

# La comunicación visual de la expresión musical jazzística en el *manga Blue Giant*

Juan Urdániz Escolano

(Conservatorio Profesional "Gonzalo Martín Tenllado", Málaga -  
Universidad de Zaragoza)

urdanizescolano@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2024), 7; 105-116]

---

## La comunicación visual de la expresión musical jazzística en el *manga Blue Giant*

La representación del resultado sonoro en una narrativa en imágenes implica una transposición interartística. Un análisis cualitativo del *manga* japonés *Blue Giant*, escrito e ilustrado por Shin'ichi Ishizuka, muestra cómo el autor se centra en recursos gráficos propios del *manga*, lenguaje corporal, y composiciones de plano influidas por el cine (todos ellos diferentes de la representación de otros estilos musicales), priorizando la transmisión de emoción.

**Palabras clave:** *manga*, Japón, interpretación, iconografía musical, emoción.

## Jazz musikaren adierazpenaren komunikazio bisuala *Blue Giant* mangan

Soinu emaitza irudizko narratiba batean irudikatzeak transposizio interartistiko bat dakar. Shin'ichi Ishizukak idatzi eta ilustratutako *Blue Giant* *manga* japoniarraren azterketa kualitatibo batek erakusten du egileak ardatz hartzen dituela *mangaren* berezko baliabide grafikoak, gorputz-hizkuntza, eta zinearen eragina duten plano-konposizioak (guztiak beste musika-estilo batzuen irudikapena ez bezalakoak), emozioaren transmisioari lehentasuna emanez.

**Gako-hitzak:** *manga*, Japonia, interpretazioa, musika ikonografia, emozioa.

## Visual Communication of Jazz Musical Expression in the Manga *Blue Giant*

The representation of the sound result in a narrative in images implies an inter-artistic transposition. A qualitative analysis of the Japanese manga *Blue Giant*, written and illustrated by Shin'ichi Ishizuka, shows how the author focuses on *manga*-specific graphic resources, body language, and shot compositions influenced by cinema (all of them different from the representation of other musical styles), prioritizing the transmission of emotion.

**Keywords:** *manga*, Japan, performance, music iconography, emotion.



## Introducción

*Blue Giant* es un *manga* japonés guionizado y dibujado por Shin'ichi Ishizuka (1971). Este autor debutó en 2003 con *Gaku*, un drama sobre un voluntario de un equipo de rescate de montaña. Tras nueve años aclamado por la crítica, concluyó la serie y comenzó a preparar su siguiente título. En mayo de 2013 apareció *Blue Giant*. Esta historia se centra en Dai Miyamoto, un joven estudiante de instituto aficionado al baloncesto y que trabaja en una estación de servicio. Al escuchar por primera vez jazz, en una actuación en vivo, experimenta una epifanía que le lleva no sólo a querer aprender a tocar el saxofón tenor, sino a dedicar todos sus esfuerzos y voluntad para convertirse en “el mejor músico de jazz del mundo”. Se publicó en la revista quincenal *Big Comic* (ビッグコミック)<sup>1</sup> entre aquella fecha y agosto de 2016, presentando un primer arco argumental que abarca desde el descubrimiento de su pasión hasta que llega al punto de necesitar salir de Japón para seguir creciendo en su evolución. La buena acogida por parte de público y crítica —que continúa hasta la actualidad— posibilitó la continuación en forma de secuelas, cada una con un nuevo arco narrativo: *Blue Giant Supreme*, sobre la estancia de Dai en Europa, se desarrolló entre septiembre de 2016 y abril de 2020; en *Blue Giant Explorer*, entre mayo de 2020 y mayo de 2023, el saxofonista viaja de gira por los Estados Unidos; finalmente, en *Blue Giant Momentum* se narra el asentamiento de Dai en Nueva York. Esta parte comenzó en julio de 2023 y todavía prosigue. En febrero de 2023 se estrenó una adaptación al *anime*, en forma de largometraje, del primer arco narrativo, dirigida por Yuzuru Tachikawa.

