



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

GRADO EN ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL

***ANÁLISIS CONTEXTUALIZADO DE
REVOLUTIONARY GIRL UTENA:
EL FEMINISMO COMO MÉTODO PARA
REVOLUCIONAR EL MUNDO***

『少女革命ウテナ』の分析に見る
世界を革命するものとしてのフェミニズム

TRABAJO FIN DE GRADO

Raquel Sanfiel Almenar

Tutor: Juan J. Vargas-Iglesias

Sevilla, 10 de junio de 2020

Resumen

En este estudio se realiza un análisis con perspectiva de género acerca del *anime* japonés *Utena la Chica Revolucionaria*, concretamente a través de las figuras de sus dos personajes principales: Utena y Anthy, y a su vez, por medio del vínculo que las une. Para mayor enriquecimiento de la investigación, se establece primero un contexto histórico de los géneros del *shoujo* y *yuri* en el *anime*, acerca de la figura del *girl prince*, así como de las influencias artísticas sobre la creación de la obra. El objetivo del estudio es demostrar, en su contexto, la relevancia y el valor de *Utena la Chica Revolucionaria* como una obra que a través de nociones feministas logra aportar las claves para la liberación de la mujer y la consecuente revolución del mundo.

Abstract

This research analyzes from a feminist perspective the Japanese anime *Revolutionary Girl Utena*, more concretely through its main characters: Utena and Anthy, as well as through their relationship. For further enrichment of the investigation, a historical context of the genres of *shoujo* and *yuri* in the anime is first established, along with a short explanation of the term *girl prince* and the artistic influences that played an important role in the anime creation process. The aim of the research is to demonstrate, in its context, the relevance and value of *Revolutionary Girl Utena* as a work that, through feminist notions, managed to provide the keys towards the liberation of women from the patriarchal system and the consequent revolution of the world.

Palabras clave

Feminismo, *Utena la Chica Revolucionaria*, Anthy Himemiya, Utena Tenjou, roles de género, anime, lesbianismo, アニメ, 少女革命ウテナ, フェミニズム

Índice de contenidos

Resumen.....	1
Abstract.....	1
Palabras clave.....	1
Índice de contenidos.....	2
Introducción.....	2
Justificación del estudio.....	4
Objetivos y metodología.....	6
Marco teórico.....	9
Feminismo en la ficción.....	9
Breve historia del yuri como género.....	12
<i>Girl Prince</i> : origen y trayectoria del término.....	15
Utena: una revolución para el género del <i>shoujo</i>	18
Influencias artísticas sobre la creación del anime.....	22
Sinopsis y estructura de la serie.....	25
Resultados: Análisis de la obra.....	28
Utena Tenjou: desafío y lucha contra las normas establecidas.....	28
Anthy Himemiya: despertar y liberación.....	37
Anthy y Utena: una relación capaz de confrontar y vencer al sistema.....	45
Discusión y Conclusiones.....	53
Bibliografía.....	57
Anexos.....	63

Introducción

Como estudiante del Grado en Estudios de Asia Oriental, son muchas las veces que he tenido que enfrentarme a las caras de confusión o asombro de la gente tras responder a la famosa pregunta: "¿qué estás estudiando?". Con el paso de los años y casi de forma inconsciente, he ido elaborando una respuesta a modo de guión para responder a todas las dudas que mis estudios universitarios pudiesen ocasionar en la persona que pregunta, muchas veces no familiarizada con mi ámbito de estudio. Por ello, no es de extrañar que las cuestiones más populares que recibo en estas improvisadas entrevistas sobre mi graduado sean muy similares a "¿y qué vas a hacer una vez acabados los estudios?" o "¿qué clase de cosas estudias en esa carrera?". Pero existe una pregunta aún mucho más importante que ha supuesto el motor inicial de este trabajo de investigación: ¿por qué estudias Asia Oriental? o más concretamente, ¿cómo y cuándo se generó este interés por una región tan alejada física y culturalmente de nuestra realidad europea? En mi caso la respuesta es muy sencilla: mi fascinación por el mundo oriental llegó a través de la cultura popular asiática, concretamente japonesa y posteriormente coreana. Es preciso comentar que esta creciente difusión de la cultura popular extranjera no solo responde al proceso globalizador al que todos estamos sometidos desde hace varios decenios, sino que además forma parte del ejercicio de poder blando por parte de los diferentes agentes globales (en este caso Japón), quienes buscan cimentar su presencia e *influnciar* no solamente a nivel cultural, sino también socioeconómico, al resto de países, buscando a través de ello lograr un cambio en la percepción de su audiencia.

Como mujer nacida a finales del milenio, crecí viendo en televisión un gran número de series de animación japonesa que como fruto de esta estrategia difundían a través de sus tramas y personajes los valores socio-culturales de una realidad que muchas veces distaba del mundo que yo conocía y en el que participaba a diario. Como resultado de ello, esta clase de contenido supuso un gran atractivo para mi entretenimiento, una fascinación hacia una versión diferente de lo cotidiano, un nuevo enfoque sobre cómo entender la vida y sus costumbres. De igual manera, esta cultura del entretenimiento cuenta con el poder de ejercer una enorme influencia sobre su audiencia, ya que de forma inconsciente nuestros ideales y visión del mundo se moldean a merced de los creadores de contenido, en este caso asiáticos.

Sin embargo, con el paso del tiempo, una de estas diferencias culturales y sociales captó especialmente mi atención. En varias obras de animación japonesa, las narrativas que tienen como protagonistas a mujeres las presentan como adolescentes o preadolescentes con la capacidad de luchar y vencer a enemigos que ponen en peligro el bienestar del mundo (*Sailor Moon* (美少女戦士セーラームーン), *Pretty Cure* (プリキュア), *Mahou Shoujo Madoka Magica* (魔法少女まどか☆マギカ), *Sakura Card Captor* (カードキャプターさくら)). Esta representación se separa del clásico papel secundario en el que estamos acostumbrados a ver a las figuras femeninas en la ficción, especialmente en la industria occidental: en muchas ocasiones las mujeres no son más que personajes secundarios cuya relevancia en la trama es aceptar o no su destino amoroso con el protagonista masculino.

Mi interés personal y constante reflexión acerca de la propia existencia de este género y este tipo de personaje principal femenino, especialmente en su contexto japonés, han llevado mi inquietud a convertirse en el núcleo neurálgico de esta investigación. No obstante, dicho género resulta exageradamente amplio e inabarcable para una investigación de este tipo, por lo que se ha decidido centrar el estudio en una de las obras que personalmente —y con el apoyo de la comunidad académica— considero más cruciales y enriquecedoras a la hora de hablar de un verdadero cambio en la trayectoria del papel de la mujer en la animación japonesa, una historia que ha trascendido por elevar el protagonismo femenino a un nivel completamente nuevo y necesario: *Utena la chica revolucionaria* (少女革命ウテナ). Por tanto, a través de las páginas de esta investigación se tratará de arrojar una nueva luz sobre la revolución que lidera la figura de Utena, como bien nos indica el título de su propia obra, analizando y reflexionando a través de diversas teorías feministas si esta revolución podría ser además reivindicada como una auténtica revolución feminista en el género del *shoujo*, capaz de trascender en la historia del entretenimiento en la cultura popular y lograr la verdadera revolución del mundo más allá de la ficción.

Justificación del estudio

La forma en la que el género femenino ha sido representado en la cultura popular global ha estado siempre en punto de mira de la crítica feminista. Las mujeres, desde el origen de la ficción, parece que hemos sido relegadas a posiciones secundarias e irrelevantes en la narrativa. Incluso en la propia Historia de la Humanidad, la presencia de las mujeres destaca

por su escasez y por los conocidos esfuerzos (en muchos casos de los propios historiadores y regímenes) de borrar su presencia en dichos relatos o momentos históricos. Asimismo y como mujer afectada por este fenómeno, dicha falta de representación me lleva a preguntarme cómo es posible que el papel del 50% de la población mundial sea tantas veces omitido, desestimado o simplemente condenando a resultar un mero apoyo de la trama principal de otros personajes masculinos que, por supuesto, se presentan como mucho más interesantes, completos e importantes en la trama de lo que será prácticamente *su* historia.

A pesar de que este sexismo suene incluso lejano, dicho fenómeno se puede aún observar perfectamente en nuestro día a día. Si prestamos atención a nuestro alrededor, si vamos al cine y echamos un vistazo a la cartelera, o analizamos brevemente con la mirada las portadas de las series que las populares plataformas de *streaming* como HBO o Netflix nos ofrecen en el género de acción, veremos que dichos pósters o carteles constituyen un reflejo de esta realidad sexista, donde aún la figura masculina supone el centro de las aventuras, de la propia acción, siendo además quien representa valores de fortaleza, valentía, heroicidad, etc. Las mujeres aparecen muy pocas veces como elemento principal del cartel, y por ende, de la trama que se anuncia. Rara vez aparecen ellas en solitario, por lo que si se encuentran en dicho anuncio, suelen aparecer visualmente apetecibles a la mirada masculina o incluso junto a otro hombre con el que casi de forma infalible podemos predecir que tendrá un interés amoroso que lleve a justificar su presencia en la historia.

Sin embargo, encontrar ficción que desafíe esta tendencia no es imposible. Aunque nuevamente en un segundo plano, siempre han existido historias donde las mujeres también han desempeñado estos papeles centrales, protagonistas de sus propias aventuras: de su propia historia, desafiando las normas establecidas y las expectativas que la sociedad siempre ha puesto sobre ellas, logrando liberarse en distintos modos y diferente medida de este eje opresor histórico, permitiendo así que las mujeres reclamen su propia subjetividad dentro de sus historias, y por tanto, dentro de *la* Historia.

La ficción adquiere importancia ya que a través de sus páginas, escenas, conflictos y personajes, no solamente se *crea* la cultura, sino que además se cuenta con el poder de perpetuarla, normalizarla o por el contrario, como es el caso de la obra que ocupa este análisis, cuestionarla y analizarla, aportando nuevos puntos de vista, nuevas historias que contar, de forma innovadora y distinta: revolucionaria. En síntesis, la ficción ha supuesto y

supone un poderoso instrumento de influencia social y política que cuenta con un papel crucial a la hora de revolucionar la cultura y por ende, la sociedad.

Por ello, no se debe desestimar la importancia de la cultura popular y su relación con el avance y el proceso de liberación de la sociedad hacia lo que consideramos un mundo más justo. Los movimientos sociales influyen la cultura popular, y esta a su vez influye a la sociedad a la hora de aceptar estos cambios.

Como estudiante e investigadora en el campo de Asia Oriental, mi interés en este papel revolucionario de la ficción se concentra en la animación japonesa, ya que a su vez, la sociedad nipona se presenta muchas veces ante la mirada occidental como una sociedad opresora que tiende a la represión de sus individuos, además de especialmente machista debido a sus prácticamente institucionalizados roles de género. Por ello encuentro especialmente relevante establecer un análisis feminista de una de las obras de su cultura popular, generando un contexto que permita medir con la mayor precisión posible la relevancia de la reivindicación que la creación y existencia de una obra con las características de Utena supone para la ficción japonesa.

En otras palabras, con esta investigación no sólo se busca localizar, analizar y atribuir diversos aspectos de la lucha y reivindicación feminista a *Utena la Chica Revolucionaria*, sino que además se pretende hacer énfasis en la importancia de este fenómeno como herramienta de medición sobre el progreso de dicho movimiento hacia la liberación y recuperación de la identidad propia por parte de la mujer en la ficción, no exclusivamente en la sociedad japonesa, sino como engranaje de una maquinaria global dentro de la ficción universal de la que hoy en día todos formamos parte.

Objetivos y metodología

El presente estudio analizará la obra *Utena la Chica Revolucionaria* para mostrar con claridad la relevancia e importancia de la misma dentro de un contexto de reivindicación feminista de la obra. Tanto por su visión innovadora en el género del *shoujo* al presentar como protagonista de la historia a una figura femenina rebelde como es Utena, así como la crítica que el propio universo de la serie materializa de diversas formas hacia los valores machistas y patriarcales que suponen el núcleo de la opresión sobre la mujer y que, al igual que en la obra, suponen el universo y el escenario donde se mueven sus personajes.

Para la obtención de estas conclusiones se pondrá especial atención al contexto y antecedentes de la obra, con el objetivo de poder valorar lo que su salida a la luz implicó para la sociedad japonesa de 1997, ya que resulta fundamental valorar dicho contexto en todo análisis de reivindicación social y política, siendo únicamente así posible estimar el verdadero impacto o relevancia de su existencia. Asimismo, se analizará exhaustivamente la figura de su protagonista, Utena, poniendo bajo el foco del análisis las cualidades y características que hacen posible hablar de ella como una heroína feminista, y a su vez las separan de las demás figuras femeninas protagonistas del género *shoujo*, dotando de especial importancia su existencia dentro de la historia del feminismo en la animación japonesa. Para apoyar esta tesis, también se estudiará individualmente el personaje de Anthy, su co-protagonista, analizando lo que su figura representa dentro del contexto reivindicativo de la obra. Además, se efectuará un análisis concreto acerca de cómo su relación interpersonal con Utena ayuda al empoderamiento femenino de ambas y se suma al sentido feminista global de la obra. Por último, se expondrán y desarrollarán las conclusiones obtenidas tras dicho análisis con el objetivo de comprobar si el estudio realizado permite afirmar la verdadera existencia de una narrativa y reivindicación feminista presente en la obra, así como la importancia de la misma en su contexto no solamente histórico sino también actual.

Objetivos de la tesis:

1. Explicar los parámetros teóricos feministas que nos permitirán explicar y analizar la obra desde una perspectiva de género. Asimismo, establecer un contexto histórico y artístico que exponga el origen y el desarrollo de las tendencias tanto dentro del *shoujo* como del *yuri* hasta la década de los noventa, con la finalidad de poder explicar en su contexto la creación y relevancia de *Utena la chica revolucionaria* como obra de reivindicación feminista. Para ello, se hará un breve estudio cronológico sobre las obras de *anime* japonés que resultan imprescindibles y relevantes para entender y contextualizar la existencia de *Utena la chica revolucionaria*.
2. Investigar la figura de Utena como heroína femenina, con especial atención en las facetas que la distinguen y liberan del rol tradicional de mujer en la ficción y nos permiten hablar de un empoderamiento femenino a través del desarrollo de su personaje.

3. Analizar la relevancia del personaje de Anthy en la obra, situando un importante foco de análisis sobre la evolución del personaje sobre la base de la relación que esta mantiene con Utena.
4. Exponer y analizar la importancia de la relación entre Anthy y Utena, profundizando en cómo dicha relación supone a su vez otro elemento más a favor de la liberación de Anthy a través del desafío al sistema heteronormativo.
5. Desarrollar las conclusiones extraídas del análisis para comprobar si la investigación realizada permite afirmar la existencia de una narrativa y reivindicación feminista a través del anime *Utena la chica revolucionaria*, posicionando la obra como una referencia importante y fundamental en cuanto a la influencia del feminismo en la ficción japonesa, y viceversa.

Debido a la naturaleza del tema central del ensayo, la metodología llevada a cabo ha consistido primeramente en un visionado completo de la serie de animación *Utena la chica revolucionaria* e incluso se ha recurrido a otras fuentes como la espectacular producción de *La Rosa de Versalles* (ベルサイユのばら), obra de animación que supuso de gran inspiración para el director de *Utena* y la creación de la misma. No obstante, los instrumentos que han facilitado y hecho posible el correcto y eficaz análisis para la investigación, así como los argumentos que ayudan a refrendar la tesis de la misma, se han obtenido tras un exhaustivo proceso de búsqueda y lectura de diferentes publicaciones académicas (tesis, trabajos de fin de máster, libros, teorías de género, entrevistas, artículos publicados en revistas académicas) de naturaleza fundamentalmente feminista, entre las que destacan recopilaciones acerca de la historia del *anime* relevantes para este estudio, el papel general de la mujer en la industria del entretenimiento y esencialmente obras puramente teóricas del movimiento feminista. El conocimiento adquirido a través de estas lecturas ha sido esencial para el análisis la obra y validar de forma académica la deducción de conclusiones del mismo estudio. Dichas publicaciones se han consultado tanto de forma física como a través del catálogo online de distintas instituciones y bibliotecas, y se encuentran cuidadosamente recopiladas en la sección de referencias bibliográficas.

Marco teórico.

Con el propósito de proveer al lector de una base sólida que nos permita no solamente contextualizar el objeto de estudio, sino además establecer ciertos parámetros que enmarquen la investigación y cimenten la hipótesis de manera científica, se presenta a continuación una exposición del marco teórico del estudio. Para una mejor asimilación del mismo, se ha dividido el bloque en pequeños subgrupos con la intención de tratar individualmente los principales focos teóricos sobre los que se construirá posteriormente el análisis. En primer lugar y con una esencial e importante relevancia, se presenta el papel sustancial que tienen diferentes teorías feministas aplicadas a la ficción para el estudio del valor revolucionario y/o reivindicativo de la obra, que han resultado de carácter fundamental para el desarrollo del estudio. Posteriormente, se introduce brevemente la historia que envuelve el término japonés "yuri" —empleado para describir las obras de temática homosexual femenina— en un contexto enriquecedor que nos permitirá profundizar en la relevancia de la relación entre los dos personajes femeninos principales de Utena como mecanismo de liberación de la mujer. En tercer lugar, se hace un ligero hincapié en la tendencia de la época a emplear mujeres protagonistas con características príncipescas, una cualidad que sin duda alguna se convierte en símbolo indiscutible del personaje de Utena. Tras ello, se analiza el *shoujo* como género de ficción en el que se incluye la obra con el objetivo de establecer una relación de comparación entre distintas producciones, lo que nos permite a su vez situar la misma en un contexto concreto que ayude a examinar y comprender su relevancia histórica. Finalmente, para completar el estudio del contexto y aquellos factores que nutren y dan forma a *Utena la Chica Revolucionaria*, se ha dedicado un último apartado a la exposición y análisis de las distintas obras cuya influencia ha sido innegablemente reflejada tanto en el diseño gráfico y estilístico de los escenarios y personajes como en la propia trama central de la obra.

Feminismo en la ficción

Cada lectura feminista es una herramienta poderosa que nos permite ver el mundo con una óptica nueva. Es así como a través de la formación feminista adquirimos las llamadas "gafas violetas" que nos ayudan a percibir las hasta entonces invisibles —normalizadas— estrategias del patriarcado para oprimir a las mujeres. Gracias a estas herramientas se nos pone al

alcance no solo la posibilidad de analizar y re-concebir todo a nuestro alrededor a través de nuestras nuevas lentes, sino además se nos otorga el poder de detectar e identificar aquellos engranajes que obstaculizan el buen funcionamiento de la maquinaria de la equidad, adquiriendo posteriormente la posibilidad de engrasarlos, cambiarlos o incluso eliminarlos.

