke*, película estrenada en 1997. Se trata de la primera que Miyazaki dirigió luego de haber concluido la serialización del manga *Nausicaä del Valle del Viento*, que se extendió de 1982 a 1994 en la revista *Animage*. *Mononoke* retoma muchos de los aprendizajes narrativos, temáticos y estéticos de *Nausicaä*, en particular su desmantelamiento de los binarismos conceptuales y narrativos (Yoneyama, 2020, pp. 183-191), así como su propuesta “animista”. La película, para decirlo de la manera más sintética posible, empieza con la historia de Ashitaka, quien es herido por un jabalí gigante que sufre una enfermedad espiritual que lo llena de ira; la enfermedad se propaga al brazo de Ashitaka, quien, debido a ello, queda maldecido. Luego de asistir al consejo comunal y escuchar el oráculo de la anciana del poblado, parte en la búsqueda de una posible cura. Ashitaka encuentra que, más allá de su comunidad, los seres humanos están carcomidos por el egoísmo, la codicia y la corrupción; y que esta violencia también ha sembrado confusión entre los animales. Al llegar al pueblo de hierro, descubre que existe un conflicto permanente entre los humanos y el resto de seres vivos. Incluso, un grupo de cazadores quiere dar muerte al “espíritu del bosque”, un ser del que depende la vida de los árboles y de los animales. Ashitaka tratará de pacificar los ánimos y volver a establecer las relaciones armónicas al interior de la comunidad de lo viviente. Para ello, tendrá que buscar la colaboración de San, una muchacha criada por lobos que siente una repulsión irrefrenable por la codicia insensible de la humanidad.

Una de las particularidades de la película es la densidad de referencias histórico-culturales, partiendo por Ashitaka, el protagonista, que es un *emishi* (蝦夷). Este término alude a diversas culturas indígenas japonesas, naciones que se organizaban

políticamente de manera descentralizada, vinculadas, ante todo, por costumbres compartidas, lenguas comunes, ritualidades semejantes y relaciones de parentesco. Es decir, se trataría de sociedades que prescindieron de cualquier ordenamiento estatal; además, mantenían una relación respetuosa con la Madre Tierra y la comunidad de lo viviente, concibiendo que todos los seres estaban animados por un soplo espiritual compartido. Estos grupos indígenas *Ainu*, habitantes del noreste montañoso de Honshū y descendientes de los primeros pobladores de Asia, por lo general, resistieron el proceso de aculturación bajo el imperio japonés desde el siglo XVII, en tanto mantuvieron efectivas relaciones comerciales con este último; posteriormente se desplazaron al extremo oriente ruso, donde fueron asimilados étnicamente por otros pueblos de la zona, habitando en la actualidad el territorio de Siberia. Es así que, a través de la figura de Ashitaka, Miyazaki compone su película desde un punto de vista indígena. El historiador marxista Yoshihiko Amino, uno de los principales investigadores de la historia medieval del Japón, reconoce que Ashitaka es un personaje que quita del centro de la narración al Estado japonés (Miyazaki, 2014, p. 62). De esta manera, Miyazaki dio un vuelco importante al relato oficial del nacionalismo imperial, recuperando las raíces más antiguas del Japón y proponiendo la relevancia de las reflexiones cosmogónicas indígenas para encarar los retos ecológicos que acechan a la civilización global.

Esta no sería, sin embargo, la única innovación narrativa de la película; otro de sus posibles aportes, en el nivel de construcción del relato, es que el eje de la historia no se configura a partir de simplismos reduccionistas y de excesos dicotómicos. Lejos de representar un conflicto binario entre fuerzas opuestas y mutuamente excluyentes (“naturaleza” y “cultura”), la película muestra una red compleja de relaciones entre distintos seres y perspectivas. Los seres humanos no son todos iguales: hay *emishis*, quienes saben respetar a los seres del bosque, así como también cazadores a las órdenes del emperador; también, la diversidad de personas que componen el pueblo de hierro, quienes luchan por sobrevivir y son tan capaces de realizar actos de gran nobleza (como cuidar de los leprosos), tanto como de una malignidad ecocida. Los seres no humanos tampoco componen un todo homogéneo, sino que se trata de un tejido de relaciones heterogéneas: el bosque no es una unidad simple, sino una asamblea de seres en torno al *Shishigami* (dueño de las bestias, cuyo nombre ha sido traducido en la versión oficial en castellano como “espíritu del bosque”). Asimismo, si bien todos los habitantes del bosque experimentan una tensión semejante con respecto a la posible extinción vital llevada adelante por los habitantes del pueblo de hierro, no todos responden a la acechanza de la misma manera: cada especie despliega sus propias estrategias de lucha.