### 1. Transposición interartística

Se trata de una trama en la que distintos personajes muy frecuentemente tocan y escuchan música. Pero, además, esos momentos tienen significancia emocional y, en ciertas ocasiones, son elementos articulantes del drama. Tal relevancia del resul-

---

1. El mercado editorial del *manga* en Japón publica multitud de revistas periódicas baratas y desechables en papel de baja calidad, de gran tamaño y formato, de varios cientos de páginas. Son antologías de capítulos de historias serializadas independientes, cada uno de unas 36 páginas por número. Los títulos de las series son de diferentes autores y estilos, aunque todos comparten entre sí, dentro del *magazine*, el mismo mercado objetivo. *Big Comic* está orientado a un público masculino juvenil de entre 18 a 40 años (lo cual no es óbice para que no haya lectores de otros grupos demográficos). Las series más populares son publicadas en una nueva edición independiente, en volúmenes recopilatorios, con tomos de tamaño reducido, en papel de mejor calidad, de unas 200 páginas cada uno, sin publicidad y con algunos extras, denominados *tankōbon*.

tado sonoro, a plasmar en una narrativa exclusivamente visual, implica una transposición interartística. El lenguaje propio de la música, una disciplina artística que se desarrolla en el fluir constante del tiempo, no puede trasladarse directamente al cómic, ya que este implica una sucesión de imágenes instantáneas seleccionadas y más o menos separadas en el tiempo. A causa de esto, para la representación visual se utilizan fundamentalmente ciertos elementos afines, préstamos de otras artes, acercamientos e inspiraciones. En la elección de tales procedimientos interviene, por una parte, la significación a comunicar —siendo especialmente esta, en *Blue Giant*, el estado psicológico-emocional de los músicos— y, por otra parte, las decisiones creativas del autor. Shin'ichi Ishizuka, al buscar el verismo en la representación gráfica, mantiene la separación entre el plano visual y el resultado sonoro al que no se puede acceder por completo y, por lo tanto, prioriza la impresión que genera<sup>2</sup>. Con su plasmación, hace lo que Schleiermacher llama *Nachbildung*: “elaborar una reproducción, un todo compuesto de partes netamente diferentes de las del original pero que, en el efecto producido, se acerca a aquél en la medida en que la diferencia del material lo permite” (citado por Llord, 2011, p. 31).

## 2. Metodología

En nuestro estudio acotamos la observación a la primera serie *Blue Giant*, suficiente para comprender el estilo del autor. De igual manera, no tenemos en cuenta la adaptación audiovisual. El enfoque y longitud del texto requerido para la comparación inter-media sobrepasaría el alcance y extensión pretendido para este artículo. Además, la reducción a dos horas de metraje ha implicado un gran compromiso de síntesis respecto a las casi 2000 páginas del *manga*, a la par que se han tomado ciertas decisiones visuales que se alejan de la visión original de Ishizuka. Para estudiar el trabajo de representación pictórica de los personajes en actividad musical en el *manga* hemos observado y listado todas las intervenciones y referencias que aparecen en los diez tomos de *Blue Giant*. Posteriormente, hemos efectuado un estudio cualitativo, para decodificar los mecanismos propios a estas transposiciones, comparando las técnicas semióticas, e identificando el significado de las diferencias representadas. Como describir detalladamente todas y cada una de las intervencio-

---

2. De hecho, a diferencia de otros *mangas* de temática musical (muy notablemente *Nodame Cantabile*) en que empresas licenciatarias comercializaron, como *merchandising* relacionado, una discografía con las obras interpretadas por los personajes, de *Blue Giant* no se ha editado ningún disco inspirado o con los temas de la obra hasta la aparición de la banda sonora del film.

nes sería demasiado extenso y ofrecería datos redundantes, en este estudio sólo señalaremos la información relevante y de aquellas representaciones significativas.

### 3. Análisis

En el *manga Blue Giant*, cuando los personajes están haciendo o escuchando música, el autor no es sistemático en la especificidad o concreción de lo que está sonando. De las 110 piezas identificables como tales (sin tener en cuenta ejercicios técnicos) hay 73 en las que no se dice qué obra es. Para las otras 37 ocasiones<sup>3</sup>, no despliega un criterio unitario para referir con cierta precisión cuál es el resultado sonoro. Utiliza los siguientes recursos:

