

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



“El poder para revolucionar el mundo”: Heterosexualidad obligatoria en el anime Revolutionary Girl Utena (1997) a partir de la representación de género de los personajes protagónicos, Utena y Anthy

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación Audiovisual que presenta:

Brunella Mia Bertocchi Ramirez

Asesor:

Guillermo Vasquez Fermi

Lima, 2021

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Diana y Carlos, por todo su cariño, paciencia y apoyo incondicional. Gracias por inculcar el amor a las artes desde que era una niña.

A mi hermana, con quien durante años he visto incontables películas, series y animes. Gracias por ser siempre mi compañera.

A toda mi familia. A mi abuelita, simplemente por ser ella. A mis tíos Willy y Alex, por siempre hacerme reír. A mis tías Blanca, Mara y Soraya, por estar pendientes de mí a pesar de la distancia.

A todos los miembros del Observatorio Audiovisual Peruano, especialmente a Giuliana y James, por sus importantes recomendaciones y consejos.

Finalmente, a mi asesor, Guillermo. Gracias por todas las correcciones, el tiempo, y su constante guía.

RESUMEN

La presente investigación pretende analizar la manifestación de la heterosexualidad obligatoria en el *anime Revolutionary Girl Utena* (1997) a través de sus dos personajes protagónicos, Utena y Anthy, a lo largo del relato. Para esto, se utilizaron los mandatos de heterosexualidad obligatoria presentados por Adrienne Rich, y se plantearon tres reacciones a estos: la adhesión, oposición y neutralidad. Como complemento, se identificaron una serie de características que suelen ser asociadas a comportamientos masculinos o femeninos en productos audiovisuales, a partir de investigaciones desarrolladas por Therese Ottosson y Xin Cheng, y por Dawn Elizabeth England, Lara Descartes y Melissa A. Collier-Meek. Estas variables fueron aplicadas a los personajes de Utena y Anthy, escogiendo los ocho episodios que mejor ejemplifican su evolución durante el relato. En función al análisis, se concluye que la heterosexualidad obligatoria es manifestada como la mayor fuerza antagonica para los personajes protagónicos, Utena y Anthy. Además, dichas manifestaciones aparecen dentro del marco de las convenciones y reglas establecidas en tres categorías de *anime* dedicadas a personajes femeninos y/o relaciones lésbicas (el *shojo*, *yuri* y *Class-S*). Si bien estas existen dentro de lo tradicional, serán re-configuradas y subvertidas en el relato de *RGU*. A partir de esto, la heterosexualidad obligatoria será representada a través de distintos elementos visuales y narrativos, a los que Utena y Anthy se opondrán gradualmente movilizand una serie de cambios en la representación de género de dichos personajes a lo largo del relato y enfatizando en la posibilidad revolucionaria del amor lésbico. Por lo tanto, no se encontrará una representación de género estandarizada, sino una que se construye personalmente, y es honesta para ambos personajes según sus similitudes y diferencias.

Palabras Clave: Representación de género, heterosexualidad obligatoria, LGBT, lesbianismo, *anime*, *shojo*

ABSTRACT

This research aims to analyze the manifestation of compulsory heterosexuality in the *anime Revolutionary Girl Utena* (1997) through its two main characters, Utena and Anthy. For this, Adrienne Rich's compulsory heterosexuality mandates were used, proposing three reactions to them: adherence, opposition and neutrality. As support, a series of features usually associated with masculine or feminine behaviors on audiovisual products were identified, using the investigations from Therese Ottosson and Xin Cheng, and from Dawn Elizabeth England, Lara Descartes y Melissa A. Collier-Meek. Then, these variables were applied to the characters of Utena and Anthy, picking the eight episodes that best exemplify their evolution through the story. Based on the analysis, it's concluded that compulsory heterosexuality manifests as the biggest antagonistic power for the main characters, Utena and Anthy. Furthermore, these manifestations appear in the frame of conventions and rules established in three anime categories dedicated to female characters and/or lesbian relationships (*shojo*, *yuri* and *Class-S*). Even though these three exist within the traditional, they will be re-configured and subverted in RGU's story. From this, compulsory heterosexuality will be represented through different visual and narrative elements which Utena and Anthy will gradually oppose, mobilizing a series of changes in the gender representation of said characters through the story and emphasizing the revolutionary possibility of lesbian love. Therefore, a standardized gender representation won't be found but rather one that is constructed personally, and is honest for both characters based on their similarities and differences.

Keywords: Gender representation, compulsory heterosexuality, LGBT, lesbianism, *anime*, *shojo*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1. 1 Justificación.....	5
1. 2 Pregunta de Investigación e Hipótesis.....	13
1. 3 Objetivos.....	14
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	15
2.1 El relato audiovisual.....	15
2.1.1 La construcción de personajes.....	19
2.1.2 La estructura del relato.....	23
2.2 Género, roles sexuales, y sus herramientas.....	26
2.2.1 Estructura de la subordinación: Patriarcado y Heteronormatividad.....	29
2.2.2 Heterosexualidad Obligatoria y Existencia Lésbica.....	33
2.2.3 Tecnología de género: Representación de género en lo audiovisual.....	37
2.2.3.1 Análisis audiovisual feminista.....	40
2.2.3.2 Representación del lesbianismo en lo audiovisual.....	41
2.3 Anime.....	45
2.3.1 Anime: finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.....	48
2.3.2 El Shojo.....	51
2.3.3 Representación de Género en el Shojo: Una breve línea de tiempo.....	56
2.3.4 Representación LGBT en el Shojo: Romance lésbico, Class-S y Yuri...61	
2.3.5 Doblaje y Censura: Transmisión de animes con contenido LGBT en Perú y Latinoamérica.....	67
2.4. Introducción a Revolutionary Girl Utena.....	70
2.4.1 Trama.....	71
2.4.2 Personajes.....	73
2.4.3 Revolutionary Girl Utena, representación de género y el cuento de hadas posmoderno.....	78
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA	84
3.1 Método de Investigación.....	84
3.2 Unidad de Análisis y Observación.....	84
3.3 Matrices.....	86
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS	95
La Fábula: El Cuento de Hadas.....	95
EPISODIO 01: La Prometida de la Rosa.....	98
EPISODIO 11: Implacable con elegancia. Aquel que escoge a aquella flor.....	114
EPISODIO 12: Tal vez por amistad.....	127
EPISODIO 25: El eterno apocalipsis de las dos.....	142
EPISODIO 30: La chica descalza.....	152
EPISODIO 34: El sello de la rosa.....	164
EPISODIO 38: El Fin del Mundo.....	178
EPISODIO 39: Algún día, brillaremos juntas.....	192
CONCLUSIONES	207
RECOMENDACIONES	214
BIBLIOGRAFÍA	215
ANEXOS	223

EPISODIO 01: La Prometida de la Rosa.....	223
EPISODIO 11: Implacable con elegancia. Aquel que escoge a aquella flor.....	225
EPISODIO 12: Tal vez por amistad.....	228
EPISODIO 25: El eterno apocalipsis de las dos.....	230
EPISODIO 30: La chica descalza.....	233
EPISODIO 34: El sello de la rosa.....	235
EPISODIO 38: El Fin del Mundo.....	237
EPISODIO 39: Algún día, brillaremos juntas.....	240



INTRODUCCIÓN

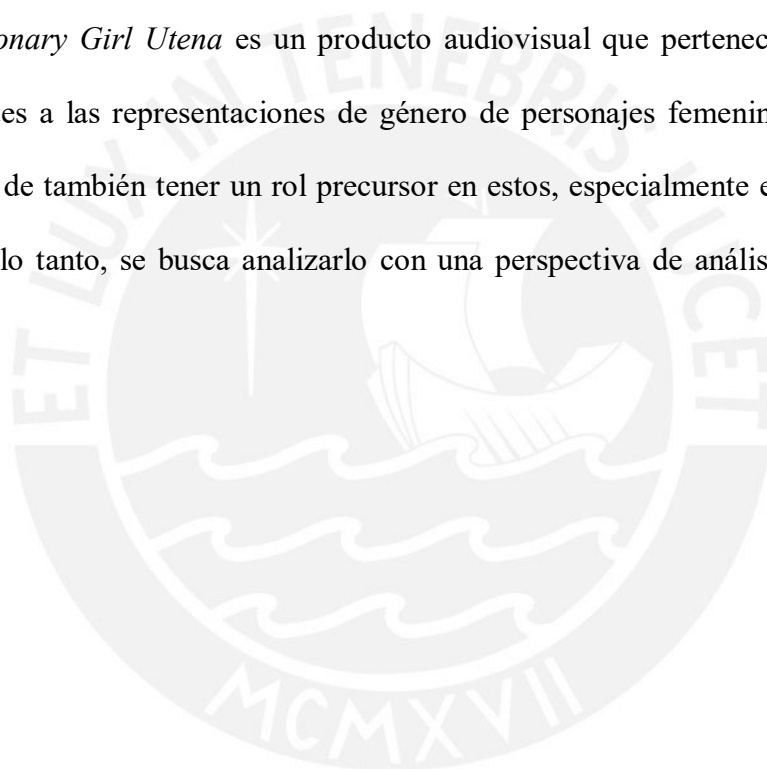
La presente investigación tiene como objetivo identificar y analizar la manifestación de la heterosexualidad obligatoria en el *anime* del año 1997, *Revolutionary Girl Utena* a partir de la representación de género de los personajes protagónicos Utena y Anthy. Se busca demostrar que la heterosexualidad obligatoria se manifiesta como la mayor fuerza antagónica para ambas a lo largo del relato y que será la oposición gradual a esta lo que movilizará una serie de cambios en ambos personajes, y como es representado su género. Además, se presenta al lesbianismo como un agente transformador frente a realidades heteronormativas.

Teniendo esta meta, se ha organizado la investigación en cinco capítulos. El primero abarca el planteamiento del problema, incluyendo la justificación, la pregunta de investigación, la hipótesis y los objetivos. El segundo, es el marco teórico, que ha sido dividido en cuatro temáticas pertinentes al objeto de investigación y a los objetivos de esta tesis. El marco teórico empieza definiendo al relato audiovisual a partir de su estructura, y la construcción de personajes. Luego, se centra en el concepto de género, incluyendo el eje principal de esta investigación, la heterosexualidad obligatoria, y la representación del género y lesbianismo desde la perspectiva audiovisual. A partir de este enfoque, se hablará del *anime*, y de sus categorías, incluyendo el *shojo*, el *yuri*, y el precursor literario de estas, *Class-S*. Por último, se introducirá el objeto de estudio, el *anime Revolutionary Girl Utena*, a partir de las temáticas previamente desarrolladas.

En el tercer capítulo, se presentará la metodología que se ha planteado a partir de los mandatos de la heterosexualidad obligatoria definidos por Adrienne Rich, y de una serie de características que son comúnmente asociadas a lo masculino y femenino en representaciones (audiovisuales) de género, seleccionadas a partir de investigaciones desarrolladas por Therese

Ottosson y Xin Cheng, y por Dawn Elizabeth England, Lara Descartes y Melissa A. Collier-Meek. Con todos estos aspectos teóricos desarrollados, se procederá a realizar el análisis en el cuarto capítulo. Para esto, se han seleccionado los ocho episodios que mejor ejemplifican el desarrollo de Utena y Anthy durante *Revolutionary Girl Utena*, tomando en cuenta el inicio, punto medio y final del relato. Finalmente, a partir de los resultados encontrados en el análisis, en el quinto capítulo se propondrán una serie de conclusiones, que pretenden reconocer los resultados principales de esta investigación.

Revolutionary Girl Utena es un producto audiovisual que pertenece a un legado de relatos pertinentes a las representaciones de género de personajes femeninos y de romance lésbico, además de también tener un rol precursor en estos, especialmente en el ámbito de la animación. Por lo tanto, se busca analizarlo con una perspectiva de análisis audiovisual no heterocéntrica.



CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Revolutionary Girl Utena (RGU) es un *anime* de 39 episodios estrenado en 1997, creado por Be-Papas¹ y dirigido por Kunihiko Ikuhara. El término *anime* se usa para definir la animación producida en Japón, o a la cultura específica de animación japonesa (Horno, 2013, p.4). *RGU* sigue convenciones narrativas *shojo*, una palabra japonesa que significa mujer joven. Es, también, la categoría dentro del *anime* que suele ser dirigida al público femenino joven (dentro de la franja de edad de 15 a 20 años), y suele tener como tema principal el romance y los sentimientos de la protagonista, quien va ir evolucionando durante la historia (Lock 2014, p.26-27). Además, Saito Minako sugiere que generalmente el *anime* puede ser dividido en dos categorías, el “país de chicos” y el “país de chicas”, implicando una muy fuerte demarcación en la creación, orientación, narrativas e imágenes del *anime*” (Napier 2005, p.117). En términos de género y sus roles, esta división se torna interesante y estará relacionada con las expectativas, representaciones y relaciones de las mujeres japonesas (Luther & Nentl, 2001 25). Según estudios, en la sociedad japonesa el *anime shojo* cumple un rol de “reforzar roles de género heterosexuales y mantener una ideología fija” (Ogi, 2003, p.785), esto hace a los *animés shojos* objetos de estudio muy interesantes respecto a sus representaciones de género y romance.

En el caso del objeto de estudio, el *anime shojo RGU*, la trama gira alrededor de Utena Tenjou, una estudiante de catorce años en la misteriosa academia Ohtori. Los miembros del Consejo Estudiantil de esta academia compiten en duelos secretos organizados por una misteriosa entidad conocida como El Fin del Mundo. El premio de los duelos es comprometerse con Anthy Himemiya, una compañera de la misma edad de Utena, referida por el Consejo

¹ Un colectivo de artistas fundado por el director Kunihiko Ikuhara, que incluía a la *mangaka* Chiho Saito.

