
LA MÚSICA COMO TEMÁTICA NARRATIVA EN *SUSURROS DEL CORAZÓN*

Lidia Esteban López
Universidad Rey Juan Carlos

La música no solo es parte de la banda sonora cinematográfica, también puede constituir una temática narrativa en el film. El objetivo de este artículo es identificar, en la película de animación *Susurros del corazón*, dirigida por Yoshifumi Kondō y producida por Studio Ghibli, la vinculación entre temática musical y elementos narrativos. Con ánimo de constatar la importancia de los cambios realizados por Hayao Miyazaki en el relato al adaptar el manga original a guion filmico, se toma por referencia la obra de Bordwell y Thompson *El arte cinematográfico: una introducción*, basada en la dicotomía forma-estilo, y se emplea para realizar un análisis práctico del largometraje.

Music is not only part of the soundtrack, but it can also be developed as a narrative topic inside the film. The aim of this article is to identify the link between the topic of music and the storytelling of the animated movie *Whisper of the Heart*, directed by Yoshifumi Kondō, produced by Studio Ghibli. To verify the importance of the changes made by Hayao Miyazaki while adapting the original comic to a film, we use Bordwell and Thompson's *Film Art: An Introduction* as a reference. The dichotomy form-style will be used in order to make a practical analysis of this feature film.

Palabras clave: Ghibli, música, animación, narración, Miyazaki, película.

DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2018.9657>



Introducción

La música cinematográfica es un tema abordado con frecuencia por los estudiosos del cine y la musicología. Si bien no se pretende en el presente artículo profundizar en un estado de la cuestión al respecto, sí podemos afirmar que el enfoque más habitual es el que sitúa la música de cine como elemento de la banda sonora al que se le atribuyen diferentes funciones en su relación con la imagen (Adorno, Eisler, 1976; Alcalde, 2007; Chion, 1997 [1995]; Cueto, 1996; Lluís i Falcó, 2005; Nieto, 2003; Olarte Martínez, 2009). En el ámbito de la animación, nos encontramos con textos de referencia como *Drawn to sound* o *Tunes for Toons* (Coyle et al., 2010; Goldmark, 2005), que a grandes rasgos también siguen esta línea en sus análisis de obras animadas.

Un enfoque que resulta muy acertado, siempre y cuando se trate de abordar la música como elemento sonoro. Sin embargo, en esta investigación se ha considerado que también merece la pena ahondar en la música como temática narrativa, ya que no solo constituye un elemento de la banda sonora; también es a menudo parte del mensaje que transmite el film, parte de *lo que se cuenta*. Una doble función de la que ya hablaba Michel Chion a colación de los films que ponen en escena a compositores,

instrumentistas y directores de orquesta: “la música [...] asegura una doble función, ya que es a la vez sujeto y medio, heroína y herramienta” (Chion, 1997 [1995]: 267).

Las bandas sonoras de la productora japonesa Studio Ghibli no han pasado desapercibidas a nivel internacional, en especial aquellas compuestas por Joe Hisaishi, despertando el interés de investigadores como Marco Bellano, Alexandra Roedder o Kyoko Koizumi (Bellano, 2010, 2012, 2015; Koizumi, 2010; Roedder, 2013), quienes subrayan características distintivas de Ghibli como su uso del silencio (Bellano, 2010); o el empleo de las escalas para dotar de estilo japonés a la música sin emplear instrumentos del folklore nipón (Koizumi, 2010: 71). Pero ¿qué papel adquiere la música como temática narrativa en estos films?

Dentro de la filmografía de esta productora encontramos un largometraje que llama la atención en cuanto a la temática musical:¹ *Susurros del corazón* (*Mimi wo sumaseba*² 1995). Es la historia de cómo Shizuku, una joven estudiante a la que le encanta la literatura, conoce a Seiji, el chico que aparece en las tarjetas de todos los libros que saca de la biblioteca. Él toca el violín y quiere ser lutier. Cuando Shizuku comprende que Seiji ha encontrado aquello que le apasiona

y a lo que le gustaría dedicarse, decide ponerse a prueba a sí misma como lo hace él y tratar de convertirse en escritora. Gracias al personaje de Seiji, esta película constituye la única producción de Ghibli con un protagonista cuya meta es dedicarse a la música.

En el ámbito académico, *Susurros del corazón* ha pasado bastante desapercibida a pesar de ser el largometraje japonés que más recaudó en 1995 en Japón (MPPAJ, 2017; Schilling, 1997). Adapta a la pantalla el manga *If You Listen Closely* de Aoi Hiiragi (1992), en el que ninguno de los elementos musicales se hallaba presente: el personaje masculino protagonista, Seiji, no era lutier sino pintor; la protagonista, Shizuku, no realizaba una adaptación de la canción *Take Me Home, Country Roads*.³ Ni siquiera el reloj que hace sonar una melodía a las doce se encuentra en el manga original.