Para esta investigación, la herramienta principal empleada ha sido *Waking Sleeping Beauty: Feminist voices in children's novels* (1997), publicación magistral de Roberta Trites mediante la cual la autora explica diferentes mecanismos para reconocer aquellos elementos que diferencian a una obra feminista de aquellas que no lo son. Estas estrategias de análisis serán fundamentalmente aquellas empleadas para la presente investigación y por tanto explicadas con mayor detenimiento posteriormente en el estudio. A continuación se realiza una breve exposición de aquellos conceptos básicos necesarios para establecer las bases de la tesis.

En su libro, Trites mantiene que su definición de feminismo se sustenta en la creencia de que todos los individuos poseen valor, por lo que todas y todos debemos ser tratados en igualdad, sin importar el género, la etnia, la clase o las creencias religiosas. Por tanto, explica que las niñas que juegan con muñecas y aspiran a ser amas de casa merecen el mismo respeto y admiración que aquellas que sueñan con vestir trajes de altas ejecutivas. La importancia reside en que tanto niñas como niños tengan a su alcance la posibilidad de llevar a cabo cualquiera de estas opciones y que además, tengan el conocimiento de que estas opciones existen. Trites concluye que el objetivo fundamental del feminismo consiste en respaldar las opciones de las mujeres, pero que también resulta igualmente importante fomentar el respeto social hacia esas decisiones.

A su vez, Marilyn French define como “poder feminista” el poder para hacer lo que una quiere hacer, en lugar del poder empleado para ejercer sobre otras personas (pp. 504-12). Por tanto, cuando se habla del empoderamiento femenino de las protagonistas de una obra de ficción, se habla de su poder o capacidad para hacer lo que ellas mismas desean dentro del texto, lo que ellas necesitan hacer. Las protagonistas de aquellas obras que han sido influenciadas por el feminismo han generado la capacidad de pensar acerca de su lugar en la sociedad, sin la necesidad de situar la comunidad como el principal motor de sus vidas, resultando ello en la perpetuación de mujeres extremadamente modestas y pasivas. Es decir, la protagonista feminista se preocupa por otras personas, pero además también se preocupa por sí misma y sus propios deseos y bienestar (Trites, 1997).

En las páginas de *Waking Sleeping Beauty* Trites también habla acerca del empleo de los roles de género para separar e identificar dos tipos de audiencia en relación a ambos sexos biológicos: masculino y femenino. Bajo esta premisa, autores como Maria Edgeworth, Hannah More, y Louisa May Alcott escribieron obras dirigidas a "chicas" sobre drama doméstico, mientras que autores como Horatio Alger, Samuel Clemens, y Robert Louis Stevenson escribieron ficción para "chicos" que narraba aventuras fuera del hogar. Es más, aquellos autores cuya producción se clasificaba como apta para ambos sexos (E. Nesbit, Enid Blyton o Arthur Ransome) ciertamente narraron aventuras empleando personajes tanto masculinos como femeninos, pero el protagonismo masculino era aún muchísimo más central en la obra.

Si reflexionamos sobre el porqué de esta tendencia y la existencia de unos modelos tan rígidos que diferencian el contenido de la ficción entre "para chicas" y "para chicos", descubriremos que no es fruto de una diferenciación o inclinación de gusto por cierta clase de historias ligadas al género del lector. No existe ninguna ciencia que apoye o demuestre que las mujeres disfrutaran más con las historias del hogar en comparación con las aventuras del mundo exterior, o viceversa. Ciertamente esta división de contenidos ha constituido y constituye una herramienta ideológica muy útil (Trites, 1997), de la cual el sistema patriarcal se ha estado beneficiando para establecer una separación entre aquello que es adecuado para las chicas y aquello que lo es para los chicos, relegando a las mujeres casi de forma institucional e incuestionable al hogar, y situando al hombre como protagonista de cualquier aventura llena de acción, heroicidad y emoción en el mundo exterior. En esta instancia, Carol M. Kortenhuis en su publicación *Gender role stereotyping in children's literature: An update* (1993) comenta cómo hemos empezado a asistir a un cambio en la forma en la que los roles de género separan las historias y la relevancia de sus personajes en la misma a causa de esta división o discriminación por género. No obstante, Kortenhuis apunta que aunque los personajes femeninos hayan comenzado a desempeñar actividades más instrumentales, aún son tan pasivos y dependientes como lo eran en la ficción de hace 50 años, mientras que por otro lado, aunque los personajes masculinos también hayan comenzado a representarse con características más pasivo-dependientes han demostrado ser igual de decisivos y relevantes en la historia en los últimos 50 años.

Por tanto, ¿cómo podríamos definir entonces la ficción feminista y separarla de aquella que no lo es? En sencillas palabras, una obra feminista será aquella en la que su protagonista

logra el empoderamiento sin que su género sea un impedimento para ello. Es decir, el género de la chica no constituye un obstáculo permanente en el desarrollo de su personaje, y esta finalmente triunfa sobre aquellos problemas que esto pudiera ocasionar. Además, las narraciones feministas combaten de manera eficaz los roles de género ya que su protagonista no necesita destruir su individualidad con el objetivo de encajar en las normas sociales; por el contrario, su individualidad, su agencia¹, sus decisiones y su no-conformidad se manifiestan y se celebran a lo largo de la obra. Es decir, al final de la misma, la protagonista feminista toma conciencia de su propia individualidad y personalidad, y es capaz de tomar decisiones de acuerdo a sus propias aspiraciones y deseos. A su vez, entiende la importancia de su propia voz y discurso y no es silenciada voluntaria o involuntariamente por la sociedad o las normas establecidas (Trites, 1997).

Breve historia del *yuri* como género

Uno de los importantes mecanismos de liberación feminista de *Utena la chica revolucionaria* es la relación afectiva entre Utena y Anthy, así como su propio desarrollo a lo largo de la trama. Narrativas de *anime* como esta, que exploran los sentimientos femeninos de amor y atracción mutua, han pasado constantemente desapercibidas tanto por investigadores académicos como por científicos, a pesar de su clara naturaleza feminista donde muchos de sus personajes consiguen superar la opresión interna o externa y finalmente lograr el empoderamiento a través de estas relaciones amorosas (Thompson, 2008).

Este poderoso vínculo entre ambas protagonistas —que será estudiado más adelante específicamente— ha llevado muchas veces a la clasificación del *anime* como parte del género *yuri*. No obstante, como explica Thompson en su artículo *Yuri Anime: Feminist Narrative Revealed* (2008) el reconocimiento del género *yuri* como universal es discutible, por lo que la validez de la propia existencia del mismo ha resultado históricamente cuestionable.

Sin embargo, Erica Friedman —creadora de la plataforma online Yuricon y posteriormente de las convenciones que tuvieron lugar tanto en EEUU como en Japón bajo el mismo nombre— como importante figura en la reivindicación del término y los estudios

¹ Concepto sociológico definido como la capacidad de un individuo para actuar de forma independiente y tomar sus propias decisiones libremente. (Barker, Chris. 2005. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage. p448)

académicos alrededor del mismo, publica en su artículo online *What are yuri and shoujo-ai anyway?* (2008) una definición del género con la esperanza de establecer un estándar oficial: "Yuri puede emplearse para describir cualquier serie de *anime* o *manga* que muestra intensa conexión emocional, amor romántico o deseo físico entre mujeres" y además apunta que "no se trata de un género de ficción definido por la edad o género de la audiencia del mismo, sino a través de la *percepción* de la audiencia. En resumen, *yuri* es cualquier historia que aborda la temática lésbica".

A pesar de la polémica que rodea la universalización y aceptación del término, considerablemente más extendido a lo largo de los últimos años, los conceptos del *yuri* han formado parte de la cultura japonesa desde comienzos del siglo veinte (Dollase, 2003), como demuestra la colección de historias recopiladas bajo el título de *Hanamonogatari* (花物語, en español *Cuentos de las flores*), escritas por Yoshiya Nobuko² (1896-1973), quien cuenta varias historias que exploran las distintas dinámicas entre mujeres —a veces difuminando la línea entre amistad y amor— que la han llevado a ser considerada como madre del *yuri*.

Como herencia de Nobuko, las relaciones entre mujeres comienzan a ser representadas con una marcada temática de admiración y respeto entre ambas, de idealización, una tendencia que fue descrita posteriormente como "las relaciones S", debido a la palabra inglesa *sisterhood*, en español "hermandad entre mujeres". La autora Hiromi Tsuchiya Dollase especula que el surgimiento de este término se encuentra ligado al *Takarazuka* (宝塚歌劇団), una práctica teatral establecida en 1914 en la que las mujeres interpretan tanto los roles femeninos como los masculinos en adaptaciones de producciones tanto orientales como occidentales. Dollase también señala como vínculo una clara influencia americana basada en la llegada a Japón de misioneros y profesores de inglés, lo que explica por qué las academias privadas son en numerosas ocasiones escenarios de historias *yuri*. El empleo continuado de estos espacios para mostrar historias de temática homosexual femenina en el *manga* y el *anime* trajo consigo la mitificación tanto del lesbianismo como de las mujeres lesbianas, quienes únicamente existían en estos universos alternativos donde se encontraban separadas de cualquier otro tipo de actividad cotidiana, relaciones familiares, o conexión con la vida social japonesa.

² Con sus obras raramente traducidas al inglés, Nobuko es sin duda la autora femenina más popular y mejor vendida de Japón durante el siglo veinte. Conocida por ser abiertamente lesbiana y cuestionar constantemente en sus obras las normas de género y el sistema familiar japonés, su figura ha sido rescatada recientemente por su enorme relevancia en el movimiento feminista japonés.

En 1971, Yamagishi Ryoko crea el primer manga que ilustra una relación entre dos mujeres: *Shiroi Heya no Futari* (白い部屋のふたり, en español *Nuestra habitación blanca*), y en 1972 Ikeda Riyoko, una de las autoras más revolucionarias con respecto al manga *yuri*, dio a conocer el popular título de *La Rosa de Versalles*, íntimamente relacionada con Utena y cuya historia será posteriormente analizada.

Tras ello, el contenido *yuri* parece desaparecer de todas las obras posteriores hasta la llegada de los años noventa, donde encontramos un resurgimiento del género. Entre ellos, destaca por su popularidad *Sailor Moon*, donde se muestra una relación lésbica entre dos de sus personajes que posiciona esta temática de nuevo al frente del panorama. A su vez, la compañía de anime y manga CLAMP, exclusivamente operada por mujeres, comienza a producir y distribuir obras de temática *yuri* (Friedman, 2011).

En 1995, Nananan Kiriko dibuja la historia que será posteriormente conocida bajo el nombre de *Blue*, un título que comienza a hacer evidente la repetición de un mismo predecible y monótono patrón en todas las obras *yuri*: dos mujeres que se admiran, cuya relación se mueve entre las líneas de la amistad y el romance, condenadas a un final donde su historia de amor resulta frustrada bien por la ida, el matrimonio, o la muerte de alguna de las protagonistas. No obstante, resulta de alivio comentar que esta clase de finales no es exclusivo en las historias lésbicas, sino que más bien responde a una tendencia generalizada en las producciones de los años setenta (Friedman, 2011). Como punto de inflexión final, a lo largo de la década de los 2000 comienza una nueva corriente del género que acerca las historias y los personajes a un mayor realismo, incluyendo a sus protagonistas en contextos más cotidianos que permiten normalizar las historias de amor entre mujeres así como el propio sentimiento romántico-afectivo homosexual.

Con esta historia centenaria, a pesar de que el *yuri* se ha estado consolidando como género de ficción en Japón durante los últimos veinte años, son numerosos los académicos y científicos que han pasado por alto la importancia del estudio del *yuri*, quienes han acudido a géneros como el *yaoi* (homosexualidad masculina), *shoujo* (mujeres adolescentes) o incluso *hentai* (pornografía) para investigar el género, así como las prácticas culturales y sexuales en Japón. Resulta evidente, por tanto, que mediante esta tendencia académica se ha silenciado y reprimido durante décadas a las voces femeninas, así como su representación y relevancia para esta clase de estudios (Thompson, 2008). El *yuri* como género narrativo adquiere valor e importancia no solo a través de la representación y normalización del lesbianismo, sino

también debido a la existencia de una narrativa centrada en conceptos feministas que ayudan al empoderamiento femenino y reflejan la opresión heteropatriarcal a la que estos personajes femeninos se enfrentan como mujeres.

Girl Prince: origen y trayectoria del término

Erica Friedman (2011) emplea el término "*Girl Prince*" —o en español "Chica Príncipe"— para hacer referencia a los personajes de género femenino que ya sea por obligación externa o por voluntad propia tienen una personalidad y estilo de vida que reúne los mejores aspectos del rol de género masculino: su ropa, actitud, características personales y papel dentro de la historia los aleja del clásico rol sumiso, débil, agradable o tierno reservado a la mujer.

En su artículo online *40 Years of the Same Damn Story, Part 2* (2011) Friedman sostiene que este concepto —posteriormente convertido en tópico— podría encontrar su origen en el *Torikaebaya Monogatari* (とりかへばや物語), un cuento japonés del periodo Heian (794-1185 d.C) que narra la historia de una hermana y hermano que se sienten por naturaleza más alineados con los roles atribuidos al género opuesto, por lo que deciden intercambiarse en la corte Heian desencadenando así los eventos de la trama. De acuerdo con esta misma línea de intercambio de roles de género surge en 1920 el teatro *Takarazuka* y con ello, la figura del *otokoyaku*, mujeres que se especializaban en interpretar a los personajes masculinos de estas funciones teatrales. Es por ello que el término *otokoyaku* es considerado en la cultura popular como análogo de *onnagata*, hombres que interpretan personajes femeninos en el teatro Kabuki. No obstante, lo verdaderamente interesante de las *otokoyaku* es que no interpretaban su rol masculino únicamente sobre el escenario, sino que además, se requería que hasta cierto punto interpretasen una versión masculina idealizada de ellas mismas en su vida diaria.

En 1954, Tezuka Osamu combina la esencia de las *otokoyaku* con una versión hiperfeminizada de *Blancanieves* (1937) de Disney creando así el primer prototipo de *Girl Prince*: Sapphire de *Ribon no Kishi* (リボンの騎士 o *Princess Knight*, 1953). El relato nos cuenta la historia de Sapphire, una chica que por razones políticas resulta forzada a vivir su vida "como un chico". Al igual que las *otokoyaku* del *Takarazuka*, Sapphire es objeto de admiración y deseo por parte de las mujeres, aunque conserva su esencia femenina. Finalmente se enamora

de un hombre pero ello no la hace perder sus cualidades heroicas. Sin embargo, cuando la protagonista logra deshacerse de su rol masculino impuesto y vivir "enteramente como una mujer", vuelve a casa y comienza a limpiar y a cocinar para su futuro marido (Goldstein y Phelan, 2009).

Años más tarde, la célebre autora Riyoko Ikeda toma el relevo de Osamu y da origen a la obra cumbre de toda su producción: *La Rosa de Versalles* (1973). Su protagonista, Lady Oscar, es una chica a la que al igual que Sapphire se la ha educado como a un chico en la Francia de los años previos a la Revolución. Este contexto ayuda a generar un escenario casi de fantasía que nos recuerda al universo en el que se mueve Sapphire. Al igual que esta última, Lady Oscar también es objeto de pasión entre otras mujeres, a pesar de que nuevamente la protagonista encuentre su amor ligado a una figura masculina, en este caso la de su mejor amigo. No obstante, Oscar supuso para el concepto de *Girl Prince* un nuevo escalón, ya que a diferencia de Sapphire —quien muestra varias veces durante la trama su deseo de desprenderse de esa figura masculinizada para poder llevar vestidos y acudir a bailes— Lady Oscar no anhela ser femenina, sino que por el contrario disfruta de su vida tal y como es sin rechazar su papel masculino, aun cuando el amor por su mejor amigo se convierte en un problema. Sin lugar a dudas, los roles de género no suponen ninguna problemática en esta historia, de hecho, el sentido del deber y honor de Oscar se convertirían en una fuerte influencia para las próximas *Girl Princes* (Friedman, 2011).

Tras esta conquista cultural de Lady Oscar, Shinokita Reiko de *Yajikita Gakuen Douchuuki* (やじきた学園道中記, 1983) da un paso más allá demostrando que las *Girl Princes* —al igual que las *otokoyaku*— resultan mucho más atractivas cuando visten ropas atribuidas a hombres (Friedman, 2011). Shinokita es el ejemplo perfecto de la idealización de la masculinidad establecida por las *otokoyaku*: fría, emocionalmente distante, rechaza con desdén a sus pretendientas, lo que paradójicamente la vuelve más atractiva por esta ilusión de ser inalcanzable. Por razones de la trama, Shinokita termina trabajando en un club donde viste un esmoquin que ensalza su atractivo "masculino", lo que terminó de crear un estrecho vínculo entre la tendencia de *Girl Prince* y el ideal masculino que interpretaban las *otokoyaku*, situando la ropa masculina como un *must* de estas chicas príncipes.

Posteriormente, tenemos ejemplos como Erminia, protagonista de *Paros no Ken* (パロスの剣, 1986) quien rechaza el amor de los hombres y escapa su destino para huir con su verdadero amor: una de sus sirvientas. Por primera vez vemos introducida la característica

homosexual como otro de los rasgos de las *Girl Prince* y sus historias. De este modo, resulta inevitable hablar a su vez de *Sailor Moon* (1992) y uno de sus personajes principales: Tenou Haruka —quizá más conocida bajo el nombre de Sailor Urano— quien al igual que Erminia desea escapar su destino, aunque esta vez lo consigue gracias al apoyo y guía de Michiru (Sailor Neptuno). A partir de entonces, y gracias a la aclamada fama que obtuvo *Sailor Moon*, Haruka se convirtió en modelo ejemplar y altamente influyente en el prototipo *Girl Prince*, trascendiendo hasta día de hoy con mayor fuerza rasgos como su elegancia, su vestimenta formal de corte "masculino" y su personalidad distante e inalcanzable (Friedman, 2011).