Estudiantil como La Prometida de la Rosa. Según las reglas de los duelos, quien gane a Anthy conseguirá el poder para revolucionar el mundo, dejando en la ambigüedad lo que esto realmente significa. Por otro lado, Anthy se encuentra obligada a hacer lo que el ganador desee. Los miembros del Consejo usan un anillo con el sello de una rosa, que les permite llegar a una arena para duelos (Haecker, 2011)². Sin embargo, Utena recibió su propio anillo hace mucho tiempo, cuando un príncipe la salvó después de la muerte de sus padres y le prometió que el anillo la llevaría de vuelta a él algún día. Llena de admiración por quien la había salvado, Utena decidió volverse un príncipe, en vez de convertirse en su princesa. Al defender a su mejor amiga Wakaba de una humillación hecha por uno de los miembros del Consejo, Utena termina involucrándose accidentalmente en el sistema de duelos al vencer al actual ganador. Como consecuencia, Anthy se vuelve la prometida de Utena.

El *shojo*, categoría a la que *RGU* pertenece, está ampliamente relacionado con el reforzamiento de roles de género y heteronormatividad. Sin embargo, la narrativa de *RGU* establece expectativas heteronormativas que son subvertidas tanto con la representación de género en sus protagonistas; Utena y Anthy, como en el desarrollo de la relación romántica entre ellas:

(...) se opone a la narrativa de amor heterosexual común en los *shojos*, y desestabiliza las categorías de género que sus predecesores reproducen. La serie refigura la categoría de cuentos de hadas configurando su narrativa a través de los conceptos de “revolución” como espacios *queer*³ de transformación individual y social, y “apocalipsis” como representaciones estáticas de heteronormatividad (Lezubski 2014: 164)

De hecho, en una entrevista en el New York Comic Con 2020⁴ Chiho Saito, la *mangaka*⁵ de *RGU*, conversó sobre las expectativas narrativas heteronormativas dentro del *shojo* y en cómo la relación entre Utena y Anthy se opone a estas:

² https://ohtori.nu/analysis/01_ryan_haecker_idealist_1.htm

³ Término paraguas para diversas identidades, comportamientos y culturas del rango lésbico, bisexual, gay y transgénero. Usado en el contexto académico, sin embargo, también puede ser usado como un insulto homofóbico y derogatorio.

⁴ Enlace en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zFcdKTVRzRA> Traducción del japonés al inglés por Bethan Jones. Traducción personal del inglés al español.

⁵ Actualmente, la palabra *manga* se usa en Japón para referirse a historietas y novelas gráficas, de forma general. Fuera de Japón, esta palabra se emplea más concretamente para referirse al estilo japonés de dibujar y

Cuando Ikuhara-san de repente se me acercó con este plan, esta propuesta, inicialmente me negué y peleamos, de hecho, no hablamos por tres meses, porque, aunque no estaba personalmente en contra de esta línea narrativa (el romance entre Utena y Anthy), **era una artista de *manga* trabajando en *manga shojo*, y pensé que los lectores que queríamos atraer esperaban un romance entre un hombre y una mujer, y no podrían aguantar un romance entre mujeres**. Pero lo más que pensé sobre ello, estas historias ya existían en el *manga shojo*, y una de las razones por las que quería dibujar *manga shojo* era porque puedes hacer cualquier cosa dentro de ese mundo, así que no tuve una objeción tan profunda. Al mismo tiempo, no me esperaba que Ikuhara-san iba a llegar tan lejos con esa línea narrativa.

Consecuentemente, en la misma entrevista, Ikuhara responde que el romance entre Utena y Anthy buscaba representar libertad y diversidad, y que piensa que este es el elemento que lo diferencia de otros *animés* anteriores con líneas narrativas homosexuales más superficiales. Consecuentemente, al ser *RGU* un *anime*, y, por lo tanto, un producto audiovisual, esta perspectiva también es relevante. Sobre la importancia del estudio a la representación de género en el medio audiovisual se puede decir que:

En las películas, televisión y publicidad observas imágenes y puede que te influyeran consciente o inconscientemente. Porque la media es una gran parte del día a día de las personas, y en algunas maneras influencia cómo nos percibimos a nosotros mismos y al mundo, es interesante ver cómo las películas representan el género. Estas imágenes, lo sepan o no, podrían tener un impacto importante en las personas y en cómo crean su identidad. Es altamente improbable que la media no impacte a las personas, su manera de pensar, y la manera en la que se perciben a sí mismos. (Gauntlett, 2008, p. 1-3).

Desde esta perspectiva, las imágenes dentro de los medios de comunicación tienen posibilidad de afectarnos y representan, entre otras cosas, el género, y cómo nos relacionamos (y construimos) con este. Por género entendemos un “elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y (...) una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 1999, p.23). Estas relaciones de poder definirán los conceptos de “hombre”, “mujer”, “masculinidad” y “feminidad”, que además serán constituidos de manera contrastada:

La feminidad es la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos e históricos, inherentes al género y a cada mujer (Lagarde, 1990, p.2)

contar historias. *Mangaka* es quien dibuja *manga*. <https://japonpedia.com/historia-del-manga-y-el-anime-cultura-japonesa/>

Es por esto que la lectura de productos audiovisuales a partir de los relatos y lo que nos ofrecen desde su universo de ficción toma importancia, pues “la comunicación es un modo de producir sentido social, de afirmar o transformar percepciones y representaciones, de conectar con promesas de futuro y de buscar las formas narrativas del mundo” (Rincón, 2006, p.13). Podemos decir que la representación de género se encontrará presente en diversos productos de los medios de comunicación, ya sea casual o deliberadamente, por lo tanto, estudiar el impacto de productos audiovisuales que discuten y construyen relaciones de género toma relevancia.

El método escogido para esta investigación es el de Análisis de Contenido. Este “se basa en la lectura (textual o visual) como instrumento de recogida de información, lectura que a diferencia de la lectura común debe realizarse siguiendo el método científico, es decir, debe ser, sistemática, objetiva, replicable, y válida” (Abela, 2002, p.2). Además, esta investigación tiene un enfoque cualitativo al analizar los episodios de *RGU* según los conceptos de representación de género y los mandatos de heterosexualidad obligatoria.

Este último concepto es el eje del desarrollo de esta investigación. Según la definición de Adrienne Rich, la heterosexualidad obligatoria son los métodos con los que el poder masculino es manifestado y mantenido reforzando la heterosexualidad en mujeres que son otras (Es decir, mujeres ajenas a las estructuras audiovisuales). De este modo, el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres se establecen como componentes inevitables y ‘naturales’ en la vida de las mujeres, por más opresivos e insatisfactorios que puedan resultar (1996, p.19-27). En lo que respecta al medio audiovisual, una de las formas de ejercer poder masculino son las imágenes falsas del lesbianismo y la idealización del amor heterosexual en los medios de comunicación, la publicidad, arte y literatura (1996, p.24-25). Siendo la relación del medio audiovisual con la heterosexualidad obligatoria uno de los mayores contribuyentes en crear y difundir tanto las imágenes falsas del lesbianismo, como las idealizadas de la

heterosexualidad. Por lo tanto, es importante identificar y analizar las representaciones positivas y complejas del romance lésbico (en este caso, *RGU*), para así poder entender su contexto, aciertos y errores, comprender también los productos audiovisuales actuales, y desarrollar narrativas interesantes tanto para personajes femeninos como para romances lésbicos.

1. 1 Justificación

La representación compleja de género y romance LGBT en *RGU* ha tenido impacto dentro y fuera de su mercado nacional. Del mismo modo, Kunihiko Ikuhara el director general de *RGU* se ha establecido como un creativo influyente dentro de la industria del *anime*. Muchos de los elementos que definen su dirección fueron establecidos o desarrollados durante *RGU*, como la estética de *manga shōjo* clásico, la influencia teatral que presenta al plano como un escenario, el uso de símbolos y metáforas, y la inclusión de narrativas LGBT⁶. En Japón, una serie de animadores y directores de *anime*⁷ se vieron visual o temáticamente influenciados por Ikuhara y *RGU*, incluyendo a directores como Mamoru Hasoda y Takuya Igarashi, y a *animés* como *Princess Tutu* (2002) y la más reciente franquicia *Starlight Revue* (2018)⁸. Internacionalmente, también ha existido impacto en productos audiovisuales, incluyendo a los exitosos dibujos animados *Steven Universe* (2013) y *She-Ra y las princesas del poder* (2018), ambos reconocidos por sus positivas representaciones de género y relaciones LGBT⁹. *RGU* es una de las mayores influencias de *Steven Universe*, al igual que un programa formativo¹⁰ para

⁶ <https://aninomiyako.wordpress.com/2011/11/13/ikuhara-school-directors-utenas-legacy/>

⁷ ídem

⁸ <https://www.sceneandheardnu.com/content/2019/11/4/a-retrospective-on-kunihiko-ikuhara-revolution-one-kiss-at-a-time>

⁹ Acronimo: Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender

¹⁰ Rebecca Sugar sobre *RGU*: "(Fue) una epifanía para mi. La manera en que juega con las semióticas del género. Era una adolescente bisexual viendo un programa como Utena. Era maravilloso, y me relacioné con *RGU* en una manera que no había sentido antes y realmente se quedó conmigo" Traducción propia <https://www.denofgeek.com/us/tv/steven-universe/266591/steven-universe-was-influenced-by-revolutionary-girl-utena>

su creadora, Rebecca Sugar¹¹. Por otro lado, *She-Ra y las princesas del poder*¹² homenajeó la relación de Utena y Anthy, al referenciar una escena central de *RGU* durante el clímax de su último episodio, incluyendo paralelos en la sucesión de planos en ambos programas¹³. En este, las protagonistas, She-ra y Catra, confiesan estar enamoradas. El hecho de que *RGU* haya sido referenciado en una escena tan importante, aun siendo una producción de 1997, más de 20 años luego de su estreno muestra su rol precursor en la representación de relaciones románticas del mismo género, específicamente entre mujeres y en el medio de la animación. Es por eso que se busca resaltar su importancia y estudiarlo a partir de una mirada audiovisual.

Este último punto brinda importancia a la situación actual de la representación LGBT en el *anime*. Al analizar los *animés* de la categoría *magical girl*,¹⁴ Paola Patrón concluye que esta ha sufrido una regresión de los años noventa a la actualidad. Mientras que en los noventas¹⁵, existían personajes explícitamente *queer*, en la actualidad la mayoría de las representaciones se acercan más al subtexto (2020, p.198). Sin embargo, Ikuhara ha mantenido una continuidad desde los noventas hasta la actualidad en lo que respecta a *animés* con contenido LGBT. Por ejemplo, *Yurikuma Arashi* (Tormenta de oso de lirio, 2015), no solo cuenta un romance lésbico central, sino que también sirve como un comentario sobre la representación estereotipada del lesbianismo en la media japonesa y una autoreflexión sobre el papel de los hombres y la mirada masculina en la producción de *animés yuri*:

En *Yuri Kuma Arashi*, el mundo está dividido por el Muro de la Separación, una literal barrera entre quienes se vuelven la pareja principal de la serie, Kureha, una humana que asiste una escuela de mujeres en el lado humano del mundo, y Ginko, una osa antropomorfa al otro lado del muro. Ikuhara tiene una inclinación por literalizar metáforas, y esto se muestra claramente aquí, con las mujeres humanas

¹¹ Rebecca Sugar se identifica como mujer no binaria <https://io9.gizmodo.com/steven-universes-rebecca-sugar-on-how-she-expresses-her-1827624015>

¹² She-ra es un reinicio (reboot) o nueva adaptación de la serie animada de 1985 "She-ra, La Princesa del Poder" (spin-off de "Los Amos del Universo", centrado en el personaje He-Man). Creado por Noelle Stevenson y producida por Dreamworks para Netflix <https://kotaku.com/what-we-adored-about-netflixs-she-ra-reboot-1830543394>

¹³ Enlace en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Jb7x58LK_8o

¹⁴ La categoría *magical girl* (o *maho shojo*) es un subgénero del *anime* y *manga* de fantasía que tiene como tema principal a niñas o adolescentes poseedoras de algún objeto mágico o poder especial. https://es.wikipedia.org/wiki/Mahō_shōjo

¹⁵ Por ejemplo, *Neon Genesis Evangelion* (1995) y *Cardcaptor Sakura* (1998), cuentan con personajes y escenas explícitamente *queer*.

representando el lesbianismo enclaustrado reprimido por la sociedad, y las osas representado el estereotipo de lesbianas predadoras. Ikuhara presenta como estas dos opciones son a menudo perpetradas por la media japonesa, y las deja atrás, al criticarlas a través de *Yuri Kuma Arashi*. Una de las formas principales en las que Ikuhara hace esto es con los personajes de los Jueces, los únicos personajes masculinos en el programa, quienes ponen a las Osas en juicio antes de permitirles cruzar al mundo humano. Con nombres como *Life Sexy* (Vida Sexy) y *Life Cool* (Vida Cool), los valores de estos jueces metafóricos son claros: le permiten a las Osas (es decir, lesbianas que se presentan abiertamente) que se expresen a sí mismas sólo cuando satisface su propia mirada masculina. (...) Al final de *Yuri Kuma Arashi* como en *Revolutionary Girl Utena*, las protagonistas dejan el sistema de opresión, siendo pioneras para que otros personajes las sigan. (...) Como las heroínas en sus *animés*, Ikuhara, a través de sus trabajos revolucionarios, es pionero para una mejor representación LGBT en el *anime*, y envisions los primeros pasos hacia una liberación *queer*. Aunque las estructuras que oprimen aún existen al final de sus trabajos, cada serie también envisions caminos de resistencia y destrucción, finalmente girando en torno al potencial revolucionario del amor lésbico¹⁶.

Más recientemente, Ikuhara utiliza *Sarazanmai* (2019), “para plantear un tema de amplio alcance y sus implicaciones, la manera en la que el capitalismo y más específicamente, el marketing de medios, consume a otros, y finalmente descarta a las minorías sexuales¹⁷”, abordando esta vez la experiencia de hombres homosexuales y la invisibilización de lo *queer* dentro de la industria del *anime*. En este sentido, *RGU* no es un producto aislado, sino uno que ha influenciado la representación LGBT en productos audiovisuales animados, tanto en Japón como internacionalmente.

