

---

Martín Preisegger, M. E. (diciembre, 2024). "Transposición fílmica y reescritura: las lecturas hechas por Studio Ghibli de *El castillo ambulante* (1986) y *Los borrowers* (1952)". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 19 (10), pp. 183– 204.

---

**Título:** Transposición fílmica y reescritura: las lecturas hechas por Studio Ghibli de *El castillo ambulante* (1986) y *Los borrowers* (1952)

**Resumen:** Las novelas *El castillo ambulante* y *Los borrowers*, ambas consideradas parte de la Literatura Infantil y Juvenil, fueron retomadas por Studio Ghibli, productora japonesa de películas de animación. A partir de ambas textualidades, las figuras femeninas –Sophie y Arrietty—se erigen de manera disímil debido a los recursos y estrategias que utilizan las autoras de las obras literarias y los directores de las cintas japonesas. Con el término "transposición", el análisis resulta complejo y obra literaria y cinta cinematográfica se enriquecen mutuamente. Si se tienen en cuenta las cuatro textualidades, es posible un abordaje mucho más fructífero no sólo para la investigación sino también para pensarlo en términos pedagógicos, ya sea para aulas de estudios secundarios, pero también superiores.

**Palabras clave:** Literatura Infantil y Juvenil, Figura femenina; Intertextualidad, Cine, Transposición, Studio Ghibli.

**Title:** *Film transposition and rewriting: Studio Ghibli's readings of Howl's Moving Castle (1986) and The Borrowers (1952)*

**Abstract:** *The novels Howl's Moving Castle and The Borrowers, both considered part of Children's and Young Adult Literature, were studied by Studio Ghibli, a Japanese animated film producer. The female figures –Sophie and Arrietty—are erected in a dissimilar way due to the resources and strategies used by the authors of the novels and the directors of the Japanese films. By using the term transposition, the analysis becomes complex and both, novels and cinematographic film, mutually enrich each other. If the four textualities are taken into account, a much more fruitful approach is possible not only for research but also for thinking about it in pedagogical terms, whether for high school or higher education classrooms.*

**Keywords:** *Children's and Young Adults Literature, Feminine figure, Intertextuality, Cinema, Transposition, Studio Ghibli.*

## **Transposición fílmica y reescritura: las lecturas hechas por Studio Ghibli de *El castillo ambulante* (1986) y *Los borrowers* (1952)**

Ma. Emilia Martín Preisegger <sup>1</sup>

### **A modo de introducción**

La novela *El castillo ambulante* de Diana Wynne fue publicada en el año 1986 y *Los borrowers* de Mary Norton, en 1952. Ambas fueron aclamadas por la crítica y recibieron galardones a la excelencia y calidad literaria organizaciones de padres, profesores, editores, entre otros.

Es posible decir, entonces, que estos textos están destinados, principalmente, a niños y adolescentes. En palabras de Couso, Bayerque y Di Milta (2021) el término “literatura infantil y juvenil” se delimita no sólo por los destinatarios sino que resultan igual de importantes el mercado editorial y las representaciones del discurso literario. Marcela Carranza (2012) coincide, además, en la importancia de la estructura de la narración, de los escenarios y también de los personajes o actantes. Estos últimos son aquellos que poseen rasgos, individualizados o no, que justifican comportamientos y se construyen a lo largo de toda la trama narrativa.

Tanto en la novela de Wynne Jones como en la de Norton son fundamentales los personajes femeninos. Las protagonistas –Sophie y Arrietty – se encuentran en el umbral etario de la adolescencia: no son niñas ni tampoco son adultas, sino que tienen que lidiar con las problemáticas del crecimiento, del alejarse del seno familiar e incorporarse a la vida, lo que conlleva aventuras y periplos, para poder constituirse como sujetos individuales y libres.

### **La figura femenina**

Rosario Sosa, en su texto “El cuento infantil y sus valores” (2014) argumenta que son los personajes los que transmiten principios, adoptan y defienden creencias y dejan de lado otras. Las figuras femeninas pueden anquilosarse en estos

---

<sup>1</sup> Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Contacto: memiliamartinp@gmail.com

estereotipos que se consolidaron durante siglos en diferentes textos. Sosa discute este pensamiento y manifiesta que actualmente hay una reconstrucción de la imagen de la mujer en los relatos y, además, explica que “la literatura puede ser un excelente medio para los niños y jóvenes de poner distancia con los mandatos” (2014, p. 164). Si bien podrían existir ciertas construcciones típicas, que coinciden con lo que menciona Carranza (2012) también debería considerarse a las heroínas de los relatos infanto-juveniles como sujetos plurales, con creencias y sentimientos propios.

Maureen Murdock (2020) reconfigura el camino del héroe que, siempre masculino, parecía dejar a la mujer de lado y la instalaba en el seno del hogar, mientras esperaba al marido, hijo o hermano que llegaba de la aventura, reconvertido, mejorado. Murdock afirma que en la mujer también hay una partida, dificultades y un retorno pero expande la idea del viaje femenino: hay una instancia de transgresión, un desarrollo que implica alejarse de los ideales que se instauran en la familia, especialmente en la figura materna. La mujer mata al dragón cuando destruye el *status quo*, cuando el anterior yo ya no vale y debe crecer para cambiar hábitos que la circunscriben y encorsetan.