Así es como llegamos hasta 1997, donde Utena hace aparición y logra redefinir una vez más el concepto de *Girl Prince*, gracias a la desdibujada línea que separa e incluso mezcla constantemente los roles de género a lo largo del *anime*. El concepto de "masculinidad" queda relegado a un segundo plano por el nuevo concepto que rodea ese idealismo principesco con el que Utena sueña y que ella misma encarna. De este modo, Utena escapa el concepto estándar de heroína de *shoujo*, que como Hoshi Naoko escribe en su ensayo *Shoujo Feminism, or How I Learned to Love Women (and myself)* (2012) se trata de una mujer que pasa mucho tiempo envuelta en dramas románticos en los que se enamora perdidamente de un personaje masculino. A través de este mecanismo, la protagonista del *shoujo* se pierde a sí misma por medio del romance con un personaje masculino, completando y perpetuando así el eterno ciclo patriarcal en el que las mujeres nacen hijas para convertirse en mujeres que posteriormente serán esposas y finalmente madres (Naoko, 2012), un modelo que Tania Modleski crítica en *Loving with a Vengeance* (2008) y mediante el que propone que "las mujeres deberían dejar de desvanecerse sigilosamente entre bastidores y comenzar a volverse a sí mismas más visibles".

A las conquistas de Utena debemos unir que, a diferencia de Lady Oscar o Sapphire, nunca fue forzada o creada específicamente para encarnar una personalidad o rol de género típico del género masculino. Por el contrario, desde el inicio de la serie se muestra defensora y orgullosa de su elección y deseo de encarnar con su vestimenta y actitud los valores que ella asocia con el príncipe. Utena es una heroína siendo ella misma, y a través de su consolidada identidad logra escapar su destino y vivir su propio final feliz junto a la persona que quiere: su prometida de la Rosa, Anthy.

Por tanto, el concepto de *Girl Prince* alcanza su máxima realización con la aparición de Utena, una chica que realmente quiere convertirse y ser un verdadero príncipe, pero sin

renunciar nunca a su identidad y lucha como mujer. De esta forma, Utena nos permite entender y expresar a la vez tanto los ideales femeninos como masculinos, de una forma en la que no existe barrera que separe o castigue la interpretación de ambos roles: Utena es un príncipe femenino que logra un final con su princesa gracias a su esfuerzo y lucha (Friedman, 2011).

Utena: una revolución para el género del *shoujo*

Tal y como se acaba de exponer, incluir el título de *Utena la Chica Revolucionaria* bajo el género del *shoujo* podría ser erróneo, ya que Utena como protagonista de la serie escapa el arquetipo conocido hasta entonces y aún empleados a día de hoy para crear a las protagonistas del *shoujo*. Sin embargo, al mismo tiempo podríamos hablar de Utena como uno de los personajes que ayudó a revolucionar el género, rompiendo con sus estereotipos sexistas.

El *shoujo* forma parte de uno de los cinco géneros principales en los que se divide el manga y *anime* según los parámetros de división demográficos. Esta división se caracteriza por emplear como criterio clasificador exclusivamente el sexo y edad de la audiencia a la que el contenido se encuentra dirigido, en lugar de centrarse en la temática que desarrolla la historia. Esta manera de separar y asociar el sexo de la audiencia con un contenido específico supone la punta del iceberg de un sexismo que no está únicamente presente en los propios parámetros de clasificación, sino que además es el reflejo de una discriminación inherente no exclusiva de la sociedad japonesa, sino también en la cultura popular y del entretenimiento. Tal y como está recogida por Analía y Ariana (2010), la clasificación es la siguiente:

- ❖ *Kodomo* (子供): género dirigido a un público infantil.
- ❖ *Shōjo o shoujo* (少女): género dirigido al público femenino (niñas y adolescentes mayoritariamente).
- ❖ *Shōnen o shounen* (少年): género dirigido al público joven masculino.
- ❖ *Seinen* (青年): género dirigido a varones (en general).
- ❖ *Josei* (女性): género dirigido a mujeres, con un contexto más romántico.

De esta forma, las historias que se categorizan como "historias para chicas o mujeres" se caracterizan por tener un elevado contenido de romance, a través del cual la protagonista

encuentra y acepta su verdadera identidad únicamente cuando el chico que le gusta valida su persona a través de una declaración de amor que gira entorno al mensaje principal de "me gustas tal y como eres" (Hashimoto, 1979).

Asimismo, otra característica del *shoujo* sería el empleo de tópicos como la juventud, la inocencia, y muy a menudo la feminidad etérea, que vuelven el mundo del *shoujo* una compleja nebulosa. Igualmente, el género del *shoujo* es asociado frecuentemente con flores, lazos, adornos y los representativos grandes y brillantes ojos (Fraser y Monden, 2017). Pero sin duda alguna, una de las características más cuestionables del género es la presencia dominante de tramas que se desarrollan en lo relativo al mundo interior (escuelas, hogares, trabajo, familia), mientras que de forma opuesta, el contenido orientado al género masculino destaca por la presencia de héroes rodeados de mujeres que encuentran aventuras en el mundo exterior y que se valen de su fuerza y sus habilidades para vencer y triunfar a lo largo de la historia, sin elevada carga emotiva sobre los sentimientos y las emociones. Esta visión y clasificación de contenido perpetúa y favorece la polarización sexista de la sociedad e inmortaliza las cadenas impuestas a hombres y mujeres por los marcos establecidos mediante los roles de género.

No obstante, aunque la estética y los escenarios de *Utena la Chica Revolucionaria* disfrazan la obra como una de estas historias de cuento de fantasía, se añaden varios giros nuevos a la fórmula tradicional. El *anime* se aferra al clásico modelo de "cuento de hadas" de tal manera que logra revertir los tópicos del género del *shoujo* (Murphy, 2019). A continuación se expone una breve visión histórica acerca del mismo que nos permita contextualizar la importancia revolucionaria que tuvo Utena dentro del mundo del *shoujo*.

El género del *shoujo* comienza en 1953, a partir de la creación de la anteriormente citada obra de Tezuka Osamu *Princess Knight (Ribbon no kishi)*, la historia que Arikawa Yu (una de las críticas de manga que más publicó acerca del *shoujo*) describió en 1970 como la primera historia que trajo el erotismo y el romance al género del *shoujo*, así como las cuestiones acerca de la sexualidad y la identidad de género.

A partir de la publicación de *Princess Knight* hasta mediados de los años sesenta, prácticamente la totalidad de artistas de *shoujo* fueron hombres entre los que destacaron nombres como Ishinomori Shoutarou, Chiba Tetsuya, Matsumoto Reiji y Umezu Kazuo (Takeuchi, 2010). En la actualidad, el *shoujo* reúne aproximadamente un treinta por ciento del número total de publicaciones de la industria del manga, y la inmensa mayoría de autoras

son mujeres, al igual que su público, cuyas edades oscilan entre los 13 y 40 años, a pesar de que el género esté dirigido específicamente a adolescentes. El hecho de que el consumo de estas historias —caracterizadas por sus tramas simples que refuerzan los estereotipos de género— se extienda más allá de la fase adolescente de la audiencia femenina a la que se orientan, nos invita a pensar en el efecto internalizador que estas historias crean en las consumidoras (Choo, 2008).

No obstante, la industria del manga *shoujo* desde los años sesenta hasta los setenta se caracterizó por mostrar tanto a las artistas femeninas como a sus espectadoras una esfera en la que ellas podían abiertamente resistirse, subvertir e incluso reapropiarse de los roles a los que la mujer estaba socialmente limitada. Sin embargo, a partir de los años noventa esta tendencia comienza a encaminarse nuevamente hacia una visión y representación más doméstica de la feminidad, lo que supone una nueva formación de relaciones de género.

Entre los años sesenta y ochenta —descritos por Yonezawa Yoshihiro³ (1953-2006) como la "Época Dorada" del *shoujo* debido al crecimiento exponencial del género y de sus obras— hubo una ausencia de espacios sociales para que el *shoujo* pudiese ser políticamente activo, lo que podría explicar la tendencia de emplear mujeres empoderadas (con deseo individuales y éxito personal) en las tramas del *shoujo*. Las mujeres japonesas podrían haber empleado el entretenimiento como una forma de satisfacer sus deseos políticos y escapar la realidad del momento, a través de narrativas centradas en periodos de agitación europeos como es el caso de *La Rosa de Versalles* (1972) y *Candy Candy* (キャンディ・キャンディ, 1975) (Choo, 2008).

Por este motivo, muchas obras populares del *shoujo* entre los años setenta y ochenta se centraron en mujeres protagonistas que se mostraban activas en situaciones "públicas", fuera del hogar, tales como los deportes, el entretenimiento, el arte o la política. Ejemplos de esta tendencia son obras como la anteriormente comentada *La Rosa de Versalles* (1972), *Aim for the Ace!* (エースをねらえ! 1973), *Candy Candy* (1975), *The Mask of Glass* (ガラスの仮面, 1976), *Swan* (スワン, 1976), *Yukan Kurabu* (有閑倶楽部, 1982) y *Encore ga Sankai* (アンコールが3回, 1985). A pesar de que estos títulos también se centraron en el romance, la

³ Autor del libro *Sengou Shoujo Manga Shi (Historia del manga posguerra, 1980)*, donde analiza detalladamente obras del género *shoujo* de todas las épocas y realiza comentarios acerca de los cambios que ha sufrido el mismo con especial atención a los medios y el contexto social.

trayectoria personal de estas mujeres protagonistas constituye el principal motor de la narrativa (Choo, 2008).

En contraste a esta positiva tendencia, las series populares de la década de los noventa se centraron mayoritariamente en el romance en sí mismo, expropiando a la protagonista de sus propios objetivos y deseos personales, y por tanto de su realización como individuos. Esto acercará a nuestra mujer protagonista al ideal social dictado por el sistema heteropatriarcal, donde la mujer debe centrar su vida sobre la base del amor (por supuesto, de un solo hombre) y dedicar a ello todos sus esfuerzos, ya que el sistema busca la dependencia completa de la mujer hacia el hombre, algo que dota al individuo masculino de un enorme privilegio y poder del que estos llevan abusando prácticamente toda la historia. Populares ejemplos de series que siguieron esta fuerte tendencia al romance como único motor de la trama son *Hana yori Dango* o *Boys over Flowers* (花より男子, 1992), *Kaikan Phrase* (快感♥フレーズ, 1997), *Fruits Basket* (フルーツバスケット, 1999) o *Paradise Kiss* (パラダイス・キス, 2000). Incluso en series como *Peach Girl* (ピーチガール, 1998), *Kareshi Kanojo no Jijou* (彼氏彼女の事情, 1999), *Nana* (ナナ, 2000) o *Nodame Cantabile* (のだめカンタービレ, 2002) donde los personajes masculinos y femeninos se presentan en una presumible igualdad en términos de habilidades, la aceptación femenina del personaje masculino en una trama romántica se mantiene permanente (Choo, 2008). Las narrativas del *shoujo* durante la década de los noventa parecen opuestas a aquello que Kinsella (1998) denomina como "antisocial", ya que el éxito romántico en la relación con el personaje masculino simplemente conforma las normas heterosociales, convirtiendo a la protagonista en un individuo más "social" que "antisocial".

Tras este breve repaso por el contexto en el que *Utena, la Chica Revolucionaria* ve la luz, resulta innegable que el *anime* rompe completamente con la tendencia de los años noventa: Utena es una chica fuerte, determinada e independiente, que no busca ser salvada por ningún príncipe sino ser ella la figura heroica que se salve a sí misma y luego al mundo, siendo esta la motivación principal que impulsa el desarrollo entero de la serie. Es evidente que *Utena* es una clara apuesta por traer al centro la importancia de las voces femeninas y de sus historias, impregnadas de espíritu revolucionario.

Influencias artísticas sobre la creación del anime

Como acabamos de ver en la sección anterior, *Utena la Chica Revolucionaria* ve la luz en 1997, rompiendo con todos los tópicos y estructuras establecidas del género *shoujo* hasta el momento, y a su vez, mostrando una trama repleta de giros argumentales y unos guiones que dotan a la obra de mucho mayor valor reflexivo que el mero entretenimiento, como podía ser la tendencia de décadas precedentes.

Es necesario remitirnos a creaciones anteriores, tanto del propio director como de otros genios, con el fin de comprender en su totalidad el origen de Utena. Las influencias son muy variadas, teniendo en cuenta especialmente el fenómeno de las décadas anteriores donde las mujeres protagonistas se presentan fuertes y valientes. No obstante, podríamos reducir a dos los grandes puntos que hicieron posible *Utena la Chica Revolucionaria: La Rosa de Versalles* (1972); y la trilogía *Animerama* (アニメラマ), en especial el capítulo final *Kanashimi no Belladonna* (哀しみのベラドンナ, 1973). Fue el mismo Ikuhara, director de la serie, quien confesó verse influenciado por la trilogía con firma de Osamu Tezuka y Eiichi Yamamoto, siendo especialmente clave la última entrega, que contaría además con la animación de corte más bien experimental de Osamu Dezaki, quien posteriormente jugaría un importante papel como director de la previamente citada *La Rosa de Versalles*.

Intercalando *still frames* que recuerdan a láminas de acuarelas y apabullantes y surrealistas secuencias animadas, *Kanashimi no Belladonna* narra la historia del romance de Jean y Jeanne en la Francia feudal. Con una primera presentación de tragedia romántica, no tarda en transformarse el relato en uno de revolución y autodeterminación de la protagonista; recuerda en gran medida a la forma en la que *Utena la Chica Revolucionaria* es encubierto en un origen como un *shoujo* de lucha para acabar convirtiéndose en un anime fundamentalmente reflexivo y reivindicativo.

En primer lugar, la estructura de cuento que se emplea para presentar el argumento principal puede entenderse como una significativa referencia o influencia de una obra sobre la otra. Este cuento emplea en ambas historias un castillo como lugar donde se pueden cumplir los deseos y una bruja como mujer que se sacrifica y se rebela ante la masa, siendo estos importantes elementos protagonistas; aunque en *Utena* es la figura del príncipe sin duda alguna quien toma el papel principal. La madurez sexual y el descubrimiento de la misma es

otro gran tema de unión, si bien es cierto que en *Kanashimi no Belladonna* se expone de manera muchísimo más cruenta y explícita, es un aspecto que no deja de subyacer en toda la trama de *Utena la Chica Revolucionaria*. Por último no podemos dejar de mencionar el carácter marginal de Jeanne, la protagonista, quien es muy similar a Utena y este carácter uno de los pilares de la serie. Asimismo, encontramos este aspecto también presente en *Demian* (1919) de Herman Hesse, otra evidente fuente de influencia para la creación de *Utena*, un aspecto clave de su figura y por extensión de todos los duelistas, quienes son concebidos y se conciben a sí mismos como figuras alejadas de la generalidad de la población.

Por otro lado, si hablamos de obras que influenciaron a Ikuhara para dar forma y vida a *Utena*, ya hemos visto que resulta indispensable mencionar a *La Rosa de Versalles* y a su carismática Lady Oscar como la madre de Utena. Salvando las grandes distancias argumentales es indiscutible la similitud de ambos *anime* y el claro reflejo que es Utena de Oscar, protagonista de *La Rosa de Versalles*, además de la importancia simbólica de la rosa en ambas producciones.

Riyoko Ikeda, *mangaka* autora de la historia original de *La Rosa de Versalles*, se caracteriza en gran medida por las protagonistas no convencionalmente femeninas de sus creaciones. Revolucionó en su momento de forma considerable el desarrollo del *shoujo*, introduciendo además de una temática diversa, personajes de características andróginas y su consiguiente sufrimiento por ello. Esto servirá sin duda alguna de molde para la protagonista del anime objeto de este estudio. Se debe diferenciar, sin embargo, la manera en la que cada una afronta su situación, puesto que, mientras Utena vive con naturalidad e inocencia su rol construido a partir de sí misma, en Oscar el rol masculino es impuesto por el padre desde la infancia y esta es plenamente consciente de lo problemático que resulta en el desarrollo de su vida como noble. Aunque muestre altibajos en su decisión por continuar viviendo como típicamente lo haría un hombre, Oscar nunca llega a ceder ante las presiones y se reafirma en su posición de vivir su rol como ella misma ha decidido, enfrentándose así continuamente su deseo personal con lo que la sociedad espera de cada una de ellas.

Otro punto de gran conexión entre las dos series viene dado por aspectos estético-artísticos, pues el traje de batalla de Utena recuerda en gran medida a la ropa de oficial militar de Oscar, con los distintivos galones que marcan la diferencia con su atuendo de diario. Del mismo modo la arquitectura de la academia recuerda en líneas estilísticas a aquellas de los palacios neoclásicos de la nobleza francesa, además de la presencia de

jardines de estilo francés con las flores como protagonistas. Esto unido al uso de los planos y escenas estáticas además del gran dramatismo de los personajes da lugar a una apariencia estética general inmensamente similar. Por último, no podríamos dejar de mencionar la importancia de la rosa como elemento simbólico. Si bien en la serie más antigua consta en el propio título, el protagonismo y la carga simbólica crecen en gran medida en la más reciente. La figura de la flor es un símbolo de la pureza y la motivación de la portadora, delicada pero inclemente contra todo aquello que la ataca. La rosa que porta Utena en el pecho en los duelos es blanca —las favoritas de Oscar tal y como se repite a lo largo de la serie— máximo exponente de la pureza ideal que contrasta con la actitud revolucionaria de ambas contra los cánones de la sociedad que las gobierna.

Para terminar de comprender el caldo de cultivo en el que nació esta producción es indispensable mencionar la tendencia del *shoujo* en la década de los ochenta de presentar a la protagonista como una mujer luchadora que se aleja en mayor o menor medida del cánón femenino y cuyas historias se desarrollan en situaciones muy distintas del tradicional escenario de escuela media o instituto. Esto podemos verlo en grandes títulos de renombre como *Bubblegum crisis* (バブルガムクライシス, 1987) o *Nadia: secret of Blue Water* (ふしぎの海のナディア, 1990). Se está produciendo además un cambio en esta época en la intención del *anime*, que ya no es visto solamente como un mero entretenimiento sino además como un medio de reflexión para el espectador, a la vez que se diversifica el público objetivo al que van orientadas las series: el *anime* no es para el consumo exclusivo de niños sino también para la población adolescente y adulta que tenga una determinada sensibilidad ante estos temas de mayor controversia.

Neon Genesis Evangelion (新世紀エヴァンゲリオン, 1994) es —por ejemplo— otro de los grandes *anime* que ven la luz durante esta época. Ambas obras han sido numerosas veces objeto de comparaciones, puesto que Ikuhara y Anno, cada uno en su campo, lograron revolucionar la trayectoria que había tenido hasta el momento el género en el que estaban trabajando. Anno por un lado con el *mecha* e Ikuhara con el *shoujo* fueron cada uno un punto de inflexión para la posterior producción de series de dichos géneros.