Esto es relevante en el caso de Perú, donde las representaciones LGBT en noticias, televisión y otros medios de comunicación ha sido en forma de burla, violencia, o totalmente invisibilizadas. El informe de PROMSEX¹⁸ insiste en cómo la actual representación de los temas de diversidad sexual en género en los medios de comunicación influye en la normalización de la violencia hacia la comunidad LGBT:

(...) la presencia de temas sobre diversidad sexual y de género (...) se basa en la normalización de la violencia y la discriminación sistemática hacia las personas LGBTI por parte de otros miembros de nuestra sociedad que han asimilado como parte de su cultura el rechazo hacia lo diferente. Esta es una muestra de las limitaciones que han existido, y que aún persisten, para visibilizar las demandas de la comunidad LGBTI en los medios de alcance masivo, desde un enfoque que no vulnere sus derechos y los exponga a una situación de mayor vulnerabilidad (2018, p.10).

¹⁶ <https://blog.animationstudies.org/?p=1742>

¹⁷ <https://www.fanbyte.com/features/sarazanmai-queer/>

¹⁸ <https://promsex.org/wp-content/uploads/2018/06/Monitoreo-y-analisis-de-medios-en-lquitos.pdf>

Estas representaciones habitan los medios audiovisuales, incluyendo la televisión. En el caso peruano, por ejemplo, en el 2014 la ficción *Conversando con la Luna* incluyó una pareja lésbica con los personajes secundarios de Alicia y Marilú¹⁹. Ellas viven juntas, y tienen aspiraciones tanto profesionales como sentimentales. Sin embargo, a pesar de su clara relación romántica que incluye sonrisas, caricias y abrazos, nunca se dan un beso en pantalla (Cassano, 2015, p.14). Posteriormente, en el año 2015 el canal ATV emitió la telenovela brasileña *Rastros de Mentiras* que incluye una línea narrativa romántica entre dos hombres. Sin embargo, antes de emitir un beso de esta pareja se decidió colocar una cintilla advirtiendo que “las escenas que se presentan a continuación pueden herir susceptibilidades”²⁰ normalizando la discriminación hacia la homosexualidad.

Gabriela Zavaleta, activista y presidenta de la organización feminista Más Igualdad, comentó sobre la invisibilización del amor homosexual en la televisión peruana, y sobre cómo continúa siendo un tema tabú en nuestra sociedad a diferencia de otras. Sin embargo, mencionó que hace poco se había transmitido “el capítulo de una novela en la que no se censuró el beso entre dos chicos gays, lo cual fue muy aplaudido por sus seguidores”²¹. La novela a la que se refiere es *Mi marido tiene más familia*, cuyos personajes, Aristóteles y Temo, son la primera pareja homosexual de una producción de Televisa. En Perú, se transmitió en América Televisión en un horario vespertino (4 a 5 p.m. desde enero del 2019)²². Posteriormente, Televisa también produjo la telenovela *Amar a Muerte*, que cuenta con una pareja lésbica, Julieta y Valentina. En Perú, *Amor a muerte* se estrenó en marzo del 2019 por ATV en un horario de 8 a 9 p.m.²³ Ambas telenovelas fueron transmitidas por el canal Las Estrellas en un horario prime-time, decisión que ayudó a Televisa a cambiar su reputación por una más

¹⁹ Dentro de la historia *La Culpable*.

²⁰ <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/cuidado-beso-gay-salvador-solar-371759-noticia/?ref=ecr>

²¹ <https://larepublica.pe/genero/2020/03/28/todo-por-amor-de-latina-y-la-invisibilizacion-del-amor-gay-en-la-television-peruana-atmp/>

²² <https://www.americatv.com.pe/mi-marido-tiene-familia>

²³ <https://www.ernestojerardo.com/2019/03/estreno-nacional-de-amar-a-muerte-por-atv/>

moderna²⁴, creando dos ficciones relaciones homosexuales populares con la juventud latinoamericana y con reconocimiento internacional²⁵. Otra telenovela que debe ser mencionada es la ficción de época chilena *Perdona Nuestros Pecados* (2017), que desarrolla un romance lésbico en una de sus tramas secundarias. En Perú se estrenó a las 10 p.m. en septiembre del 2019 esta vez en el canal 2, Latina²⁶.

Sin embargo, quizás sorpresivamente para muchos, estas ficciones no son la primera vez que el público peruano estuvo expuesto a parejas homosexuales en televisión abierta. Durante finales de los noventa e inicios de los dos mil se transmitieron otros programas con parejas homosexuales en Perú, los tres *animés*: *Sailor Moon*, *CardCaptor Sakura* y *Revolutionary Girl Utena*²⁷. Estos programas se transmitieron por señal abierta peruana con distintos horarios y alcances, como se desarrollará más adelante. Es importante entender su valor dentro del contexto peruano y latinoamericano: Para muchas personas LGBT estas parejas fueron las primeras representaciones que vieron de homosexualidad, en canales de señal abierta, y además con un amor positivo y libre de burlas. La investigación de estos productos desde un país como Perú también es importante y relevante, pues las representaciones de homosexualidad han sido mayormente nulas e invisibilizadas, presentadas en contraste a la “norma” heterosexual. Por lo tanto, es relevante resaltar y rescatar las representaciones homosexuales que han existido en el contexto peruano, incluyendo *RGU*.

Sin embargo, para entender el contexto del estreno de *RGU*, es importante identificar el posicionamiento y popularidad del *anime* en nuestro país. El ingreso del *anime* a Perú es quizás consecuencia del bajo precio que tenían en aquellos tiempos las producciones japonesas

²⁴<https://www.tomatazos.com/articulos/360844/Juliantina-y-Aristemo-quienes-son-y-por-que-se-han-vuelto-el-furor-de-las-redes-sociales>

²⁵ Ambas telenovelas estuvieron nominadas al GLAAD Media Awards 2020, bajo la categoría de mejor serie con guion español por la representación de sus respectivas parejas. Mi marido tiene más familia fue el programa que se llevó el premio <https://www.glaad.org/mediaawards/31/2020%20nominees>

²⁶ <https://www.ernestojerardo.com/2019/09/perdona-nuestros-pecados-se-estrena-en-latina/>

²⁷ <http://enmemoriapokesog.blogspot.com/2020/07/anime-el-anillo-magico-1997-la-chica.html>

en contraste a sus contrapartes occidentales (Disney, Hanna-Barbera, etc.). Además del precio cómodo, estas producciones eran ofrecidas en "paquetes", es decir que los canales peruanos podían obtener un grupo de *animés* con un solo pago²⁸. Sin embargo, el público peruano no necesariamente entendía estas producciones como japonesas, pues no eran presentadas como *animés* sino como dibujos animados. Por lo tanto, todos los *animés* estaban asociados con un público y horarios infantiles.

La primera emisión de un *anime* en Perú fue probablemente en 1967 con los estrenos de *Astroboy* (1963) y el *As del Espacio* (1965). Otros títulos con estreno cercanos fueron *El Hombre de Acero*, *Meteoro* y *Fantasmagórico*. Durante estos años iniciales, la televisión aun era emitida a blanco y negro. Dentro de este contexto se estrenó *La Princesa Caballero* (1967) en 1973, un *anime* relevante en esta investigación debido a su interesante representación de género, y consecuente influencia e impacto en *RGU*. En 1978 se dio la primera transmisión a color de *anime* en televisión peruana con títulos como *Fuerza G* (1972) y *Nave Espacial Yamato* (1974). Estos fueron transmitidos por canal 7. Posteriormente todas las televisoras empezaron a emitir su señal a color. Consecuentemente, en 1979 se estrenan tres títulos a color importantes para la difusión del *anime* en el Perú²⁹. Estos fueron *Candy* (1976), *Marco* (1976) y *Heidi* (1974).

Del mismo modo, se estrenaron algunos *animés* en los cuales aparecían personajes con contingencias no heteronormativas. Por ejemplo, en 1982, se empezó a transmitir *Mazinger Z* (1972), *anime* que contaba con el Barón Ashura, un villano cuyo cuerpo estaba conformado de una mitad hombre y una mitad mujer unidas longitudinalmente³⁰. Posteriormente, en 1985, se estrenó *Robotech* (1982), un *anime* que probablemente introdujo al primer héroe *drag*

²⁸ <https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animés-transmitidos-en-perú/parte-i-1967-1979/>

²⁹ <https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animés-transmitidos-en-perú/parte-i-1967-1979/>

³⁰ [https://mazingerz.fandom.com/es/wiki/Barón_Ashura_\(TV\)](https://mazingerz.fandom.com/es/wiki/Barón_Ashura_(TV))

*queen*³¹ a través de Lancer, uno de los protagonistas de su tercera temporada. Durante esos años, también aparecieron dos *animés* relevantes a esta investigación debido a su representación de género y personajes femeninos³²: *La Princesa Sally* (1966) que fue estrenada en 1982 y *Lady Oscar* (1979) en 1989. Este segundo título también será sumamente influyente en la creación de *RGU*.

No obstante, a pesar de la gran cantidad de estrenos la palabra *anime* no fue usada en Perú en televisión nacional sino hasta 1993 cuando dos invitados explicaron el origen de la palabra *anime* y sus diferencias con las producciones occidentales en el programa del canal 7, *Con las Justas*. Paralelamente, aparecieron en Perú organizaciones dedicadas a difundir la cultura *Anime*, como *Animation Plus* (1996), y el grupo *Sugoi* (1997). Durante estos años, se estrenan una serie de *animés* que lograron gran popularidad en Perú, incluyendo *Los Supercampeones* (1983) en 1992, *Los Caballeros del Zodiaco* (1986) en 1993, *Dragon Ball* (1986) y *Sailor Moon* (1992) ambos en 1996 y *Pokémon* (1997) en 1999³³. A inicios del 2000 se siguieron transmitiendo *animés* con alta popularidad como *Ranma ½* (1989), *Digimon* (1999) y *Sakura Card Captors* (1998). Por otro lado, otros títulos pasaron más desapercibidos debido a la gran cantidad de estrenos, como fue el caso de *RGU* (1997) que se estrenó en 1997.

Posteriormente, a mediados de los 2000 el estreno de títulos empezó a descender fuertemente debido a dos eventos específicos. El primero fue el final de *Dragon Ball GT*, el título más popular en nuestro país. El segundo fue una polémica por el contenido de algunos *animés*. En Japón, los *animés* son producidos para diversos públicos, de distintas edades. Sin embargo, al ser considerados dibujos animados por los programadores peruanos, eran colocados en horarios para un público infantil sin considerar su contenido a veces adulto.³⁴

³¹ <https://nerdist.com/article/robotech-drag-queen-hero-lancer-yellow-dancer/>

³² <https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animés-transmitidos-en-perú/parte-ii-1980-1989/>

³³ <https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animés-transmitidos-en-perú/parte-iii-1990-1999/>

³⁴ <https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animés-transmitidos-en-perú/parte-iv-2000-2012/>

Debido a esto, la gran cantidad de estrenos de producciones *anime* fue descendiendo gradualmente hasta llegar a la situación actual, en donde los estrenos en televisión peruana son pocos y esporádicos.

Sin embargo, el *anime* no ha perdido su popularidad en Perú, sino lo contrario. No obstante, se tuvieron que encontrar otros espacios para su difusión. Previamente se mencionó al grupo *Sugoi*. En abril de 1997 publicaron el primer número de una revista especializada en *anime* bajo el nombre *Sugoi*. Además, abrieron un club de lectores y se empezaron a organizar fiestas de *cosplay*³⁵. Esto llevó a la apertura de una tienda dedicada al *anime* en el Centro Comercial Arenales también llamada *Sugoi*. Debido a su éxito, empezaron a llegar más tiendas dedicadas a la venta de productos *anime*³⁶. Esto volvió al C.C Arenales en un punto central para la interacción presencial de fanáticos del *anime* peruanos antes de la era del internet que persiste hasta la actualidad. Otro evento que se puede resaltar es la creación del *Otakufest* en el 2008, la primera convención dedicada a la celebración del *anime* en el Perú. A pesar de tener altibajos en su producción, el evento tuvo continuidad hasta el año 2017, y llegó a vender 15.000 entradas en su edición más popular³⁷.

Actualmente, y debido al internet, el acceso al *anime* es facilitado por plataformas internacionales como Netflix. Incluso existen plataformas especializadas en *anime* como Crunchyroll y Funimation. Por otro lado, los fanáticos del *anime* pueden interactuar no solo presencialmente, sino también en redes sociales, y a nivel internacional. A pesar de esto, sigue existiendo una cultura de *anime* específica dentro del Perú, como puede observarse en la Agenda Friki Perú³⁸. Por lo tanto, podemos identificar la relevancia histórica y social de una investigación *anime* desde Perú, incluyendo esto a *RGU*, uno de los títulos estrenados.

³⁵ Disfraces de personajes *anime*

³⁶ <https://rpp.pe/lima/actualidad/como-se-convirtio-el-centro-comercial-arenales-en-el-corazon-de-la-cultura-friki-en-el-peru-noticia-1176080?ref=rpp>

³⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/OtakuFest_Perú

³⁸ <https://agendafriki.wordpress.com>

En conclusión, *Revolutionary Girl Utena* es un producto audiovisual cuyo contenido se relaciona directamente con los conceptos de género y homosexualidad, presentado representaciones innovadoras de estas. Es importante entender el porqué de su impacto en productos audiovisuales lésbicos actuales tanto en mercados orientales y occidentales, décadas después de su estreno. Además, esta investigación es especialmente relevante en Perú, en donde las representaciones LGBT son negativas o invisibilizadas y esto está directamente relacionado con la violencia hacia la comunidad LGBT en nuestro país, siendo Anthy y Utena -las protagonistas de este *anime*- una pareja homosexual transmitida en televisión peruana y probablemente una de las primeras representaciones de romance lésbico vistas en nuestro país. Finalmente, se busca analizar la representación de género de ambos personajes, además de visibilizar la relación entre ambas a lo largo de este relato, a partir del punto de vista que nos puede dar la mirada audiovisual en estos temas, siendo el concepto de heterosexualidad obligatoria el que se considera más ideal para analizar el objeto de estudio.