La adaptación más *musical* de la historia podría parecer una idea de Isao Takahata, figura fundamental del estudio japonés, conocido por su melomanía y director de films tan rebosantes de música como *Goshu, el violoncelista* (Sero Hiki no Gōshu 1982), previo a su etapa Ghibli. No obstante, fue Hayao Miyazaki quien realizó la adaptación a storyboard cinematográfico, mientras Yoshifumi Kondō, colaborador habitual de la productora, debutaba como director con este film, y Yuji Nomi se estrenaba a su vez como compositor en el estudio.

Lo que propone esta investigación es ahondar en qué aporta la música como temática narrativa en el film, para deducir qué pudo motivar las modificaciones musicales. La hipótesis de la que se parte es que la música y, en concreto, la canción *Take Me Home, Country Roads* sirve como punto común entre los dos personajes protagonistas.

La metodología para lograr este objetivo tomará por referencia los elementos narrativos que expone la obra de David Bordwell y Kristin Thompson *El arte cinematográfico. Una introducción* (1995 [1990]). Cada uno de ellos

será examinado para extraer las posibilidades que ofrece a la hora de relacionarse con la temática musical, y finalmente se observará cómo se relaciona con ella en el caso del film de Kondō. Así, el análisis girará en torno a la función sujeto-heroína que ya señalaba Chion, y ayudará a responder a preguntas como, por ejemplo: *¿cómo es representada la música en la imagen? ¿Qué dice esta película de la música? ¿A qué temas la vincula?*

Recordemos por último que no se trata de examinar la banda sonora y sus posibles funciones, sino de analizar una temática narrativa (la música) y su presencia en el film animado.

01

Análisis de la forma fílmica⁴

En primer lugar, vamos a observar el papel de la temática musical en la forma fílmica de *Susurros del corazón*, donde la presencia diegética⁵ de música delatará una integración directa de ésta en el argumento del film, así como en la puesta en escena. Encontramos música diegética claramente diferenciada hasta en seis ocasiones a lo largo de la película:

1) Shizuku le enseña a su amiga Yuko la traducción que ha escrito de *Take Me Home, Country Roads* y la cantan juntas. Después entonan la versión humorística, también escrita por Shizuku, *Concrete Road*.

2) Shizuku conoce al abuelo de Seiji, quien le enseña el reloj que está reparando. El anciano cambia la hora del reloj por las 12:00 y este comienza a emitir una melodía.

3) Seiji devuelve a Shizuku la bolsa de comida que se ha dejado en la tienda. Se mete con ella, divertido, y se aleja en su bicicleta cantando *Concrete Road*.

4) Shizuku ha terminado la letra japonesa de *Take Me Home, Country Roads*, se la enseña a su grupo de amigas y ellas la cantan.

5) La protagonista escucha música mientras estudia, hasta que su hermana le quita los auriculares.

6) Los dos protagonistas interpretan juntos *Take Me Home, Country Roads*; él al violín, ella cantando. Después se unen el abuelo de Seiji y sus amigos.

Identificadas las escenas en que aparece música diegética, podemos examinar cómo se relaciona la música con los tres elementos narrativos que integran la forma fílmica: *Causa-efecto, tiempo y espacio*.

Los principales agentes de la causa y el efecto son los personajes, cuyos rasgos están concebidos, habitualmente, para desempeñar un papel causal en la narración (Bordwell, Thompson, 1995 [1990]: 68). En general, se guían por un objetivo personal que los define y constituye el centro de su personalidad, la denominada *motivación, need o meta interior* (Sánchez-Escaloniella, 2001; Truby, 2007; Vale, 1996).

Aquí, tanto en el caso de Seiji como en el de Shizuku, el objetivo interno al personaje es averiguar si realmente es bueno haciendo aquello que le apasiona. Seiji quiere ir a Cremona para formarse como lutier y probarse a sí mismo, por lo que la música es parte fundamental de su meta interior. El vínculo entre la meta interior de Shizuku y la música es más sutil: su amiga Yuko y el propio Seiji le han dicho que tiene una virtud, sabe expresarse mediante las palabras que escribe, como ha demostrado con la versión japonesa de *Take Me Home, Country Roads*. Es así, mediante sus dotes de letrista, como la protagonista se da cuenta de que tiene que probar a escribir una novela.

Los dos personajes, además de ser lutier y letrista respectivamente, interpretan música (Seiji al violín, Shizuku cantando). Interactúan con música en grupo, en pareja y en solitario. También interactúan con música, si bien únicamente en grupo, las amigas de Shizuku, el abuelo de Seiji y sus amigos.