Tanto Sophie como Arrietty se sumergen en una aventura que implica desobediencia y valentía. Ambas muchachas son arriesgadas, pasan peripecias al salir de la comodidad de su hogar. Resulta interesante ver cómo desafían las reglas impuestas: en primer lugar, por su familia, de manera constante, en pos de conseguir lo que desean, aunque implique aventurarse en zonas peligrosas. Comenzar el viaje, enfrentarse a sus enemigos, retornar y finalmente comprender cuál es su más grande anhelo es el camino a recorrer necesariamente.

### **Lo escrito y lo visual: el término transposición**

Ambas novelas son construidas, además, desde otra óptica distinta: Studio Ghibli, estudio japonés de animación, las re-construye en dos películas que fueron estrenadas en 2004 y en 2010. ¿Cuál es el procedimiento, entonces, que surge en este cambio de signos? Esta mudanza entre lenguajes implica un cambio. Se pasa de lo escrito al audio-visual. De esta manera, imágenes, fotogramas, voces y *soundtracks* cobran vital importancia para la formulación de la historia.

La película, entonces, surge como una nueva enunciación (Benveniste, 1970), que pone a funcionar la lengua de manera distinta, con cualidades propias, mientras quiere obtener otros resultados. La lengua se encuentra en relación con el mundo ya que importa quién emite el discurso, dónde, cuándo y para quién lo hace. Entonces, habrá distintos sujetos de enunciación, que poseen pluralidad de perspectivas con respecto a un mismo texto. Es posible pensar en cuatro sujetos de enunciación: Wynne Jones, Norton, Hayao Miyazaki, director de *Howl no Ugoku Shiro*, y Hiromasa Yonebayashi, director de *Karigurashi no Arriety*. Además, resulta interesante ver relación entre culturas disímiles, la inglesa y la japonesa y esta tensión semiótica que surge de este cruce.

En términos de Julia Kristeva (1981), se establece una relación de intertextualidad ya que todo texto es un mosaico de citas, es absorción y transformación de otro texto. Sin embargo, entre obra literaria y cinta cinematográfica, ¿es posible hablar de una mera evocación? El término que parece adecuarse mejor para establecer esta relación es el de transposición, que puede verse desde tres ópticas distintas: la de Wolf (2001), la de Bermúdez (2008) y la de Steimberg (2013).

Nicolás Bermúdez (2008), en “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”, especifica que la transposición indica el pasaje de un código lingüístico a uno audiovisual, pero que no significa una mera traducción sino que se “ponen en movimiento una múltiple interacción entre sistemas [...] en el que un sistema de signos se comparte y otros no” (2008, p. 4).

Para Sergio Wolf (2001), también debe pensarse en estos términos, puesto que la idea de “adaptación” resulta empobrecedora y, sobre todo, reduce las lecturas. La literatura no debe “caber” en la dimensión cinematográfica. El verbo adaptar supone una pérdida de autonomía en ambos códigos, en el que se somete a una fidelidad o infidelidad del cine hacia el texto. Para este crítico de cine, la transposición es una complejización, no hay “bueno” o “malo”, “bien” o “mal hecho” sino que hay traslados, transplantes, se extirpan ciertos modelos pero siempre se piensa en el otro registro como un sistema con características propias: el cine tiene tonos, sonoridades, hay diálogos, hay modificaciones, hay cuestiones estilísticas.

Obra literaria y obra cinematográfica son sólo puntos de vista. El espectador de cine ve la obra literaria a través de un “vidrio empañado”. La película no es el texto literario, no es lo mismo, lo que importa es qué se hizo con ella: qué lectura hizo el director, cómo la transformó y a partir de qué recursos.

Oscar Steimberg (2013) coincide en rechazar la idea de “versión” y pensar en “alta cultura”, correspondiente a la literatura, y en “baja cultura”, que es el cine. Para Steimberg todo es transformación, se refuta, se completa y se ignoran elementos para crear productos nuevos, con improntas propias.

Además, hay que pensar en las zonas de conflicto entre ambas: ambas textualidades desarrollan una estructura narrativa en la que hay una historia –con un inicio, desarrollo y desenlace– y personajes que participan de la narración. No obstante, ante un texto literario, el film debe tener en cuenta la perspectiva de la cámara, los cortes en las escenas, la configuración de diálogos y la utilización de *soundtracks* que acompañen las imágenes. La transposición de novelas, por ejemplo, va a requerir que el director re-escriba muchos capítulos en un tiempo reducido de dos o tres horas, que ajuste diálogos o que elija la perspectiva de uno u otro personaje, que quizás no es el narrador en la obra literaria, entre otros.