1. 2 Pregunta de Investigación e Hipótesis

<u>Pregunta de investigación general</u>
¿Cómo se manifiesta la heterosexualidad obligatoria en el <i>anime</i> <i>RGU</i> (1997) a partir de la representación de género de los personajes protagónicos Utena y Anthy a lo largo del relato?
<u>Hipótesis general</u>
En el <i>anime</i> <i>RGU</i> (1997), la heterosexualidad obligatoria se manifiesta como la mayor fuerza antagonica y obstáculo para los personajes protagónicos Utena y Anthy, siendo la oposición gradual a esta, lo que moviliza una serie de cambios a partir de la representación de género de ambos personajes a lo largo del relato.

<u>Preguntas de investigación secundarias</u>	<u>Hipótesis secundarias</u>
¿Cómo se manifiesta la heterosexualidad obligatoria en el <i>anime</i> <i>RGU</i> (1997) a partir de la representación de género del personaje	La heterosexualidad obligatoria se manifiesta en el <i>anime</i> <i>RGU</i> (1997) desde el personaje Utena inicialmente con una aparente oposición a los

protagónico Utena a lo largo del relato?	mandatos que establece la heterosexualidad obligatoria. Sin embargo, Utena sigue en realidad adhiriéndose a estos mandatos siendo la oposición gradual a ellos lo que moviliza una serie de cambios en su representación de género a lo largo del relato.
¿Cómo se manifiesta la heterosexualidad obligatoria en el <i>anime RGU</i> (1997) a partir de la representación de género del personaje protagónico Anthy a lo largo del relato?	La heterosexualidad obligatoria se manifiesta en el <i>anime RGU</i> (1997) desde el personaje Anthy inicialmente con una aparente adhesión extrema a los mandatos que establece la heterosexualidad obligatoria. Sin embargo, Anthy atraviesa variaciones al adherirse y oponerse a distintos mandatos, siendo la oposición gradual a ellos lo que moviliza una serie de cambios en su representación de género a lo largo del relato.
¿Cómo se relacionan los personajes protagónicos Utena y Anthy desde los mandatos de heterosexualidad obligatoria y la representación de género a lo largo del relato en el <i>anime RGU</i> (1997)?	A lo largo del relato del <i>anime RGU</i> (1997) Utena y Anthy experimentan variaciones en su relación. Esto las lleva hacia la complementariedad respecto a la representación de género y la oposición respecto a los mandatos de heterosexualidad obligatoria.

1. 3 Objetivos

<u>Objetivo principal</u>
Identificar y analizar la manifestación de la heterosexualidad obligatoria en el <i>anime RGU</i> (1997) a partir de la representación de género de los personajes protagónicos Utena y Anthy a lo largo del relato.
<u>Objetivos secundarios</u>
Identificar y analizar la manifestación de la heterosexualidad obligatoria en el <i>anime RGU</i> (1997) a partir de la representación de género del personaje protagónico Utena a lo largo del relato.
Identificar y analizar la manifestación de la heterosexualidad obligatoria en el <i>anime RGU</i> (1997) a partir de la representación de género del personaje protagónico Anthy a lo largo del relato.
Analizar la relación de los personajes protagónicos Utena y Anthy desde la representación de género y los mandatos de heterosexualidad obligatoria a lo largo del relato en el <i>anime RGU</i> (1997)

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

En este segundo episodio, se desarrolla el marco teórico de la investigación. Con este fin se presentan cuatro subcapítulos. El primero, se centrará en el relato audiovisual, su estructura y el desarrollo de personajes. El segundo, en la definición de género, el concepto de heterosexualidad obligatoria, y la representación del género y del lesbianismo en lo audiovisual. El tercero, tratará sobre el *anime* y su subcategoría, el *shojo*. Finalmente, el cuarto subcapítulo servirá como introducción al objeto de estudio, el *anime Revolutionary Girl Utena* (1997).

2.1 El relato audiovisual

El relato es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en un tiempo y en un espacio determinados. Por lo tanto, los hechos y acontecimientos que lo componen, serán construidos, vinculados y afectados por una serie de elementos narrativos (Bordwell & Thompson 1995, p.65). Para Doc Comparato, el relato audiovisual será representado de forma escrita con un guion, pero este guion será solo el principio de un proceso visual y no el final de un proceso literario (1992, p.37-38). Es decir que el guion audiovisual, a diferencia de uno literario, será constantemente afectado por una serie de elementos exclusivos al proceso audiovisual. Linda Seger considera la reescritura constante del guion (audiovisual) inevitable, y la acción que volverá al relato excelente (1993, p.21). Consecuentemente, Comparato identifica seis etapas vitales para la construcción del guion: la idea, el conflicto, los personajes, la acción dramática, el tiempo dramático y la unidad dramática.

Para él, la idea es el fundamento básico del relato. El conflicto es aquello que lo concreta, y los personajes quienes sustentan las acciones que estos primeros dos generan. Por

lo tanto, la unidad dramática son las escenas que conforman el guion en donde interactúan estos elementos. Además, la acción dramática es la manera como se cuenta el enfrentamiento entre personajes y el conflicto matriz del relato. Este enfrentamiento es la esencia del relato a través del cual la acción se organiza y se desarrolla hasta el final. Dentro de cada escena se desarrolla una acción dramática que sucede en un tiempo determinado, al que Comparato llama el tiempo dramático (1992, p.40-103). El tiempo dramático es distinto al tiempo real, pues una escena puede abarcar un largo periodo de tiempo (tiempo dramático) pero sucede en solo un minuto (tiempo real). Consecuentemente, también plantea una serie de preguntas para entender la construcción del relato que incluye el tiempo (¿cuándo?), espacio (¿dónde?), el conflicto (¿cuál?) y los personajes (¿quién?). Esto puede ser contrastado con el concepto previamente presentado de Bordwell y Thompson, quienes describen al relato audiovisual como una “cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en el tiempo y el espacio” (1995, p.65). Para empezar, podemos observar la repetición de variables como tiempo y espacio en ambos conceptos.

Por ejemplo, para Comparato, el “cuándo” responde a la función de la temporalidad que busca informar en qué época ocurren los hechos, cuánto tiempo cubre la historia que se cuenta y cómo se desarrolla el tiempo a lo largo de la narración de forma continua o discontinua (2014, p.122). Por otro lado, Bordwell y Thompson describen al tiempo como una herramienta narrativa acompañada del orden, la duración y la frecuencia temporal. Para ellos, existe la duración del relato (audiovisual) en la pantalla, que es la que es percibida por el espectador. Además, también existe la duración temporal dentro de la ficción. Esta consiste en ciertos lapsos de tiempo breves y relativamente cohesivos que pueden representar desde un día hasta años. Además, dentro del relato audiovisual los acontecimientos no necesariamente siguen un orden cronológico, pues el orden temporal puede ser manipulado mediante el uso de

*flashbacks*³⁹ y *flashforwards*⁴⁰. Finalmente, la frecuencia temporal del relato también puede ser modificada. Por ejemplo, si el relato contiene acciones que se producen varias veces, solo es necesario presentarla algunas veces y dejar que resuma al resto (1995, p.70-72). Estas múltiples variables son parte de la construcción temporal del relato audiovisual.

Del mismo modo, las acciones, hechos y acontecimientos tienen que producirse en lugares concretos, por lo que el espacio también influye en la construcción del relato. En el campo audiovisual se utiliza el espacio visible dentro del cuadro. Sin embargo, la narración también puede exigirle al espectador imaginar espacios y acciones que no se muestran (Bordwell & Thompson, 1995, 72-73). En contraste, para Comparato, en el caso de “dónde”, se busca indicar en qué lugares transcurre la historia: cuáles son las características del lugar elegido, y que lo hace especial; cómo se puede intervenir el lugar, para que éste exprese mejor el concepto y en qué contexto está ubicado ese lugar (2014, p.121-141). Comparato también considera a los personajes (¿quién?) indispensables en el relato pues sin ellos no hay drama, acción o conflicto. Además, los identifica como el principal centro de atención de los espectadores. Finalmente, es a través de los personajes que se desarrolla el conflicto (¿cuál?), por lo que estos suelen ser relacionales, y son motivados básicamente por simpatía o solidaridad, empatía o identificación y antipatía o reacción (2014, p.121-141). Por otro lado, Bordwell y Thompson identifican a la relación causa-efecto como una herramienta narrativa para el relato audiovisual. Esta consiste en presentar hechos y acontecimientos que el espectador intentará conectar estableciendo una hipótesis sobre que puede haberlos causado, o qué efecto podrían tener. Estos pueden ser sobrenaturales (una casa embrujada) o naturales (una tormenta). Además, el relato también puede presentar las causas, pero ocultar los efectos

³⁹ “Una alteración del orden de la historia en la que el argumento vuelve al pasado para mostrar acontecimientos que habían ocurrido en un momento anterior al que se muestra” (Bordwell, Thompson 1995)

⁴⁰ “Una alteración del orden de la historia en la que el argumento adelanta acontecimientos futuros y luego regresa al presente” (Bordwell, Thompson 1995)

o viceversa (1995, p.67-69). Es importante identificar los conceptos y variables establecidos por Bordwell, Thompson y Comparato para poder usarlos de la mejor manera en el desarrollo del relato y del guion audiovisual.

Otro autor que ayuda a definir los conceptos de relato y guion audiovisuales es Syd Field. Para él, el guion siempre debe seguir una línea de acción narrativa determinada. A partir de esta, el relato será desarrollado. Además, identifica al tema, la acción, el personaje y la estructura del relato como los elementos base del guion audiovisual. El tema es, en su definición más básica, de lo que se trata el relato. Se relaciona directamente con el personaje dentro de este, y las acciones que cometerá en la ficción. Sin embargo, para que el personaje y sus acciones tengan sentido narrativo, deben estar organizadas de alguna forma. Es ahí donde se introduce la estructura, o lo que Field denomina el paradigma (2005, p.13-14). Por lo tanto, los conceptos de construcción de personajes y la estructura del relato pueden establecerse como básicos para la creación y desarrollo del relato y guion audiovisual.

Paralelamente, Seger presenta una serie de herramientas narrativas con el fin de lograr un relato audiovisual con un sentido de unidad, cohesión e integración. Estos son la anticipación y el cumplimiento, el motivo, la repetición y el contraste. La anticipación y el cumplimiento trabajan mano a mano. La anticipación es una pista visual o de diálogo que se da para plantear un suceso más adelante en el futuro. Este suceso será el cumplimiento. A partir del uso de la anticipación y el cumplimiento se pueden construir expectativas sobre el relato en los espectadores. Por otro lado, el motivo es una imagen o un ritmo recurrente que se emplea a lo largo del relato audiovisual para profundizar y complejizar la línea argumental. Además, ayudará a mantener al espectador involucrado con el relato, y con los elementos dentro de este. La repetición es otra de las herramientas presentadas por Seger, y es descrita como el recurso de reiterar constantemente un elemento durante el relato para mantener al espectador

concentrado en este. El elemento puede ser una imagen, una idea, un diálogo, el tratamiento hacia los personajes, un sonido, o hasta el uso combinado de todos o algunos de estos. Por último, el contraste se basa en presentar un elemento en el relato y luego enfrentarlo con su opuesto más adelante. El contraste puede ser utilizado para mostrar la diferencia entre personajes, escenas, lugares, etc. (1993, p.103-116). Además, la repetición y el contraste son herramientas narrativas que pueden trabajar juntas para que los espectadores establezcan conexiones entre los elementos del relato audiovisual.

Estos distintos elementos pueden conformar la diégesis del relato, que es definida como la realidad dentro del mundo de la ficción. Esta realidad incluye todo los acontecimientos y hechos descritos dentro del relato. Sin embargo, dentro del relato audiovisual existen elementos externos a la diégesis que permiten potenciarlo (como la música, los intertítulos, etc.) y que son introducidos desde fuera del mundo de la ficción (Bordwell & Thompson, 1995, p.67-69). Por lo tanto, muchas de estas herramientas pueden influenciar en la construcción dentro o fuera de la diégesis del relato audiovisual.

2.1.1 La construcción de personajes

Los personajes, especialmente el protagonista, son centrales para el desarrollo de la narrativa, y para establecer empatía con el público. Es importante definirlos (a ellos y a sus relaciones) en maneras que ayuden a la historia y a su desarrollo. Por ejemplo, Robert McKee diferencia la caracterización (las cualidades y rasgos del ser humano: la edad y el coeficiente intelectual, el sexo y la sexualidad, el estilo de habla y la gesticulación, la educación y la profesión, la personalidad y el carácter, los valores y las actitudes), del verdadero carácter que se revela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje (2011, p.131-132). Por lo tanto, la función de los personajes:

“...consiste en aportar a la historia aquellas cualidades de la caracterización que resulten necesarias para actuar de forma convincente según las decisiones tomadas. Expresado de manera sencilla, todo personaje debe resultar creíble: lo suficientemente joven o lo suficientemente mayor, fuerte o débil, listo o ignorante, generoso o egoísta, ingenioso o soso, en proporciones correctas. Cada una de esas características debe incorporar a la historia la combinación de cualidades que permita al público creer que el personaje sería capaz de hacer lo que hace.” (2009, p.137-138)

La caracterización y el carácter de los personajes deben conversar para que la narración sea realista. Luego a partir de estas variables se pueden crear paradojas para que los personajes sean más interesantes y dinámicos: Revelar una verdadera personalidad que sea diferente o contradiga una caracterización es un paso fundamental en toda buena narración (2009, p.134). Esto quiere decir que después de haber establecido un personaje, se le puede dar un giro a su personalidad, al alternar la “naturaleza interna, para bien o para mal, a lo largo de la narración” (2009, p.135). Pero estos giros deben tener sentido y estar bien contruidos, o podrían tener un efecto negativo en el público. Esa es la importancia de entender bien la caracterización y carácter de los personajes.