Continuando con el análisis de los personajes, y una vez señaladas sus metas interiores, pasamos a analizar la subtrama⁶ que los une. Ya en el primer encuentro entre Seiji y Shizuku, él se burla de la letra *Concrete Road* escrita por ella. En el cine de Hayao Miyazaki, es relativamente frecuente encontrar la música presentando la relación romántica de dos personajes; los ejemplos más claros los encontramos en dos películas previas a la de Kondō: *El castillo en el cielo* (*Tenkū no Shiro Rapyuta*, 1986), en la que cuando Sheeta despierta Pazu está tocando la trompeta en el tejado, y *Porco Rosso* (*Kurenai no buta*, 1992), donde conocemos al personaje de Gina cuando Porco va a verla cantar al bar.

No obstante, en este film la música seguirá teniendo presencia en la subtrama. En el segundo encuentro, tras un nuevo comentario burlón hacia Shizuku, Seiji se aleja tarareando *Concrete Road*. Y especialmente importante para la relación entre ellos es la escena en la que él le muestra su taller e interpretan juntos *Take Me Home, Country Roads*, pues al finalizar la canción se produce una anagnórisis:⁷ Shizuku se da cuenta de que Seiji es el chico que lee los mismos libros de la biblioteca que ella. En el manga de Aoi Hiiragi, el *concierto* se corresponde con Seiji mostrándole a Shizuku un cuadro que ella le ha inspirado a pintar, mientras que la anagnórisis se ha producido mucho antes (Hiiragi, 1992).

En cuanto a los elementos de tiempo y espacio, la música puede venir asociada en la diégesis a tiempos y a espacios fílmicos concretos, y dicha asociación puede a su vez venir o no implícita en la propia naturaleza del tiempo o espacio en cuestión. Remitiéndonos a un ejemplo: si la acción se desarrolla en un conservatorio, la música será una característica implícita en el espacio en sí, ya que se trata de un espacio que se define total o parcialmente por su vínculo con la música. Lo mismo sucede en el caso del tiempo: los ensayos de una orquesta o la representación de una ópera son tiempos asociados a la música como temática.



Fig. 1. Shiro Nishi, abuelo de Seiji. *Susurros del corazón* (Yoshifumi Kondō, 1995).

En el film dirigido por Kondō, el taller de Seiji es el espacio musical por excelencia y está vinculado al aprendizaje, la gente acude a él para formarse como lutier. Por otro lado, la ciudad de Cremona constituye un lugar idealizado en el que aprender este oficio y se encuentra fuera de campo. La idea del espacio deseado fuera de campo y vinculado a la música se puede observar aún con más claridad en otro film Ghibli, *El cuento de la princesa Kaguya* (*Kaguyahime no Monogatari*, Isao Takahata, 2013), en el que los distintos pretendientes de la princesa quedarán fascinados escuchando cómo ella interpreta música, pero no la verán hacerlo. Hacer un violín resulta tarea fácil para Seiji, pero convertirse en un gran maestro lutier parece un objetivo difícil de lograr, aún intangible.

Hay tres tiempos que se corresponden con procesos creativos de aprendizaje vinculados a la música: aquel que Seiji dedica a fabricar violines, el que emplea en estudiar violín y el tiempo que dedica Shizuku a escribir la letra de la canción. Los tres forman parte de la historia, pero solo el primero es también parte del argumento⁸ y aparece múltiples veces en plano. Así, el film hace hincapié en la dedicación de Seiji para lograr su verdadero objetivo.

Cremona suscita a su vez un tiempo narrativo: aquel durante el cual Seiji se forma como lutier y los dos protagonistas están separados. Este periodo de dos meses aparece subrayado por la imagen, ya que vemos cómo Shizuku tacha los días que quedan en el calendario para que Seiji vuelva. Así, la protagonista delimita un periodo de tiempo específico en que se concentrará en lograr su meta interior, con la escritura de su primera novela, motivada por la idea de que Seiji también se está poniendo a prueba fabricando violines.

02

Análisis del estilo cinematográfico

Examinados los aspectos relativos a la forma cinematográfica, pasamos a analizar la vinculación entre la temática musical y los elementos propios del estilo cinematográfico: *el plano, el sonido y el montaje*.