### **La imposibilidad de establecer una gramaticalidad: los recursos del cine**

Christian Metz (1973), Ramón Carmona (2006) y Ricardo Bedoya e Isaac León (2011) establecen caracterizaciones distintas para el cine. Los tres coinciden con el sistema de lo visual: las obras cinematográficas son pura imagen. En ellas hay perspectiva, planificación, iluminación y color. No obstante, ¿qué es lo que lo separa de la pintura y el cine? Carmona afirma que el recurso fundamental es el movimiento, la kinética.

Otra coincidencia es lo auditivo. Ya sea voz, ruido o música, el sonido es parte fundamental de las películas de hoy en día. La voz de los actores –o de los actores de voz en este caso – es aquella que pone a funcionar la lengua, pero siempre acompañada de ruidos diegéticos y no diegéticos y de música o *soundtracks*, que son especialmente creados para las piezas cinematográficas.

Carmona establece dos distinciones con respecto a Metz: en primer lugar el código tecnológico, que hace hincapié en el soporte y, en segundo lugar, en el código

de montaje que “articula el proceso de composición y reunión de todos los elementos para construir el film” (2006, p. 109). En este aspecto, resulta preponderante el trabajo de postproducción en el que prima un principio organizativo. Carmona no sólo lo denomina como un procedimiento técnico sino que es una forma de construir la percepción. De esta manera, estos procedimientos y herramientas del lenguaje cinematográfico se combinan para poder dar cuenta de un enunciado completo que llegue a su receptor. La pluralidad de códigos permite a los directores y guionistas escoger aquél que le sea mejor para lograr su objetivo dentro de la película que escribe.

Bedoya y León (2011) se detienen en el encuadre y montaje, planos y ángulos que son aquellos que le dan significado a las historias, que establecen modos de contar y perspectivas propias de cada director. Estos críticos son mucho más específicos en el tema de la óptica y los recursos utilizados para generar ciertas sensaciones en el espectador a partir de ellos.

### **La animación: el arte de los movimientos dibujados**

Las películas de animación son puro dibujo, pero no es estático: las ilustraciones y los trazados adquieren perspectiva como si una cámara se pusiese delante de ellos y esto se adquiere, en Studio Ghibli, por el dibujo a mano de cientos de fotogramas y también por la ayuda de cientos de trabajadores que, con el uso dispositivos digitales, logran que las ilustraciones se trasladen, desplacen y adquieran movilidad.

Laura Montero Plata (2012) explica que las primeras películas de líneas dibujadas aparecieron en 1913 pero que no fue hasta la década del '60 que el estilo cambió y se volvieron más cercanos a lo que se conoce hoy en día. Esto se debe en mayor medida a la industrialización incipiente, que hizo que esas “líneas dibujadas” adoptaran nuevas formas. En ellas primaba la composición de los encuadres que mostraban una gran belleza plástica pero carecían de elasticidad y fluidez de movimiento. Esto hacía que los dibujos parecieran planos, lentos y se caracterizaban como “una mera sucesión de imágenes”.

En 1985 se creó la productora nipona llamada Studio Ghibli, fundada por los directores Hayao Miyazaki, Isao Takahata y el productor Toshio Suzuki. Montero Plata coincide, en este punto, que “en el panorama marcado por la producción

excesiva e incesante de series de *animé* para la televisión, el Studio Ghibli se ha mantenido inquebrantable en su concepción de animación [...] ha logrado convertirse en un estandarte internacional del cine” (2012, p. 71). Entre sus muchos premios, cuentan con un Óscar a mejor película animada en el año 2011 que fue entregado al film *El viaje de Chihiro*, además de un Oso de oro y un León de oro honorífico en 2005 por la carrera filmográfica del director Miyazaki. Recientemente, en los Óscars del año 2024, *El niño y la garza* (2023) recibieron la condecoración de mejor película animada también.

Algunas de las películas de la productora son *El castillo en el cielo* (1986), *La tumba de las luciérnagas* (1988), *Mi vecino Totoro* (1988), *Kiki: Entregas a domicilio* (1989), *La princesa Mononoke* (1997), *El viaje de Chihiro* (2001), *El regreso del gato* (2002), *El increíble castillo vagabundo* (2004), *Ponyo y el secreto de la sirenita* (2010), *El mundo secreto de Arriety* (2010), *El cuento de la princesa Kaguya* (2013) y, la más reciente, *El niño y la garza* (2023). En ellas, y en las que no han sido mencionadas, hay ciertos ejes en común: los protagonistas suelen ser niños o adolescentes y, en mayor medida, mujeres. Es decir, priman los personajes femeninos por sobre los masculinos. E, incluso si no son las protagonistas y se configuran como personajes secundarios, tienen mucha preponderancia en la trama.