Para Field la acción es el personaje, pues una persona es lo que hace, no lo que dice; como herramientas a partir de esta declaración, resalta cuatro elementos necesarios para la buena construcción de personajes: la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud. La necesidad dramática se define como lo que su personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso de su guion. Una vez que se establece la necesidad dramática, se crean obstáculos que se interpongan entre él y esa necesidad. El enfrentamiento entre el personaje y los obstáculos generan conflicto, y este, la línea argumental (2005, p.39- 40). Por lo tanto, la necesidad dramática ayuda a generar el resto de elementos narrativos que constituyen al personaje.

El punto de vista es la manera individual en el que personaje ve el mundo. Un punto de vista definido sirve como herramienta para crear y desarrollar al personaje. Un personaje actúa a partir de su punto de vista, y no solo reacciona. Por otro lado, puntos de vista divergentes entre distintos personajes crean conflictos interesantes que pueden ser acompañados con

buenos elementos visuales. El cambio es parte del arca del personaje dentro de la narrativa. El punto de vista del personaje puede cambiar debido a otros personajes, o eventos sucedidos. Un personaje puede alcanzar su necesidad dramática, y sentirse decepcionado de esta o darse cuenta de que no es lo que deseaba. El cambio, abre distintas posibilidades para el personaje y su desarrollo. Finalmente, concluye con la actitud. La actitud de un personaje le da más profundidad y puede ser positiva o negativa, de superioridad o de inferioridad, crítica o ingenua (1984, p.39-40)

Para Seger, los personajes son el producto de su entorno. Por lo tanto, para poder entender un personaje, hay que entender su contexto primero. Este contexto incluye el periodo histórico, locación, ocupación y cultura del personaje. Otros datos a tomar en cuenta son la etnia/raza del personaje, y sus antecedentes sociales, culturales, educacionales y religiosos (1990, p.5-6). Además, presenta tres variables a evaluar durante el proceso de construcción de personajes: fisiología, sociología y psicología. La fisiología incluye la edad, sexo, postura, apariencia, defectos físicos y herencia. La sociología; la clase, ocupación laboral, educación, vida en casa, religión, pasatiempos y afiliaciones políticas del personaje, y, por último; la psicología incluye vida sexual, moralidad, ambiciones, frustraciones, temperamento actitud hacia la vida, complejos, habilidades, IQ, personalidad (Seger, 1990, p.48-49). Podemos compararlo con los tres factores presentados por Comparato. El físico (incluye edad, peso, altura, color de pelo y color de piel), el social (clase social, religión, familia, orígenes, trabajo que realiza, cultura), y el psicológico (ambiciones, anhelos y frustraciones) (Comparato, 1992, p.127-128)⁴¹

Otro aspecto relevante en la creación de personajes son sus relaciones. Esto es debido a que los personajes rara vez están solos, ellos existen en relaciones. El modelo típico de relaciones entre personajes suele ser simple: los personajes tienen algo en común que los une

⁴¹ <https://www.doccomparato.com.br/espanol.html#a5>

y mantiene juntos. A esto lo llamamos atracción (entre personajes). Sin embargo, hay un conflicto entre los personajes que amenaza con separarlos, o alejarlos de su meta unida. Es importante saber balancear atracción y conflicto. Si los personajes sienten demasiada atracción, el conflicto se resuelve prematuramente, esto significa que el conflicto no fue lo suficientemente fuerte. Por otro lado, si el conflicto sobrepasa a la atracción, se puede sentir que la relación entre los dos personajes o aquello que los une, es débil, y, por lo tanto, dejan de ser interesantes para la audiencia. La mayoría de historias relacionales, ya sea romance, compañerismo o amistad, incluye dúos de personajes que se contrastan entre ellos, esto se debe a que el conflicto suele generarse a partir del contraste entre personajes. Pueden ser diferentes ambiciones, motivaciones, pasados, deseos, metas, actitudes y valores que se oponen el uno al otro. También pueden ser conflictos psicológicos, o malentendidos por falta de comunicación que los llevan a un conflicto. Al definir la atracción, el contraste y el conflicto es importante recordar que, a partir de ellos, los personajes tendrán el potencial para transformarse entre ellos, ya sea de forma positiva o negativa (Seger, 1990, p.91-101). El enlace entre estas tres variables es especialmente importante al momento de desarrollar los roles del protagonista y antagonista, y consecuentemente su relación, que suele ser central en la narrativa.

Por ejemplo, en el caso específico del protagonista, éste debe presentar características que puedan interactuar lo máximo posible con la historia. Además, existe en función del drama, o concomitante al drama. Lo contrario puede darse, pero es muy raro, su modo de pensar es demostrado en el modo en que se expresa, usualmente a partir de su conversación. Por otro lado, su modo de sentir es demostrado en la manera en que se conduce frente a la acción, en cómo actúa (1988, p.32). Jesús García Jiménez⁴², propone una serie de características que suelen aparecer en el protagonista/héroe: resolver las diferencias con rol mediador, es constituido solo por ser y hacer (personaje descrito y a la vez representado en la acción), se

⁴² Citado en Quintana

encuentra en relación con un oponente (a veces lo vence), recibe la cooperación (modalidad de poder) de ayudantes, participa en un contrato inicial (modalidad de querer y el deber) que lo pone en relación con el objeto de deseo, y usualmente lo cumple y alcanza al final del relato, de este modo liquida la falta o carencia inicial (Quintana, 2014, p.33-34). Por otro lado, Comparato describe al antagonista como:

(...) el contrario del protagonista, su oponente. Como el protagonista, no es necesariamente una sola persona; puede ser un grupo. Decir que el antagonista es el contrario del protagonista es una afirmación estereotipada y didáctica; sin embargo, es próxima a la realidad. Siguiendo a Propp, podemos decir que “la esfera de acción del antagonista, sus elementos, son: el daño, el combate o cualquier otra forma de lucha contra el héroe, el acoso” (1992, p.132)

El rol del antagonista tiene que crear un buen conflicto, y el protagonista y antagonista pueden tener distintos niveles de contraste y atracción para volver su relación más compleja. Concluyendo, aunque usualmente dos personajes (por ejemplo, el protagonista y antagonista) forman una relación que suele ser central en la narrativa, en ocasiones se presentará un trío, como centro de atención. Estos triángulos deben ser especialmente dinámicos, y, por lo tanto, son difíciles de elaborar. En los triángulos el protagonista suele verse frente a una decisión (conflicto), y los otros dos personajes que también forman parte del triángulo pueden representar las diferentes decisiones a tomar, y/o como el protagonista debe lidiar con la dificultad de la decisión o las consecuencias de esta decisión (Seger, 1990, p.109). Un triángulo complejo presenta tres personajes interesantes, por lo cual, la construcción de estos es extremadamente importante.

2.1.2 La estructura del relato

Para Syd Field todo relato tiene una estructura lineal básica a la que denomina paradigma. Él define a esta estructura como una disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática (2005, p.20). Su paradigma está dividido en tres actos, siendo cada acto una unidad o bloque de acción dramática.

El Primer Acto es una unidad de acción dramática que se enmarca en el contexto

dramático conocido como el planteamiento. En esta, se presenta a los personajes principales, se establece la premisa dramática, y se crean situaciones, escenas y secuencias que elaboran y desarrollan información sobre la historia estableciendo el contexto y contenido de esta (Field, 2005, p.24). Según Seger, el propósito del primer acto es proporcionar la información básica que necesitamos para que el relato comience. Además, el primer acto direcciona al relato al centrarse en una línea argumental coherente que orienta al espectador sobre el tipo de historia que está consumiendo (1993, p.33). Sin embargo, el relato no arranca realmente hasta que el detonante, o como lo llama McKee, incidente incitador, es introducido.

Para McKee, el relato tiene cinco elementos principales: el incidente incitador (detonante), las complicaciones progresivas, la crisis, el clímax y la resolución. El detonante es el primer gran acontecimiento del relato y toma lugar en el primer acto. El primer acto establece un estado inicial es decir un equilibrio de fuerzas que exista en la vida del protagonista que será cambiado radicalmente con el incidente incitador o detonante. El detonante es la causa principal de todo lo que ocurre después y pone en movimiento los otros cuatro elementos del relato previamente mencionados. Este acontecimiento debe tener consecuencias (negativas o positivas) que desequilibran la vida (estado inicial) del protagonista y generará una serie de conflictos y complicaciones para el protagonista que podrán ser internos, personales y/o extrapersonales. Estas son las complicaciones progresivas que aparecen desde el primer acto hasta el tercero. Cuando el protagonista reacciona a estas mediante su accionar el relato avanza (McKee, 2011, p.223-255). Finalmente, la estructura del primer acto siempre concluye con un nudo en la trama conocido como *plot point*. Este es un incidente o acontecimiento que conduce al relato al segundo acto al hacer que tome otra dirección y desarrollo (Field, 2005, p.24). Este nuevo desarrollo será introducido en el segundo acto.

El Segundo Acto es una unidad o bloque de acción dramática que se extiende desde el primer *plot point* hasta el segundo *plot point* y se enmarca en el contexto dramático conocido

como confrontación. Durante el segundo acto, el protagonista se enfrentará a obstáculos y conflictos que deben ser resueltos y superados para que satisfaga su necesidad dramática (Field, 2005, p.24-25). Los conflictos y amenazas, el detonante y los *plot points* causarán que el personaje reaccione y tenga que accionar, avanzando el relato. El segundo acto suele ser la unidad más larga de acción dramática pues contiene el punto medio del relato, además del segundo *plot point* y el momento de crisis del protagonista. El punto medio es un eslabón en la cadena de la acción dramática que conecta estructuralmente la primera y la segunda mitades del Segundo Acto. Además, el punto medio establece un sentido de la dirección claro para el segundo acto, permitiendo centrar el relato en una línea de acción determinada (Field, 2005, p.92-99). Por otro lado, el segundo *plot point*, suele significar una crisis para el protagonista. La crisis es un dilema que enfrenta al protagonista con las fuerzas antagónicas del relato y le obliga a tomar una decisión o realizar una acción para alcanzar su meta u objeto de deseo (McKee, 2011, p.365-366). Además, el segundo *plot point* acelera la acción proporcionando un sentido de urgencia que impulsa al relato hacia su clímax. Por lo tanto, el tercer acto, que cumple el rol de desenlace del relato, suele ser el más intenso de los tres (Seger, 1993, p.49). De este modo, el fin del segundo acto es lo que lleva al desenlace del relato.

El tercer acto es una unidad de acción dramática que se centra en el contexto dramático de la resolución y se extiende desde el *plot point* del segundo acto hasta el final del relato. Es la unidad narrativa en la que se soluciona (o no) el relato (Field, 2005, p.25-26). Además, incluye el clímax y el desenlace. Para McKee, el relato es una serie de eventos que llevan a un clímax que debe significar un cambio absoluto e irreversible para el protagonista (2011, p.51-92). Seger considera el clímax el gran final de la historia. Además, el clímax llevará a la tensión en el relato a su punto más alto (1993, p.54). Después del clímax, la tensión será resuelta lo cual dirigirá al relato a su desenlace. Finalmente, el desenlace es la resolución del relato, y consiste en mostrar los efectos que el clímax produjo en el protagonista y en su alrededor ya

sea en otros personajes, escenarios, su contexto, etc. (McKee, 2011, p.365-378). Por lo tanto, se puede entender que los elementos que conforman el paradigma del relato audiovisual están estructurados en tres actos narrativos. Este paradigma no solo facilita la construcción de relatos, sino que además también sirve como una herramienta importante para analizarlos. Esto es relevante teniendo en consideración que, en el caso de esta investigación, se busca explorar la evolución de los personajes protagónicos de *RGU* a lo largo del relato. Además, por motivos prácticos, este paradigma será denominado flujo narrativo en las matrices elaboradas posteriormente, buscando indicar el desarrollo de las acciones en el relato.

2.2 Género, roles sexuales, y sus herramientas

Podemos utilizar a Joan W. Scott como punto de inicio para tratar de entender el concepto de género. Ella reconstruye la historia de las definiciones de género, iniciando por la relación biológica (asociar el órgano sexual con la identificación de hombre y mujer) hasta llegar a los conceptos de construcción cultural y social que se alejan de lo biológico (1999, p.23-58). Además, propone una definición propia. Esta dice que “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1999, p.23). Es una definición en dos partes. El género es, por un lado, una serie de características que se le asignan a los individuos según sus relaciones sociales y también es una manera de ejercer poder. Este poder, o poderes, mejor dicho, se manifiesta a partir de “la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (Lamas, 2000, p.2). Por lo tanto, el género deja atrás lo biológico para instaurarse en distintas instituciones de poder y toma significado en ellas.

En este contexto, Teresa de Lauretis postula la necesidad de dejar de entender el género como diferencia sexual (es decir, a partir de la dicotomía hombre-mujer). Ella propone pensar el género en paralelo a las “tecnologías de la sexualidad” de Michel Foucault, introduciendo

el concepto de “tecnología de género” (1996, p.8). Para Foucault, el poder opera a través de discursos, existiendo un número de discursos en nuestra sociedad, interiorizados por individuos, y dándole forma a su realidad. Además, argumenta que la sexualidad es construida en la cultura a partir de los discursos. Para su terminología, las tecnologías son discursos de poder. Estos discursos se ejercitan en la sociedad a través de una cadena de fuerzas e instituciones, e implementan objetos de saber a individuos, familia, etc. Se plantea además que los sistemas de poder existentes no son inevitables o fijos, y que pueden ser resistidos y cambiados. De Lauretis ampliará estas ideas, planteando que las tecnologías de la sexualidad solicitan de maneras diferentes a los hombres y mujeres. Más aún, es importante reconocer las coyunturas de género con raza, clase, edad, y sexualidad (Chaudhuri, 2006, p.65-67), pues todas estas identidades afectarán al individuo de manera interseccional.