En el plano, un elemento vinculado a la música implicará mayor presencia (visual) de ésta en el film. En nuestro objeto de estudio se han identificado los siguientes elementos vinculados a la música:

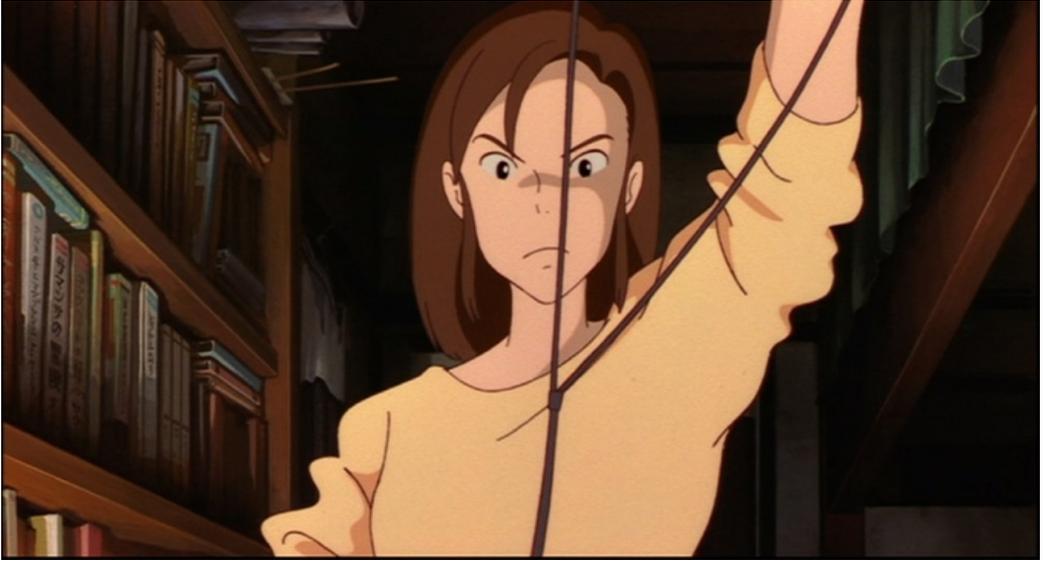


Fig. 2. Shiho Tsukishima, hermana de Shizuku. *Susurros del corazón* (Yoshifumi Kondō, 1995).

1) El reloj que está siendo reparado en la tienda del abuelo.

2) Los auriculares de Shizuku, mientras escucha música.

3) El taller de Seiji y todos los instrumentos musicales que alberga (piano, cello, pandero...), así como atriles, herramientas para trabajar la madera de los instrumentos, piezas de violines etc. incluido el violín del propio Seiji y su estuche.

4) Ilustración del lutier encarcelado e ilustración de violines en el mismo libro de la biblioteca.

Identificados los elementos musicales representados en el plano, es razonable plantearse qué características cumplen las imágenes en cuestión para extraer una idea de *qué se dice* de la música. El presente artículo, con ánimo de acotar el análisis, no puede abarcar un examen pormenorizado de cada uno de los planos al respecto. Señalamos a continuación, no obstante, dos imágenes que resultan llamativas.

Cuando el abuelo de Seiji le dice a Shizuku que la historia que ha escrito es maravillosa, que solo hay que pulirla, como los violines de su nieto, los violines se encuentran al fondo del

plano iluminados por una luz cálida, arrojando sus palabras. Hay una puerta abierta que conduce a ellos, dando pie a un interesante uso de la profundidad de campo, del que puede interpretarse que la puerta está abierta para ser como Seiji y hacer historias como él hace violines.

El anciano Shiro Nishi constituye un personaje entrañable, un artesano que valora la magia que encierran los objetos, la música y las historias, que apoya a su nieto cuando sueña el futuro. En el polo opuesto se encuentra la hermana de Shizuku, Shiho, que es exigente con Shizuku sin comprender sus motivaciones.

Por otro lado, mientras la protagonista está escuchando música, su hermana le arranca los auriculares de un tirón. Shiho aparece iluminada por una luz dura y contrapicada, que produce pronunciadas sombras en su rostro y deja el fondo en penumbra.

Este personaje representa la visión no idealista de la vida, es una persona práctica que sigue las reglas impuestas por la sociedad. Dicha visión está respaldada en un inicio por la madre de Shizuku, quien aprueba el gesto: “te vas a quedar sorda”, dice a Shizuku. No seguir el camino establecido implica riesgos, y esta idea

será retomada por el padre de la familia Tsukishima, quien advertirá a Shizuku de lo difícil de su elección y no obstante decidirá apoyarla en su búsqueda.

Cuando observamos juntos los dos planos, parecen claras las dos caras de la carrera artística (la idealista y la realista); la puerta abierta a colores cálidos y el fondo de oscuridad; los violines que verás si todo va bien y lo que pasa cuando dejas de escuchar su música.

El segundo elemento que examinar en cuanto al estilo cinematográfico es el sonido. Diálogos, música y efectos sonoros, no siempre claramente diferenciados entre sí, se relacionan en “lo que comúnmente se llama *diseño de sonido de la película*” (Fraile Prieto, 2008: 35), y observar la jerarquía que establecen entre sí los tres elementos y, en concreto, el lugar que ocupa la música en esta convivencia puede ser fundamental en un análisis narrativo, como ya apuntaron tanto Teresa Fraile como Bordwell y Thompson (Bordwell, Thompson, 1995 [1990]: 298).