- 1) imagen de la portada del disco<sup>4</sup> (*The Little Giant*, de Johnny Griffin; *Clubhouse*, de Dexter Gordon; *Low Flame*, de Sonny Stitt; *Mosaic*, de Art Blakey);
- 2) vista o referencia parcial de la música notada: a) pentagramas en papel manuscrito (“N. E. W.” y “First Note”, durante el proceso de composición de Yukinori); b) notas como concepto abstracto (aparecen como textura de fondo, en distintas alturas pero sin líneas de pentagrama durante la interpretación de ciertos temas, por lo que hay que tomarlo con reservas); c) letra cantada<sup>5</sup> (“Tsukematsukeru”, de Kyary Pamyu Pamyu; “Haru Yo, Koi”, de Yumi Matsutoya; “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim; “Kami wo hodoite”, de Bird);
- 3) mención explícita del título antes o después de la interpretación: a) decisión del estándar que van a tocar (“A Night in Tunisia”, “Cherokee”, “Maiden Voyage”, “Avalon”, “Impressions”; b) concreción de la versión exacta que se replica (“Moment’s Notice” y “Countdown”, de John Coltrane; “*algo*” de Thelonious Monk; “Grapefruit Moon”, de Tom Waits; “I’ll Close My Eyes”, de Blue Mitchell; himnos nacionales de Japón y Estados Unidos);

---

3. Además, la cantidad referencial es menguante respecto al primer tomo (10, 5, 4, 3, 1, 7, 3, 4, 0), lo que puede indicar la decisión artística adoptada por el autor de darle menos importancia a la filiación tras la contextualización inicial.

4. Relacionado con este recurso es el título escrito (en la pantalla de un reproductor mp3) de “Moment’s Notice”, de John Coltrane.

5. Aparece con otra fuente tipográfica, para distinguirla de las palabras habladas. Además, salvo “Garota de Ipanema”, no son identificadas por título ni cantante. La única excepción tiene lugar cuando Dai silabea en *scat* las notas de la melodía de “Moment’s Notice” de Coltrane (Tomo 1). Las letras aparecen en mayúscula y negrita —para indicar el volumen— dentro de un bocadillo normal.

- 4) referencia verbalizada: a) análisis formal (“A Night in Tunisia”<sup>6</sup>; piezas sin título<sup>7</sup>); b) valoraciones sobre el sonido y la performatividad<sup>8</sup>.

Relacionado con la textualidad, pero inherente de manera exclusiva al formato de cómic es la onomatopeya. El autor, salvo un golpe de batería en el Tomo 1<sup>9</sup> y una nota del piano en el Tomo 2<sup>10</sup>, reserva la aparición de onomatopeyas hasta un momento más avanzado en la formación de Dai. Durante su aprendizaje autodidacta, prácticamente nunca se ‘transcribe’ así el sonido. En una única página, la mala calidad se refleja mediante los caracteres ミン (“min”) con perfil desigual y no alineados (Tomo 1), y este recurso se muestra para también subrayar simultáneamente la incomodidad de Dai por el exceso de calor. Es en la página 85 del Tomo 2, durante una clase con su profesor Yui, cuando aparece por primera vez パ (“pa”, traducido al inglés como “too”), si bien, su profesor le corrige<sup>11</sup>. Tras las indicaciones, el sonido cambia a バ (“ba”, traducido al inglés como “doo”)<sup>12</sup>. Ese será el sonido básico. Posteriormente incorpora バラ (“ba ra”, traducido al inglés como “doo dee”), バア (“paa”, traducido como “too”), y バツ (“batsu”, traducido como “toot”). Las onomatopeyas, a partir del Tomo 3, sólo aparecerán en ocasiones singulares para los otros instrumentos, con golpes de batería o nota suelta de piano, pero fundamental-

---

6. “Eb7 a Ab7 en A7 a D7. Está usando la línea de Dexter, centrándose en el sonido. Mixolidia sobre V7 y Dórica sobre IM, directo de Coltrane” (p. 41, Tomo 2).

7. “Un blues en Sib” (p. 83, Tomo 5); “CM a Ab7, DM7, Eb7, FM7, G7, de vuelta a CM... después FM7; D7 a CM y de golpe al puente” (p. 30, Tomo 7); “Están tocando una pieza bastante complicada” (p. 21, Tomo 9).