Entonces, ¿cómo retoma estas figuras el Studio Ghibli cuando se trata de hacerle “homenajes” a novelas? Tales son los casos de *El castillo ambulante* de Diana Wynne Jones y *Los borrowers* de Mary Norton, que Miyazaki y otros directores han retomado en los films titulados *El increíble castillo vagabundo* (2004) y *El mundo secreto de Arriety* (2010). Sin embargo, ¿cuáles son las resignificaciones que ofrecen estas cintas cinematográficas de Sophie y Arriety, figuras femeninas de las novelas? ¿Cómo logran hacerlo a partir del desplazamiento semiológico, del cambio de lenguaje y de dispositivos? Si se considera el cambio de cultura entre la inglesa y la japonesa, ¿qué importancia tiene en las representaciones femeninas?

### **Sophie: la sombrerera en la obra literaria y en la película animada**

Sophie Hatter surge en la novela *El castillo ambulante* (1986) y uno de los dilemas recurrentes en su configuración es la falta de perspectiva, de libertad y las ataduras que tiene con su familia. Es la mayor de tres hermanas y, tras el fallecimiento de su

padre, debe hacerse cargo del negocio familiar cuando su madrastra se ausenta por largos períodos. La hija mayor es la que materna, la que protege y, casi más que una madre, es la que debe asegurar el futuro de las menores. Las cuida, aconseja, arregla, les hace los mejores sombreros y les desea lo mejor. Como menciona Lidia Blanco (2018), se pone en jaque “el tema de la libertad, los recursos internos, intelectuales y emocionales para tomar decisiones que realmente reflejen el deseo y los proyectos sociales de cada mujer” (2018, p. 2). Sophie se construye a través de las inseguridades. A diferencia de sus hermanas, que reciben propuestas de matrimonio, Sophie debe trabajar con sombreros en una habitación, encerrada y sin hablar con el resto de los empleados.

En este mundo acontecen otras cosas: el hermano del Rey ha escapado, el mago Suliman desapareció, la Bruja del Páramo aterroriza la vida del reino y el mago Howl, aparentemente malvado, se encuentra cerca de la ciudad y es conocido por secuestrar jovencitas para consumir sus almas. Sophie, un día de fiesta en la calle, decide salir para ver a su hermana. Ansiosa por salir a la calle, se cruza con un joven que la llama “ratoncita” pero ella escapa rápidamente. Al volver a la casa de sombreros, la Bruja del Páramo se aparece y, ante el miedo de Sophie, le lanza un hechizo que afecta, principalmente, su apariencia.

El espejo aparece como el que enuncia el carácter enajenante de la constitución del sujeto. Sin embargo, dista de la primera visión que tuvo Sophie de cuando se vio en su forma adolescente. Si la adolescencia era un período de desagradados, de incomodidades, en la vejez no pesa tanto lo estético sino el estado de ánimo. En la descripción se muestran cada uno de los cambios en el cuerpo: arrugas, huesos que sobresalen, escaso pelo, está demacrada y, además, cojea. La imagen que le devuelve el espejo, pese a estar hechizada, le parece menos extraña que su apariencia real y joven.

Sophie, que nunca tuvo buenos comentarios para sí, no sólo se calma sino que le importa estar sana sobre todas las cosas. La ancianidad le provee un nuevo estado de ánimo, positivo y tranquilo, en el que no le acucian los mismos problemas. Menciona la “calma”, la “tranquilidad” y la “distancia”. Parece, incluso, más enérgica que antes porque al verse así no duda en salir de la sombrerería y huir para no asustar a su familia. Este nuevo “yo” no sólo se observa a través del cuerpo sino



también de las actitudes: de adolescente, jamás hubiera dejado a su familia. De adulta, ya no tiene ninguna razón para quedarse allí.

Sophie mata a su dragón cuando se despide de estas inseguridades y, lejos de su familia, consigue hacer nuevos amigos –y hasta tiene un nuevo amor—y así crece, se desarrolla, se vuelve contestataria, rebelde, impone sus nuevas reglas. En todo caso, ¿cómo re-escribe Studio Ghibli a Sophie?

En la película de Miyazaki no destacan escenas en las que la cámara representa una primera persona. De esta manera, hay un primer alejamiento de la novela: Sophie en todo momento aparece en primeros planos o en planos amplios y si bien es eje de la narración, no se observan las cosas desde su perspectiva o visión. Se puede ver una reconversión de la figura femenina: el director escoge otra colorimetría para el personaje y deja de lado el color naranja del pelo para dejar paso un color marrón, que hace que la figura se vea incluso un poco más plana. Miyazaki continúa, sin embargo, con los colores fríos en las vestimentas, que generan una contraposición con el colorido del ambiente (ver figuras 1 y 2).

En estas escenas, además, suena el *soundtrack* que acompañará a toda la película: *Merry-go-round of life*, cuya posible traducción es “Carrusel de la vida”. La idea del carrusel podría significar las vueltas que da la vida y se escucha cada vez que Sophie aparece en escena y acontece un nuevo momento que la interpela. La música es vívida y acompaña las escenas donde hay movimiento o se incursiona en nuevos desafíos. Más adelante, la melodía cambia con el tono de la narración.