Mononoke es una obra que aborda un problema cosmopolítico³: los seres implicados, humanos y no humanos, a pesar de sus diferencias, están enloqueciendo; esto significa, cegándose a los sentimientos de los otros y volviéndose incapaces de hablar con los demás. La incapacidad de percibir las necesidades y proyectos de vida del resto de seres, les impide buscar el bienestar del conjunto vital. Todos se precipitan a deponer lo común para participar de un conflicto cuya política es la enemistad y el deseo de extinción de los demás. Frente a este estado de cosas, Ashitaka trae consigo la cosmopolítica *emishi*, un saber indígena que propone la complementación de los diferentes. Si bien es evidente la diversidad entre las distintas naciones indígenas del planeta, y no puede proponerse una equivalencia simple entre las reflexiones cosmogónicas de los *emishi* japoneses y la de las sociedades amerindias, existe cierta continuidad que se da desde aquello que podríamos denominar las dinámicas primordiales de la psique indígena. Esto tendría que ver, por un lado, con una comprensión antropológica en la que el ser humano no puede ser entendido al margen de las relaciones que establece con el resto de la existencia. Por otro, con cierta predisposición epistémica a experimentar y comprender el cosmos en términos sagrados; en este caso, lo sagrado no es comprendido (a la manera de la etnografía moderna) como algo separado de lo profano, sino como la presencia inmanente del espíritu en el territorio y en los seres que lo habitan. Todo esto sugiere una reflexión filosófica de base indígena, en la que se propone una cosmopolítica inspirada en el “animismo”.

La película nos muestra que los distintos tipos de animales (por ejemplo, los lobos, jabalíes y los monos) se ven a sí mismos como clanes, es decir, como naciones de parientes vinculados. Esta semejanza con la sociabilidad humana, sin embargo, no implica una completa equivalencia, tal como se puede apreciar en los términos utilizados en los diálogos de los personajes. En el guion japonés, la palabra con la que se expresa la idea de ser humano es *ningen* (人間). Se trata de un término que los animales solo utilizan para designar a los humanos. Por otro lado, el dueño de los jabalíes, de nombre Okkoto, usa la palabra *ichizoku* (一族), que significa “mi familia”, “mi tribu” o “mi clan”, para referirse al grupo de jabalíes bajo su protección. Asimismo, otros jabalíes de menor rango llaman a los jabalíes líderes, como Nago y Okkoto, “señores” (*kami* 守), reproduciendo una jerarquía similar a la de los clanes humanos. Un diálogo en el que observamos esta contraposición entre la palabra *ningen* (seres humanos) e *ichizoku* (familia o clan) es cuando la Loba Moro, madre adoptiva de San, afirma: “Un pensamiento tan egoísta es extremadamente humano (*ningenrashii*).

3 Entendemos la cosmopolítica como parte de una ética indígena que nos impele a convivir con el resto de seres vivos, estableciendo relaciones de respeto y complementariedad.

Pero tú, San, eres la hija de mi clan (*ichizoku no musume da*)”.

Todo esto muestra una notable relación con la teoría del perspectivismo amazónico tal como ha sido formulada por Viveiros de Castro (2013), la cual sostiene, basándose en los relatos de las naciones amazónicas, que en el espacio-tiempo de las narraciones ancestrales todos los seres vivos compartían la condición de *gente*. Si bien esta condición compartida se ha perdido (debido a distintas transgresiones cometidas por los ancestros de los animales), las diferentes especies se continúan percibiendo a sí mismas de forma semejante a como lo hacemos los humanos: pueden hablar entre sí, tienen sus propias comunidades, sus ritos ancestrales y formas particulares de existencia de acuerdo al entorno en el que inciden. Esto no significa, sin embargo, que desde la perspectiva indígena los seres humanos sean iguales a los animales: por ejemplo, en la lengua shipiba el término *jonikon* (legítimos seres humanos) nunca se aplicaría a los animales o a las plantas. Si bien se reconoce que las distintas especies tienen pensamientos y costumbres propias, el ser humano no debe nunca comportarse como ellos, sino que debe conservar su perspectiva humana (Favaron, 2017). Por lo tanto, el perspectivismo no implica una igualdad ontológica, sino el reconocimiento de una subjetividad compartida y el respeto que merece todo ser vivo. De esta manera, el perspectivismo puede ser una herramienta teórica que, si bien nace desde la etnografía amazónica y del arte verbal amerindio, se muestra particularmente pertinente para comprender los alcances conceptuales implícitos en el “animismo” del Studio Ghibli.