8. “Su sonido amplio, definido y sus frases frescas” (p. 72, Tomo 5). “Como pensaba. Está tocando esta parte sin pensar. No piensa mientras toca. James Moody también puede hacerlo. Puede tocar un solo en el que es uno con el sonido. No solamente Moody. Todos los grandes. Getz y Rollins, y John, por supuesto. Podían tocar solos en los que conectan. Yo sólo puedo conseguirlo durante un segundo. En cuanto lo hago, lo pierdo. ¿Por qué?” (p. 64, Tomo 7). “No tienes remedio. (...) Simplemente un truco barato tras otro, apestando a afectación. Es aburrido. No hay nada que me guste de tu actuación” (Tomo 7). “Eso es genial. Acabas de conseguir el tono de Herbie Mann. Buen trabajo. Como cantar” (p. 89, Tomo 9). “Sí, pero aun con todo, Yukinori tiene ese aura tan asombrosa que no puedo quitar la vista de él. Todo este tiempo he estado tocando con un pianista condenadamente bueno” (p. 15, Tomo 10). “Ha sido profundo” (p. 126, Tomo 10). “Tu música está sonando más azul que nunca antes” (p. 168, Tomo 10)

9. Al comienzo de la “Garota de Ipanema”, hay una única viñeta de detalle de golpe de percusión sin especificar qué elemento es. Se ven los signos en silabario *katakana*: ロロン ロンツ traducido al inglés como “ta-tum tum”, aunque literalmente sería “ro-ron rontsu”.

10. El profesor de Dai pulsa la tecla Sol, mientras le enseña los rudimentos del solfeo, y se lee: ポン traducido al inglés como “doo”, aunque literalmente sería “pon”.

11. “Está bastante bien, teniendo en cuenta que pones mal la embocadura” (p. 84, Tomo 2).

12. Es significativo que, unas páginas más tarde, cuando Dai escucha en el Festival de Jazz de Jozenji a la Yamanashi Yama High School Big Band y a un quinteto callejero anónimo, también tocan “too” y “toot” en lugar de “doo” y “doot”. Y en el Tomo 3, el sr. Tanaka, un jubilado saxofonista amateur, toca バブ (“ta pu”, traducido como “too boo”).

mente se reservarán para el saxofón de Dai. Además, hay que destacar que el autor reserva las onomatopeyas para meros sonidos (tanto musicales como de ruido), evitando en todo momento los signos ideófonos característicos de los *mangas*.

Aparte de estos casos de referencia textual, el resto de la información para intuir el paralelismo que el autor quiere plasmar de un sonido existente en la diégesis, pero inaprehensible para el lector proviene de las imágenes, recurriendo a la gramática y retórica propias de la expresión visual. Al fin y al cabo, en el *manga* siempre se coloca un mayor peso comunicativo en la imagen que en el texto<sup>13</sup> (Rommens, 2000). Así pues, incorpora signos inherentes a su esfera semiótica. De los expuestos por Caux (2011, p. 169), privilegia la visualización del intérprete, del instrumento y, en última instancia, del oyente. En primer lugar, hay que destacar que el estilo visual del autor no concede espacio a emblemas gráficos convencionales con función expresiva. Busca siempre un realismo que estimule la inmersión en la narrativa. Las únicas manifestaciones excesivas para incidir en la vehemencia del mensaje es la gran cantidad de sudor que exudan los músicos protagonistas siempre que tocan. Hace referencia al significado de que la actividad musical supone un esfuerzo físico equivalente al deporte que practicaba Dai antes de descubrir el jazz, y también al concepto japonés del *gambaru*<sup>14</sup>. De igual manera, la deformación física expresiva se reserva a un único momento: en la página 37 del Tomo 10 hay una *splash page* del punto climático en el que Yukinori está "dando todo lo que tiene". Tras una serie de viñetas de preparación, el teclado del piano se curva respecto al punto de perspectiva. Esta única excepción no hace sino reforzar la fidelidad en la representación iconográfica musical durante toda la serie. No solamente todos los instrumentos están representados correctamente, sino que las digitaciones y ataques son físicamente exactos, actuando como signos indexicales. Los acordes en el piano son apropiados desde el punto de vista kinestésico y coinciden con la información textual cuando se verbaliza la nota o armonía que está sonando. Y en el caso del saxofonista, se destacan las rotaciones y cambios de altura de los dedos al pulsar las llaves<sup>15</sup>, así como las marcas de presión en el músculo buccinador<sup>16</sup>.