Sinopsis y estructura de la serie

Cuando hablamos de *Utena la Chica Revolucionaria*, originalmente titulada en japonés 少女革命ウテナ (*Shoujo Kakumei Utena*), hablamos de una obra que fue producida simultáneamente en dos formatos: por un lado, *Utena* vio la luz pública por primera vez en 1996 a través de las páginas de un manga elaborado por Chiho Saitou, posteriormente recopilado en cinco tomos por la editorial Shougakukan, mientras que un año más tarde (1997), se estrenó la serie de animación dirigida por Kunihiko Ikuhara. Como una de las grandes figuras de la industria del *anime*, el principal género de actuación de Ikuhara, aunque siempre alejándose de los tópicos y rompiendo con las concepciones previas, es el *shoujo*; siendo recurrentes también en sus creaciones los temas de sexualidad, dudas filosóficas y el paso de la infancia a la adultez, todos ellos presentes con una magnífica cohesión en *Utena*. No obstante, a pesar de que manga y *anime* fueron creados simultáneamente, el desarrollo de la trama toma distintas direcciones por lo que resulta imprescindible concretar que este análisis se centrará exclusivamente en lo relativo a la parte del *anime*.

El 2 de abril de 1997 se estrena *Utena la Chica Revolucionaria* en la cadena de televisión TV Tokyo, un canal comercial de ámbito nacional conocido mundialmente por su alta emisión en contenido *anime*. La serie se compone de un total de 39 episodios, además de una película que fue realizada posteriormente en 1999 bajo el título *Adolescence Mokushiroku* (少女革命ウテナ アドゥレセンス黙示録), en español *El apocalipsis de la adolescencia*. Al igual que sucede con el manga, el desarrollo de los acontecimientos sigue una senda alternativa a la del anime por lo que no se empleará como parte fundamental del estudio.

La serie narra la historia de Utena Tenjou, quien es presentada a la audiencia por primera vez como una niña pequeña que llora amargamente la muerte de sus padres. En ese momento la protagonista vive un misterioso encuentro que cambia su vida para siempre, pues en medio de su llanto, vemos como un elegante y misterioso príncipe se acerca a ella y, secando sus lágrimas, le dice que no pierda nunca la nobleza de su corazón. Tras estas palabras, el misterioso príncipe le entrega un anillo con la promesa de que algún día este le guiaría hacia él con el propósito de encontrarse de nuevo. La pequeña quedó tan impresionada por la figura de este galante príncipe que lejos de aceptar su papel de princesa a la espera de ser encontrada por su héroe, decide ser ella misma quien reúna estos valores y se convierta en uno,

adoptando así el comportamiento característico y fundamental para la protagonista y el análisis de la obra.

La historia comienza cuando la protagonista inicia sus estudios en la ostentosa Academia de Secundaria Ohtori, donde sus especiales cualidades asociadas a esa admiración por la figura del príncipe la hacen destacar y ser admirada por la gran mayoría de estudiantes. Esto hace a Utena una chica muy popular dentro de la academia, y por supuesto, en el consejo estudiantil de alumnos.

Pronto, Utena se verá envuelta en una consecución de duelos tan impresionantes que múltiples veces nos hacen cuestionar el realismo de la serie, que fusiona con gran maestría elementos fantásticos con lo más puramente propio de lo cotidiano. En relación con todo esto, se encuentra el consejo estudiantil, y es que todos sus miembros se disputan la posesión de Anthy Himemiya, una chica conocida entre ellos como La Prometida de la Rosa, cuya condición de prometida les otorga el poder de revolucionar el mundo. Esto constituye un deseo anhelado por todos los miembros del consejo quienes constantemente tienen la posibilidad de retar en duelo a la persona prometida con Anthy, con el objetivo de arrebatarse esta posición de prometido o prometida. Conocidos como duelistas, todos se encuentran relacionados por el anillo misterioso que Utena recibió en su niñez y por una asociación denominada Fin del Mundo, que se comunica con ellos a través de cartas y les da acceso a la arena de duelos, permitiéndoles participar en la disputa por La Prometida de la Rosa, y por tanto, por el poder de revolucionar el mundo y el acceso a la Eternidad que el Fin del Mundo guarda en un castillo visible sobre la mágica arena de duelos.

En lo relativo a la estructura de la serie, como se ha señalado anteriormente, el *anime* consta de 39 episodios de una duración aproximada de 25 minutos. Los capítulos pueden agruparse en cuatro grandes sagas o arcos. Cada uno de ellos constituye un pilar importante de la historia, que dota de un sentido final holístico a la obra. A su vez, cada arco reúne una serie de cuestiones que exponen de diferente manera nuevos dilemas y entramados que nos desvelan de forma progresiva y espectacular las intenciones que esconden cada uno de sus personajes así como las distintas situaciones que les han llevado a luchar por La Prometida de la Rosa. No obstante, a pesar del avance gradual de la trama y de los distintos elementos que se van desvelando e introduciendo en la historia, el desarrollo de los acontecimientos siempre guarda la misma estructura: personajes que individualmente se ven obligados en cierta manera a retar a Utena y luchar contra ella para lograr acceder a su deseo.

El primero de estos cuatro arcos es La Saga del Consejo Estudiantil, que funciona a modo de ligera presentación de lo que nos deparará el resto del *anime*. Los arcos argumentativos remanentes seguirán fielmente el patrón marcado por esta saga, produciéndose los sucesivos enfrentamientos incluso en el mismo orden. Tras la derrota individual de cada uno de los miembros del consejo estudiantil se inicia el segundo arco de la serie: La Saga de la Rosa Negra, marcada por la aparición de Souji Mikage, una misteriosa figura que se sirve de las penas y las frustraciones de los personajes secundarios de la serie para establecer un gran control sobre ellos y así obligarlos a luchar en su favor contra Utena. Con la caída de Souji, se abre la puerta a un nuevo arco argumental que explora la superación personal de los duelistas más allá de la lucha reaccionaria por la frustración: la Saga de Akio Ohtori. En este arco, Utena descubre que puede obtener de Anthy una espada con una mayor fuerza y poder que la Espada de Dios, con la que había estado combatiendo hasta este momento, fruto de la creciente relación entre la protagonista y su prometida. Dicha relación será analizada con detenimiento en apartados posteriores debido a su enorme relevancia para el estudio de la reivindicación feminista tras la obra. Con la derrota del último miembro del consejo de estudiantes, se abre la entrada al último y más corto de los arcos, donde se declara que es definitivamente Utena quien ha adquirido el Poder para Revolucionar el Mundo y ha de actuar en consecuencia de ahora en adelante. En el último arco, la Saga del Fin del Mundo, todo se acerca a un fin donde Utena reta personalmente a Akio, tras descubrir que es él quien encarna la figura de su admirado príncipe, quien había terminado por ser una mera ilusión, un fantasma del pasado que ahora se había desvanecido ante sus ojos al contemplar aquello en lo que su idealizado príncipe se había convertido. Al final de este arco, Utena consigue por fin liberarse de la vorágine de duelos que habían tomado el control de su vida y la obsesión por una salvación y una trascendencia que todos buscaban y deseaban pero nadie aseguraba. Tanto Utena como Anthy logran finalmente escapar de su destino impuesto; en palabras del propio guión, consiguen romper el cascarón del huevo. Abandonan el microcosmos de la academia Ohtori y, al hacerlo, nadie conserva ningún recuerdo sobre ellas. Aumentando únicamente de esta forma el misterio que envuelve a la institución, en la que tras revolucionar el mundo este permanece ajeno al paso de la revolucionaria por él.

Resultados: Análisis de la obra

Como hemos visto anteriormente, *Utena la Chica Revolucionaria* llevó al género del *shoujo* un poderoso e innovador mensaje: en palabras de *Susan Napier*

Utena la Chica Revolucionaria usa la simbología y parafernalia propia de los cuentos de hadas (elementos como el castillo o el príncipe) así como del *shoujo* más tradicional (chicos y chicas de notable belleza y atractivo, tramas de interés romántico) para criticar las ilusiones que ambos estilos generan y perpetúan.

Esta forma casi hiperbólica en la que se emplean estas normas y características generales en el arte y la narrativa de la historia actúa como un vehículo mediante el cual se articula una satírica crítica hacia los rígidos roles de género impuestos y reforzados por las relaciones románticas heteronormativas (Murphy, 2019).

Utena Tenjou: desafío y lucha contra las normas establecidas

Utena Tenjou es el personaje principal de la narrativa que da nombre a la serie: *Utena la Chica Revolucionaria*. Como el propio título indica, no se trata de una chica corriente que acepta las normas y los cánones establecidos, sino que por el contrario, se trata de un personaje cuya apariencia, objetivos, ideales y acciones desafían y cuestionan todo un sistema que va mucho más allá del propio universo del *anime*.

En su estudio titulado *Girls Return Home: Portrayal of Femininity in Popular Japanese Girls' Manga and Anime Texts during the 1990s in Hana yori Dango and Fruits Basket, Women: A Cultural Review* (2008), Kukhee Choo comenta y analiza de qué forma aparecen las mujeres y el concepto de la feminidad representados en el manga y el *anime* japonés en la década de los noventa, realizando así una lectura de lo que esta visión supone social y culturalmente en especial para las mujeres. Una de sus hipótesis concluye que la forma idealizada en la que los japoneses representan la feminidad a través del *shoujo* —comportamiento tierno, lindo, chicas bonitas y agradables cuya personalidad roza lo infantil— posiciona de manera simbólica a la mujer como objeto de fácil manipulación para los hombres.

Asimismo, en el mundo del *anime* se ve reflejado aquello que las lingüistas feministas japonesas definen como la norma prescrita del discurso femenino, una tendencia que no refleja la forma en la que las mujeres hablan verdaderamente. Esta tendencia se caracteriza por el empleo de un tono de voz agudo que constituye para los japoneses un ideal de feminidad y a su vez una restricción cultural, un fenómeno que se ha visto alentado en la historia reciente por el gobierno japonés a través de los medios populares (Shibamoto, 1985). Por ello, cuando hablamos de heroínas japonesas en el *anime* (especialmente en el *shoujo*), vemos que la representación infantilizada e idealizada de las mujeres, así como las narrativas mayoritariamente centradas en problemas ordinarios de la vida escolar, son signos de una cultura trivial que fracasa a la hora de abordar problemas más políticos como el género, la sexualidad o cuestiones LGTB+ (Fraser y Monden, 2017).

Este problema de representación poco leal a la realidad de las mujeres puede verse agravado por otras corrientes de pensamiento como la del esencialismo. Esta corriente fue definida por Elizabeth Grosz (1995) como "la creencia de que las mujeres comparten desde el principio de los tiempos características definidas como "esencia o naturaleza de mujer"", lo que afirma e implica una restricción de las posibilidades que tiene una mujer para cambiar, ya que no es posible que esta pueda actuar de forma contraria a su "esencia". Aunque esta corriente ha sido rebatida y cuestionada a lo largo de la historia por numerosas feministas, fenómenos como la representación estereotípica idealizada de la mujer en el *anime* ayudan a expandir y reforzar la falsa creencia de que las mujeres pueden ser reducidas a esa esencia débil, infantil, dócil, dulce y agradable.

Sin embargo, Utena se propone romper con esos estereotipos opresores a través de mecanismos como la ridiculización de estas actitudes por medio de su representación más satírica. En una de sus entrevistas, el director de la serie respondió acerca de la perspectiva de príncipes y princesas del *anime* diciendo lo siguiente:

La escena de apertura de la serie de por sí se siente un poco desfasada, ¿cierto? (esto fue hecho expresamente así, adrede, por cierto) Con el príncipe y todo eso. Después le dimos la vuelta, es solamente una fábula, un cuento, porque lo que queremos transmitir verdaderamente es "chicas revolucionarias". Porque esta es una historia acerca de volverse libre de algo que te gobierna.

Y efectivamente esta es la historia que logra contar Ikuhara a través del universo de *Utena*. Tras esa escena de apertura donde se cuenta la historia de un príncipe que rescata a una joven

indefensa con la promesa de reencontrarse con ella años más tarde, la niña no abraza su papel de princesa a la espera del rescate o del amor, sino que por el contrario, se transforma ella misma en alguien que encarna esas características principescas. Utena no se mantiene pasiva a la espera de ser rescatada por el objeto de su admiración, al contrario, nuestra protagonista avanza hacia el deseo de convertirse en aquello que admira. Por medio de esta transformación, podríamos decir que la princesa —que ya no se muestra como pasiva tras su deseo de querer ser valiente— muestra un cambio que la dota de subjetividad y la distingue del tradicional estado de objeto (Seo y Yoon, 2016).

Ian Condry (2009) teoriza sobre cómo los personajes y no únicamente las historias que se cuentan acerca de ellos pueden constituir el motor principal de la trama. Utena es un personaje con este poder y esta capacidad, ella misma hace que todo lo que suceda a su alrededor tenga sentido, su propia personalidad cuestiona a los demás personajes y escenarios dejando ver en muchas ocasiones lo ridículo que resulta el mundo de fantasía en el que vive y con el que interactúa. Es decir, el hecho de que Utena tenga ese carácter reivindicativo, rebelde y revolucionario que contrasta de forma tan evidente con el microcosmos de la serie permite que la misma adquiriera un nivel de crítica social fundamental para entender la importancia reivindicativa de la obra.

Asimismo, Condry se muestra de acuerdo con Otsuka Eiji cuando habla de que los personajes son mucho más que su diseño visual, aunque añade que cree necesario hacer una distinción entre los personajes y sus historias, ya que en el proceso de creación de *anime* muchas veces se diseñan y se da vida a los personajes mucho antes de crear sus historias. El personaje de Utena sin duda alguna es un personaje con mucha fuerza visual además de personal, se trata de la personificación del concepto "representar" sobre el que escriben Kato y Furukawa (2005) "personajes que tienen un fuerte sentido de su propio ser y que no pueden confundirse con nadie más". Esta sería de forma incuestionable una definición que se ajusta perfectamente al personaje de Utena Tenjou.

Desde el comienzo del *anime*, al igual que en el manga, Utena llama la atención visualmente del resto de los personajes: lleva su propia versión personalizada del uniforme masculino, la cual consiste en una chaqueta estilizada y ajustada al cuerpo, de color negro, mangas largas y cuello alto, con un pantalón corto rojo (véase *Anexo I*). Esta versión se distingue notablemente de los uniformes que usan los demás estudiantes masculinos: una simple chaqueta y pantalones verdes. Ikuhara comenta que esta versión del uniforme es

"sencillamente la ropa que a Utena le gusta. No está limitada por las convenciones tradicionales de femenino/masculino a las que están sometidos el resto de personajes [...] en el manga actual, una persona tiene permitido elegir y seguir su propio camino" (Davis y Flanagan). A pesar de que Utena rechaza vestir con la ropa que utiliza el resto de mujeres de la serie (la versión "femenina" del uniforme, que consiste en una minifalda verde y una camisa blanca de manga corta) y aparece realizando actividades entendidas como típicamente masculinas (destaca especialmente por su habilidad en los deportes), Utena jamás rechaza su feminidad o muestra algún tipo de conflicto con su identidad de género o disconformidad con el mismo. Por el contrario, rechaza en varias ocasiones durante los primeros episodios todos aquellos comentarios que cuestionan esta identidad, ya que los demás piensan que "actúa y viste como un chico". En el primer episodio *La prometida de la Rosa* (薔薇の花嫁), Utena pasea por la academia mientras se escucha a una voz fuera de pantalla conversar con ella. Esta voz le pregunta por qué no le gustaría jugar al basket con los chicos, ya que ella siempre "se comporta como uno", a lo que Utena contesta firmemente e incluso ofendida "no me insultes, soy una mujer. Llevo este uniforme para ser un príncipe. En lugar de ser la princesa que debe ser protegida quiero convertirme en un príncipe valiente". Esta actitud se repite varias veces a lo largo del *anime*, Utena abraza y reivindica constantemente valores positivos que se han relacionado con los hombres como parte de su identidad como mujer, como rasgos que caracterizan su persona y que no la convierten en más hombre ni menos mujer por ello. Dicho esto, podemos hablar de esta característica como "*cross-dressing*"⁴ ya que aunque su estilo evoca la apariencia masculina, Utena no se identifica a sí misma como un chico ni desea serlo: ella es una "*girl prince*". En palabras de Mari Kotani (2006): Utena desea convertirse en un príncipe, lo cual... no es exactamente lo mismo que querer ser un chico.

Así pues, Judith Butler (1986) realiza una diferenciación entre sexo y género atendiendo a las palabras de Simone de Beauvoir "el sexo se entiende como algo inherente, un distintivo anatómico, los aspectos físicos del cuerpo femenino, mientras que el género es el significado cultural y la forma que el cuerpo adquiere, las distintas formas que existen de entender ese cuerpo dependiendo de la culturización del mismo". Por tanto, de acuerdo con estas palabras, el término "hembra" designa un conjunto fijo y auto-definitorio de características naturales corporales (una presunción que de hecho resulta cuestionable mediante la variedad del

⁴ Caracterización mediante la cual una persona adopta los modismos culturales asociados al género opuesto.

resultado de combinaciones genéticas naturales para cromosomas XX) mientras que el término "mujer" designa las formas en las que esas características corporales adquieren significado cultural y social.

Por tanto, al usar la ropa que no se asocia a su sexo biológico y al comportarse también de una forma que desafía la lectura social de la palabra "mujer", Utena empuja y deforma los límites del género desde el mismísimo inicio, especialmente aquellas restricciones y estereotipos marcados por el *shoujo*. La clave de esta rebelión contra los estándares sexistas y la imposición del género como un binario (hombre-mujer) es que Utena mezcla en su personalidad cualidades asociadas tanto a un género como a otro, abraza la fortaleza y el valor que históricamente se nos ha hecho creer una cualidad masculina a la vez que se acepta y reivindica como una mujer (Murphy, 2019). Es decir, cuando Utena dice que quiere convertirse en un príncipe no se refiere a literalmente transformarse en un hombre de la realeza de cuento, en su lugar, su deseo habla de la voluntad de exhibir las cualidades que su héroe refleja: coraje, compasión y fuerza. El príncipe se convierte entonces en un cuerpo de ideas, que connotan una agencia heroica que no se encuentra ligada al género. Utena contrasta esto con la idea de "princesa" quien en el universo de cuentos siempre se trata de una entidad objetificada, pasiva e indefensa (Catherine Bailey, 2017, p. 212). Nuevamente en palabras de Butler (1986) "elegir un género es interpretar las normas de género recibidas de una manera que las organice de nuevo. [...] el género es un proyecto tácito para renovar la historia cultural en los propios términos de uno mismo". De esta forma, Utena emplea el poder de cambiar culturalmente su historia o *la* historia a través de la elección que hace al interpretar y expresar su género fuera de las normas establecidas. Mediante este mecanismo, protagonistas de *shoujo* como Utena construyen una feminidad que se está volviendo mucho más compleja y exigente, enfocada hacia una audiencia que puede percibir esas representaciones como algo deseable (Choo, 2008).