En nuestro caso, identificar puntos del film en los que la música protagonice el diseño de sonido y buscar la relación entre ellos puede ayudarnos a observar qué temáticas son vinculadas a la música: un film no dirá lo mismo de ella si adquiere presencia sonora cada vez que el personaje se siente feliz, que si lo hace en los momentos en que aparece el mar en plano.

Cuando aplicamos estos criterios a *Susurros del corazón*, se observa una vez más la importancia de la canción *Take Me Home, Country Roads*, que lidera la jerarquía del diseño de sonido en diversas secuencias, empezando por la de arranque. En esta, se nos presenta mediante distintos planos generales la ciudad y escuchamos la versión en inglés de la canción, interpretada por Olivia Newton-John. Algo semejante ocurre en la secuencia final de créditos, no obstante, esta segunda nos muestra la ciudad desde otra perspectiva: mientras se escucha la versión japonesa de la canción, vemos un plano fijo de la carretera, que va siendo recorrida por distintos personajes.

Dado que la letra de *Take Me Home, Country Roads* trata los caminos que llevan al hogar, parece lógico que esta canción quede aquí ligada a la ciudad de Tokio y sus carreteras. Con esta estrategia se aporta circularidad al film, que empieza y acaba con la misma melodía, y los cambios entre la primera secuencia y la última nos hablan, por otro lado, de una evolución. La ciudad ha cambiado para nosotros mientras el personaje crecía. Ahora, acompañada de la letra de Shizuku, resulta más cercana.

La música compuesta por Yuji Nomi también adquiere presencia en ciertos momentos del film, y gracias a ellos establece un paralelismo entre Seiji y el Barón (la figura de gato que protagonizará la historia escrita por Shizuku). Esta idea puede deducirse de dos parejas de secuencias.

La secuencia en que Shizuku baja velozmente las escaleras imaginando su vuelo con el Barón se relaciona con aquella en que Seiji la recoge y suben juntos la colina, también apresurándose, porque ambas comparten un diseño de sonido en el que adquiere fuerza la canción del Barón, *Baron no Uta* (Nomi, 1995). En segundo lugar, cuando Shizuku se queda observando los ojos del Barón en la tienda al atardecer, la música desaparece a la vez que el sol; cuando mira el amanecer con Seiji, la música y el sol surgen también a la vez.

Hemos observado la presencia de la música en el diseño de sonido, pero, a nivel individual, cada uno de los elementos que conforman el diseño de sonido puede a su vez relacionarse en sí mismo con la música. La manera en que se relaciona el diálogo con ella es *nombrándola*. En los diálogos de *Susurros del corazón*, es mencionada hasta en doce escenas diferente, y hay un patrón que se repite: la comparación entre las habilidades de Shizuku y las de Seiji. Los dos personajes que más verbalizan este paralelismo son Yuko y el abuelo de Seiji, con frases como “Shizuku, tú también tienes mucho talento”, o “A mí me gustan las joyas en bruto, pero fabricar violines o escribir es muy distinto”.



Fig. 3. Shizuku canta *Take Me Home, Country Roads*. *Susurros del corazón* (Yoshifumi Kondō, 1995).



Fig. 4. Gina canta *Le Temps des Cerises*. *Porco Rosso* (Hayao Miyazaki, 1992).



Fig. 5. Furgoneta de Shiro Nishi. *Susurros del corazón*.



Fig. 6. Avión de Porco. *Porco Rosso*.

El segundo elemento del diseño de sonido que puede relacionarse con la música es la propia música. Aunque parezca una redundancia, esta puede ser metalingüística, de dos maneras: nombrándose a sí misma si tiene letra —como por ejemplo en *Los Aristogatos* en “Everybody Wants to Be a Cat” (*The Aristocats*, Wolfgang Reitherman, 1970)— o tratándose de una obra preexistente pues, como apunta Matilde Olarte, la música preexistente juega “con el sentido expresivo que esa melodía tiene ya para el espectador” (Olarte Martínez, 2005: 108).

Esto último se observa claramente con *Concrete Road*, la versión paródica de *Take Me Home, Country Roads*, que es precisamente divertida para Shizuku y Yuko porque compara, mediante la referencia musical, la idealizada Virginia Occidental que describía Denver con el demasiado urbanizado Tokio Occidental.