---

13. A destacar, en *Blue Giant*, el capítulo 42 (Tomo 6), y el capítulo 67 (Tomo 9), narrados íntegramente sin texto.

14. "Trabajar duro; rendirse, jamás" (Tada, 2010, p. 37).

15. En casi la totalidad de las viñetas en que aparecen las extremidades superiores, bien en detalle o en plano medio o americano, la mano que se enfoca es la izquierda. La mano derecha suele quedar oculta por la curva del saxofón o fuera de la viñeta. Quizá sea debido a la mayor facilidad para un dibujante diestro de posar su propia mano izquierda frente a un espejo para tomarla como referencia.

16. Por ejemplo, en la página 17 del Tomo 1.

Tal precisión e individualización de la técnica hace referencia a la *kata*<sup>17</sup>, fórmula de aprendizaje en forma de unidades de patrón que crean un código reconocible de la acción performativa, y que “formaliza, estetiza, historiza [y] espiritualiza”, puesto que, al trabajar en el exterior mediante el perfeccionamiento técnico, “se transforma y define el interior” (Yano, 2003, pp. 25-26).

Shin'ichi Ishizuka enfatiza la entrega y dedicación necesarias para convertirse en un gran músico mediante la frecuentísima representación de la interpretación musical. Dai Miyamoto aparece continuamente estudiando en solitario, asistiendo a clase particular, ensayando con su trío, escuchando actuaciones en directo y grabaciones de otros artistas, y tocando en conciertos propios. Esos eventos aparecen plasmados en base a dos acercamientos: 1) los distintos procesos de enseñanza-aprendizaje se presentan segmentados, apareciendo *in media res* y/o finalizando con elipsis; 2) los conciertos de Dai con o sin su grupo tienen un enfoque cinematográfico documental. Esto último se refleja en dos vertientes. Por una parte, sigue las fases narrativas dentro del arco mayor, tal y como las describe Cohn (2007a)<sup>18</sup>:

- Establecimiento: se configura la inminente interacción en los instantes de preparación física, psicológica, y de acuerdo de coordinación previa a la interpretación.
- Inicial: se representa el punto de comienzo de la pieza.
- Pico: aunque hay puntos climáticos secundarios para cada solo si la actuación es de conjunto, hay un punto de tensión máxima de la interpretación que corresponde a Dai y, en menor medida, a Yukinori cuando este toca solo o con otros músicos que no son Dai.
- Liberación: la tensión se descarga con la muestra de los músicos recuperando el resuello y volviendo a la realidad del escenario tras el momento de flujo o *flow*<sup>19</sup>, al finalizar la pieza.

---

17. Autoras como Allison ya señalaron que en el *manga* se entrelazan la modernidad y las tradiciones del pasado (2006, p. 27).

18. Falta en el listado el “Refinador”, esto es, la “actuación como modificador perfeccionando la información contenida en una de las categorías principales” (Ídem), pero lo reservamos para la explicación de los recursos derivados del montaje cinematográfico a continuación.

19. Concepto de la psicología positiva propuesto por Mihály Csíkszentmihályi en 1975 consistente en un estado mental operativo en el cual una persona está completamente inmersa en la actividad que ejecuta (2022).

Por otra parte, encontramos el equivalente a la elección de planos y montaje. El narrador incorpora al relato analepsis<sup>20</sup> y prolepsis<sup>21</sup>. Dentro de la trama 'presente', puesto que no podemos conocer la duración temporal de las piezas que tocan los músicos, asumimos la premisa de que el autor dedica más espacio en papel a los momentos narrativos más relevantes<sup>22</sup>. Las viñetas sirven "para enmarcar la atención de un lector sobre diferentes partes de una representación narrativa" (Cohn, 2007b, p. 64). Así, en las interpretaciones, encontramos tres tipos claves de transición de entre las definidas por McCloud (1993, pp. 70-72):

- Momento a momento. Dos viñetas centradas en el mismo personaje muestran el paso de un breve periodo de tiempo entre ambas, por lo que este es el principal recurso de transposición interartística de esta categoría para simular la corriente temporal en que se desarrolla la música.
- Sujeto a sujeto. El autor se sirve de esta transición para estructurar la pieza. Mediante el conjunto de transiciones de este tipo queda clara la distribución de las secciones de cada tema<sup>23</sup> y el orden de los solos<sup>24</sup>.
- Aspecto a aspecto. La imagen sale del 'tiempo' para mostrar facetas del entorno. Aunque en *Blue Giant* es más frecuente su uso en las escenas de estudio, son notables las apariciones de *flashbacks* durante interpretaciones en concierto.