3. La semiótica cósmica y las enfermedades espirituales

Desde el principio, la película nos muestra la existencia de una sensibilidad *emishi* que busca establecer diálogos con lo no humano. Para Ashitaka, comunicarse con el resto de seres vivos es una necesidad y una forma de retomar la vinculación respetuosa entre las diferentes familias de vida. Por lo tanto, el lenguaje no sería una particularidad exclusiva de los humanos; en todo caso, también el resto de la comunidad de lo viviente participa de una semiótica cósmica (Favaron, 2024). En una de las primeras escenas de la película, un “espíritu calamitoso” (*tatarigami* 祟り神) de gran tamaño irrumpe en la aldea y es abatido por una flecha de Ashitaka, quien es tocado por uno de los tentáculos oscuros que emanan de este ser. A continuación, se revela que el “espíritu calamitoso” es en realidad un dueño de los jabalíes. La anciana sabia del pueblo, llamada Hii-sama, al ver el cadáver de este dueño espiritual, se dirige a él respetuosamente para decirle que levantarán una tumba y honrarán el lugar de su muerte, para que su espíritu no los maldi-

ga (7:05). Desde la perspectiva *emishi*, el “espíritu calamitoso” puede escuchar y comprender los enunciados humanos.

Esta primera parte muestra evidentes cercanías con algunas reflexiones y prácticas rituales de las naciones amazónicas. Por ejemplo, diversos especialistas en la antropología amazónica han hecho hincapié en ciertos espíritus dueños de los animales, quienes ejercerían un dominio y cuidado casi paternal ante los otros miembros de la especie que regentan (Fausto, 2008; Favaron, 2017). En la versión japonesa de la película, la palabra con que se refieren a los diversos dueños de las especies que irán apareciendo (Nago, Moro y Okkoto) es *kami* (que suele traducirse como espíritu), pero escrito con el *kanji* 守, lo que significa gobernador y guardián, o bien con el *kanji* *nushi* (主), que significa señor. Es decir, estos animales extraordinarios son los gobernadores o “señores” de sus “clanes”. Si entendemos a los “señores” de las especies como dueños espirituales (trazando vinculaciones con el término *ibo* de la lengua shipibo-konibo), cabe también postular que todos los seres vivos tienen una dimensión suprasensible de la cual dependen. Ahora bien, cuando traducimos *kami* como espíritu, esto debe entenderse como un uso pragmático del término a falta de uno mejor, ya que estos seres, según se presentan en la película, tienen una notoria dimensión física con la cual actúan sobre la Madre Tierra. Espíritu, por lo tanto, no estaría haciendo referencia aquí a una supuesta entidad metafísica, sino a un ser corpóreo, pero cargado de una agencia semiótica y un grado de subjetividad superlativos.

Los dueños de los animales, desde la perspectiva amazónica, nutren a sus especies protegidas con la fuerza anímica de su aliento. Es posible, entonces, que los “señores” y “gobernadores” que aparecen en la película del Studio Ghibli también cumplan una función animadora semejante. A su vez, la idea de que un espectro vengativo puede lanzar un ataque sobre quien lo ha asesinado y que es necesario realizar ciertos actos rituales y de habla para evitar la venganza, también se ha registrado entre distintas naciones amazónicas (Favaron, 2017). Podríamos decir, tal vez, que estos dueños son seres que encarnan la conciencia y la capacidad dialógica colectiva de la especie que regentan; también, que poseen habilidades extraordinarias. En ese sentido, podrían ser comprendidos como mediadores semióticos entre las especies animales y los seres humanos, tal como Favaron (2024) ha postulado para el caso de los *ibo*. De ser este el caso, estos dueños posibilitarían la “diplomacia cósmica” y las prácticas cosmopolíticas destinadas a fomentar la continuidad de la vida.

Figura 1. Diálogo de Hii-sama con el tatarigami (7:05).