Consecuentemente, para De Lauretis es sumamente importante que dejemos de asociar los órganos sexuales con el género pues la “mutua contención entre género y diferencia(s) sexual(es), necesita ser desatada y deconstruida” (1996, p.8). Sin embargo, esta deconstrucción es difícil esencialmente porque el género binario se ha inscrito en otras instituciones de poder y se ha atado a la cultura. El género binario se refiere a las identidades de “Hombre” y “Mujer”, y su relación con lo “Masculino” y “Femenino”, que ha sido históricamente institucionalizada como lo “normal”. Un ejemplo claro son los baños públicos: para entrar se debe escoger entre dos opciones: hombre o mujer. Para empezar, esto anula la posibilidad de otros géneros fuera de estos dos. Además, tener que escoger uno de estos, muestra cómo el género es acompañado por constantes procesos de socialización. Este intrincado problema grafica muy bien como el género se ha integrado a distintos sistemas y funciona en todos estos, al mismo tiempo, ahí radica su poder.

A pesar de no serlo, el género es usualmente considerado dicotómicamente. Mediante la inspección visual de genitales externos, las personas son asignadas las categorías de mujer

u hombre al nacimiento. A partir de esto, se asume que el comportamiento y la expresión de género de las mujeres será femenina, y la de los hombres masculina. Además, también se asume que las mujeres se sienten sexualmente atraídas a hombres cuando alcanzan madurez sexual (y viceversa). Esta serie de inferencias es hecha de manera correspondiente con los hombres. Sin embargo, hay personas que tienen un género que no es ni mujer ni hombre, o que se identifican con ambos, o no tienen ningún género (Richards & Bouman & Seal & Barker & Nieder & T'Sjoen, 2016, p.1). Esto nos invita a cuestionar el concepto desfasado de solo dos géneros. En el mismo marco, Carrie Paechter realza la dificultad de definir lo masculino y lo femenino, y como es finalmente el lenguaje y la socialización lo que restringe al individuo (2006, p.4). Por otro lado, Jack Halberstam resalta la importancia de definir la masculinidad sin el hombre. Introduce el concepto de *female-masculinity* (masculinidad femenina) como los actos “masculinos” que son ejecutados por mujeres, entendiendo la masculinidad como una serie de actos performativos (1998, p.23-24). Sobre la relación entre ambos, masculino y femenino, se puede plantear que:

La feminidad es la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos e históricos, inherentes al género y a cada mujer (Lagarde, 1990, p.2)

Uno no nace con estas características integradas, sino que son aprendidas, por lo que se debe “considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica” (Butler, 2004, p.13) ya que “el género tiene una forma de desplazarse más allá del binario naturalizado” (Butler, 2004, p.70). Por lo tanto, es mediante la socialización que entendemos cuáles son los roles sexuales que deberían representarnos y los interiorizamos. Esto se debe a que el género es una construcción sociocultural, que necesita ser constantemente contrastado al ser definido por opuestos (masculino y femenino). Según Patricia Ruiz Bravo, las construcciones socioculturales son la base y el sustento de las nociones de feminidad y

masculinidad y de los discursos a ellas asociadas. Estas se expresan a través de tres aspectos: los roles que se atribuyen al género, los espacios en los que se actúan los roles, y los atributos o características de personalidad que se asocian a estos roles (1997, p.3-6). Estos aspectos pueden ser estudiados separando los comportamientos, conductas, y la performance de la sexualidad en dos: la canónica y hegemónica, y la transgresora e ininteligible.

Judith Butler afirma que ambas “se construyen mediante la performatividad, es decir, por medio de la repetición ritualizada (iteración) de actos de habla y de todo un repertorio de gestos corporales que obedecen a un estilo relacionado con uno de los dos géneros culturales” (Acosta, 2010, p.88). Sin embargo, sigue siendo un planteamiento de género binario, donde se piensa en “hombres y mujeres” como categorías excluyentes. Mientras exista de esta forma se reforzará el sistema binario masculino-femenino.

Consecuentemente, si planteamos que el género se construye como una forma de control y de orden para los individuos, este necesitará herramientas que le ayuden a establecerse.

2.2.1 Estructura de la subordinación: Patriarcado y Heteronormatividad

Dos conceptos importantes dentro del marco de género y en específico, para esta investigación, son el patriarcado y la heteronormatividad. Ambos califican dentro de lo que Rita Segato llama Estructuras de la subordinación. Si entendemos que “el uso y abuso del cuerpo del otro sin su consentimiento puede darse de diferentes formas”, podemos también pensar en estructuras que facilitan este uso, abuso y subordinación femenina (2003, p.40).

Patricia Gallego define al patriarcado como un sistema de opresión sexual, que se asienta sobre los principios de la misoginia y el heterosexismo (2011, p.64). Estos principios se establecen como un conjunto de relaciones sociopolíticas entre hombres y mujeres, que jerárquicamente establecen independencia y solidaridad entre hombres permitiéndoles

dominar a las mujeres (hooks, 2010, p.1-6). El patriarcado opera a nivel oficial debido a que relacionamos al poder masculino con las instituciones del Estado. Es decir, no es algo con lo que los individuos tengan que lidiar en ocasiones separadas, sino que está integrado a distintas instituciones.

Es importante tener en cuenta que estas reproducciones funcionan porque están normalizadas. Al repetirse, no notamos algo “malo” en ellas, pues se han adherido al sistema. Esta es la mayor amenaza del patriarcado, no lo percibimos. Como bell hooks describe: “la mayoría de hombres nunca piensa en el patriarcado- lo que significa, como es creado y mantenido” (2010, p.1), específicamente porque es mantenido debido a que nunca pensamos en él. Es por lo tanto un sistema normalizado dentro de la sociedad:

El patriarcado se mantiene y reproduce en sus distintas manifestaciones históricas, a través de múltiples y variadas instituciones. Llamamos institución patriarcal a aquella práctica, relación u organización que a la par de otras instituciones operan como pilares estrechamente ligados entre sí en la transmisión de la desigualdad entre los sexos y en la convalidación de la discriminación entre las mujeres, pero tienen en común el hecho de que contribuyen al mantenimiento del sistema de género y a la reproducción de los mecanismos de dominación masculina que oprimen a todas las mujeres (Facio & Fries, 2005, p.24)

Nos referimos al patriarcado como un sistema histórico, pues tiene un inicio en la historia y, por lo tanto, su origen no es natural. Este origen no natural se fundamenta en el dominio del hombre ejercido a través de la violencia sexual contra la mujer, institucionalizada y promovida a través de las instituciones de la familia y el Estado (Facio & Fries, 2005, 23). Este dominio se basa en una “supuesta inferioridad biológica de las mujeres, que tiene su origen histórico en la familia cuya jefatura ejerce el padre y se proyecta a todo el orden social” (Lerner, 1990, p.55). Por otro lado:

Existen también un conjunto de instituciones de la sociedad política y civil que se articulan para mantener y reforzar el consenso expresado en un orden social, económico, cultural, religioso y político, que determina que las mujeres como categoría social siempre estarán subordinadas a los hombres, aunque pueda ser que una o varias mujeres tengan poder, hasta mucho poder, o que todas las mujeres ejerzan cierto tipo de poder como lo es el poder que ejercen las madres sobre los y las hijas (1990, p.55)

Por lo tanto, es importante entender que, aunque definitivamente existen hombres en relaciones de opresión en todo sistema patriarcal, las mujeres de cada uno de esos grupos oprimidos mantienen una relación de subordinación frente al varón (Facio & Fries, 2005, p.23). En

cuestión a las relaciones de subordinación del patriarcado, Janet Saltzman ha identificado tres rasgos comunes que comparte cada cultura en relación al grado de inferioridad de las mujeres con respecto a los hombres. La primera es una ideología (y su expresión en el lenguaje) que explícitamente devalúa a las mujeres, y a sus roles, labores, productos y entorno social, con menos prestigio y/o poder que el que se les da a los hombres. La segunda son significados negativos que se le atribuyen a las mujeres y a sus actividades a partir de mitos o hechos simbólicos, y tercero, estructuras que excluyen a las mujeres de la participación o contacto con los espacios de poder económico, político y cultural. Facio y Fries agregan un cuarto rasgo, el pensamiento dicotómico, jerarquizado y sexualizado que divide todas las cosas y hechos situando a la mujer con la naturaleza y al hombre con la cultura, de modo que erige al hombre en paradigma a lo humano y justifica la subordinación de la mujer en función a sus supuestos roles naturales (2005:1-2). Para escapar de la subordinación normalizada en el patriarcado se debe “encontrar un nuevo lenguaje en el que inscribir nuestra propia experiencia” (Suárez, 1997, p.278-279)⁴³, y así buscar operar en un sistema libre de estructuras patriarcales.

Por otro lado, la heteronormatividad es aquello que facilita las relaciones masculino-femeninas como “normales” y deseables, pero también al grupo de características que se le asignan a cada uno de los géneros binarios. Por lo tanto, podemos decir que:

El concepto de heteronormatividad se refiere a una interdependencia de género y sexualidad que define el género como una categoría binaria y naturaliza la atracción sexual dirigida al género opuesto. Lo no heterosexual, las estructuras de deseo (homo- y bisexualidad, transgender, trans-, inter-, asexualidad, etc.) son marginalizadas como desvíos de la norma heterosexual, pero también son reguladas por esta. (Hofstätter & Wöllmann, 2011, p.1)

Debido a la heteronormatividad, un grupo se percibe como “otro”, aquellos que no se identifican con la etiqueta de heterosexualidad. Por otro lado, se espera que parejas homosexuales encajen en estructuras heterosexuales. Para Wittig, la relación heterosexual es “una relación cuya característica está ineluctablemente en la cultura tanto como en la

⁴³ Citado en Gallego

naturaleza” (1980, p.106-107) a la que llama relación obligatoria entre varón y mujer. Además, agrega que los “discursos de la heterosexualidad nos oprimen en el sentido en que nos previenen de hablar a menos que hablemos en sus términos” (1980, p.105). Por lo tanto, el mismo proceso de socialización mediante el lenguaje significa una regulación constante tanto al género como a la sexualidad en donde lo binario y heterosexual continúa siendo establecido como lo normativo.

En oposición a esto, Lewis Seifert fórmula que como forma de resistencia al orden heteronormativo “los géneros y sexualidades *queer* apuntan a desestabilizar los binarios (como masculino-femenino, heterosexual-homosexual, dominante-sumiso, activo-pasivo) que son tan centrales en mantener categorías normativas” (2015, p.16). La heteronormatividad si puede ser transgredida al negar los órdenes binarios. Por ejemplo, Adams⁴⁴ postula que la masculinidad puede ser transgresora cuando no está atada al cuerpo masculino heterosexual y blanco.

Para entender los procesos de regulación y transgresión se puede observar el concepto de *tomboy*. Esta es la etapa extendida de la niñez en la que una niña ejerce roles de género que son asociados con lo masculino y rechaza lo femenino. Esto es una transgresión. Sin embargo, también es regulada pues “el ser *tomboy* es castigado, sin embargo, cuando aparece ser signo de extrema identificación masculina y cuando amenaza con extenderse más allá de la niñez y dentro de la adolescencia” (Halberstam, 1998, p.6). Aquí hay un claro doble vínculo, mientras el accionar masculino sucede en la niñez es aceptado, pero al pasar a la adultez, la heteronormatividad pone límites más fuertes. Las fuerzas reguladoras y transgresoras pueden coexistir y eso es lo que hace al sistema complicado.

⁴⁴ Citado en Seifert

2.2.2 Heterosexualidad Obligatoria y Existencia Lésbica

La heterosexualidad obligatoria es una de las herramientas que el patriarcado usa para poder seguir reproduciéndose. Se refiere a los métodos con los que el poder masculino es manifestado y mantenido reforzando la heterosexualidad en mujeres lesbianas (Rich, 1996, p.26). Es, además, una institución que marca los límites de lo correcto y lo incorrecto, lo inteligible de lo ininteligible; que universaliza su ley y se basa en la opresión de unos grupos sobre otros y un potente mecanismo para garantizar la heterosexualidad de las mujeres. Es también la imposición de la coherencia entre sexo, género y sexualidad (Gallego, 2011, p.36-44). Este concepto se diferencia de la heteronormatividad en la medida en que se relaciona directamente a la experiencia lésbica. La heteronormatividad involucra a todos los miembros de la sociedad, mientras que la heterosexualidad obligatoria se refiere en específico al lesbianismo. Por lo tanto, aunque ambos conceptos están relacionados, no son iguales.

Monique Wittig define a la heterosexualidad obligatoria como un contrato heterosexual, en donde las relaciones de género patriarcales están estructuradas heterossexualmente (Hofstätter & Wöllmann, 2011, p.2). Para Miriam, es “crucial para el mantenimiento de la subordinación femenina” (2007, p.211). Ella complementa la idea propuesta por Rich, que define la heterosexualidad obligatoria “como un medio de asegurar el derecho masculino de acceso físico, económico y emocional” (2007, p.191). Del mismo modo, Miriam resalta la relación entre la norma heterosexual y el poder, y como esta “lleva a la raíz de la intolerancia heterosexual, la homofobia y la negación de derechos jurídicos a las mujeres” (2007, p.214). Por lo tanto, podemos entender a la heterosexualidad obligatoria como una herramienta para mantener a las mujeres subordinadas:

En una sociedad identificada con lo masculino, el punto de vista (particular) de los hombres se convierte en punto de vista universal. Lo que para los hombres es conveniente y ventajoso se transforma mediante este proceso de amplificación en imperativo vital para las mujeres. Este imperativo, sin embargo, está camuflado de múltiples maneras para que no se perciba su carácter obligatorio y coercitivo. Es multiforme y omnipresente. Se distingue claramente en algunas ocasiones (la violencia machista sería un ejemplo claro) y pasa más desapercibido en otras (por ejemplo, la idealización del amor romántico heterosexual en múltiples soportes como el cine o la música). (Gallego, 2011, p.44)

La violencia machista ha causado que las mujeres se tengan que resistir a esta “al precio de la tortura física, el encarcelamiento, la cirugía psiquiátrica, el ostracismo social y la extrema pobreza” (Gallego, 2011, p.46), mientras que la idealización del amor romántico heterosexual se relaciona directamente con la regulación de la actividad heterosexual a lo largo de la historia a través de todos los discursos que nos rodean, incluyendo por ejemplo, a la institución del matrimonio (Martín, 2017, p.26). Esto no significa “que sea condenable la relación íntima, afectiva, sexual, entre una mujer y un hombre; pero sí es inadmisibles, el sistema de valores, de normas y leyes que producen y sedimentan la heterosexualidad como institución, a saber, el sexismo y el heterosexismo (Burgos, 2010, p.465)⁴⁵. El silenciamiento de la posibilidad lesbiana está amarrada a la idealización del amor romántico heterosexual, pues la heterosexualidad obligatoria desprestigia y oculta otras posibilidades de sexualidad (Gallego, 2011,p.46).