---

20. Como, por ejemplo, todo el primer capítulo del Tomo 1, en que el lector visualiza, a modo de trasfondo, momentos significativos antes del momento 'actual', en el que Dai ya ha comenzado a estudiar saxofón. O el capítulo 16, en el Tomo 2, cuando se narra cómo consiguió el instrumento. Se distinguen de los *flashbacks* por el perfilado de la viñeta —irregular en estos últimos—.

21. Las diversas declaraciones de varios personajes, presentadas a modo de entrevista a cámara —que es el punto de vista del lector—, situadas temporalmente cuando Dai ya es un famoso músico de jazz (capítulo 8 del Tomo 1; *bonus track* 1 del Tomo 2; *bonus track* 1 del Tomo 3, etc.).

22. Primera *jam session* (Tomo 1): 18 páginas; prueba con profesor (Tomo 2): 8 páginas; primera actuación callejera (Tomo 2): 15 páginas; actuación en instituto/autodefinición como jazzista (Tomo 3): 28 páginas; segunda *jam session*/despedida de Sendai (Tomo 4): 45 páginas; primera actuación del trío en Tokio (Tomo 6): 27 páginas; audición frustrada para el sr. Taira, del club "So Blue" (Tomo 7): 13 páginas; Dai estimula a Yukinori a arriesgarse y entregarse más con su solo (Tomo 8): 27 páginas; actuación en el Festival de Jazz de Katsushika (Tomo 9): 40 páginas; Yukinori actúa en el club "So Blue" sustituyendo al pianista del Fred Silver Quartet/cambio de opinión del sr. Taira acerca del trío (Tomo 9): 42 páginas; actuación de dúo en el club "So Blue" (Tomo 10): 18 páginas —si bien, el establecimiento es más largo que en cualquier actuación anterior, para crear anticipación—.

23. Aunque habitualmente consta de tema, solos y vuelta a tema, en alguna ocasión hay intro (p. e.: página 34 del Tomo 9, cuando el trío toca una versión diferente de su tema "N. E. W.").

24. Se consigue mediante la sustitución de viñetas de grado macro (que contiene varios personajes) a grado mono (de un individuo).



Abundan los planos generales o, como mínimo, plano americano (para incluir el instrumento); y ciertas viñetas presentan un mayor tamaño, incluso *splash pages* y dobles *splash pages* para subrayar la relevancia dramática de los momentos. Las viñetas consecutivas de tamaño pequeño figuran velocidad<sup>25</sup>. La representación en sí de los personajes, tanto en viñetas mono como micro, son singulares para el trío de Dai Miyamoto: los otros grupos, tanto de jazz como de otros estilos musicales, tocan respetando la postura *eri o tadasu* (erguidos), el ‘porte apropiado’ para acometer “un asunto serio” (Tada, 2010, p. 68); además, evitan *shigusa* (gestos “teatrales o extraordinarios”), ante la incompreensión de la circunstancia o el miedo a la inadecuación (Ídem, p. 230)<sup>26</sup>. En oposición a esto, Dai (con el cuerpo relajado y alternando el inclinarse hacia abajo, doblando las rodillas, con la posición erguida alzando la campana del saxofón) resulta ser una *koshi no hikui hito* (persona que tiene la cadera baja). Denota humildad, pero también preparación para responder con toda su fuerza. De igual manera, las viñetas subrayan su mentón adelantado al tocar, enfocándolo desde distintos planos en numerosas ocasiones —colocación ‘atrevida’, opuesta a la actitud “apropiada” de acuerdo con la perspectiva japonés del mundo (Ídem, p. 69)—. Sin embargo, en la mayoría de los planos enteros o americanos, el centro de la composición suele ser la campana del saxofón. Es metáfora de la voz emergente desde el abdomen, calificando a Dai como *hara ga suwatte iru*: literalmente ‘el que tiene la barriga asentada y estable’, esto es, “una persona decidida o alguien con agallas” (Ídem, p. 206).