Fuente: imagen de captura de *La princesa Mononoke* (Studio Ghibli).

El dialogismo entre Ashitaka y otros seres vivos recorrerá toda la película. En una escena posterior, por ejemplo, cuando está por internarse en el bosque para socorrer a dos hombres heridos, el *emishi* se encuentra con unos pequeños habitantes de la floresta llamados *kodama*. El término *kodama* (木霊) significa “espíritu de árbol” y es el nombre que reciben ciertos seres que, según antiguas afirmaciones de la tradición “animista”, pueden responder a las voces humanas. Estos espíritus vinculados a los vegetales tienen la potestad de adoptar apariencia humana (frecuentemente como ancianos) e interactuar con nosotros. Su existencia ha dado origen a distintos rituales en los que se pide permiso antes de cortar un árbol centenario o la colocación de una sogá trenzada llamada *shimenawa* alrededor del tronco. En el guion de la película, Miyazaki escribe *kodama* con el silabario katakana (コダマ), lo cual expresa que se trata de “personajes” creados por el autor, aunque, evidentemente, basados en estos seres propios del “animismo” popular. La definición tradicional de *kodama* tiene múltiples equivalencias con la idea shipibo de los *ibo* de los árboles, quienes también pueden adoptar forma humana y dialogar con los sabios. En el castellano regional de la Amazonía peruana, estos seres suelen ser llamados la “madre del árbol”.

Tras encontrarse con los *kodama*, Ashitaka dice: “*mori ga yutaka na shirushi da*”, lo que significa: “es prueba de que se trata de un bosque fecundo”. La palabra *yutaka* refiere a lo abundante, tanto en cantidad como en variedad. Por lo tanto, la presencia de los *kodama* sería, desde la perspectiva *emishi*, un indicio de la salubridad del bosque; estos espíritus tendrían una relación anímica directa con la fecundidad del monte y la diversidad de la vida. Ashitaka les pide permiso para entrar al bosque y poder cruzar con los dos hombres heridos (23:40 y 24:06), reconociendo así que el territorio les pertenece. Esta escena manifiesta un conocimiento del mundo es-

piritual del bosque y una ética del trato respetuoso con el que los humanos debemos entrar en espacios no familiares y cargados de subjetividad, como el bosque profundo. Se trataría, por lo tanto, de una suerte de “diplomacia cósmica”. Algo de tales procedimientos también es rastreable entre diversas naciones de la Amazonía. Por ejemplo, cuando los antiguos sabios de la nación shipibo-konibo (conocidos como *onanya*) querían cortar un árbol o sacar su corteza con fines medicinales, tenían que pedir permiso a los dueños espirituales de la especie y explicarles para qué estaban realizando la acción de depredación (Favaron, 2023). Las prácticas de los *onanya* estaban destinadas, justamente, a entrar en relación dialógica con el resto de las especies y evitar ofenderlas. Podría entenderse, bajo la luz otorgada por estas comparaciones etnográficas, que Ashitaka pide permiso a los *kodama* (figura 2, min. 23:40 y 24:06) para no perderse en el bosque y preservar su vida en medio de un entorno social que tiene consciencia y merece respeto.

Figura 2. Diálogo de Ashitaka con un *kodama* (24:06).



Fuente: imagen de captura de *La princesa Mononoke* (Studio Ghibli).

La relación entre el “animismo” de la película y las reflexiones cosmogónicas amazónicas también es rastreable en una concepción espiritual de la enfermedad que es implícita al relato de *La princesa Mononoke*. Como ya se ha mencionado, al principio de la película el dueño de los jabalíes aparece convertido en un “espíritu calamitoso” o un “ser maldiciente”. La versión en japonés se refiere a él con el término *tatarigami* (figura 1, min 7:05), vocablo que nace de la unión de *tatari* 祟り (calamidad o maldición) y *kami* 神 (espíritu). Se trataría, por lo tanto, de un ser destructivo. En los diálogos de la película, una de las palabras que más aparece es *tatari*, que significa “sufrir una calamidad debido a un espíritu vengativo” (Ogawa, 2017, p. 129 [traducción nuestra]). Como señala Ogawa (2017), no se trata de un espíritu “maligno” *per se*, sino de un ser que se ha vuelto violento y peligroso debido a las malas acciones que los seres humanos han ejercido en su contra. Se puede decir que *tatari* es un tipo de castigo recibido de parte de alguna entidad espiritual que ha sido violentada por los humanos.