En referencia a esto último, un estudio acerca de la relación entre los niños y las figuras o héroes a los que admiran reveló que estas propias figuras heroicas pueden contribuir a la socialización del género, mediante la definición y caracterización de aquellos atributos que se relacionan con la masculinidad o feminidad (Holub, Mullins y Tisak, 2008). En este estudio se concluyó que las niñas eligen héroes masculinos en una proporción notablemente mayor a la de niños que admiran figuras femeninas. Este hecho podría reflejar las diferencias en el proceso de socialización del género, un proceso en el que a los chicos se les enseña o inculca

comportamientos de rechazo hacia aquello que pueda parecer femenino, mientras que las chicas no reciben estos mensajes contundentes en contra del comportamiento estereotípicamente masculino (Bussey y Bandura, 1999). Sin embargo, también es posible que los tipos y cantidad de figuras públicas disponibles para los niños y niñas puedan explicar por qué las niñas eligieron figuras del género opuesto con más frecuencia que los niños, ya que existe un mayor número de personalidades masculinas aclamadas públicamente que femeninas. En otro estudio similar, Balswick e Ingoldsby (1982) pidieron a los niños que escogieran una figura objeto de su admiración, y descubrieron que de los niños y niñas que eligieron a alguien fuera de su círculo cercano, los héroes masculinos fueron elegidos siete a uno sobre los héroes públicos femeninos, mientras que en el ámbito de lo personal, el ratio entre figuras masculinas y femeninas se mantuvo igualitario. Este suceso podría explicarse mediante una existente falta de opciones de heroínas femeninas para niños y niñas, en relación con la casi monopolizada exposición de hombres como héroes en los medios en comparación con la presencia de las mujeres (Smith, 1976). Estudios como estos nos ayudan a considerar la importancia de Utena como un referente social, como una figura que desafía las concepciones sociales sobre las mujeres y sobre los héroes y las heroínas: una mujer que reúne atributos que difuminan los marcos del género y que permitirán tanto a niñas como a niños sentirse representados con su fortaleza e ideas.

No obstante, a pesar de la importante reivindicación simbólica que trajeron consigo estos aspectos de Utena, Michiko Oshiyama señala en su obra *Shōjo manga jendā hyōshōron: "Dansō no shōjo" no zōkei to aidentiti [Shōjo manga gender representation: Norms and identity of "cross-dressed girls"]* (少女マンガジェンダー表象論 : 〈男装の少女〉の造形とアイデンティティ, 2013) cómo a partir de finales de la década de los noventa el *cross-dressing* continuó apareciendo en *anime* posteriores como *Hanazakari no kimitachi e* (花ざかりの君たちへ ~イケメン♂パラダイス, 1996) de Nakajo Hisaya o *Ouran High School Host Club* (桜蘭高校ホスト部, 2002) de Hatori Bisco. No obstante, Oshiyama afirma que la heroína que hace frente a las nociones de género establecidas al vestir con ropa o uniformes masculinos se ha convertido actualmente en un fenómeno "raro" o poco común, y consecuentemente observa que el concepto de *cross-dressing* ha perdido notablemente el poder de cuestionar los problemas de género y se ha convertido en un mero accesorio de moda empleado para añadir drama a la narrativa. A pesar de ello, quizá podríamos realizar una lectura positiva de esta tendencia al entender que la línea del género cada vez se percibe

más desdibujada y que esta se puede traspasar con mayor facilidad, por lo que la necesidad de reivindicar dicho aspecto ha perdido relevancia o ha dejado de suponer una acción polémica.

Esta reflexión se encuentra vinculada a una lectura común sobre el uso del *cross-dressing* en la anteriormente mencionada obra de Ikeda *La Rosa de Versalles*. La representación de Lady Oscar en particular es un ejemplo perfecto de cómo la ropa femenina oprime a las mujeres e impide su autoafirmación (Ogi, 2001, p. 184) Varios autores perciben atributos "femeninos" (por ejemplo, los vestidos) como avales de la cosificación desfavorable de la mujer. Por ejemplo, Nakagawa Hiromi (2013, p. 148), en su análisis acerca de *Sailor Moon* —donde chicas adolescentes desempeñan la actividad convencionalmente "masculina" de luchar llevando uniformes escolares con minifalda, bisutería y maquillaje— afirma que "las prendas que connotan una cantidad excesiva de feminidad pueden verse empleadas con el propósito de atraer a los hombres y, por lo tanto, pueden simbolizar la cosificación y mercantilización de la feminidad y/o las mujeres" (Fraser y Monden, 2017).

La tensión entre la "normalidad" y el estilo principesco de Utena alcanza su pico en el episodio 12 "*Tal vez por amistad*" (たぶん友情のために), cuando Utena pierde a Anthy tras un duelo con el presidente del consejo estudiantil, Touga. En su desconsuelo y tristeza, Utena decide volverse una chica "normal" ya que tras su derrota piensa que no es lo suficientemente fuerte o valiente como para ser el príncipe que ella creía ser. Este cambio se materializa visualmente cuando vemos en pantalla por primera y única vez a Utena llevando un uniforme escolar igual al del resto de chicas, con minifalda, pañuelo al cuello y camiseta de manga corta. No obstante, tras el deseo de recuperar a Anthy para recuperarse de esta forma también a sí misma, Utena vence a Touga mientras viste el uniforme femenino. Esta victoria en mini falda y blusa contrasta la naturaleza inherente de su identidad como príncipe con la fachada principesca que ofrece el uniforme blanco masculino de Touga, lo que cuestiona la idea de que solamente los hombres son príncipes y las mujeres, princesas. Femenina y noble a la vez, Utena demuestra que sus características principescas no dependen directamente de la forma en la que expresa y vive su género (tomboy, femenina, etc) sino en su propia identidad intrínseca. De esta forma, Utena transgrede las normas tradicionales de feminidad, existiendo simultáneamente como un príncipe y una mujer (Greenhill y Rudy, 2006).

Asimismo, otro importantísimo rasgo del personaje de Utena se revela en el episodio 34 "*El sello de la Rosa*" (薔薇の刻印), cuando se muestra nuevamente la historia de cómo Utena y su príncipe se conocieron. No obstante, esta vez el flashback revela a la audiencia la

verdadera razón por la que Utena quedó tan impresionada por el príncipe y quiso con tanta determinación convertirse en uno, en palabras del propio guión "la historia que no podía ser contada hasta ahora": Utena quedó conmocionada por el sufrimiento de Anthy y quiso salvarla. Como hermana en la sombra del príncipe, Anthy ha tomado el lugar víctima, quien ha entregado su vida para proteger a su hermano de la abrumadora demanda del pueblo por recibir los maravillosos favores del príncipe. Al ver a su hermano deprimido e incapaz de cumplir la voluntad de todos y brindarles de su ayuda, Anthy decide encerrarlo y separarlo del resto del mundo. De esta forma, la princesa Anthy pasa inmediatamente a ser la bruja de la historia, el objetivo de todos los ataques, la víctima y mártir que sufre para ayudar a su propio hermano, mientras este aprovecha para dedicarse a una vida de placer y diversión, libre de sus responsabilidades. Se trata de una escena muy poderosa visualmente: vemos a Anthy siendo atravesada por cientos de hojas afiladas, su cuerpo se sustenta en el aire retorcido de dolor debido a las dagas que le atraviesan el cuello. El príncipe nos cuenta que es su castigo por haber privado al mundo de la ayuda de su poder, por lo que ahora se ha convertido en una bruja. En palabras de Murphy (2019) este sufrimiento perpetuo es representativo del desprecio que las mujeres deben soportar por parte de los hombres tal y como está concebida la sociedad, este sacrificio que las mujeres realizan por el bien de los hombres como parte de su rol y expectativas sociales: poner su triunfo y bienestar por encima del propio. De este modo se revelan también las verdaderas palabras del Príncipe de la Rosa hacia Utena "cuando crezcas, este anillo te llevará nuevamente hasta aquí". Sus palabras no hacen referencia a un reencuentro amoroso con él, por el contrario, se refiere a la posibilidad de haber desarrollado la fuerza y nobleza necesarias para volver ante Anthy y lograr salvarla. No obstante, cuando Utena crece olvida su empatía y su conmoción ante el sufrimiento de Anthy, la voluntad de liberarla, el sentimiento insoportable de ver su agonía. Simbólicamente, parece que la historia de aquel día no trasciende más allá del clásico cuento de hadas, donde cobra importancia el relato amoroso y fantástico en el que Utena es la princesa que ha sido salvada por su príncipe azul y con el que desea volver a encontrarse, ignorando completamente el trasfondo de todo lo sucedido aquella noche. El amor idealizado se emplea nuevamente como herramienta para alienar a la mujer, para distraerla de sus propias preocupaciones y deseos, e incluso podríamos decir que durante el proceso de crecimiento se normaliza convivir con el conocimiento del sufrimiento de las demás mujeres como parte del

sistema. El mundo de fantasía y las historias teatrales a través de las cuales se escenifica toda la historia logran establecer con éxito la dura crítica hacia esta clase de narrativa.

Al final del *anime* vemos por última vez a Utena, envuelta en el duelo final con el objetivo y la posibilidad de poder salvar finalmente a Anthy, tal y como siempre ha querido. No obstante, nuestra heroína lucha por ello y no lo consigue, cayendo derrotada ante Akio, El Fin del Mundo. Sus últimas palabras en pantalla son las siguientes: "al final, no puedo ser un príncipe. Perdóname Himemiya por fingir ser un príncipe... Perdóname". (episodio 39: "*Algún día, juntas, brillaremos*", いつか一緒に輝いて). A diferencia del manga, Utena "fracasa" al no poder salvar a Anthy, por lo que esta clase de salvación, relacionada con el esquema binario de príncipe/princesa resulta imposible. Sin embargo, al mismo tiempo, Utena inspira a Anthy a dejar el mundo de Ohtori en una especie de gloriosa revolución. Es decir, tras la batalla final por la liberación de Anthy entre Utena y El Fin del Mundo, Anthy asustada desaparece, fuera del alcance de Utena y perdida para siempre, aunque no de sí misma. Al final, Anthy se marcha de la Academia Ohtori y deja atrás el universo y las normas que la rigen, con el deseo de encontrar a Utena y reunirse con ella, por fin ambas libres. Aunque Utena no puede rescatar a Anthy, su nobleza y gentileza crean una vía de escape para ella, un nuevo camino, una verdad que seguir y un proceso mediante el cual puede alcanzar la verdadera salvación y liberación, por sí misma (Perper y Cornog, 2006). Por tanto, el poder de Dios no puede revolucionar el mundo, pero el poder que une a las mujeres, sí. De esta forma, la convención del *shoujo* basada en la dependencia de las mujeres hacia un príncipe que pueda salvarlas y lograr un cambio en sus vidas se deja atrás en favor de una escena final donde se muestra a Anthy vestida de rosa (en este nuevo universo libre ya no es necesario que vista de forma masculina para relacionarla con fuerza o libertad) capaz de encontrar a Utena por sí misma (Murphy, 2019).

Tal y como comenta Roberta S. Trites (1997), resulta frecuente encontrar narrativas donde la protagonista femenina muestra desde el principio un espíritu de revolución y cambio, una voz disconforme preparada para hacer frente a un sistema que es el origen de su infelicidad. Sin embargo, muchas otras veces, estas voces rebeldes son silenciadas finalmente y doblegadas a servir y participar de ese sistema que tanto rechazaron. Es el caso de personajes como Ana Shirley de *Ana la de Tejas Verdes* (1908), Jo March de *Mujercitas* (1868) o Katy Carr de *Lo que hizo Katy* (1872), niñas que al convertirse en mujeres vieron sus voces silenciadas en favor de lo que la sociedad y el sistema espera de ellas. Por tanto, una voz

feminista en una narrativa se caracteriza por ser una voz que no pierde su volumen ni la importancia de su mensaje a lo largo de la historia, por el contrario, esta voz se fortalece, se vuelve más consciente de la importancia de sus palabras, de su reivindicación, de una forma incluso más articulada que al principio de la narrativa. Utena Tenjou representa de esta forma un claro ejemplo de constancia en sus valores y su compromiso por lograr aquello en lo que ella cree, ya que jamás abandona su espíritu revolucionario en favor del sistema, muy por el contrario, Utena reta y desafía a la personificación del mismo (Akio como El Fin del Mundo) y logra impulsar así la revolución.

Todo lo que se ha analizado previamente adquiere un valor aún más destacable si lo contrastamos con la sociedad clásica y de fantasía en la que se desarrolla el *anime* y por medio de la cual el director establece una fascinante crítica feminista: una sociedad donde los hombres son figuras admiradas e idolatradas (Akio, Touga, Saionji) mientras que a las mujeres se les reserva el lugar de pretendientas despreocupadas de todo aquello que va más allá de su pretendido (Nanami, Anthy). Aún en este patriarcal ambiente, Utena se apropia de la figura del tradicional príncipe de cuento en el que vive de una forma que rompe con todas las convenciones y los roles de género establecidos. De este modo, como una chica príncipe que posee características tanto femeninas como masculinas, Utena establece un modelo de heroína que sitúa la fuerza y la heroicidad como características propias equiparables a ambos géneros (Takeuchi, 2010). Dentro de su propio cuento, rechaza el papel de princesa en apuros para ser ella misma la salvadora, quien se dedique a ayudar a quienes se han perdido a ellos mismos dentro de este cruel sistema, y por tanto, generando en ellos el despertar que traerá consigo la revolución del mundo.

Anthy Himemiya: despertar y liberación

Tras haber llevado a cabo un primer análisis acerca de la figura principal de la serie, Utena, resulta imprescindible situar al personaje de Anthy bajo la lupa violeta de nuestro estudio, ya que es ella quien experimenta la evolución más importante a lo largo de la serie y quien finalmente logra una verdadera transformación feminista. Al principio de la serie, Anthy se presenta como una chica callada y reservada, cuya voluntad se encuentra sometida completamente a la persona que actualmente se posiciona como vencedora entre los duelistas. Este sometimiento se hace además evidente a través de la caracterización del propio

personaje, al que vemos en una condición de servidumbre hacia la persona con la que está comprometida: limpia, ordena, lava; e incluso se refleja en su distintiva ocupación dentro de la Academia: cuidar las rosas del jardín. Su rostro hierático dice tanto como sus palabras, una voz suave y agradable que habla en el registro más educado y respetuoso del japonés para referirse a todos aquellos que la rodean y que, en numerosas ocasiones, muestra cómo su voluntad como Prometida de la Rosa queda completamente anulada a través de frases como "si Utena lo permite" en respuesta a propuestas recibidas por parte de otros personajes.

Ante esta situación, Utena parece ser la única persona preocupada por el bienestar de Anthy, ya que siempre se muestra en desacuerdo con esta actitud de servidumbre e incluso llega a enfrentarse verbalmente a otro de los duelistas en relación con las normas del sistema de duelos: "es una locura hacer que una chica se convierta en la prometida de alguien solo porque haya ganado un duelo. No estaré bajo un sistema que ignora la voluntad de las personas" (episodio 5, *El jardín de la luz: final*, 光さす庭・フィナーレ). Este rechazo de Utena hacia el sistema de duelos y el papel que desempeña Anthy dentro del mismo se ve reforzado a medida que avanza la serie, cuando Utena se enfrenta a Touga diciendo "déjense de Prometidas de la Rosa y de posesión, ella es Anthy, una chica normal y corriente. Anthy di lo que piensas de forma clara" (episodio 11, *Implacable con elegancia. Aquel que escoge a aquella flor*, 優雅に冷酷・その花を摘む者). En este momento, instada por las palabras de Utena, Anthy expresa en alto y por primera vez que "odia ser la Prometida de la Rosa". Parece ser que el tiempo con Utena la ha ayudado a reconocer su triste papel en la historia y a identificar su situación como fuente de su infelicidad. A partir de este momento, Utena se muestra decidida a ayudarlo a liberarse de este rol impuesto de Prometida "protegeré a Himemiya, soy la única que puede volverla una chica normal". No obstante, en el mismo episodio, Utena pierde en duelo por primera vez ante el mismo Touga, perdiendo de esta forma inmediatamente su vínculo con Anthy a todos los niveles. Anthy, abrazada a Touga tras ganar el duelo, le dice a Utena con una sonrisa que "ella es la Prometida de la Rosa y le gusta serlo", mientras la heroína llora desconsoladamente en el suelo diciendo que ella "no quiere el poder de revolucionar el mundo, simplemente quiere que Anthy pueda ser normal y tener amigos".

Con este cruel episodio, Touga busca mostrar de forma dolorosa como Anthy no es más que un cascarón vacío cuya labor es complacer a la persona con la que está comprometida. Sin embargo, ya hemos comenzado a ver lo que posteriormente se demuestra como cierto,

realmente existe algo de verdad en los deseos que Anthy había comenzado a dejar ver y a pronunciar en alto gracias a Utena, aunque no está preparada del todo para romper con esas cadenas y rebelarse contra el sistema que la esclaviza, al menos no de momento.

Por otro lado, vemos cómo paradójicamente esta cualidad de sumisión y falta de personalidad y emociones propias que tanto entristece a Utena son precisamente la clave de la popularidad de Anthy entre los chicos. Entre sus pretendientes se encuentran los a su vez populares miembros del Consejo Estudiantil Touga y Saionji, hombres que se comportan como *playboys*, manipuladores, e incluso maltratadores y abusadores emocionales. Este hecho nos lleva a reflexionar una vez más sobre cómo en la sociedad construida por hombres y para hombres se alaba en las mujeres la falta de agencia y la entrega absoluta hacia los demás, mientras que un hombre de éxito es aquel soberbio e incapaz de tratar bien a las mujeres. Además, el resto de mujeres funcionan como parte del sistema que asimila e incluso propicia el enfrentamiento entre las mujeres a la hora de competir por los hombres, en palabras de Trites (1997) "en las narrativas adultas, las chicas con frecuencia aprenden a validarse a sí mismas por medio de la opinión masculina". Dentro del *anime*, esta competición por la atención masculina se manifiesta a través de las palabras de Wakaba "me pregunto que hacen chicos como Saionji o Touga con alguien como Anthy" (episodio 4, *El jardín de la luz: prelude*, 光さす庭・プレリュード). Este comentario revela la incapacidad social aprendida de las mujeres a la hora de realizar una crítica feminista sobre esta clase de situaciones. Es decir, el sistema propicia el enfrentamiento entre las mujeres y obstaculiza así la identificación del nefasto comportamiento masculino como el verdadero hecho problemático, por lo que esta conducta de sugerir que ciertas mujeres no son "suficiente" para los hombres idealizados y enaltecidos se vuelve normalizada y común.