A lo largo del film se hacen múltiples interpretaciones de esta pieza preexistente (*Take Me Home, Country Roads*). La letra cuenta con

cuatro versiones diferentes: la original en inglés y las tres versiones en japonés escritas por Shizuku, que incluyen *Concrete Road*, y las dos versiones “serias”; será interpretada por hasta ocho personajes distintos. Esta “reutilización” de un mismo tema musical no es muy frecuente en Ghibli, si bien encontramos un caso parecido en *El cuento de la princesa Kaguya*, donde la canción *Warabe Uta*, tiene cinco versiones diferenciadas entre sí por su letra y sus intérpretes. En ambas películas, el uso metalingüístico de la música establece una progresión: en el caso de *Kaguya*, la vida va avanzando; en el de *Susurros*, Shizuku se va conociendo a sí misma.

Los efectos sonoros también pueden emplearse musicalmente, pueden aportar un carácter musical a la escena. Encontramos un ejemplo en los aullidos en la perrera de *La Dama y el Vagabundo* (*Lady and the Tramp*, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1955), que acaban por convertirse en una auténtica canción coral.

En *Susurros del corazón*, el efecto más destacado en este sentido es el que emite el reloj que está siendo reparado por el abuelo de Seiji. Su melodía puede ser considerada música diegética, pero en cualquier caso viene acompañada de los golpeteos que en el interior producen las figuritas de los enanos, que extraen piedras preciosas a ritmo.

En lo que respecta al montaje, lo que aquí nos atañe son los casos en que “la composición gráfica se estructura para acoplarse a la música” (Eisenstein, 1991: 173-174). Una priorización del sonido sobre la imagen a la que ya hacía referencia Chion al tratar el género del videoclip (Chion, 1993 [1990]: 156). Con dicho tipo de montaje se posibilita hacer una reflexión acerca de la música mediante la imagen, incluso *analizarla*, como afirma el director Milos Forman: “el cine tiene la posibilidad de detallar los diferentes fragmentos de una partitura, de separar el violín del contrabajo o de la flauta. Así podemos comprender mejor lo que ocurre en la cabeza del compositor” (Chion, 1997 [1995]: 273).

En este sentido, destaca en *Susurros del corazón* la secuencia en que los dos protagonistas interpretan *Take Me Home, Country Roads* junto con el abuelo de Seiji y sus amigos. El montaje combina planos generales, en los que vemos a todos los integrantes del improvisado grupo musical, con planos cortos de cada uno de ellos y sus instrumentos. Sin duda, este uso del montaje es fundamental para subrayar las intervenciones de las distintas voces, así como la interacción entre ellas.

En la misma secuencia, se hace un juego con la propiedad diegética del sonido, puesto que mientras Shizuku comienza a cantar vemos en montaje paralelo al abuelo y sus amigos llegando, sin dejar de escuchar la voz de Shizuku. Es exactamente el mismo diseño de montaje que había empleado Miyazaki en *Porco Rosso* (1992), cuando Porco llega al pub donde Gina canta (Figs. 3-6).

Conclusiones

Tras el análisis, la canción *Take Me Home, Country Roads* se ha revelado como punto común entre los dos personajes protagonistas. La subtrama amorosa se modificó con respecto al manga original de tal forma que la anagnórisis coincidiera con la secuencia donde la música está más presente en la gran mayoría de elementos narrativos, el improvisado concierto en el taller, y queda claro que los personajes masculino y femenino conectan emocionalmente gracias a que primero lo hacen musicalmente: un momento narrativo en el que el montaje se recrea poniendo de relieve la música.

En *Susurros del corazón*, los espacio-tiempos establecen una relación en espejo entre Seiji y Shizuku, de tal forma que ser lutier se equipara a ser escritora (son pasiones parte del argumento y de la historia, con mucha presencia en plano), ser violinista se equipara a ser letrista (aficiones vinculadas a la música) y estas dos últimas son las que permiten encontrar el punto de conexión entre ellos: pueden interpretar juntos la canción gracias a que ella ha hecho la letra y él ha estudiado violín. Los diálogos contribuyen a reforzar la comparativa entre las habilidades de uno y otro personaje.

Pero si bien se ha demostrado que la canción *Take Me Home, Country Roads* supone un punto común entre los dos personajes protagonistas, resulta evidente que es empleada narrativamente con más propósitos que este. Su inclusión en la película también ha posibilitado tratar la evolución de la protagonista desde el diseño de sonido. Aporta circularidad a la vez que nos transporta desde *la* ciudad hasta *su* ciudad.

Las numerosas interpretaciones de la canción preexistente de John Denver (que todos los personajes parecen conocer de antemano) convierten este tema en un *leitmotiv* integrado una y otra vez en la diégesis, que efectivamente establece una progresión equiparable a la evolución del personaje de Shizuku. Ella se

va conociendo a sí misma mientras cambia la letra de la canción y la hace más personal. Tras conseguir hacerla suya, decide escribir su primera novela.