Ashitaka recibe en su cuerpo parte del castigo, el cual, según dice la anciana *emishi*, terminará por quitarle la vida. De allí que su enfermedad sea causada por una fuerza espiritual y sea en el orden de lo espiritual en el que tenga que encontrar una cura.

Este tipo de enfermedad tiene semejanzas con aquello que en el castellano regional de la Amazonía peruana se conoce como *kutipado* (y que en lengua shipiba se llama *kopia*) (Favaron, 2017). Aunque existen diferentes causas que son capaces de provocarla, en todos los casos puede ser entendida como una maldición. Por ejemplo, un cazador se puede *kutipar* si mata demasiados miembros de una misma especie, ya no por la necesidad de nutrir a sus parientes sino por el mero gusto de dar muerte. En ese caso, el dueño de la especie se enfurece y lanza un ataque contra el codicioso; capturará su alma y esta separación entre el alma y el cuerpo causará una debilidad e incluso, en algunos casos extremos, la muerte. Debido a que el alma del cazador ha sido raptada y pasa a vivir en el mundo de la especie vulnerada, según sus costumbres y alimentos, se puede postular que el *kutipado* implica que el enfermo poco a poco adopta la perspectiva de la especie que ha vulnerado y pierde su perspectiva humana (Favaron, 2017). Este ejemplo permite esbozar mejor la afinidad que encontramos entre el *kutipado* y las enfermedades que sufren algunos personajes de la película. Desde la perspectiva amerindia, las acciones violentas de ciertos humanos generan la rabia y venganza de los dueños espirituales. En la película, por su parte, las ofensas humanas parecen haber sido tan desmedidas y de tal magnitud, que la rabia posee por completo al dueño de los jabalíes y su venganza ya no se dirige contra un cazador en particular, sino contra nuestra especie en conjunto. Esto podría deberse, dándonos libertad a cierto ánimo especulativo, a que la “diplomacia cósmica” ha sido casi completamente descuidada por la humanidad.

La enfermedad que sufre Ashitaka se manifiesta como una mancha viva en su brazo, pero que amenaza con tragar su cuerpo entero. Es una suerte de entidad consciente y expansiva que parasita a sus víctimas y las posee. La ira amenaza con tragarse a Ashitaka, como ya ha hecho con buena parte de la comunidad de lo viviente. Incluso, en un pasaje de la película, cuando Ashitaka descubre que Lady Eboshi (señora del pueblo de hierro) es la que causó la enfermedad del dueño de los jabalíes, la entidad de su brazo lo mueve a agarrar la espada para asesinarla. Sin embargo, la fuerza del pensamiento del *emishi* logra frenar el impulso asesino y no permite que la ira gobierne sus acciones. En general, el reto que enfrenta Ashitaka es poder pensar, hablar y actuar sin estar poseído por la violencia. En más de una ocasión, asegura que quiere contemplar la existencia libre de rabia, para así poder hallar una cura a su enfermedad y, al mismo tiempo, colaborar a favor de la con-

vivencia entre las distintas especies. Esto también tiene vinculación con algunas reflexiones indígenas de la Amazonía. Desde la perspectiva shipibo-konibo, por ejemplo, se suele plantear que un ser humano legítimo no puede estar gobernado por la ira (*sina*) y el resentimiento (*notsi*); si estas pulsiones antisociales llegan a apoderarse de una persona, se volvería un ser peligroso (*onsa*) para sus parientes y contrario a la buena convivencia (*jakonash jati*). Por lo tanto, el ser humano que piensa con el corazón y sabe cuidar de su familia, tiene que ser capaz de dominar estas tendencias agresivas con la fuerza de su pensamiento (*koshi shinan*). La idea que la rabia nos priva de nuestra humanidad y distorsiona nuestra perspectiva está presente tanto en la reflexión de la película como en las enseñanzas shipibo.