Propio de la búsqueda del carácter documental de la narración, la práctica totalidad de los planos son corales o sagitales. El contrapicado se utiliza en algún momento de detección de trascendencia del acto artístico<sup>27</sup>. Muy extraordinariamente se utiliza el plano nadir (p. 205, Tomo 1), y el plano cenital ( pp. 38-39, Tomo 10) para sugerir una atmósfera onírica y extraterrenal.

---

25. Con la excepción del montaje especial de la doble página 150-151 con composición de damero, en el que se alternan distintas posturas de Dai realizando un movimiento del saxofón similar a la lemniscata y un *zoom in-zoom out*, con primeros planos de la reacción de distintas personas del público. También, por otra parte, se utilizan viñetas grandes polimórficas, con el baterista con múltiples brazos [figurados para representar repetidamente al individuo en varios puntos del evento] para representar movimientos mecánicos repetitivos y rápidos.

26. El único conjunto que realiza/abusa de *shigusa* es el cuarteto “The Five” (pp. 75-77, Tomo 7). La gestulación caricaturesca se presenta para denunciar ante los lectores su pérdida de ‘autenticidad’ con el paso de los años en su carrera. Conversaciones y la asistencia a un concierto del trío de Dai, les transforman de cara a su siguiente actuación (p. 122, Tomo 7).

27. Muy en particular el concierto del Yamakawa Makoto Quartet, a quienes, en la página 40 del Tomo 1, Dai observa desde el público y tiene la revelación estética.

En cuanto a las viñetas de detalle, se centran en:

- primeros planos del rostro, enfatizando la dimensión espiritual del acto comunicativo<sup>28</sup>;
- extremidades superiores, jerarquizando *yubi* (dedos) para Dai, *te* (manos) para Yukinori, y *ude* (brazos) para Shunde<sup>29</sup>;
- el *hembai* (pisada fuerte del pie en el suelo)<sup>30</sup>.

Por último, se recurre a las texturas de fondo, característico del sobre-énfasis en su iconicidad para el lenguaje visual japonés (McCloud, 1+1996, p. 46). De las funciones que tienen, tal y como define Cohn (2010, p. 192), sólo en dos ocasiones se usa para establecer un estado de ánimo<sup>31</sup>. Prácticamente siempre aparece como indicio de un significado simbólico. Hay una serie de líneas paralelas que no muestran movimiento objetivo. Hacen referencia a la intensidad emocional (no de volumen sonoro), desde un punto de vista subjetivo. A lo largo del desarrollo de los diez tomos hay una evolución. Inicialmente abundan las líneas cinéticas radiales desde la campana del saxofón. Tales líneas van adquiriendo una angostura progresiva. Tras apariciones puntuales, luego se hace más perenne la presencia de las líneas cinéticas en el personaje. Y el color de las rayas rodeando primero a Dai y luego al trío al tocar en conjunto se transforma de grises a un núcleo interior de color blanco. Los otros conjuntos musicales, tras imbuirse en el estado de ánimo inspirado por Dai, llegan a tocar con líneas cinéticas externas, pero las líneas de intensidad emocional plasmadas encima del dibujo del personaje y el 'aura blanca' son exclusivas del protagonista.

---

28. Hacen referencia a la intimidad (Livingstone, 1998, p. 5) y desbancan al diálogo, ya que "es totalmente imposible expresar en palabras muchas experiencias emocionales profundas" (Balázs, 1953, p. 65).

29. Como señala Tada, en Japón la imagen de la mano "expresa sentimientos tales como la jovialidad, la esperanza y la felicidad" (2010, p. 183). De ahí que, además de los ataques en el teclado del piano, destaque también el dibujo de la mano en escorzo cuando Yui rechaza cobrar por las clases particulares, o cuando el padre de Dai aprueba sin reservas que se dedique al jazz. Sin embargo, es a los dedos "a los que se confía" la expresión de los sentimientos delicados (Ídem, p. 184). Respecto a los brazos, como realizan movimientos más toscos, los sentimientos que expresa también son "toscos, que de hecho no son profundos" (Ídem, p. 185).