Además, hemos identificado otras funciones relevantes de la temática musical en la película, no necesariamente ligadas a *Take Me Home, Country Roads*. Recordemos, por ejemplo, que el diseño de sonido establece un paralelismo entre Seiji y el Barón, o que la propiedad metalingüística de la música sirve para aportar un toque cómico al film. A continuación, destacamos aquellas funciones que nos han resultado más relevantes.

El diseño del argumento, en cuanto a la interacción con música, diferencia claramente entre personajes protagonistas y secundarios: los primeros interactúan con música individualmente, en pareja y en grupo; los segundos, tan solo en compañía de otros personajes.

Lo mejor que uno puede dar de sí mismo se representa constantemente en el film mediante el motivo de la piedra preciosa, que encontramos en los ojos del Barón, el interior del reloj, el pasadizo oscuro de la historia inventada por Shizuku, los libros de la biblioteca con los que se documenta para escribir y, por supuesto, en la geoda que el abuelo de Seiji regala a la protagonista. Después de realizar el análisis, sabemos que la música se ve en ocasiones comparada con estas piedras preciosas. Ya lo apuntaban las palabras del abuelo: “A mí me gustan las joyas en bruto, pero fabricar violines o escribir es muy distinto. Tienes que buscar la joya que hay en tu interior, dedicarle tiempo y pulirla”. Pero no solo se observa en el diálogo: mientras Shizuku mira ilustraciones de piedras preciosas en la biblioteca, ve la ilustración del lutier encarcelado; cuando al desaparecer el sol dejan de brillar los ojos del Barón, la música se apaga con ellos.

Y, sobre todo, hay una idea que se repite constantemente ligada a la temática musical: dedicarse al arte es tan maravilloso como difícil. Leemos este mensaje en multitud de elementos,

en el espacio idealizado aún intangible que supone Cremona para el espectador, que no llega a verlo; en los tiempos de aprendizaje y dedicación que sí están en el argumento y en el plano; en los contrastes de luz y color entre las imágenes del abuelo y de Shiho, incluso en los martilleos de los enanos del reloj, que consiguen piedras preciosas al ritmo de la música. En palabras de Hayao Miyazaki: “Ser capaz de volar por el cielo significa liberarse del suelo, pero la librición puede también conllevar inseguridad y soledad”⁹ (Miyazaki, 2009: 263).

Concluimos así que la canción *Take Me Home, Country Roads* es fundamental de cara a la subtrama principal y en comparación con el manga original; si bien los cambios musicales introducidos en la versión cinematográfica pueden responder también a otras muchas aportaciones de la música como temática narrativa. Entre ellas destaca la función de subrayar el crecimiento personal de Shizuku mediante el diseño de sonido y la música metalingüística; también la vinculación de la temática musical al descubrimiento del propio talento y al camino, tan mágico como difícil, que hay que atreverse a seguir para hacer aquello que uno le apasiona.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor, EISLER, Hanns, 1976. *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos.

ALCALDE, Jesús, 2007. *Música y Comunicación*, Madrid: Fragua.

BELLANO, Marco, 2010. “The Parts and the Whole. Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi”, en *Animation Journal*, 18, California: AJ Press, pp. 4-54.

BELLANO, Marco, 2012. “From Albums to Images. Studio Ghibli’s Image Albums and their Impact on Audiovisual Strategies”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 16. <http://www.sibetrans.com> [01, 2018].

BELLANO, Marco, 2015. “Assieme al vento. La musica nel cinema dello Studio Ghibli”, en *DI*

DONATO y VALENTE (eds.), *Ascoltare il cinema. Studi sul suono nel film*, Roma: Bulzoni Editore, pp. 137-56.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, 1995 [1990]. *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona: Paidós (*Film Art: An Introduction*, Boston: McGraw-Hill).

CHION, Michel, 1993 [1990]. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós (*L'audiovision*, París: Nathan).

CHION, Michel, 1997 [1995]. *La música en el cine*, Barcelona: Paidós (*La musique au cinéma*, París: Librairie Arthème Fayard).

COYLE, Rebecca (ed.), 2010. *Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity*, Londres: Equinox Publishing Ltd.

CUETO, Roberto, 1996. *Cien Bandas Sonoras en la Historia del Cine*, Madrid: Nuer.

EISENSTEIN, Sergei M., 1991 [1991]. *Hacia una teoría del montaje*, Barcelona: Paidós (*Towards a Theory of Montage* (v.2), Londres: British Film Institute).

FRAILE PRIETO, Teresa, 2008. *La creación musical en el cine español contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

GOLDMARK, Daniel, 2005. *Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon*, California: University of California Press.

HIRAGI, Aoi, 1992. *If you listen closely. Whisper of the Heart*, Tokyo: Shueisha, Ribon Mascot Comics.