Studio Ghibli continúa con la premisa de la obra literaria: Sophie se convierte en anciana por un hechizo. Hay un primer plano de su rostro: hay un cambio de las facciones en las que prevalecen las arrugas, el pelo blanco y la nariz grande (ver figura 3). Las vestimentas son las que permiten al espectador notar que se trata de la misma persona. Se toca, se mira las manos y, finalmente, se acerca al espejo. Al igual que en la novela, el espejo es el objeto en el que se refleja la realidad: Sophie se transformó en una anciana. Como su contraparte, la protagonista menciona: “¿Soy realmente yo? Debo mantener la calma. No tiene sentido desesperarse. Estaré bien” (Miyazaki, 2004) La calma y la paciencia muestran un carácter fuerte ante la adversidad y, si bien se encuentra asombrada y camina por el lugar, mirándose una y otra vez, intenta apaciguarse. Al otro día finge estar enferma ante su madre y

vuelve a mirarse al espejo, mientras señala: “Estarás bien, viejita. Gozas de buena salud y esta ropa finalmente te queda bien, pero no puedo quedarme aquí” (Miyazaki, 2004). La vejez, a diferencia del libro, no está presentada como una queja.

Sophie, sin embargo, cambia a lo largo de las escenas y esto es ostensible (ver figuras 4, 5, 6 y 7). La perspectiva escogida es el primer plano, en el que se priorizan el rostro –especialmente los ojos, que son los únicos que no cambian– y el cabello. En el encuadre, este rejuvenecimiento se da a partir de cambios en la apariencia y, a su vez, se genera por el movimiento en la escena: poco a poco la imagen de Sophie se va adelantando a medida que pasan los segundos en la película. Cuando se representa al personaje anciano, el encuadre no es medio, ella está descentrada hacia atrás. Al rejuvenecer, su figura comienza a encuadrarse y tiende hacia adelante. De este modo, el envejecimiento no es una determinación en el personaje femenino, surge de manera pendular: al adquirir confianza y ser sincera con sus pensamientos y sentimientos se hace joven.

Otro dato interesante es que en la novela el cabello permanece blanco y esto podría indicar un aprendizaje de su vida como anciana: la seguridad no se da en la apariencia pero se obtiene a través de las vivencias que ha pasado en el castillo junto a sus amigos. Cuando salva a Howl, devolviéndole su corazón, éste menciona que su cabello parece hecho de “polvo estelar” (Miyazaki, 2004)

La coincidencia entre ambas radica en la muerte del antiguo yo: Sophie debe alejarse de su hogar, asfixiante. En la película, con recursos propios, aparecen la contraposición de colores, la perspectiva del paisaje – al principio había humo negro tapando su vista, luego aparece el castillo y el campo de flores – y surgen primeros planos o planos americanos, donde ella se encuentra centralizada. Si bien no hay estructuras narrativas en primera persona, Sophie aparece en la mayor parte de los planos de la película y, en todos ellos, es la protagonista. Asimismo, la música se construye con su figura, la sigue y se amolda a sus sensaciones: *Merry-go-round of life* es un vals que suena rítmico si ella está alegre y se vuelve más lento cuando ella se siente sola o nostálgica.

### **Arrietty, la diminuta: entre la literatura y el cine**

Es importante dirimir cómo es mencionada por primera vez en la obra literaria: es señalada última dentro de la tríada, cuando se menciona a toda la familia Clock. Esto refiere a que, en su rol de hija, siempre va a ser citada hacia lo último como la menor de la familia. Su madre, Homily, y Pod, el padre, no poseen ningún tipo de característica pero a ella se le añade, además, el adjetivo “pequeña”. En este caso no sólo corresponde a su forma –son seres pequeños por naturaleza— sino que Arrietty aún cuenta con trece años.

Arrietty, que “toma cosas prestadas” junto a su familia, es constantemente restringida por sus padres: su madre cree que debe quedarse a cocinar con ella y su padre no admite que su hija salga a trabajar como él lo hace, ya que no es un varón. Así, la adolescente pasa los días escondida, refugiada en su casa y añorando salir afuera para ver el cielo azul.

Esta aparente calma de la familia Clock llega pronto a su fin cuando su padre es visto por “el niño de arriba”. A partir de esta conversación, la adolescencia surge como una etapa de la vida compleja: los padres deben decidir si sus hijos permanecen con los conocimientos que tienen de niños o eligen si tienen que contar la verdad de lo que saben. No obstante, Arrietty no deja de pensar en su libertad.

A partir de esta cita se hace más visible su carácter, que se aleja un poco más de sus progenitores. Ellos tienen de hablar en primera persona del plural, con un nosotros muy marcado y que dan cuenta de la identidad grupal de su especie, Arrietty hace mención de una primera persona del singular: “yo estoy”, “a mí me gusta”, “yo sé”.

Rosalía Baltar (2011) señala que Arrietty es un sistema de signos contrapuesto a lo que representan sus padres. Ella lee el mundo con curiosidad por lo desconocido, sus padres piensan con prejuicios de clase. Arrietty no se contenta con explicaciones simples y, debido a esto, su carácter aventurero va más allá de salir del confort de un espacio propio sino que se vuelve codiciosa, quiere aprender. Ellos nunca terminan por comprender estas ansias que la chica posee.