La lectura comparativa también nos permite postular que, desde el punto de vista amerindio, también San sufre un tipo de *kutipado*. Ella encarna el conflicto de perspectivas que puede surgir cuando todos los seres se ven a sí mismos como *gente*. Como se cuenta en la película, San fue abandonada por sus padres en el bosque cuando la dueña de los lobos los enfrenta por depredar en exceso. La loba, en vez de asesinar a la bebé, decide criarla. San, aunque biológicamente es humana, ha perdido buena parte de su condición, debido a que come como un lobo (incluso bebe sangre), se viste con una piel de lobo, siente afecto por los miembros de su manada y conversa con ellos. Incluso, el olor humano le parece desagradable. Sin embargo, todos saben que ella no es completamente lobo. Incluso la madre loba se refiere a ella como “su fea bella hija”: la fealdad, desde la perspectiva de los lobos, son sus rasgos humanos; sin embargo, ella es también bella para su madre, pues la contempla desde los ojos del corazón. San desprecia a los humanos, lo que significa que odia parte de sí misma. Su condición no está libre de conflictos ni parece haber alcanzado una armonía entre sus distintas perspectivas. Este desequilibrio puede ser entendido como una suerte de *kutipado*. Sin embargo, mientras Ashitaka busca liberarse de la ira y retomar su perspectiva legítima (reconociéndose enfermo), San rehúsa cualquier posibilidad de curación (es decir, de volver a ser humana de forma plena). Ella no reconoce en sí la enfermedad y, por eso mismo, su condición no puede ser revertida.

Además del primer espíritu jabalí que aparece en la película, otros dueños de los animales también son perturbados por la maldad humana. Esto sucede, por ejemplo, con Okkoto, el dueño anciano de los jabalíes, quien es una suerte de jefe guerrero de su tribu; aunque se caracterizaba por ser sabio y prudente, termina consumido por la violencia y enceguecido por la ira. La turbación de estos seres tiene lugar conforme sus territorios son destruidos por los humanos. Dominados por el resentimiento, pierden la facultad de habla y el sano juicio, lo cual conlleva una especie de degradación ontológica y semiótica. Aunque las circunstancias que detonan

esta paulatina pérdida de lenguaje son particulares a la narrativa de la película, el hecho tiene semejanzas con distintas narraciones amazónicas que cuentan cómo los animales perdieron su condición primordial de *gente*. En estos relatos, por lo general, los ancestros de los actuales animales se comportaron de forma impropia y, debido a ello, ya no pudieron expresarse en términos equiparables a los del lenguaje humano (Favaron, 2017). Esta degradación lingüística, según se afirma en la película, también conllevaría un entumecimiento de las habilidades cognitivas: Okkoto afirma que sus jabalíes se están embruteciendo. Esto puede ser entendido como una pérdida definitiva de su condición primordial de *gente*, para pasar a ser meras “bestias”.

Si atendemos al subtexto que recorre la película, es posible postular que esta corrupción lingüística parece relacionarse con la desvinculación de los animales de su propia dimensión espiritual a causa de la ira. Debido a que pierden su alma, disminuye la calidad de su consciencia, de su agencia comunicativa y sus dotes cognitivas. De ser este el caso, este proceso tendría que ser entendido también como una suerte de *kutipado*. En la película, todas las familias animales reconocen la existencia de un ser espiritual que rige el orden de la vida y la muerte: *Shishigami* (シン神), un espíritu relacionado con el agua y cuya corporalidad aparece, por momentos, como una mezcla de formas animales (durante el día), pero también posee una manifestación antropomórfica (nocturna). La palabra *shishi* significa “bestias”; puede decirse que se trata del espíritu (*kami* 神) que anima a todos los seres del bosque. Tanto Lady Eboshi como los cazadores contratados por el emperador planean darle muerte, cada uno por sus propias razones egoístas. En el caso de los cazadores, lo hacen por ganar el sueldo prometido por el emperador para quien le traiga la cabeza del *Shishigami*, debido a que el monarca piensa que esta le otorgará inmortalidad. Eboshi, por su parte, cree que para poder explotar de forma indiscriminada los minerales debe eliminar a este *kami*; de modo implícito, ella parece reconocer que la posibilidad ontológica de ejercer un dominio completo sobre el territorio depende de privar al bosque de sus vinculaciones espirituales. De esta manera, la película enseña, por un lado, las consecuencias ecológicas de la voluntad de poder (y de los delirios de inmortalidad) desplegada por las élites humanas; por otro, parece señalarnos que el “animismo”, al reconocer la dimensión espiritual que anima la comunidad de lo viviente, pone un freno al egoísmo humano y nos encomienda a respetar la sacralidad de la existencia. Por eso mismo, el “animismo” adquiere una dimensión cosmopolítica que resulta necesario atender y que tiene innegables potencialidades filosóficas.