Por otro lado, nuestra co-protagonista, quien representa el sufrimiento de las mujeres como víctimas del sistema patriarcal, además de ser simbólicamente una prometida es también de piel muy oscura y aparece siempre con un bindi en la frente, un signo de la cultura hindú que muchas veces se relaciona con las mujeres que ya han contraído matrimonio. De igual forma, la ropa de Anthy sobre la arena de duelo —cuando desempeña su papel de prometida— es de un color rojo intenso que nada tiene que ver con el blanco tradicional adjudicado a las novias (véase *Anexo I*). Toda esta caracterización del personaje nos lleva a pensar que nuevamente, nada ha sido dejado a merced del azar por parte de los creadores y directores de la serie, ya que la personificación de Anthy se asemeja al reflejo de la realidad más dura de las mujeres:

aquellas provenientes de etnias castigadas por el racismo y a su vez víctimas de sistemas religiosos que las contemplan como meros objetos o siervas. Por ello, el mensaje de liberación de su personaje se vuelve mucho más necesario y poderoso, tal y como Trites (1997) nos recuerda: el feminismo debe tener igualmente tanto que decir a las personas de color como a las blancas, en quienes la crítica feminista global se enfoca con mayor frecuencia. Por tanto, es importante poner en el foco de la liberación a los grupos de mujeres más castigados por la opresión interseccional, ya que si estas voces de mujeres no blancas además de ser silenciadas por el patriarcado son silenciadas en la historia de la reivindicación, si se les niega el habla y se les niega el lenguaje, también se les niega todo su potencial como humanas.

Así pues, hemos observado cómo la figura de la Prometida se introduce como un mero objeto en posesión que aporta una serie de privilegios a aquella persona que la posea, realizando a todos los niveles su carácter de sumisa y doblegada, al servicio de aquellos que se encuentran comprometidos con ella. Más allá de esto, en un principio, no conocemos rasgos destacables de la personalidad de Anthy, quien se nos presenta como un personaje plano durante gran parte del comienzo de la serie. No es hasta que su relación con Utena se profundiza que esto empieza a cambiar. Himemiya comienza a vislumbrar en su prometida la esperanza de la salvación, paulatinamente vemos cómo el vínculo que une a ambas se fortalece y deja ver aspectos que hasta entonces desconocíamos de la Prometida de la Rosa. Se empieza a fragmentar esa imagen fría y despreocupada que se nos muestra de Anthy, la verdad es que ella siente y padece, y es sensible a todo lo que sucede a su alrededor. La relación se ve fortalecida por sentimientos que ambas comparten y que no son acordes a los intereses de los demás duelistas que solo la anhelan como objeto de poder y medio para lograr sus propios deseos. Comenzamos así a conocer detalles de su persona y de su pasado que nos van revelando las claves para entender su papel en la serie.

De esta forma, poco a poco logramos empatizar con el personaje de Anthy: descubrimos su pasado, el sacrificio que hizo en favor de su hermano, su papel de bruja en la Historia de la Rosa, el castigo eterno con el que esta debe cargar con tal de proteger a su hermano. En palabras del príncipe de la Rosa durante el episodio 34 (*El Emblema de la Rosa*): "aquellos que pueden morir tienen suerte, ella no puede morir, solo seguir sufriendo". Anthy se vuelve de esta forma no solo víctima de la ira del pueblo, sino además de los abusos de su hermano, relegada al papel de mujer que se sacrifica por el bienestar de los demás y pierde cualquier

tipo de agencia. En este momento, la audiencia comprende por qué Anthy no es más que una marioneta vacía de su propio ser, no dueña de sus emociones, de sus palabras ni de sus acciones, y por supuesto muchísimo menos de su destino. Descubrimos así a Anthy como víctima de todo ese abuso que debe soportar por el bien de su hermano, por el bien de los demás, por el bien del sistema, y a cambio obtenemos a una persona apagada, incapaz de valorarse a sí misma y su voluntad, de sentir emociones propias, incapaz de cuestionar y enfrentar el sistema que la obliga a vivir de esa forma, simplemente pasando de una persona a otra como un mero objeto o medio para lograr cumplir sus ambiciones y por supuesto mostrándose siempre sonriente y agradable en el proceso. Si tenemos en cuenta todo esto, resulta inevitable reconocer el papel que Anthy representa en nuestro mundo y sociedad actual: su situación es un claro paralelismo de esas mujeres que sufren por el bien de los hombres, que en silencio, se sacrifican por ellos, quienes asumen un castigo eterno en las sombras y están condenadas a mantenerse siempre sumisas y complacientes, pues se nos ha educado durante muchos años para desempeñar ese rol social y no cuestionarlo, sencillamente por el mero hecho de haber nacido con un cuerpo femenino bajo un sistema machista y opresor. Esta es la verdadera historia que esconde el personaje de Anthy Himemiya, este es el poderoso mensaje que esconde el sufrimiento detrás de su inquietante sonrisa.

Sin embargo, a pesar de todo este sufrimiento sin fin, se nos presenta a Anthy como la bruja de la Historia de la Rosa. En las películas infantiles, las mujeres que eligen transgredir las normas de la feminidad están marcadas con términos como "la bruja y la mujer malvada que atrae, controla y conspira" (Mallan, 2000, pp. 26-28). No obstante, Anthy parece desempeñar tanto la feminidad normativa —cuando se somete a sus diversos príncipes, incluidos Akio y Utena— así como el comportamiento típico de "bruja" del que se le acusa por haber querido proteger a su hermano. Este binarismo entre princesas y brujas finalmente supone otro de los tantos mecanismos del sistema para demonizar a las mujeres que actúan en contra de las expectativas sociales e idealizar a aquellas que cumplen con las normas establecidas, presentándose así como una personalidad deseable. En palabras del propio guión del *anime*: "¡una chica que no puede convertirse en princesa está condenada a convertirse en bruja!" (episodio 34, *El Emblema de la Rosa*).

En este mismo episodio, tras conocer el horrible castigo que atormenta a Anthy, la versión infantil de Utena pide desesperadamente al príncipe que interceda y salve a Anthy de este sufrimiento eterno, pues quién si no un príncipe podría llevar a cabo tal hazaña. No obstante,

este le dice a la pequeña Utena que él no puede ser quien la salve. Utena no comprende por qué un príncipe como él sería incapaz de ayudar a esta mujer en apuros, pero como versión infantil de nuestra protagonista, esta no comprende que la causa de su sufrimiento es precisamente el sacrificio que Anthy hace para salvar a ese príncipe. Utena desde su inocencia como niña es un reflejo de esa incapacidad o falta de madurez para reconocer el verdadero origen del dolor de las mujeres, un sufrimiento difícil de identificar aunque su causa se tenga justamente delante, precisamente disfrazada de aquel ideal que tiene como razón de ser salvarnos y hacernos felices a todas las mujeres. Con estas palabras, el Príncipe de la Rosa indica que la única forma de salvar a Anthy no depende de ningún príncipe de cuento ni historia tradicional donde nuestros problemas se resuelven gracias a la llegada de un héroe a lomos de un caballo blanco. En esta versión del cuento, la única salvación viable es la que Anthy llevará a cabo por sí misma, una vez que con la ayuda, amor e influencia rebelde de Utena, consiga abrir los ojos y llevar a cabo su propio acto de liberación. A través de esta introspección, Anthy es capaz de identificar a su hermano y al microcosmos conservador que representa la Academia Ohtori como la verdadera causa de su sufrimiento, como la jaula que limita su ser y la impide existir en libertad.

De este modo y contra todas las expectativas generadas, finalmente no es Utena quien vence la batalla final y con su victoria consigue salvar a la chica. Por el contrario, esta historia termina con la derrota de nuestra heroína. Sin embargo, su fracaso no es el final, puesto que este mismo desenlace frustrado impulsa a Anthy —vestida por primera y única vez con una ropa distinta a su uniforme escolar, una vestimenta que recuerda mucho al uniforme de Utena— a abandonar la Academia, a dejar atrás a su hermano y a todas aquellas normas que se hundían como dagas en su cuerpo. Hasta entonces, Anthy había revivido una y otra vez el mismo ciclo argumental, rodeándose de diferentes personajes y cumpliendo con su cometido como Prometida de la Rosa una y otra vez, bajo los hilos de su hermano mayor Akio, El Fin del Mundo, quien moldea y controla el universo de la academia a su antojo y conveniencia. Pero gracias a la búsqueda de su propia voz y voluntad, Anthy logra romper con este ciclo y rechaza formar parte del entramado que decide por ella quién es y cómo actúa. Así, Anthy logra al fin escapar de sus cadenas, iniciando de esta forma la verdadera revolución del mundo: hacia la libertad. Una vez más en palabras del propio guión, Anthy consigue "romper el cascarón del huevo y nacer" nuevamente en un mundo sin restricciones

ni abusos, donde ella es dueña de su persona y de sus actos, en busca de quien inspiró e hizo posible la revolución de su mundo: Utena.

Tal y como Roberta S, Trites (1997) concluye:

el reconocimiento de un personaje feminista de su agencia y su voz conduce invariablemente a algún tipo de trascendencia, generalmente tomando la forma de un triunfo sobre cualquier sistema o estructura que la reprimiera. Estos personajes, entonces, toman parte activa en su propia redención. Ningún caballero con armadura brillante viene a salvarlas; en todo caso, ellas son quienes salvan al caballero.

Otro de los aspectos que el personaje de Anthy representa de forma clara es la ilusión del “sacrificio por amor” que tantas veces realizan las mujeres en favor de los hombres, así como sus terribles consecuencias. En el episodio 34 (*El emblema de la Rosa*) el propio príncipe comenta mirando el sufrimiento de Anthy "ella se sacrificó por el príncipe que tanto amaba, sin embargo, ese príncipe que amaba ya no era el príncipe que ella conocía, y al final, se convirtió en El Fin del Mundo". Para Anthy, este sacrificio la castiga de forma eterna mientras la aceptación del mismo lleva a su hermano a comportarse de manera inmadura y gobernar el mundo a su antojo una vez es libre de todo deber y responsabilidad. Esta decisión de acarrear con el sufrimiento es la que permite que el mundo siga siendo caótico, y su posición de mártir aceptando el castigo es el sacrificio visual necesario para que esto se perpetúe. En otras palabras, mientras Anthy siga sufriendo por el bienestar de Akio, atrapada en esa ilusión de amor, esta situación estará condenada a repetirse una y otra vez sistemáticamente.

El hermano de Anthy que una vez fue el Príncipe de la Rosa ahora se ha convertido en El Fin del Mundo: la persona que se ha encargado de establecer las reglas del juego para todos, quien controla el universo conocido dentro de la obra, quien reúne un poder que sobrepasa las leyes de lo natural y que es capaz de influir en toda persona habitante de esta esta dimensión. En este caso, vemos la figura del Fin del Mundo como algo que maneja de forma inconsciente a todos los demás, alguien que controla su actitud y sus procedimientos, que es responsable de manera indirecta o directa del comportamiento de todos los personajes de la serie. En esta línea simbólica, Akio como El Fin del Mundo podría entenderse como la personificación del sistema patriarcal, que nace del deseo masculino de desentenderse de sus obligaciones más tediosas y ganar el poder y control sobre los demás, estableciendo unas

normas que aseguren que el sistema se mantiene en su beneficio y castiga y relega a las mujeres a un plano secundario.

Al final del *anime*, a pesar de la derrota de Utena, Anthy se muestra liberada personal y sexualmente de su encierro en las maquinaciones de Akio. Es decir, rompe con esa dependencia que, tal y como define Trites (1997) implica un modelo jerárquico en el que la dependencia de una persona hacia otra la vuelve menos poderosa o más débil con respecto a la otra. No obstante, tras la derrota y desaparición de Utena del universo de Ohtori, Anthy recupera su voz y su deseo de ser libre decidiendo separarse de todo ese microcosmos que la anula y la explota. Ahora deberá ser ella, con la recuperación de su agencia, quien emprenda su camino en busca de Utena para poder disfrutar juntas de la revolución el mundo, esta vez mediante una relación de interdependencia: basada en una mutua dependencia que enfatiza la equidad entre ambas.

Por tanto, tal y como había sucedido hasta entonces, como si de una noria se tratase, parece que la muerte de Utena no ha cambiado la trayectoria de los acontecimientos en el microcosmos de Ohtori. Sin embargo, al final del último encuentro entre Akio y Anthy se vuelve evidente que la revolución sí ha transformado a alguien: la propia Anthy. Mientras Akio planea reiniciar una vez más el sistema de duelos y reiterar nuevamente la narrativa, Anthy —por primera vez en 37.191 repeticiones— se niega. Abandona la institución rechazando así formar parte de dicho entramado y perpetuar el sufrimiento tanto propio como de los demás. Metafóricamente, Anthy deja atrás el mundo de cuento para entrar en el mundo real en busca de Utena. El cuento de hadas termina aquí, y con él, la identidad de Anthy como princesa/bruja, además de los duelos tras el poder para revolucionar el mundo. Este poder ya no es necesario porque la revolución *ya ha sucedido*.

De este modo, Utena cambia el mundo a través de la fidelidad hacia su identidad *queer* como chica príncipe y con ello le proporciona a Anthy un espacio en el que las categorías de príncipe y princesa se han deconstruido y, por lo tanto, ya no importan. En las escenas finales, Anthy, libre al fin, cruza los límites de la Academia Ohtori y se dirige a Utena sin ningún trato honorífico japonés. Tras la revolución, ambas son iguales en el mundo real, libres de ser simples reiteraciones del tradicional y perpetuado rol de príncipe y princesa de un clásico cuento de hadas (Greenhill y Rudy, 2014).

Anthy y Utena: una relación capaz de confrontar y vencer al sistema

A continuación se realiza un análisis sobre la importancia de la relación personal entre Anthy y Utena no como parte de la trama exclusivamente sino además como mecanismo de desarrollo individual de sus personajes en favor de su lucha contra la opresión. A través de distintas teorías se buscará demostrar el poder reivindicativo y revolucionario que tiene el vínculo de nuestras dos protagonistas.

Fraser y Monden (2017) hablan de las protagonistas del *shoujo* como "típicas heroínas con características de niña", que avalan una ideología romántica dominante la cual se sostiene mediante el sistema patriarcal y que puede representar una versión pasiva y restringida de la feminidad. Durante las décadas de los setenta y ochenta, las chicas del *shoujo* involucradas en relaciones románticas homosexuales eran representadas con un alto contraste gráfico: una de ellas sería alta y de cabello liso y oscuro (generalmente corto), activa e inteligente, mientras que la otra tendría una estatura más bien pequeña, con un carácter dulce e inocente, una suavidad acorde con el tono más rubio o claro de su larga melena. (Fujimoto, 1998, p. 184) Estas características se han mantenido con el paso de los años y aunque no supone una máxima infalible, estos diseños de personajes aún pueden ser observados en obras como *Sasameki Koto* (ささめきこと, 2009), *Aoi Hana* (青い花, 2004), *Girl Friends* (ガールフレンドズ, 2006) o la más reciente *Yagate Kimi ni Naru* (やがて君になる, 2015).

Asimismo, la presencia de roles de género conservadores asignados a cada sexo también es notoria en el mundo del *shoujo*. Encontramos un perfecto ejemplo de ello a través de la obra de Ryo Takase *Saint Roommate* (1992), donde el mismo cuerpo es habitado tanto por una chica (Shouko) como por un chico (Seiya). Ambos son muy parecidos, sin embargo, solo Seiya la versión masculina aparece llevando a cabo acciones "típicamente masculinas" como llevar a Mayura en brazos mientras duerme. De hecho, cuando Mayura se da cuenta de la atracción que siente por su compañera de cuarto Shouko, reniega de este sentimiento diciéndose a sí misma de forma explícita que ella no es lesbiana. No obstante, este conflicto interno se resuelve cuando el género de este alien se fija en lo que conocemos como "masculino", en este caso la personalidad de Seiya, lo que lleva a Mayura a la pérdida de su mejor amiga para terminar con un "novio especial". De esta manera, la trama se resuelve

ajustando los personajes (bien diferenciados por sus roles de género a pesar de ser el mismo cuerpo) en una relación final que es socialmente aceptable bajo las normas y estructuras heteronormativas. Una doble victoria para el patriarcado (Fraser y Monden, 2017).

Ahora bien, pongamos la lupa sobre *Utena la Chica Revolucionaria* y sus esquemas: Utena, con su larga melena de un característico color rosado, quien suspende torpemente sus exámenes de matemáticas y no muestra especial interés en las clases, es a su vez nuestra valiente y luchadora heroína principal, quien hará frente a todo aquel que se interponga en su camino con la intención de dañar a los demás. Por otro lado, Anthy se presenta con el pelo rizado, de apariencia corta aunque recogido, de un color morado o violeta. Su tono oscuro de piel llama especialmente la atención, a la vez que el punto de su frente (bindi), lo que nos invita a pensar acerca de sus posibles orígenes indo-asiáticos. Esta caracterización sobresale notoriamente del estilo de diseño de personajes a los que acostumbramos ver protagonizando *anime*: blancos y de cabello liso, sin expresión específica de su identidad u orígenes. En lo relativo a su personalidad, Anthy es callada y muy sumisa, siempre aparece sonriendo de una forma que resulta inquietante e incluso a veces siniestra, la construcción del personaje resulta de este modo una sátira hacia el comportamiento estandarizado de las mujeres en la cultura oriental; aunque su desarrollo como personaje atraviesa una importante evolución como ya se ha expuesto anteriormente con mayor detalle.

En palabras de Kotani Mari (2006) "sin embargo, Utena como príncipe y Anthy como princesa sumisa podrían entenderse como una parodia o una sátira hacia los roles de género tradicionales y sus narrativas. Hace mofa de la heterosexualidad heroica y la monogamia de los cuentos tradicionales tales como *La Bella Durmiente*, *Blancanieves* o *La Cenicienta*". De esta manera, se hace evidente que *Utena la Chica Revolucionaria* trae consigo otra pequeña revolución en lo relativo al diseño estereotipado de personajes, y a lo largo de la trama, construye una crítica a esos roles de género asignados especialmente a mujeres, que encuentra una nueva victoria en el desenlace amoroso que une a ambas protagonistas al final de la obra, esta vez sumando puntos a favor de la revolución feminista y *queer*.