Es importante entender a la heterosexualidad, al igual que la maternidad, como una institución política que se encuentra fortalecida por la legislación, los mandatos religiosos, imágenes en los medios de comunicación y censura. Esta institución política facilita el silenciamiento e invisibilización del lesbianismo, dificultando sistemáticamente que las mujeres puedan identificar atracción romántica y sexual hacia otra mujer. El poder masculino, y la heterosexualidad obligatoria se manifiestan en la imposición de la heterosexualidad en las mujeres, el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres, construyendo estos como componentes inevitables en la vida de las mujeres mediante formas de coacción físicas y de control de conciencia (Rich, 1996, p.23-27). Adrienne Rich, a partir de conceptos previamente desarrollados por Kathleen Gough, presenta ocho categorías de coacción de la heterosexualidad obligatoria a través del poder masculino:

⁴⁵ Citado en Gallego

<p>1. <i>de negarles a las mujeres su propia sexualidad</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> - mediante la clitoridectomía y la infibulación - los cinturones de castidad; el castigo, que puede ser de muerte - del adulterio femenino; el castigo, que puede ser de muerte - de la sexualidad lesbiana - la negación por el psicoanálisis del clítoris - la represión de la masturbación - la cancelación de la sensualidad materna y postmenopáusica - la histerectomía innecesaria - las imágenes falsas del lesbianismo en los medios de comunicación y en la literatura - el cierre de archivos y la destrucción de documentos relacionados con la existencia lesbiana
<p>2. <i>o de imponer la sexualidad masculina sobre ellas</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> - mediante la violación (incluida la violación marital) y el apaleamiento de la esposa - el incesto padre- hija, hermano-hermana - la socialización de las mujeres para hacerlas creer que el «impulso» sexual masculino equivale a un derecho - la idealización del amor heterosexual en el arte, la literatura, los medios de comunicación, la publicidad, etc. - el matrimonio infantil - el matrimonio negociado por otros - la prostitución - el harem - las doctrinas psicoanalíticas de la frigidez y el orgasmo vaginal - las imágenes pornográficas de mujeres que responden con placer a la violencia y a la humillación sexuales (con el mensaje subliminar de que la heterosexualidad sádica es más «normal» que la sensualidad entre mujeres)
<p>3. <i>forzar o explotar su trabajo para controlar su producto</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> - mediante la institución del matrimonio y de la maternidad como producción gratuita - la segregación horizontal de las mujeres en el trabajo remunerado - el señuelo de la mujer cuota con movilidad ascendente - el control masculino del aborto - la anticoncepción, la esterilización y el parto - el proxenetismo - el infanticidio femenino, que despoja a las mujeres de hijas y contribuye a la devaluación de las mujeres en general
<p>4. <i>controlar o usurpar sus criaturas</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> - mediante el derecho paterno y el «rpto legal» - la esterilización obligatoria - el infanticidio sistemático - la separación por los tribunales de las madres lesbianas de sus criaturas - la negligencia de los ginecólogos - el uso de la madre como «torturadora cuota» en la mutilación genital o en el vendado de los pies (o de la mente) de su hija para adecuarla al matrimonio.
<p>5. <i>confinarlas físicamente e impedirles el movimiento</i></p>

<ul style="list-style-type: none"> - mediante la violación como terrorismo, dejando las calles sin mujeres - el <i>pardah</i> - el vendado de los pies - atrofiar las capacidades atléticas de las mujeres - los tacones altos y la moda «femenina» en el vestir - el velo - el acoso sexual en la calle - la segregación horizontal de las mujeres en el empleo - la maternidad obligatoria «a tiempo pleno» en casa - la dependencia económica impuesta a las mujeres casadas
6. <i>usarlas como objetos en transacciones entre hombres</i>
<ul style="list-style-type: none"> - uso de mujeres como «regalo» - la dote marital - proxenetismo - matrimonios concertados por otros - uso de mujeres como animadoras para facilitar los negocios entre hombres: por ejemplo, la esposa-anfitriona, las camareras de copas forzadas a vestirse para la excitación sexual masculina, chicas reclamo, «bunnies», geisas, prostitutas <i>kisaeng</i>, secretarias
7. <i>limitar su creatividad</i>
<ul style="list-style-type: none"> - persecuciones de brujas como campañas contra las comadronas y las sanadoras y como <i>pogrom</i> contra las mujeres independientes y «no asimiladas» - definición de los objetivos masculinos como más valiosos que los femeninos en cualquier cultura, de modo que los valores culturales se conviertan en personificaciones de la subjetividad masculina - la restricción de la autorrealización femenina al matrimonio y la maternidad - la explotación sexual de las mujeres por profesores y artistas hombres - el desbaratamiento social y económico de las aspiraciones creativas de las mujeres - la cancelación de la tradición femenina
8. <i>privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales</i>
<ul style="list-style-type: none"> - mediante el no acceso de las mujeres a la educación - el «Gran Silencio» sobre mujeres y especialmente la existencia lesbiana en la historia y en la cultura - la canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de la ciencia, la tecnología y otros objetivos «masculinos» - la vinculación socio- profesional entre hombres que excluye a las mujeres - la discriminación de las mujeres en las profesiones

Cuadro de elaboración propia, contenido por Adrienne Rich (1996, p.24-25)

Por lo tanto, la heterosexualidad obligatoria facilita tanto los círculos mundiales de prostitución y locales eróticos como la violencia en intimidad de la casa, en la que mujeres son víctimas de violaciones incestuosas, y no pueden escapar ciclos de abuso. Del mismo modo, la ideología del amor romántico heterosexual aparece desde la infancia en los cuentos de hadas, la televisión, cine, publicidad, canciones populares y en los cortejos nupciales, normalizando la heterosexualidad. A partir de esto, se puede decir que tanto la coacción física y psicológica como el control de conciencia se construye a partir de la imposición sobre las mujeres de la

heterosexualidad como medio de garantizar el derecho masculino de acceso físico, económico y emocional (1996, p.32-35). Las categorías previamente presentadas causan que las mujeres acepten y asimilen instituciones como la heterosexualidad y el patriarcado, además de sus respectivos mandatos.

El mayor acto de resistencia a esta asimilación es el lesbianismo; que histórica, política y culturalmente ha sido visto como “otro” e invisibilizado. La existencia lesbiana es percibida por las instituciones masculinas como una desviación o aberración, un fenómeno marginal, o como dos mujeres replicando relaciones heterosexuales. Una lesbiana que no se “disfraza” estará expuesta a discriminación laboral, y acoso, violencia callejera. Por lo tanto, refugiarse en la igualdad y en lo normativo, y asimilar los mandatos de las instituciones patriarcales y heterosexuales para no ser percibida como un ser “abyecto” u “otro” se normaliza (1996, p.16-18). En otros casos, como lo es con la pornografía lesbiana; creada por y para el placer masculino, se deshumaniza a las lesbianas y mujeres con atracción a otras mujeres, siendo su existencia sólo aceptable cuando puede ser disfrutada por hombres y dispersando falsas narrativas e imágenes del lesbianismo que solo son dañinas. Analizar la heterosexualidad como institución abre posibilidades a lo que Rich describe como una liberación del pensamiento y una apertura a explorar caminos nuevos; desmoronando el gran silencio alrededor de las relaciones lésbicas y LGTB (1996, p.36) y además encontrar un nuevo lenguaje en el que inscribir su propia experiencia (Suárez, 1997, p.278-279)⁴⁶.

2.2.3 Tecnología de género: Representación de género en lo audiovisual

El género puede ser entendido como un fenómeno cultural mediado por “la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (Lamas, 2000, p.2). Louis Althusser profundiza en el concepto de instituciones a las cuales

⁴⁶ Citado en Gallego

denomina “aparatos ideológicos del Estado”. Dentro de estos identifica a las escuelas, los campos de deportes, la familia, a los medios de comunicación, entre otros (De Lauretis, 1996, p.9). Estos se proponen como escenarios en donde se perpetúa el género. Por lo tanto, los medios de comunicación y consecuentemente, los productos audiovisuales, pueden ser estudiados como “tecnologías de género”, el concepto previamente explicado por De Lauretis.

Desde esta perspectiva, el enfoque audiovisual brinda la posibilidad de representar, construir, reforzar y transgredir concepciones de género que pueden tener diferente incidencia, si bien no definitiva, en los miembros de una sociedad. Por lo tanto, los productos audiovisuales son tantos aparatos ideológicos como tecnologías de género debido a su capacidad de representación. Además, la representación de género en el ámbito audiovisual no solo existe dentro del producto, sino que también tiene un efecto en el público pues “es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se dirige” (De Lauretis, 1996, p.20). Se establece entonces una relación entre el espectador y la pantalla (y sus representaciones de género) en donde ambos influyen en el otro. Sobre esto Simone de Beauvoir expande que:

(...) el hombre tiene la intención de ser universal. Está equiparado con la racionalidad y trascendencia del cuerpo. La Mujer aparece como su Otro: irracional, amarrada a su cuerpo, en todos aspectos definida en relación al hombre. Para Beauvoir, la fuente de esta jerarquía de género e inequidad sexual es la cultura patriarcal, como entregado por la religión, tradiciones, lenguaje, historias, canciones, películas, y todo lo que ayude a componer la manera en la que las personas entienden y aprecian el mundo (de Beauvoir 1993: 275 en Chaudhuri). Estos vehículos para mitos, creados por hombres y contruidos desde su punto de vista, son confundidos por ‘la verdad absoluta’. Durante los años, los pensadores masculinos han tratado de explicar en lugar de cuestionar la noción de la inferioridad de la mujer, con el recurso de la teología, religión, biología y otros discursos ‘científicos’. (Chaudhuri, 2006, p.16-17)

Estos discursos a los que Beauvoir se refiere son lo que fue previamente definido por De Lauretis como “tecnologías de género”. En relación al cine específicamente, propone que “la representación de género por poderosas tecnologías sociales como el cine *mainstream* sin dudas afecta la manera en la que el género es internalizado y construido por individuos – pero nuestras representaciones individuales de género también impactan la más amplia construcción social de género” (Chaudhuri, 2006, p.66). La construcción social del género a

partir de las representaciones de esta toma importancia en relación a los productos audiovisuales, por lo que la investigación de estos se vuelve relevante. A esto le podemos agregar que “basado en investigaciones previas en el campo de estudios de género en la media, se discute que los hombres y mujeres son vistos de maneras distintas, y estas visiones persisten en cómo se continúan representando, caracterizando y enmarcado en las distintas formas de media” (Ottoson & Cheng, 2012, p.4).

Por otro lado, para aproximarnos al panorama de la representación de género a partir de la media, podemos revisar los conceptos presentados por Diana Damean, quien relaciona la representación de género con la identidad postmoderna:

La identidad postmoderna consiste en construir una imagen y asumir un rol social. La identidad postmoderna tiende a estar construida alrededor de imágenes de entretenimiento y consumismo, por lo tanto, es inestable y siempre puede ser sujeta a cambio (...) Por ejemplo, la publicidad, moda o televisión constantemente reconstruyen la identidad, produciendo una fluida y cambiante (...) La representación de la media de la feminidad tiene un fuerte impacto en las mujeres y en la formación de sus identidades. Las mujeres deberían tener una variedad de modelos de los cuales escoger al construir su imagen y asumir sus roles, pero la verdad es que sus opciones son limitadas e inducidas por el discurso de la media. Después de internalizar los estándares de la feminidad, sus decisiones sobre su imagen y roles de género son bastante predecibles (2006, p.89-93)

Damean resalta el posible impacto de la representación de género en la construcción de la identidad de las mujeres, agrega además que “Femenino y Masculino están definidos usando oposición binaria: subjetivo/objetivo, esencia/apariencia, cultura/naturaleza, razón/pasión, activo/pasivo, espíritu/materia. Los segundos términos son atribuidos a los “femenino” (...) estos valores son internalizados por las mujeres, y ellas construyen su identidad de acuerdo a ellos” (2006, p.90). Esta oposición binaria nos permite analizar cómo se construyen los roles de género en la media, a partir de qué características se le asignan a los personajes femeninos y masculinos.

Por lo tanto, los diversos productos audiovisuales aportan visiones y miradas del mundo y ahí, entre sus varios discursos, podemos encontrar también el del género, y el lesbianismo. Son estos discursos los que solemos relacionar “con la cultura para reconocer los roles tradicionales masculinos y femeninos subconscientemente” (McCleary, 2014, p.7).

2.2.3.1 Análisis audiovisual feminista

En “*Feminist Film Theorists*” de Shohini Chaudhuri, se recopilan seis conceptos que sirven como herramientas para el análisis de cine desde una perspectiva feminista. Estos son: *the male gaze* (la mirada masculina) de Laura Mulvey; *the female voice* (la voz femenina) de Kaja Silverman; *technologies of gender* (tecnologías de género)⁴⁷; *queering desire* (el deseo *queer*), ambos de Teresa de Lauretis; *the monstrous-feminine* (o monstruoso-femenino) de Barbara Creed; y *masculinity in crisis* (masculinidad en crisis) de Kaja Silverman.