4. Conclusiones

La película pone en tensión distintas maneras de encarar la relación entre los seres humanos y no humanos. Sugiere, además, la importancia de una perspectiva indígena, que, en el caso japonés, se remonta a la etapa previa a la consolidación y expansión imperial. La crisis ecológica, desde esta veta reflexiva, provendría de la irrupción violenta de seres humanos desatentos a la sacralidad del territorio y dominados por sus deseos egoístas. Esta actitud conlleva a la destrucción del bosque, lo cual altera también a los seres no humanos. De esta manera, se señala que las acciones humanas sobre el territorio tienen consecuencias cósmicas; además, la violencia ejercida contra la totalidad de la vida puede engendrar respuestas violentas que ponen en peligro nuestra subsistencia. Los humanos despliegan sus acciones agresivas y depredatorias desde distintas posiciones éticas. Por ejemplo, los cazadores, si bien reconocen la existencia del espíritu del bosque, ya no lo respetan. Para ellos, la máxima autoridad sobre la vida y la muerte no proviene del mundo espiritual, sino del emperador, quien, por medio de un decreto escrito, legitima su poder sobre todos los seres. De esta forma, la escritura parece imponer su propia racionalidad y legalidad sobre la semiótica cósmica, acallando las voces de los seres y el orden primigenio de la existencia. Por otro lado, también Lady Eboshi y el pueblo de hierro reconocen a los dueños de los animales, pero les temen y los consideran como enemigos. Para ellos, estos espíritus son obstáculos que impiden erigir una nueva sociedad basada en ideales progresistas. Debido a una concepción extractivista del progreso, los humanos emprenden una degradación ontológica de los animales, los que comienzan a ser vistos solamente como recursos que benefician u obstaculizan sus planes.

Ante esta crisis, aparece la ética y perspectiva de los *emishi*, de la cual Ashitaka es el portavoz y modelo. Un poema escrito por Miyazaki titulado “La leyenda de Ashitaka” deja en claro que sus acciones parten desde “su amor a la gente y el bosque” (Miyazaki, 2021). Es decir, se trata de alguien que piensa con el corazón y reconoce la valía de los seres existentes. Ashitaka conserva su vínculo primordial con la vida y por ello tiene siempre la posibilidad de armonizar las perspectivas de los diversos seres en un proyecto de buena convivencia. En este sentido, Miyazaki parece proponer la necesaria indigenización de la modernidad: no habrá futuro posible para la especie humana si no reaprendemos a pensar desde las cosmogonías indígenas, basadas en una racionalidad afectiva que puede percibir empáticamente la vida y consciencia del resto de seres. Desde la perspectiva indígena, por lo general, el ser humano piensa con el corazón (Surralles, 2009). El término shipibo *shinan*, por ejemplo, se traduce como pensamiento, pero también se utiliza para sentir o extra-

ñar a alguien. También en la tradición “animista” japonesa, se afirma que el corazón (*kokoro* 心) es la sede del pensamiento. El pensamiento cordial tiene la capacidad, al mismo tiempo, de reconocer la singularidad irremplazable de cada ser vivo y el aliento vital que nos entreteje. La modernidad indígena, entonces, se basaría en una complementación entre los hallazgos tecnológicos y la recuperación de las dinámicas primordiales del afecto; guiada por una ética de la buena convivencia, no desplegaría una dominación irrestricta sobre el resto de seres, sino que practicaría la “diplomacia cósmica”, lo cual, desde los saberes ancestrales shipibo-konibo, también es la base del buen convivir.

Además, la ética personal de Ashitaka puede leerse como la de un médico indígena, al menos tal como se describe la figura de los sabios visionarios en ciertos trabajos de reflexión antropológica recientes (Favaron, 2017, 2023). Por una parte, él encarna los atributos del *onanya* como personaje cosmo-semiótico, cuya palabra poética transita entre diversos mundos y lenguajes, sin perder por ello su perspectiva humana. El médico también es un mediador que busca resolver disputas articulando las partes en conflicto a través de un diálogo basado en la sabiduría ancestral y los cantos medicinales. Por otra parte, Ashitaka siente la enfermedad espiritual en su propio cuerpo y, a través de distintas pruebas (las cuales constituyen parte de su senda iniciática), es capaz de superar la maldición y alcanzar la sanación. Como se sabe, muchos médicos amazónicos se inician en las sendas visionarias para superar algún tipo de enfermedad; para lograr sanarse, establecen diálogos oníricos y visionarios con los dueños del bosque, quienes les donan curación y conocimientos medicinales. Ashitaka articula a los seres humanos y no humanos mediante una vía medicinal que permite la generación de un pensamiento libre de violencia y propone un camino civilizatorio alternativo al de la modernidad hegemónica.