Es por eso que es ella quien establece la primera relación entre *borrower*-humano cuando se hace amiga del niño que vive arriba y comienza a leerle, mientras ambos comparten ideas sobre sus mundos y expanden sus horizontes de conocimiento. Es allí, justamente, cuando Arrietty “mata a su dragón”: ella no quiere

ser la adolescente que se quede con su madre pelando papas, ella quiere leer, conocer, mantenerse activa.

Mientras tanto, la productora nipona retoma la novela de Norton en el año 2010 y ya establece una primera distinción: la novela menciona a los *borrower* como un grupo, en la cinta cinematográfica, se menciona a Arriety en específico y, además, el *soundtrack* principal se titula “Canción de Arrietty”. La figura femenina, en este caso, adquiere una importancia singular.

En la novela de Norton no existía descripción física de la adolescente, excepto por el adjetivo “pequeña” que acompañaba su nombre. Como la película recurre a medios visuales para la representación, se puede observar una caracterización más detallada de ella: no se dice su edad pero su juventud está representada en un rostro sin marcas físicas, redondeado, con ojos también redondos y expresivos, cabello suelto castaño y un vestido suelto (ver figura 8)

A la noche, ya junto a su familia, el espectador conoce la actividad de Pod: toma prestadas cosas de los humanos. Sin embargo, es un momento especial porque es el inicio de la actividad de Arrietty. El hecho sucede de manera más natural y no acontece debido a un evento traumático para la familia –como la desaparición de Eggetina– sino que pasa porque es lo que debe hacerse: “Arrietty tiene catorce años, debe aprender a vivir sin nosotros” (Yonebayashi, 2010) Hay una búsqueda necesaria de la independencia, es una obligación.

La cámara acompaña a Arrietty en sus movimientos para la salida nocturna y parece que el espectador está adentrándose en la aventura. A menudo la perspectiva se centra en la visión de Arrietty y lo que se muestra son paneos y la cámara que apunta a la espalda de Pod mientras camina (ver figuras 9, 10, 11 y 12). Estos fotogramas muestran la secuencia de la entrada al nuevo mundo. El ingreso se da a partir de una cámara que hace un *zoom in*, se mueve de modo que parece que ella está caminando hacia la entrada de la cocina. La cámara y el sonido, los planos bajos, el movimiento de la cámara que va desde lo lejos a lo cercano muestran lo desconocido. Además de este acercamiento hay una predominancia de los colores oscuros ya que no hay luz ni natural o artificial. La cocina parece un gran vacío gigante. Hacia el final, cuando llega del todo al borde del aparador, la cámara

muestra que queda diminuta frente a semejante mundo. Ella destaca en la inmensidad de la cocina

En la escena final se puede mostrar el pleno desarrollo y madurez de Arrietty. Parece haber una nueva búsqueda de posibilidades. Aparece el primer plano que muestra, sobre todo, el rostro de la adolescente: sonriente y, quizás, expectante. En el encuadre predominan los colores vibrantes y una aparente iluminación natural brindada por el sol. Lleva, al igual que en sus demás aventuras, el cabello suelto y su vestido rojo. Sigue su camino a través de una tetera-barco, con su familia y Spiller, otro *borrower*, que indica que no están solos en el mundo sino que deben seguir buscando.

Al igual que en la primera escena, la película cierra con *Arrietty's song* mientras sigue el viaje: “Tengo catorce años/ soy bella/ vivo debajo de la cocina/ Aquí, no muy lejos de ti/ A veces me siento feliz/ A veces me siento triste [...] Ojalá que pudiera/ Ver el cielo en la lluvia de verano” (Yonebayashi: 2010) En la transposición, todos los elementos visuales sino también auditivos resultan fundamentales para completar la escena. La canción titulada “Canción de Arrietty” parece representar exactamente la figura de la adolescente: se menciona su edad y su día a día, debajo de la cocina, con objetos prestados, también se construye un campo semántico donde prima la libertad y las ansias de conocer esos nuevos mundos. También surge una segunda persona “ti” –que quizás podría ser Sho– que aparece como una motivación constante pero, en todo caso, prima la posibilidad de salir del encierro, de disfrutar de la naturaleza y del “pelo en el aire” que simboliza la liberación, la desenvoltura y la independencia (ver figura 13)

### **A modo de conclusión**

Tanto las novelas como las películas establecen una relación de manera explícita porque las segundas lo especifican a partir del uso de la frase “from the novel...”, que incluyen al comienzo del film. El término escogido, el de transposición, indica que hay desplazamientos, enriquecimientos y cambios en la perspectiva a partir del uso de recursos propios de cada lenguaje.