30. Según el sintoísmo japonés, las pisadas ruidosas sobre la tierra, "ahuyentaban los malos espíritus al mismo tiempo que despertaban a los espíritus bondadosos que vivían bajo tierra" (Tada, 2010, p. 202). Esto se trasladó a tradiciones teatrales y deportivas. Así pues, las pisadas resueltas no sólo sirven para marcar el ritmo, sino también funcionan como signo de presencia y saludo, establecimiento de lugar de 'juego', conexión con lo trascendente, y modo de exorcizar el propio mundo interior.

31. El fondo negro que hace desaparecer todo lo que está fuera del foco de atención de Dai en la actuación del Yamakawa Makoto Quartet (pp. 33-36, Tomo 1), y cuando se muestra la experiencia subjetiva de Dai al entrar en el *flow* (pp. 34-35, Tomo 4).

## Conclusiones

Un análisis cualitativo del *manga Blue Giant* ha permitido verificar que hay una serie de recursos semánticos que diferencian la calidad de la interpretación musical del protagonista de cualquier otro personaje en la serie, lo cual redundará en la inspiración y motivación de todos. El lector solamente puede representar mentalmente las características sonoras de las piezas ejecutadas de un modo vago e incompleto en base a sinécdoques visuales, puesto que la representación gráfica es muy precisa, aunque sólo de momentos puntuales separados en el tiempo. Para la transposición interartística del resultado sonoro, el autor deja en segundo plano las características compositivas en favor de la comunicación expresiva del acto performativo, desde el punto de vista de ambos, emisor y receptor. Esta se transmite mediante el dinamismo corporal la alternancia entre planos individuales y de detalle, y sobre todo, por el uso de líneas cinéticas desde punto de vista subjetivo.

Este estudio ha proporcionado un enfoque concreto sobre parte de la narración de *Blue Giant*. Aunque ya se ha argumentado acerca de las razones para acotar este estudio a la primera serie, siempre se podrían comparar las versiones *manga* y *anime*. O bien profundizar en los recursos gráficos de las continuaciones. Aunque no ha terminado todavía, suponemos que *Blue Giant Momentum* será la última serie. Cuando Dai Miyamoto triunfe en Nueva York, ya no quedará más por contar: como decía la canción “if I can make it there, I’ll make it anywhere”...

## Referencias

- Allison, A. (2006). *Millennial Monsters*. University of California Press.
- Balázs, B. (1953). *Theory of the Film*. Roy Publishers.
- Caux, G. (2011). De la représentation à la traduction de l’écoute musicale dans deux tableaux de James Ensor et de Fernand Khnopff: la fonction du titre dans le processus de signification. En M. Barbe (Ed.), *Musique et arts plastiques. La traduction d’un art par l’autre* (pp. 167-178). L’Harmattan.
- Cohn, N. (2007a). *Foundations for a Natural Visual Language Grammar* [Paper]. Visual and Iconic Languages Conference. University of New Mexico, Albuquerque, Estados Unidos.
- Cohn, N. (2007b). A Visual Lexicon. *Public Journal of Semiotics*, 1(1), 53-84.
- Cohn, N. (2010). Japanese Visual Language: The Structure of Manga. En T. Johnson-Woods (Ed.), *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives* (pp. 187-203). Continuum.
- Csikszentmihályi, M. (2022). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Collins.
- Ishizuka, S. (2013-2017). *Blue Giant. Tankōbon* 1-10. Shogakukan, Inc.
- Ishizuka, S. (2020-2022). *Blue Giant. Omnibus* 1-10. Seven Seas Entertainment.

- Livingstone, S. (1998). *Making Sense of Television. The Psychology of Audience Interpretation* (2<sup>nd</sup> Edition). Routledge.
- Llort, V. (2011). Pour une transposition interartistique. Des différentes méthodes du traduire de Schleiermacher. En M. Barbe (Ed.), *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre* (pp. 23-36). L'Harmattan.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Collins.
- McCloud, S. (1996, abril). Understanding Manga. *Wizard*, 56, 44-48.
- Rommens, A. (2000). Manga Story-Telling/Showing. *Image & Narrative*, 1(1).
- Tachikawa Y. (Director). (2023). *Blue Giant* [Película]. NUT Co. Ltd.
- Tada, M. (2010). *Gestualidad japonesa*. Adriana Hidalgo Editora.
- Yano, C. R. (2003). *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. Harvard University Press.

Fecha de envío: 31/01/2024

Fecha de revisión: 18/03/2024

Fecha de aceptación: 12/04/2024