Asimismo, el director de la serie, Kunihiko Ikuhara, explica en muchas de sus entrevistas su especial interés por introducir relaciones románticas entre las mujeres protagonistas de sus obras, ya que considera que la figura masculina, tal y como se ha planteado a lo largo de la historia, solo logra distraer la atención de las protagonistas y anular un lado importante de la figura femenina. Tal y como ha demostrado en muchas de sus obras, ese mismo espíritu

central femenino caracteriza muchas de sus producciones, enalteciendo la figura de la mujer y alejándola de toda influencia masculina que pueda eclipsarla. De hecho, en una de estas entrevistas Ikuhara respondió lo siguiente acerca de las relaciones homoeróticas en *Utena* y otra de sus producciones *Sailor Moon*:

He intentado matar y hacer desaparecer a Tuxedo Mask... Pero no importa cuantas veces lo intente, siempre vuelve a resucitar... Si tengo a un hombre en el show, la relación romántica con sus protagonistas pasa a tener un rol y relevancia más grande... Pensé que sería una pérdida si el amor fuese el elemento principal de la historia simplemente porque la protagonista es una mujer. Pienso que podría haber más shows con otros elementos distintos al amor (Davis, J. y Flanagan, B., 2000).

De igual manera, otro de los logros de *Utena* en su crítica social es la manera en que la serie muestra cómo las mujeres no son más que posesiones —Prometidas de la Rosa— una vez que estas contraen matrimonio, un proceso mediante el cual las mujeres pierden su agencia, su identidad, su vida anterior y muchas veces incluso a ellas mismas. Este hecho se muestra a través del personaje de Anthy desde el inicio y a lo largo de la serie, así como como a través de la transformación temporal de Utena en la Prometida de la Rosa de Akio (Murphy, 2019). En esa condición de mujeres prometidas, ambas protagonistas se muestran anuladas y expropiadas de cualquier identidad y característica personal, deseo propio o iniciativa, lo que constituye una dura crítica y ejemplo de la situación de la mitad de la población mundial, destinadas a ser meramente objetos poseídos por hombres y cuyas vidas se encuentran ligadas a satisfacer sus deseos y necesidades antes que las propias.

No obstante, si existe lugar para alguna crítica en relación a los estereotipos negativos de la representación homosexual femenina en el *anime*, esta sería relativa al escenario donde tiene lugar la trama: la academia escolar Ohtori, que constituye un universo completamente ajeno al mundo cotidiano y a su normalidad. Este fenómeno de representar narrativas de amor entre mujeres cuya vida e historia tiene lugar prácticamente de forma exclusiva en una escuela (generalmente centros solo para chicas, aunque no es el caso de *Utena*) encuentra su origen en la influencia de las novelas de Yoshiya Nobuko. Esta tendencia genera un microcosmos donde solo se muestra la vida adolescente alejada de la familia, de las tareas cotidianas o de los problemas de la adultez (e incluso muchas veces de los hombres, debido a la ausencia de personajes masculinos), por lo que no se abordan temas como la homofobia, la “salida del armario” a amigos y familiares, etc, y por tanto, ocurre una idealización de la vida

de las lesbianas que las aleja de la normalidad cotidiana y cuestiona la existencia real de estas mujeres homosexuales (*Yuri: An Indepth Look at Women in Love*, 2014). En el caso de *Utena*, sí vemos cómo el personaje de Juri sufre enormemente debido a este conflicto de aceptación de la homosexualidad, puesto que está enamorada de una de sus compañeras (Shiori), mientras que en contraposición a este sufrimiento, Utena y Anthy viven su amor con mayor naturalidad, lo que también podría entenderse como una representación positiva y sin tabúes de las relaciones lésbicas: un amor libre fruto de esa revolución que ellas mismas personifican.

Por otro lado, considero relevante mencionar la visión reivindicativa que aporta la película *Adolescence Mokushiroku* —la cual perfecciona el mensaje del *anime* constituyendo una obra global de sentido holístico— ya que en comparación con el manga y el *anime*, el largometraje resulta la versión de la historia más *queer* de todas, pues la relación entre Anthy y Utena se muestra más explícitamente sexual debido en parte al hecho de que todos los personajes se presentan en una edad más adulta o adolescente. El final donde ambas escapan juntas como pareja es posible porque tanto Anthy como Utena toman parte en actividades típicamente asociadas tanto a lo masculino como femenino, y esta conjunción vuelve a ambos personajes mucho más fuertes. Utena muestra una sorprendente fluidez de género durante la cinta, aparece con pelo corto pero este crece en los duelos cuando va vestida con un uniforme mucho más masculino. A su vez, Anthy se muestra conduciendo el coche de Utena a modo de metáfora hacia la liberación, una actividad que se ha representado como un acto de poder masculino y adulto a lo largo de la trama del *anime*. El romper con la noción binaria del príncipe que salva a la princesa en apuros es clave para el cambio de ambos personajes, pero el apoyo de Utena como amiga y amante es esencial para que ambas puedan escapar de Ohtori y volver al "mundo exterior". Por ello, la película funciona como un notable ejemplo del poder de las relaciones *queer* y la importancia del rechazo rotundo hacia los roles de género y la división rígida entre el binario príncipe/princesa. De esta manera, Utena y Anthy disfrutan de un final feliz en el que revolucionan el mundo juntas como pareja sin la soberanía de ningún príncipe y sin la obligación de ser princesas (Murphy, 2019).

Ahora bien, intentemos explicar la importancia que la relación entre las protagonistas supone para la liberación de ambas mujeres. Como hemos dicho anteriormente, la relación homosexual romántica desafía al esquema normativo heterosexual que rige no solo la mayoría de las historias del *shoujo*, sino además las historias de las que crecemos rodeadas y

aceptamos como normalidad social de forma inconsciente. No obstante, el amor no debería definirse con este concepto romántico-heterosexual, ya que además este no ha existido siempre tal y como lo conocemos. Este amor tradicional no se trata de un sentimiento o patrón de comportamiento intrínseco al ser humano, pues su existencia no es más que el resultado de una construcción social pulida por el heteropatriarcado para el beneficio de los hombres y del propio sistema. Su origen más opresor quizá se remonte a lo que hoy en día se denomina “amor burgués”. En palabras de Marcela Lagarde,

El amor burgués inventó a las madresposas [...] mujeres especializadas en ser madres y ser esposas, mujer cuyo sentido central en la vida es encontrar un buen hombre o malo [...] para hacer la vida con él, y para tener hijos con él, y para hacer una familia con él. Son tres los mandatos de las madresposas: ligarte sexo-afectivamente con un hombre, realizar la maternidad y fundar una familia. En la modernidad las madresposas ya hacen también otras cosas, pero esas otras cosas que hacen son de pegoste, no son lo vital para ellas. Lo vital para su identidad femenina son estos tres mandatos (2005, pp. 401-402).

El amor con el que hemos crecido no significa ni implica lo mismo para las mujeres que para los hombres, pues no existe una relación de reciprocidad entre ambos individuos. Por el contrario, la carga amorosa compete mayoritariamente a las mujeres simplemente por el hecho de serlo, lo que genera vidas desiguales. Por ello, al hablar de amor muchas veces hablamos de patriarcado, y sin lugar a dudas, cuando hablamos de patriarcado, hablamos de una distribución desigual de poder entre mujeres y hombres (Saiz Martínez, 2013 p. 11)

Esta tesis se encuentra refrendada por las palabras de la célebre Simone de Beauvoir (1908-1986), quien en su más conocida obra *El Segundo Sexo* (1945) realiza una profunda crítica sobre el amor que servirá más adelante como sendero abierto para grupos feministas. En el capítulo de *La enamorada*, Simone escribe la siguiente reflexión:

La palabra “amor” no tiene el mismo sentido para uno que para otro sexo [...] Algunos hombres han podido ser en algún momento de su existencia amantes apasionados, pero ninguno se puede definir como un “gran enamorado” [...] nunca se abandonan totalmente; aunque caigan de rodillas ante su amante, lo que desean es poseerla, acapararla; siguen siendo en el corazón de su vida sujetos soberanos; la mujer amada sólo es un valor entre otros; quieren integrarla en su existencia y no ahogar en ella su existencia entera. Para la mujer, por el contrario, el amor es un

abandono total en beneficio de un amo (2005, p. 810). Para la mujer “el centro del mundo no es el lugar donde está ella, sino aquel en que se encuentra el amado [...]. Mientras ame, mientras sea amada y sea necesaria para el amado, se sentirá totalmente justificada: goza de paz y felicidad (Beauvoir, 2005, p. 821). La felicidad suprema de la enamorada por tanto, es ser reconocida por el hombre amado como parte de él mismo. De esta manera las mujeres se alejan de sí mismas, dejando de lado sus aspiraciones y metas propias, las cuales permiten la superación de la persona. Llega incluso a hablar de la angustia que sufren las mujeres al asumir el control de sus propias vidas (2005, p. 812).

Con estas palabras, la feminista francesa hace visible cómo la mujer enamorada se aleja de sí misma, deja de lado sus propias aspiraciones y metas, las cuales le permiten la superación de la persona y la dotan de agencia (Saiz Martínez, 2013). Asimismo, Beauvoir apelará a la libertad de las mujeres y concluirá que “el día en que a la mujer le sea posible amar desde su fuerza, no desde su debilidad, no para huir de sí, sino para encontrarse, no para abandonarse, sino para afirmarse, entonces el amor será para ella como para el hombre fuente de vida y no de peligro mortal” (2005, p. 837).

Por otro lado, esta idea ha sido además objeto de reivindicaciones de otras voces influyentes como la de Shulamith Firestone (1945-2012) quien en su obra clásica *Dialéctica del sexo* (1970) afirma que la principal opresión para las mujeres ha sido el amor, ya que "mientras los hombres construían la cultura, las mujeres estábamos ocupadas amando", o Kate Millett —autora de la obra feminista *Política sexual* (1970)— quien en mayo de 1984 afirmó en una entrevista para el periódico español *El País* que "el amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas", y no es que "el amor sea en sí malo", sino que se ha empleado para "engatusar a las mujeres y hacernos dependientes en todos los sentidos".

Si observamos *Utena la Chica Revolucionaria* a través de las palabras de Beauvoir, Millett y Firestone, la relación de amor entre Utena y Anthy escapa de ese concepto de dependencia histórica de la mujer hacia el hombre, se trata de un amor que nace de su fortaleza, del desarrollo personal de ambas, que además, constituye una pieza esencial en la liberación de Anthy. Un amor que la vuelve fuerte y libre de tomar sus propias decisiones, le abre los ojos y le permite llevar a cabo su propia revolución desde sí misma: hablamos de un amor transgresor.

Desde el comienzo de la serie, vemos a todos los duelistas pelearse por Anthy, aunque los duelistas masculinos como Saionji o Miki tienen especial interés en el deseo de poseerla no simplemente como herramienta o método para acceder a su deseo, sino por la mera satisfacción de tenerla junto a ellos como Prometida de la Rosa. Utena nunca expresa de forma explícita este deseo hacia Anthy, quizá porque en palabras de Monique Wittig "una de las características opresoras sobre las lesbainas consiste precisamente en mantener a las mujeres fuera nuestro alcance, ya que las mujeres pertenecen a los hombres". La reflexión de Wittig en su obra *One is not born a woman* (1981) también nos ayuda a comprender por qué es tan importante para la reivindicación feminista de nuestro *anime* que Anthy renuncie a la vida de maltrato y control bajo los hilos de su hermano y decida emprender su camino hacia la liberación de la mano de Utena. En su obra, Wittig escribe que

Lo que hace a una mujer es una relación social específica para con un hombre, una relación que antes se ha definido como servidumbre, una relación que implica una obligación tanto personal y física como económica (un lugar de residencia forzado, tareas domésticas, deberes maritales, producción ilimitada de hijos), una relación de la que las mujeres lesbianas escapan por medio del rechazo a ser o permanecer heterosexuales (1981:108). El lesbianismo es la cultura mediante la cual podemos cuestionar políticamente la sociedad heterosexual sobre sus categorías sexuales, sobre el significado de sus instituciones de dominación en general, y en particular sobre el significado de esa institución de dependencia personal, matrimonio, impuesta a las mujeres.

En otras palabras, Wittig propone el lesbianismo no como un fin en sí mismo, si no como una manera de llevar a cabo la revolución necesaria para destruir el sistema social heteronormativo. Su lesbianismo político destruye el "mito de la mujer" del que nos habla Beauvoir debido a su naturaleza subversiva al separar a las mujeres de los estándares heteronormativos que las esclavizan. Esta idea también ha sido defendida por otras feministas como Clarke Cheryl, quien en su ensayo *Lesbianism: an act of resistance, This Bridge Called My Back: Writings by a Radical Women of Color* (1981) sostiene que

Ser lesbiana en una cultura tan supremacista—machista, capitalista, misógina, racista, homofóbica e imperialista como la de los Estados Unidos, es un acto de resistencia— una resistencia que debe ser acogida a través del mundo por todas las fuerzas progresistas. Ella ha rechazado una vida de servidumbre que es implícita en

las relaciones heterosexistas/heterosexuales. La institución de la heterosexualidad es una costumbre que difícilmente muere y que a través de ella las instituciones de hombres supremacistas aseguran su propia perpetuidad y control sobre nosotras. El lesbianismo-feminismo tiene el potencial de trastocar y transformar un componente mayor del sistema de la opresión de las mujeres, es decir, la heterosexualidad rapaz.

En consonancia con estas palabras, Sidney Abbott y Barbara Love escriben en su obra *Sappho Was a Right-on Woman* (1977) que

Las lesbianas son mujeres que sobreviven sin hombres financiera y emocionalmente, lo que representa lo esencial en un estilo de vida independiente. Las lesbianas son las mujeres que luchan día a día para demostrar que las mujeres son seres humanos válidos, no solo los apéndices de los hombres [...]. Las lesbianas son las mujeres que son penalizadas por su sexualidad más que cualquier otra mujer en la tierra.

Además de todo ello, no olvidemos que tradicionalmente, las mujeres se representan en el mundo del cine y entretenimiento como meros objetos sexuales para satisfacción de los personajes masculinos de la película o los hombres de la audiencia. Por ello, la representación de mujeres que se implican con otras mujeres (tanto de forma heterosexual como lésbica) genera en muchas ocasiones una profunda incomodidad, e incluso provoca el uso de la palabra "lesbiana" como una etiqueta derogatoria ya que las mujeres adquieren valor por ellas mismas y no mediante su relación con un hombre (Becker, Citron, Lesage y Rich, 2005).

De este modo, podemos afirmar con seguridad que la relación de amor y apoyo que desarrollan Anthy y Utena —la cual logra triunfar al final de la obra— compromete y cuestiona el clásico ideal heteronormativo que ha supuesto durante siglos fuente de opresión para la mujer. Como modo de escape a estas cadenas, su amor no solo las libera sino que además las dota de una fuerza reivindicativa mediante la cual Utena y su ideal revolucionario se convierten para Anthy en ese poder superior que la transforma, le devuelve su naturaleza de ser y la libera de aquello impuesto e imaginario en lo que se ha convertido: su figura la transfigura, en otras palabras, es poseída por ese concepto liberador y revolucionario que personifica Utena Tenjou.

En el *anime*, Anthy consigue el poder de revolucionar el mundo, y se muestra en el epílogo de la serie que las dos se han reunido, se les ha dado un futuro en el que ambas están

explícitamente juntas como pareja. Esta clase de desenlace se ajusta a la idea de un clásico final feliz de *shoujo*, pero con una importante modificación, ya que es la relación entre ambas mujeres la que adquiere todo el protagonismo, y es juntas como Anthy y Utena logran revolucionar el mundo. El poder del príncipe Dios es tangible y, aún más importante, algo que las mujeres pueden manejar. El hecho de que no exista un emparejamiento romántico heterosexual al final de la historia implica una revolución en las normas establecidas por el propio género de entretenimiento, e incluso fuera del mismo (Murphy, 2019).

Así es, por medio de este amor revolucionario, como al fin La Prometida de la Rosa alcanza su liberación y, tras ello asistimos al desenlace final donde el sujeto se desprende de todo dolor y sufrimiento impuesto y disfruta de su nueva forma de vida regida por la ley de la libertad y la revolución.

Discusión y Conclusiones.

De acuerdo con el análisis expuesto, se ha demostrado que los elementos fantasiosos del *anime/manga* permiten la creación de un espacio en el que se puede llevar a cabo la transgresión de los roles de género tradicionales, así como explorar identidades únicas y rompedoras aún cuando la sociedad japonesa se muestra patriarcal. De este modo, la ficción adquiere un papel fundamental como vehículo de expresión de realidades diversas y alternativas, así como un espacio para articular un discurso liberador y una crítica social hacia todos aquellos aspectos negativos fuera de ella. Asimismo, a pesar de haber pasado por alto durante décadas a ojos del estudio académico, también adquiere enorme relevancia el *yuri* como género transgresor, enriquecido con narrativas que contienen la clave para revelar más información sobre el género y la sexualidad. Estas narrativas que exploran el amor entre mujeres —quienes logran hacer frente al sistema, descubrir su propia identidad y fortalecerse mediante este vínculo afectivo— cuentan con una indudable capacidad de cuestionar el modelo patriarcal, que utiliza la heterosexualidad como base para establecer una relación dominante del hombre hacia la mujer. Por ello, la importancia de este mensaje resulta incalculable para los estudios feministas y de género.

Con su estreno en 1997, *Utena* contribuyó a crear un camino para la lucha de la mujer y su liberación a través de la ficción, ya que se logró transmitir el mensaje que hoy, dos décadas después, comienza a triunfar a nivel mundial de la mano de enormes productoras como

Disney. Se trata del caso de películas como *Frozen: El reino de Hielo* (2013), donde al igual que *Utena la Chica Revolucionaria*, tanto Elsa como Anthy se presentan como personajes —ambas princesas— con una personalidad objetiva debido a la represión patriarcal. No obstante ambas sufren una auténtica transformación debido a la aparición de elementos subjetivos tales como Anna y Utena, respectivamente. Aunque distan en el tiempo, ambas producciones cuentan la historia de dos mujeres encerradas en la pasividad de su rol, descritas como brujas por la sociedad, que logran una transformación feminista liberadora que las lleva a recuperar su voz y su agencia. En 1997, Utena lleva a cabo esta rebelión valiéndose de la unión de las fuerzas masculina y femenina, mientras que Elsa logra personificar esa revolución por medio de su vestido, tacones y maquillaje: la expresión máxima de la feminidad tal y como se ha entendido tradicionalmente ahora también es equiparable a la independencia y al poder de autodeterminación. Años más tarde, se ha logrado redefinir y perfeccionar el discurso feminista y crear narrativas que enfrenten y cuestionen estos esquemas tradicionales. El mensaje y su importancia siguen siendo la misma, pero ahora con una mayor presencia y altavoz capaz de llegar a todos los rincones del mundo.