KOIZUMI, Kyoko, 2010. "An Animated Partnership: Joe Hisaishi's Musical Contributions to Hayao Miyazaki's Films", en COYLE (ed.), *Drawn to sound: animation film music and sonicity*, UK: Equinox Publishing Ltd., pp. 60-74.

LLUÍS I FALCÓ, Josep, 2005. "Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga", en OLARTE MARTÍNEZ (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 143-53.

MIYAZAKI, Hayao, 2009. *Starting Point: 1979-1996*, San Francisco: VIZ Media.

MPPAJ, 2017. *Eiren.org* (<http://eiren.org/> [acceso: diciembre, 2017]).

NIETO, José, 2003. *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, 2005. "El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos", en OLARTE MARTÍNEZ (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 101-18.

OLARTE MARTÍNEZ, 2009. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

ROEDDER, Alexandra, 2013. *Japanamerica or Amerijapan? Globalization, Localization, and the Film Scores of Joe Hisaishi*, California: University of California, Los Angeles (UCLA).

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, 2001. *Estrategias de guion cinematográfico*, Barcelona: Editorial Ariel.

SCHILLING, Mark, 1997. "Miyazaki Hayao and Studio Ghibli, The Animation Hit Factory", en *Japan Quarterly*, Jan-Mar (Tokyo 44.1), Tokio: Japan Quarterly, pp. 30-40.

SEGER, Linda, 2004 [1987]. *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*, Madrid: RIALP (*Making a good script great*, Nueva York: Dodd Mead & Company).

TRUBY, John, 2007. *The Anatomy of Story. 22 Steps to Become a Storyteller*, Nueva York: Faber and Faber.

VALE, Eugene, 1996. *Técnicas del guion para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa.

Notas

¹ Este artículo se inscribe en una investigación amplia en torno al papel de la música en la obra de Studio Ghibli, lo cual ayudará a identificar puntos comunes entre *Susurros del corazón* y otros films de la productora japonesa.

² Puede traducirse por “si escuchas con atención”.

³ *Take Me Home, Country Roads* (1971) es una canción estilo “country,” grabada originalmente por John Denver, compuesta por el propio Denver además de por Bill Danoff y Taffy Nivert.

⁴ Bordwell y Thompson basan su clasificación de elementos narrativos en la dicotomía forma/estilo, entendiendo por *forma filmica* “el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme” y por estilo los distintos grupos de técnicas cinematográficas (Bordwell, Thompson, 1995 [1990]: 42).

⁵ Acuñaado con especial frecuencia en el ámbito del sonido cinematográfico (*sonido diegético/no diegético*), *diégesis* se refiere al universo de ficción que recrea el film. La distinción entre *música diegética y no diegética* (o *incidental*) “hace referencia a la fuente de emisión de la música. Dependiendo de si la música pertenece a la diégesis [...] o no, la música será diegética o incidental.” (Fraile Prieto, 2008: 35).

⁶ Habitualmente, el choque de metas interiores constituye conflictos de relación entre personajes y genera subtramas (Seiger, 2004 [1987]). *Susurros del corazón* es una de las películas más clásicas de Ghibli en este sentido, puesto que a menudo entre los films del estudio japonés encontramos que las metas interiores de los protagonistas no chocan entre sí. En el caso de algunos de sus personajes, como ya apuntaba Laura Montero, se debe a que provienen del desdoblamiento de un único personaje inicial, como por ejemplo es el caso de Satsuki y Mei en *Mi vecino Totoro* (Miyazaki, 1988; Montero Plata, 2012: 226-227).

⁷ “La anagnórisis es un reconocimiento dramático. [...] un personaje termina de conocer la identidad de otro personaje, y comprende la fatalidad o la fortuna de ese conocimiento, siempre acompañado de sorpresa” (Sánchez-Escalonilla, 2001: 156).

⁸ Se entiende argumento por “todo lo que es visible y audiblemente presente en la película”, mientras que la *historia* incluye además aquellos hechos que, aunque no se presenten explícitamente, son deducidos por el espectador (Bordwell, Thompson, 1995 [1990]: 66-67).

⁹ Traducción propia a partir del original “To be able to fly through the air means to be liberated from the ground, but liberation can also create insecurity and loneliness” (trad. a.).



Biografía

Lidia Esteban, nacida en Madrid en 1991, cursó el Grado en Comunicación Audiovisual, así como el Grado Profesional de Música en la especialidad de violín, para posteriormente completar en la Universidad Rey Juan Carlos el Máster en Estudios Narrativos de Artes Visuales.

Actualmente colabora con la Universidad Rey Juan Carlos en la Escuela Internacional de Doctorado, mientras lleva a cabo su tesis doctoral en el programa de Ciencias Sociales. Su investigación se centra en el papel de la música dentro de la narrativa cinematográfica de la productora japonesa de animación Studio Ghibli.

E-mail

lidia_esteban@hotmail.com