Sophie y Arrietty, cada una en su propio universo narrativo, fueron adolescentes marcadas por los designios y percepciones ajenas: la sombrerera que

trabajaba y cuidaba de los demás y Arrietty, la diminuta que no podía conocer el mundo exterior. Ambas debieron, sin embargo, enfrentarse al otro mundo, el que tenía peligros y que las hacía alejarse de la comodidad del hogar. Sophie debió luchar contra su maldición en un mundo de magia y Arrietty fue la que sostuvo la relación con el humano. Hacia el final de sus novelas, las dos se convirtieron en sujetos más fuertes y decididos, capaces de tomar sus propias decisiones y construir su conducta.

En cuanto al estudio sobre cine, al ser un medio mayormente visual, fue importante observar no sólo las representaciones gráficas de sus figuras sino también cómo los recursos – colores, movimientos, encuadres, ángulos, entre otros– las retomaban. Se vislumbró que en la mayor parte de las escenas ellas se encuentran en un encuadre medio, son el centro de la acción. Si bien la colorimetría cambia a lo largo del relato, presentan características propias: Sophie tiene un vestido verde característico, que cambia sólo al final y Arrietty, pese a la recomendación de sus padres, viste de rojo. Los movimientos de cámara, además, pretenden profundizar en su punto de vista: Arrietty posee distintas cámaras en primera persona, que simulan ser ella en su paso al nuevo mundo. Sophie, si bien no es construida a partir de este recurso, es el personaje que más aparece en cada escena. En ambas la perspectiva se va construyendo poco a poco. Sophie, en los primeros fotogramas, siempre se encuentra en una escala inferior a Howl y lo mismo sucede con Arrietty y Sho. Al pasar la película y al ganar confianza, en los planos medios y amplios, se vislumbra un cambio en su configuración y se encuentran en igual posición que los protagonistas masculinos.

Tanto *El increíble castillo vagabundo* como *El mundo secreto de Arrietty* cuentan con *soundtracks* específicos para los personajes: *Merry-go-round of life* se transforma en una canción rítmica o en una melodía más serena mientras sigue los distintos estadios en la vida de Sophie y *Arrietty's song* suena en cada ocasión en la que aparece el personaje que lleva su nombre. De esta manera, los trazos gráficos son acompañados siempre por voces – actores de doblaje–, ruidos – los sonidos de la naturaleza se encuentran siempre presentes en las películas de esta productora– y música.

Estudiar la literatura en relación con el lenguaje fílmico resulta enriquecedor para repensar los contenidos de divulgación y también los pedagógicos. Al tratarse de novelas pertenecientes al género infanto-juvenil es interesante ver cómo pueden ingresar al canon literario en conjunto con otras textualidades, como las películas o el *animé*, que potencian su análisis. Estas nuevas reflexiones y lecturas muestran otras aristas de las heroínas adolescentes de la literatura y el cine. Hay muchas películas de este mismo estudio que se centran en obras literarias y, por ende, se podría establecer una relación entre ellas para su estudio. Asimismo, no hay que ignorar el papel central que tienen niños y adolescentes en estas narraciones, que pueden ser fundamentales para llevar al aula de estudios superiores, pero también de estudios secundarios.

Las figuras de Sophie y Arrietty permiten repensar la construcción de la identidad femenina. Ya no sólo existe el camino del héroe sino también el que realiza la adolescente, al principio reglada por su familia o círculo cercano, para poder emerger como un nuevo sujeto, transgresor, valiente e independiente.