Si bien nunca alcanzó una popularidad comparable a la de *Frozen* tanto fuera como dentro de Japón, *Utena la Chica Revolucionaria* ha seguido presentando tanto a sus seguidores como al público general una crítica desafiante de la industria de la cultura japonesa, por medio del análisis de temas contemporáneos como el resurgimiento de la ideología *ryousai kenbo*⁵ y la nueva feminidad durante la década de los noventa en Japón. Como hemos visto, *Utena* ve la luz en un momento histórico en el que la voz de las mujeres empieza a verse cada vez más sometida a la voluntad represora del sistema, por medio (en este caso) de narrativas que enfatizan los roles de género y relegan a la mujer a un plano secundario y sumiso. No obstante, *Utena la Chica Revolucionaria* logra apropiarse y revolucionar las figuras del príncipe y la princesa, y sugiere que el uso repetido de la estructura del cuento de hadas y todos sus estereotipos tradicionales y conservadores constituyen en sí mismos un evento apocalíptico que debe cambiarse. Quizá no sea casualidad que, décadas más tarde, la obra

⁵ 良妻賢母 (buena esposa, madre sabia) se trata de un término que definió el papel apropiado de las mujeres en el Japón imperial. El término sugiere que para cumplir con su responsabilidad tanto con la familia como con el Estado, la mujer japonesa debe convertirse en la administradora de los asuntos domésticos y ocuparse de la crianza de los hijos. Esta frase llegó a constituir el discurso oficial sobre las mujeres en Japón tras la IIGM (Uno, 1998).

esté experimentando un renacimiento no solo a través de relanzamientos remasterizados, sino también con una creciente atención académica (Greenhill y Rudy, 2014). De este fenómeno podríamos deducir que, desde 1997 hasta ahora y de ahora en adelante, se está produciendo una revolución en el mundo real fuera de la Academia Ohtori, así como también en los cuentos de hadas estancados en el género binario y la heteronormatividad.

En esta misma línea, hemos visto cómo Mari Kotani (2006, p. 16) argumenta que a través de su príncipe rosa y su princesa "un poco demasiado obediente", *Utena la Chica Revolucionaria* cuestiona la narrativa maestra de esta heteronormatividad: se burla de la heroica heterosexualidad y la monogamia de los cuentos de hadas tradicionales ya que, finalmente, es esta pareja *queer* quien, episodio tras episodio, sobrevive a la serie de duelos y logra llevar a cabo la revolución: la chica príncipe y la princesa esclava acusada de ser una bruja. De este modo, la serie no solo deconstruye los géneros de cuentos de hadas a través de Utena y Anthy, sino que también sugiere que sin tal transformación en la forma en que se comprenden las subjetividades de género, el mundo está condenado a un final apocalíptico. Al final, la obra propone que la única forma de detener esa espiral apocalíptica (*zettai unmei mokushiroku*⁶) es a través de la revolución del mundo; una rebelión que se ha logrado quebrantando el sistema binario de género de príncipes y princesas, típico del cuento de hadas convencional y heteronormativo. Por tanto, la fuerza divina que otorga el poder de revolucionar el mundo es aquella que nos vuelve capaces de desprendernos y luchar contra los modelos tradicionales que perpetúan estos estereotipos y la opresión de las mujeres: el feminismo. La revolución del mundo no llegará hasta que se derroque el sistema heteropatriarcal y todo lo que este conlleva. En relación a esta poderosa idea, Ikuhara comenta que "la revolución significa ganar el poder de imaginar el futuro. La princesa se despidió del príncipe, porque ya no era una princesa".

A través de su desarrollo, *Utena la Chica Revolucionaria* describe cómo dos mujeres encuentran su verdadera identidad. Utena y Anthy no son observadoras pasivas de su destino, por el contrario, ambas establecen y ejercen control sobre sus propias vidas y decisiones. A fin de cuentas, su enemigo no es el propio Akio, sino el sistema de poder y control que este representa. Al final del cuento, no hay ningún príncipe, Dios o entidad que las salve, ellas mismas son quienes se liberan, y con ello, una dinastía y sistema gobernado por príncipes y

⁶ Se trata de la línea más repetida en la banda sonora de la serie. La escuchamos cuando Utena se abre paso hasta la arena de duelo y se traduce literalmente como "el destino absoluto apocalipsis".

figuras como la de Akio se desmorona. De esta forma, la revolución no se logra con espadas ni armas, sino a través de la negativa a continuar y participar del teatro de roles tradicionales. Al tomar la decisión de abandonar a su hermano, es de hecho Anthy, inspirada por Utena, quien trae la verdadera revolución. Si la persona que más se encontraba castigada por este sistema puede darle la espalda al juego, ¿qué razón hay para que otros no la sigan?

Para enfatizar la importancia de la crítica que realiza Utena, así como el mensaje poderoso de la misma a modo de herramienta fundamental a la hora de ejercer una influencia y cambio real sobre la sociedad y el futuro, resulta necesario remitirse a estudios como los de Erikson (1977, 1980), quien teorizó que los héroes no solo son beneficiosos para los niños y niñas como modelos, sino que también les brindan una forma de comprender su cultura y su lugar en la sociedad. Por tanto, si estos héroes comienzan a personificar una alternativa revolucionaria a esos roles tradicionales, las niñas crecerán entendiendo que no es extraño que ellas también sean heroínas en sus historias, que puedan soñar con el mundo exterior y con las aventuras que este ofrece al igual que siempre lo han hecho los niños. Mediante narrativas feministas es posible influenciar y finalmente llegar a cambiar esta versión castigada de la mujer en la Historia, así como la percepción de la audiencia acerca de temas como la liberación de la mujer, la expresión del género o la homosexualidad. En palabras de Mary Wollstonecraft en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), es cuando educamos a las niñas para que se sientan iguales a los niños, y viceversa, que la sociedad en su totalidad mejora, y esto es algo que solo se puede lograr a través del feminismo.

No olvidemos que, tal y como la describe Butler (1986, p. 6) “la opresión no es un sistema autónomo que confronta a los individuos como un objeto teórico o los genera como sus peones culturales. Lejos de ello, se trata de una fuerza dialéctica que requiere la participación individual a gran escala para mantener su vida maligna” por lo que, para llevar a cabo la revolución final del mundo, es necesario que cada individuo despierte en sí mismo ese poder revolucionario —que duerme en Anthy y a su vez, en todas nosotras y nosotros— y lleve a cabo su propia liberación en contra del sistema. Pues es a través del feminismo y mediante el conjunto de estas pequeñas revoluciones como finalmente tendrá lugar la gran revolución del mundo.

Bibliografía.

LIBROS

- Abbott, S., y Love, B. (1977). *Sappho Was a Right-on Woman: a Liberated View of Lesbianism*. New York: Stein and Day.
- Cheryl, C. (1981). Lesbianism: an act of resistance. En Moraga, C., & Anzaldúa, G. (Eds), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (pp. 128-137). New York: Kitchen Table Press.
- De Beauvoir, S. (2005). *El Segundo Sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra. (Versión original 1949).
- Erikson, E. H. (1977). *Toys and reasons: Stages in the ritualization of experience*. New York: Norton.
- Erikson, E. H. (1980). *Identity and the life cycle*. New York: W.W. Norton
- Firestone, S. (1970). *Dialéctica del sexo*. Barcelona: Editorial Kairos. Disponible en: <https://ayudacontextos.files.wordpress.com/2018/04/shulamith-firestone-la-dialectica-del-sexo-en-defensa-de-la-revolucion-feminista-2.pdf>
- French, M. (1985). *Beyond Power: On Women, Men, and Morals*. New York: Summit.
- Fujimoto, Y. (1998). *Watashi no ibasho wa doko ni aru no? Shojo manga ga utsusu kokoro no katachi [Where is my place in the world? The shape of the heart as reflected in girls' comic books]*. Tokyo: Gakuyo Shobo.
- Greenhill, P., y Rudy, J. T. (2014). *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television*. Detroit: Wayne State University Press.
- Grosz, E. (1995). *Space, time and perversion: essays on the politics bodies*. London: Routledge.
- Hashimoto, O. (1979). *Hanasaku otome-tachi no kinpira gobō [The blooming maidens' auted burdock]*. Tokyo: Hokueisha.
- Modleski, T. (2008). *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women* (2nd ed.). New York: Routledge.
- Napier, S. J. (2005). *Anime: From Akira to Howl's Moving Castle*. New York: Palgrave Macmillan.
- Napier, S. J. (2005). Now You See Her, Now You Don't: The Disappearing Shoujo. En *Anime from Akira to Howl's Moving Castle*. (pp. 169-193). New York: Palgrave Macmillan.

- Ogi, F. (2001). Gender insubordination in Japanese comics (manga) for girls. En Lent, J. A., *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books*. (pp 171-186). Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Oshiyama, M. (2013). *Shōjo manga jendā hyōshōron: "Dansō no shōjo" no zōkei to aidentiti [Shōjo manga gender representation: Norms and identity of "cross-dressed girls"]*. Tokyo: Seiryūsha. (Version original en 2007).
- Trites, S, R. (1997). *Waking Sleeping Beauty : Feminist Voices in Children's Novels* (ProQuest Ebook Central). Iowa: University of Iowa Press. Disponible en: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uses/detail.action?docID=1021700>.
- Uno, K. (1998). Death of 'Good wife, Wise Mother?'. In Beau-champ, E. R. (Ed), *Women and Women's Issues in Post World War II Japan*. (pp. 227-258) New York: Garland.
- Wollstonecraft, M. (2020) *Vindicación de los derechos de la mujer*. España: Penguin Random House Grupo Editorial (Versión original 1972)

PÁGINAS WEB

- Friedman, E. (2011, Abril 3). 40 Years of the Same Damn Story, Pt.1. [En línea]. Disponible en: <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/04/overthinking-things-04032011/> [Consulta: 25 mayo 2020].
- Friedman, E. (2011, Mayo 3). 40 Years of the Same Damn Story, Pt.2. [En línea]. Disponible en: <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/05/21840/> [Consulta: 25 mayo 2020].
- Hoshi, N. (2012). Shojo Feminism, or How I Learned to Love Women (and myself) through Shojo Manga. [En línea] Disponible en: <https://gwst335.wordpress.com/written-works/essay-shojo-feminism-or-how-i-learned-to-love-women-and-myself-through-shojo-manga/> [Consulta: 25 mayo 2020].
- Thompson, K. (2008). Yuri Anime: Feminist Narrative Revealed. Disponible en: <http://www.yuricon.com/essays/> [Consulta: 25 mayo 2020].

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

- Bailey, C. E. (2017). Prince Charming by Day, Superheroine by Night? Subversive Sexualities and Gender Fluidity in Revolutionary Girl Utena and Sailor Moon (Version 1). *Monash University*, 24, 207-222. <https://doi.org/10.4225/03/59227cfd65816>

- Balswick, J., y Ingoldsby, B. (1982). Heroes and heroines among American adolescents. *Sex Roles*, 8, 243–249. <https://doi.org/10.1007/BF00287308>
- Becker, E., Citron, M., Lesange, J., y Ruby Rich, B. (1981). Introduction to special section Lesbians and Film, *Jump Cut: A review of contemporary Media*, 24-25, March 1981, 17-21. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm.html>
- Bussey, K., y Bandura, A. (1999). Social cognitive theory of gender development and differentiation. *Psychological Review*, 106(4), 676–713. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.106.4.676>
- Butler, J. (1986). Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. *Yale French Studies*, (72), 35-49. <https://doi.org/10.2307/2930225>
- Condry, I. (2009). Anime Creativity: Characters and Premises in the Quest for Cool Japan. *Theory, Culture & Society*, 26(2–3), 139–163. <https://doi.org/10.1177/0263276409103111>
- Dollase Tsuchiya, H. (2003). Early Twentieth Century Japanese Girls' Magazine Stories: Examining Shōjo Voice in Hanamonogatari (Flower Tales). *Journal of Popular Culture*, 36(4), 724-755. <https://doi.org/10.1111/1540-5931.00043>
- Downing, P. (1988). Janet Shibamoto, Japanese women's language. *Language in Society*, 17(2), 278-282. <https://doi.org/10.1017/S0047404500012847>
- Eagly, A. H., Wood, W., y Diekman, A. B. (2000). Social role theory of sex differences and similarities: A current appraisal. In T. Eckes & H. M. Trautner (Eds.), *The developmental social psychology of gender* (p. 123–174). Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Fraser, L., y Monden, M. (2017). The Maiden Switch: New Possibilities for Understanding Japanese *Shōjo Manga* (Girls' Comics). *Asian Studies Review*, 41(4), 544-561. <https://doi.org/10.1080/10357823.2017.1370436>
- Goldstein, L., y Molly P., Are you there God? It's me, manga: manga as an extension of young adult literature. *Young Adult Library Services*, 7(4), 32-38. Disponible en: <http://connection.ebscohost.com/c/articles/43913377/are-you-there-god-me-manga-manga-as-extension-young-adult-literature>
- Holub, S., Tisak, M., & Mullins, D. (2008). Gender Differences in Children's Hero Attributions: Personal Hero Choices and Evaluations of Typical Male and Female Heroes. *Sex Roles*, 58(7), pp. 567-578. <https://doi.org/10.1007/s11199-007-9358-2>
- Kato, C., y Kou F. (2005). *Samurai Champloo: Roman Album*. Tokyo: Tokuma Shoten.

- Kinsella, S. (1998). Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement. *Journal of Japanese Studies*, 24(2), pp. 289-316. <https://doi.org/10.2307/133236>
- Kortenhaus, C.M., y Demarest, J. (1993). Gender role stereotyping in children's literature: An update. *Sex Roles*, 28, 219–232. <https://doi.org/10.1007/BF00299282>
- Kotani, M., & Nakamura, M. (2002). Space, Body, and Aliens in Japanese Women's Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 29(3), 397-417. Disponible en www.jstor.org/stable/4241107
- Kotani, M. (2006). Metamorphosis of the Japanese Girl: The Girl, the Hyper-Girl, and the Battling Beauty. *Mechademia 1*, 162-169. <https://doi.org/10.1353/mec.0.0090>
- Kukhee, C. (2008). Girls Return Home: Portrayal of Femininity in Popular Japanese Girls' Manga and Anime Texts during the 1990s in *Hana yori Dango* and *Fruits Basket*. *Women: A Cultural Review*, 19(3), 275-296. <https://doi.org/10.1080/09574040802137243>
- Mallan, Kerry M. (2000). Witches, bitches and femmes fatales: viewing the female grotesque in children's film. *Papers: explorations into children's literature*, 10(1), pp. 26-35. Disponible en <https://eprints.qut.edu.au/secure/00004063/01/WITCHES.doc>
- Nakagawa, H. (2013). Shōjo zasshi ni miru shōjo zō no henyō – manga wa shōjo o dono yō ni egaita no ka [The image of shōjo seen in shōjo magazines – How did manga depict shōjo?]. Chiba: Shuppan media paru.
- Seo, T, H., y Yoon, K, Y. (2016). An Analysis of Feminism Trend in Animation -Focused on American and Japanese animation. *Cartoon and Animation Studies*, 45, 51–74. <https://doi.org/10.7230/koscas.2016.45.051>
- Smith, G. J. (1976). An examination of the phenomenon of sports hero worship. *Canadian Journal of Applied Sport Sciences*, 1, 259–270.
- Takeuchi, K. (2010). The Genealogy of Japanese "Shōjo Manga" (Girls' Comics) Studies. *U.S.-Japan Women's Journal*, 38, 81-112. Disponible en: www.jstor.org/stable/42772011
- Wittig, M. (1981). One is not born a woman. *Feminist Issues*, 1(2), 47-54.

REVISTAS/PERIÓDICOS

- Davis, J. y Flanagan, B. (2000). Chiho Saito and Kunihiko Ikuhara. *Animerica Extra*. 6-11. Disponible en http://ohtori.nu/creators/a_aextra2.html

Falcón, L. (1984, May 21). Kate Millet: “El amor ha sido el opio de las mujeres”. *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html

Yuri: An Indepth Look at Women in Love. (2014, February 16). *The Artifice*. Disponible en: <https://the-artifice.com/yuri-manga-an-indepth-look/>

ARTÍCULOS DE CONGRESO

Murphy, A. E. (2019). *Shades of Shoujo. Differing Subversions of Gender in Revolutionary Girl Utena on the Page and Screen*. ACLA 2019 Conference, 8 marzo. Disponible en: https://www.academia.edu/38532492/Shades_of_Shoujo_Differing_Subversions_of_Gender_in_Revolutionary_Girl_Utena_on_the_Page_and_Screen_ACLA_2019_Conference_Paper

OTRAS FUENTES

Meo, A. L., y Goldenstein, B. A. (2010). *Construcción del mito en la animación japonesa. Su relación con tecnología, los mass media y la naturaleza* (Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales). Disponible en: https://www.academia.edu/7990619/Meo_Analia_Lorena_and_Goldenstein_Bárbara_Ariana_2011_-_Construcción_del_mito_en_la_animación_japonesa._Su_relación_con_la_tecnolog%C3%ADa_los_mass_media_y_la_naturaleza._Facultad_de_Ciencias_Sociales_Universidad_de_Buenos_Aires._ISBN_978-950-29-1264-6

Saiz Martínez, M. (2013). Amor romántico, amor patriarcal y violencia machista. Una aproximación crítica al pensamiento amoroso hegemónico de occidente. (Trabajo de Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas). Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/329-2013-12-17-TFM%20Mónica%20Saiz.pdf>

TRABAJOS DE ANIMACIÓN

Enokido, Y. (Escritor), & Ikuhara, K. (Productor). (2017). *Adolescence of Utena. Revolutionary Girl Utena: The Apocalypse Saga*. Tokyo: Nozomi Entertainment.

Enokido, Y. (Escritor), & Ikuhara, K. (Productor). (2017). *Revolutionary Girl Utena: The Apocalypse Saga*. Tokyo: Nozomi Entertainment.

Enokido, Y. (Escritor), & Ikuhara, K. (Productor). (2017). *Revolutionary Girl Utena: The Black Rose Saga*. Tokyo: Nozomi Entertainment.

Enokido, Y. (Escritor), & Ikuhara, K. (Productor). (2017). *Revolutionary Girl Utena: The Student Council Saga*. Tokyo: Nozomi Entertainment.

Enokido, Y. (Escritor), Ikuhara, K. (Productor), Albert, J., Olsen, D. & Gero, K. (Editor). (2017). *Revolutionary Girl Utena: 20th Anniversary Ultra Edition*. Tokyo: Nozomi Entertainment.

FOTOS

Vestimenta de Utena (izq.) como duelista prometida y Anthy (dcha.) como Prometida de la Rosa durante los duelos. Disponible en:

http://media.senscritique.com/media/000004153468/source_big/Revolutionary_Girl_Utena.jpg

Anexos



Anexo 1. Vestimenta de Utena (izq.) como duelista prometida y Anthy (dcha.) como Prometida de la Rosa durante los duelos.

http://media.senscritique.com/media/000004153468/source_big/Revolutionary_Girl_Utena.jpg