Como hemos podido demostrar, son múltiples las posibles vinculaciones entre las películas animadas del Studio Ghibli y algunas reflexiones cosmogónicas de las naciones de la Amazonía. Ghibli encontró en el “animismo” un manantial reflexivo y narrativo del cual podía nutrir sus propuestas artísticas y ecopoéticas. Desde este uso creativo de las dinámicas de la imaginación filosófica de las naciones indígenas, el “animismo” no sería un residuo folklórico que se rescata por nostalgia, sino que se trataría de una posibilidad de la sensibilidad y del pensamiento con implicancias plenamente contemporáneas; es más, desde la perspectiva del Studio Ghibli, parece sugerirse la urgencia de que la civilización moderna aprenda de estas dinámicas y se reconcilie con la Madre Tierra. Estas aproximaciones evidencian que las películas de Miyazaki movilizan marcos epistémicos y ontológicos no occidentales que pueden dialogar entre sí, fortaleciendo referencias y vinculaciones que corren por

derivas reflexivas alternativas a las de la modernidad hegemónica. Al considerar la existencia planetaria como una comunidad de lo viviente, la subjetividad del resto de seres tiene que ser tomada en cuenta por toda reflexión humana que busque encontrar posibilidades curativas frente al ecocidio contemporáneo. De esta manera, las películas de Ghibli abren un camino fecundo para que los creadores y filósofos indoamericanos podamos realizar nuestro trabajo en términos plenamente comprometidos con los retos de la civilización global, sin por ello renunciar a las raíces indígenas de nuestra constitución anímica y reflexiva.

5. Referencias bibliográficas

- Daniels-Lerberg, T. y Lerberg, M. (2017). To "See with Eyes Unclouded by Hate": Princess Mononoke and the Quest for Environmental Balance. En Denison, R. (ed.), *Princess Mononoke: Understanding Studio Ghibli's Monster Princess* (pp. 57-73). Bloomsbury Academic.
- Fausto, C. (2008). Too many owners: mastery and ownership in Amazonia. Traducido por David Rodgers. *Mana*, 14(2), 329-366. http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0104-93132008000100001&script=sci_arttext
- Favaron, P. (2017). *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental*. CAAAP y UNU.
- Favaron, P. y Chonon Bensho. (2023). *Non onan shinan: los mundos medicinales y la sabiduría de una familia shipibo-konibo*. CAAAP, Pakarina y PUCP.
- Favaron, P. (2024). *Netebaon joi: la semiótica cósmica shipibo-konibo*. *América Sin Nombre*, 32, 16-32. <https://doi.org/10.14198/AMESN.27536>
- González Calvo, N. y Amann Alcocer, A. (2022). San, le primere princese más que humane. *Ecozon@*, 3(2), 174-192.
- Melchy Ramos, Y. (2024). El espíritu de lo poético: Hacia un diálogo entre Japón y la Amazonía. *América Sin Nombre*, 32, 87-107.
- Miyazaki, H. (2014). *Turning point 1997-2008*. Traducido por B. Cary y F. Schodt. VIZ Media.
- Ogawa, H. (2017). *Jiburi anime de tetsugaku suru*. PHP bunko.
- Solares, B. (2021). Preámbulo. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica. En Solares, B. (ed.), *Imaginario de la Naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica* (pp. 15-30). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Surrallés, A. (2009). *En el corazón del sentido. Percepción, afectividad, acción en los candoshi, Alta Amazonía*. IFEA y IWGIA.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al pensamiento amerindio*. Tinta Limón Ediciones.
- Yoneyama, S. (2018). *Animism in contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan*. Routledge.
- Yoneyama, S. (2020). Rethinking human-nature relationships in the time of coronavirus: Postmodern animism in films by Miyazaki Hayao & Shinkai Makoto. *Asia-Pacific Journal*, 18(16[6]), 1-16.