## Figuras



**Figura 1.** Miyazaki, 2004



**Figura 2.** Miyazaki, 2004

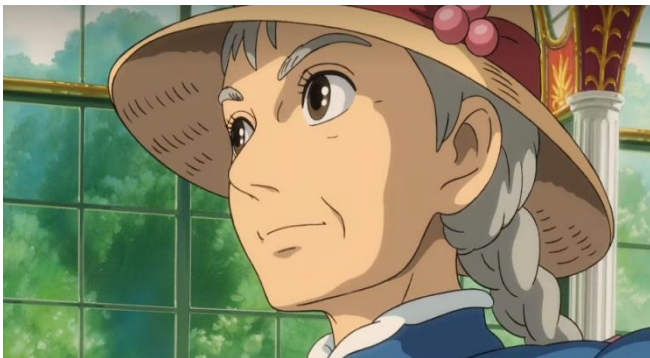


**Figura 3.** Miyazaki, 2004





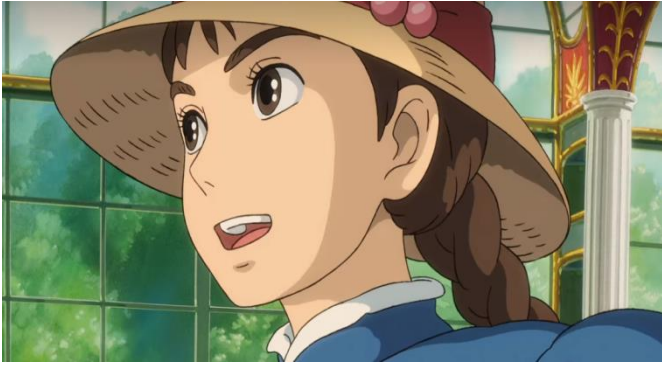
**Figura 4.** Miyazaki, 2004



**Figura 5.** Miyazaki, 2004



**Figura 6.** Miyazaki, 2004



**Figura 7.** Miyazaki, 2004



**Figura 8.** Yonebayashi, 2010



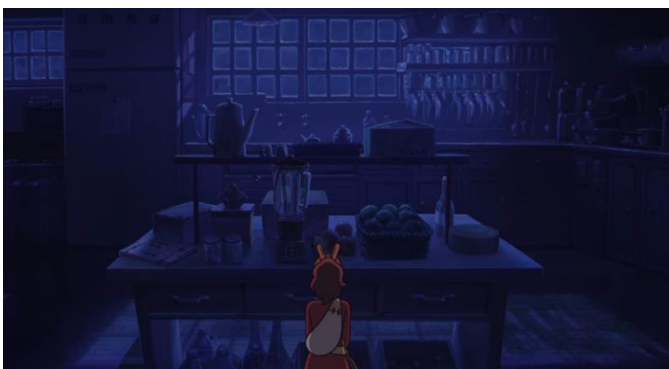
**Figura 9.** Yonebayashi, 2010



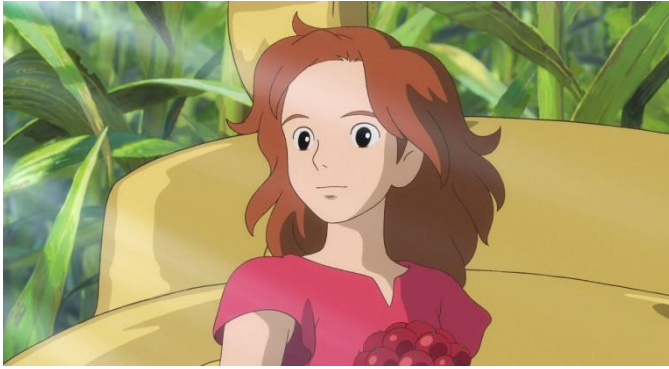
**Figura 10.** Yonebayashi, 2010



**Figura 11.** Yonebayashi, 2010



**Figura 12.** Yonebayashi, 2010



**Figura 13.** Yonebayashi, 2010

## Referencias bibliográficas

- Baltar, R. (mayo, 2011). "Tiempos de aventuras y de tonos. Dos películas basadas en la novela *The Borrowers* de Mary Norton". En *Letraceluloide, revista digital de literatura y cine* (Volumen 22) Recuperado en: <https://letraceluloide.blogspot.com/2011/05/publicacion-bimestral-issn-n1851-4855.html>
- Blanco, L. (diciembre, 2018). "El protagonismo femenino en obras literarias para niños y jóvenes". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños* (Volumen 4). Recuperado en: <https://lamemoriayelsol.wordpress.com/2014/07/27/el-protagonismo-femenino-en-obras-literarias-para-ninos-y-jovenes-por-lidia-blanco/>
- Bedoya, R. y León, I. (2011). *Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima.
- Benveniste, É. (1970). *El aparato formal de la enunciación*, México, Siglo XXI.
- Bermúdez, N. (agosto, 2008). "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros". En *Revista Estudios Semióticos* (Volumen 4). Recuperado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762216>
- Carmona, R. (2006). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Carranza, M. (mayo, 2012). "Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil" En *Revista imaginaria* (Volumen 313) Recuperado en: <https://imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esosinadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literaturainfantil/>.
- Couso, L., Bayerque, M. y Di Milta, C. (diciembre, 2021). "Imaginaciones didácticas: la literatura para niños y jóvenes en la formación del Profesorado (UNMDP)" en *Revista Locus Digital* (Volumen 2) Recuperado en: [https://ojs.cfe.edu.uy/index.php/rev\\_uate/article/view/887/753](https://ojs.cfe.edu.uy/index.php/rev_uate/article/view/887/753)
- Kristeva, J. (1981). "La palabra, el diálogo y la novela". En *Semiótica I* (pp. Xx-xx). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Madrid: Planeta.

- Miyazaki, H (Director) (2004) *El castillo ambulante* [Película]. Studio Ghibli
- Montero Plata, Laura (2012). *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Madrid, T.Dolmen Editorial
- Murdock, M.(2020). *Ser mujer. Un viaje heroico*. Madrid: Gaia Ediciones.
- Norton, M. (1990). *The borrowers*. Madrid: Burlington Books.
- Sosa, R. (2014). "Historias de niños y valores: "Pulgarcita"". En Revista Cuadernos de la UNJ (Volumen 45) Recuperado en: <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/150>
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Wolf, S. (2001). *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Wynne Jones, D. (2003). *El castillo ambulante*. Madrid: Nocturna ediciones.
- Yonebayashi, H. (Director) (2010). *El mundo secreto de Arrietty*. [Película] Studio Ghibli.