Sobre los conceptos anteriormente mencionados, Mulvey define la mirada masculina como “los mecanismos voyeristas y fetichistas que subyacen en el inconsciente patriarcal del cine narrativo” (Chaudhuri, 2006, p.39). La voz femenina, por otro lado, plantea bajo la definición de Silverman que “mientras las mujeres pueden gritar, llorar, parlotear, o murmurar dulcemente durante el desarrollo de cualquier película, tienen poca o ninguna voz con autoridad en la narrativa, su discurso caracterizado como ‘inconfiable, frustrado o aquiescente’” (2006, p. 45).

Para la tecnología de género, De Lauretis usa “la teoría y discursos de género de Foucault para resituar al género dentro de un canal más amplio de relaciones de poder (...) tomando en cuenta la tensa y paradójica relación entre las mujeres – como individuos específicamente históricos– y Mujer – un imaginario de representación cultural” (2006, p.62-66), mientras que su segundo concepto, el deseo *queer*⁴⁸, es definido como la “búsqueda para que los paradigmas dominantes de la homosexualidad sean cuestionados y representados, incluyendo discursos clínicos, e institucionales que enmarcan la homosexualidad como una desviación no natural de la reproducción heterosexual, al igual que los discursos de la media

⁴⁷ Previamente discutidas

⁴⁸ Sobre el término ‘*Queer*’: ‘*Queer*’ era un término derogatorio, y homofóbico. Sus víctimas la reclamaron como un término de empoderamiento propio en los ochentas tardíos. Hoy sirve como término ‘paraguas’ para diversas identidades, comportamientos y culturas del rango lésbico, bisexual, gay y transgénero (*L-G-B-T*). La alianza común dentro de estas posiciones respondió a la crisis del SIDA en occidente, y la acompañante ola de homofobia que afectó a ‘*queers*’ de todos los sexos (Chaudhuri, 2006, p.75-76)

popular que sugieren que las sexualidades gays y lésbicas son un ‘estilo de vida’ opcional”(2006, p.76).

Para Creed lo monstruoso-femenino, “se centra en la figuración de la mujer como monstruo, relacionado al concepto de lo ‘abyecto’, definido como aquello que perturba la identidad, sistema, orden sin respetar los bordes, posiciones, reglas”⁴⁹. Lo abyecto fascina y horroriza, y prospera en ambigüedad y transgresión de tabúes y límites” (2006, p.92).

Finalmente, la masculinidad en crisis de Silverman responde a “la noción de masculinidad tradicional como una construcción ideológica basada en una ecuación imaginaria entre el pene y el falo. Esta ideología de masculinidad es la llave para el apoyo a la ficción dominante – el repertorio de imágenes por el cual una sociedad establece el consenso sobre qué es realidad. La pérdida de la creencia en la noción de masculinidad tradicional puede cambiar la ficción dominante” (2006, p.119).

Estos conceptos nos permiten analizar productos audiovisuales con distintas perspectivas de género, sin embargo, estas perspectivas también se pueden aplicar a la creación audiovisual para crear narrativas más interesantes.

2.2.3.2 Representación del lesbianismo en lo audiovisual

Otro aspecto relevante dentro de la representación de género en lo audiovisual, es la representación de lo *queer* y en el caso específico de esta investigación, del lesbianismo. Rich resalta como aun en el campo feminista, la discusión académica alrededor del género (y su representación) suele darse desde perspectivas heterocéntricas, invisibilizando así la existencia lésbica:

Quiero decir algunas cosas en torno al modo en que fue inicialmente concebido Heterosexualidad Obligatoria y al contexto en que vivimos ahora. En parte lo escribí para contrarrestar la cancelación de la existencia lesbiana de tanta bibliografía feminista, cancelación que sentía (y siento) que tiene consecuencias no sólo antilesbianas sino también antifeministas, además de distorsionar también la experiencia de las mujeres heterosexuales. No lo escribí para ahondar divisiones sino para animar a las feministas heterosexuales a analizar la heterosexualidad como institución política que debilita a las

⁴⁹ Kristeva (1982: 4), citado en Chaudhuri.

mujeres, y a cambiarla. Esperaba también que otras lesbianas percibieran la profundidad y la amplitud de la identificación con mujeres y de la vinculación entre mujeres que han recorrido como un tema continuo, aunque yerto, la experiencia heterosexual, y que esto se convertiría en un impulso cada vez más activo políticamente, no sólo en una ratificación de vivencias personales. Quería que el artículo sugiriera tipos nuevos de crítica, que suscitara preguntas nuevas en las aulas y en las revistas universitarias y que, al menos, esbozara un puente sobre el hueco entre lesbiana y feminista. Quería, como mínimo, que a las feministas les resultara menos posible leer, escribir o dar clase desde una perspectiva de heterocentrismo incuestionado (Rich, 1996, p.15)

Históricamente la perspectiva lésbica ha sido excluida tanto en el ámbito académico como en el audiovisual. En el caso del ámbito audiovisual, se puede incluir lo dicho por la directora francesa Celine Sciamma⁵⁰ sobre la reacción de la prensa y público a la palabra lesbiana en relación a su película, el romance lésbico, *Retrato de una Mujer en Fuego* (2019):

Al hablar o escribir sobre “Retrato” algunas personas se han negado a usar la palabra “lesbiana”. ¿Te parece ofensivo que no quieran reconocer la película por lo que es, un romance lésbico, o te esperabas esa resistencia en el lenguaje usado alrededor de la película?

CS: Me estoy dando cuenta con esta película que la palabra “lesbiana” nunca es usada, y cuál es su efecto al ser usada en arte. Incluso cuando yo, durante la promoción, decía “lesbianas”, a veces en el artículo cambiaban la palabra. Entonces, ¿Qué esta detrás de esta palabra? No la encuentro una palabra que de miedo, pero, ¿que esta detrás de ella? Detrás hay un proyecto, y creo que hay algo peligroso en esa palabra. Lo sabemos porque Monique Wittig dijo que las lesbianas no son totalmente mujeres porque están escapando una parte del patriarcado, al menos domésticamente o románticamente. Y esto es muy, muy subversivo y también es la razón por la cual la ficción ha sido muy dura con los personajes lésbicos, porque son vistos como personajes peligrosos. No me ofende el hecho de que las personas no usen esa palabra, pero me estoy dando cuenta y lo estoy analizando. Es bastante interesante. Es una palabra que definitivamente usó todo el tiempo. No uso *queer*, esta película es definitivamente un imaginario lésbico y es un imaginario que es realmente inclusivo. No es reductiva. Es poderosa. No le tendríamos miedo a la palabra si no fuese poderosa.

La resistencia a la inclusión de la palabra lesbiana aun en una película con esta temática muestra como las problemáticas presentadas por Rich aun persisten, tanto en el ámbito académico como en el audiovisual, y permiten entender la importancia de analizar un producto audiovisual con un romance lésbico desde una perspectiva de género y el impacto que esto puede tener en la estigmatización de la existencia lésbica.

Por lo tanto, los conceptos previamente presentados para el análisis audiovisual desde una perspectiva feminista pueden aplicarse también a las narrativas y relatos lésbicos. Por ejemplo, en una entrevista para *The Film Stage*⁵¹ el director surcoreano Park Chan-wook

⁵⁰ <https://www.rogerebert.com/interviews/love-dialogue-celine-sciamma-on-portrait-of-a-lady-on-fire> Traducción personal

⁵¹ <https://thefilmstage.com/park-chan-wook-talks-the-handmaiden-male-gaze-queer-influence-and-remaking-a-spike-lee-film/> Traducción personal

respondió sobre su película *La Doncella*⁵² (2016) y las complejidades de dirigir un romance lésbico siendo él un hombre:

Leí una entrevista contigo que fue dirigida por alguien que encontró la “mirada masculina” en *La Doncella* conflictiva. ¿Muchas personas han hablado contigo sobre estos temas después de ver la película?

PCW: ¿Sabes lo importante que son esas sesiones de lectura, de las que Hideko es parte, para esta película? Estas escenas están ahí para literalmente mostrar lo que es la “mirada masculina”, y, de forma muy palpable te muestran lo que la violencia de la mirada puede hacer. Aun si Hideko estaba usando capas de kimono, no importa; es como si hubiese estado expuesta desnuda frente a esos hombres. Así, en lugar de tocarla, estos hombres están alejados por metros del escenario en el que ella da la lectura—, pero, en estas sesiones de lectura, es como si la estuvieran violando. Entonces, para un cineasta que está tratando de hacer una película sobre la violencia de la mirada masculina, y hacer una película que es una crítica a estos tipos de miradas masculinas violentas, realmente, qué tan cuidadosos hemos sido y cuánto hemos pensado al diseñar estas escenas con Hideko, que ha sido sujeto de tanta violencia a partir de la mirada masculina toda su vida. Cuando encuentra a su amor verdadero, y tienen este momento de amor, y hacen el amor, ¿qué tan cuidadoso se tuvo que ser para no volver ese momento en otro objeto de mirada masculina voyerista? Así que, si puedes, por favor considera eso. Preguntaría, por favor, que olviden que soy un director hombre, y por favor, traten de ver la película objetivamente. El representar a una mujer teniendo deseos sexuales, en una manera franca — el mostrar un cuerpo de mujer desnudo, y mostrarlo de forma hermosa— ¿eso hace que la película automáticamente caiga en la categoría de mirada masculina? Creo que ahí es donde empieza el problema, y este tipo de pensamiento, en sí mismo; es una forma de “mirada masculina” de ver este problema. Es enteramente posible para cineastas mujeres representar a mujeres en su honesto deseo sexual y la belleza de eso. Las cineastas mujeres pueden hacer eso del mismo modo.

Este caso muestra cómo el análisis de género puede influenciar directamente el lenguaje audiovisual, y ser aplicado directamente en la creación de planos, construcción de personajes, etc. En *La Doncella* la mirada masculina está presente dentro de su ficción a partir de los personajes masculinos, pero es criticada desde su propuesta audiovisual y, por lo tanto, es utilizada como una herramienta para crear una narrativa más compleja.

En contraste, fue la objetificación sexual a partir de la mirada masculina la que fue el centro de críticas para la controversial ganadora de la Palma de Oro; *La Vida de Adèle*, otra película sobre un romance lésbico que se estrenó tres años antes que *La Doncella*. Un artículo de *Vulture*⁵³ reconstruye la línea de tiempo de la controversia alrededor de *La Vida de Adèle*, desde críticas sobre como las escenas de sexo no eran arte sino exenciones voyeristas de la

⁵² *La Doncella* es una adaptación de la novela lésbica *Falsa Identidad* de la autora Sarah Waters. En la adaptación de Park Chan-wook la era victoriana es re-localizada a la década de los treinta en Corea. <https://www.straight.com/movies/824071/handmaiden-averts-male-gaze-its-portrayal-women>

⁵³ <https://www.vulture.com/2013/10/timeline-blue-is-the-warmest-color-controversy.html>

mirada masculina⁵⁴ hasta terribles condiciones dentro del set para las actrices, incluyendo grabar una escena de sexo (no coreografiada previamente) durante diez días. Julie Maroh, la autora de la novela gráfica de la que *La Vida de Adèle* fue adaptada comentó en su blog⁵⁵ sobre las escenas de sexo: “una demostración brutal y quirúrgica, fría y exuberante, de supuesto sexo lésbico que se volvió en porno”.

Sobre las comparaciones entre ambas películas (ambas se estrenaron en el Festival de Cannes, son dirigidas por hombres, giran alrededor de un romance lésbico y tienen por lo menos una escena de sexo larga), Park Chan-wook respondió que se tomaron una serie de medidas durante pre-producción y producción de *La Doncella*, que incluían: comunicarle a las actrices la naturaleza de las escenas de sexo antes de entregarles el guion, descripciones detalladas de las escenas de sexo en el guion; siendo esas las primeras escenas en pasar a *storyboard* (guion gráfico), mostrarles el *storyboard* con los ángulos y planos a las actrices mencionando las partes de su cuerpo que se mostrarían para que ellas puedan decir si algo les incomodaba y se hagan los cambios respectivos, ensayos de las escenas de sexo con ropa para decidir la iluminación y las posiciones de cámara. Los hombres del equipo no estuvieron presentes durante los días en los que se grabaron estas escenas, incluyendo al director de foto y al operador de cámara; quienes junto con el director usaron un control remoto para controlar la cámara a distancia, tratando de lograr los planos requeridos en una o dos tomas. Adicionalmente, solo una operadora de *boom* estuvo con las actrices en el set⁵⁶. El conocimiento y aplicación de la mirada masculina como concepto de género influyó en la creación del producto audiovisual (ficción) y en el tratamiento de las actrices en la vida real.

⁵⁴https://www.nytimes.com/2013/05/24/movies/many-films-still-in-running-at-cannes-for-palme-dor.html?pagewanted=2&ref=movies&_r=0

⁵⁵ http://sd-4.archive-host.com/membres/up/204771422545612119/Adele_blue.pdf Traducción personal

⁵⁶https://i-d.vice.com/en_uk/article/neba7d/park-chan-wook-on-the-subversive-sensuality-of-his-korean-lesbian-thriller-the-handmaiden

2.3 Anime

Al intentar entender qué es *anime*, probablemente se encontrarán dos definiciones principales. La primera lo describe como una técnica sencilla que se define según su origen: animación producida en Japón. La segunda es un poco más compleja, pues describe al *anime* como una cultura específica de animación japonesa, que incluye formas de animación realizadas en Japón y permite animaciones producidas fuera de Japón que se ajustan a un estilo denominado *anime* (Horno, 2013, p.47-48). Estos dos resúmenes son las dos vertientes principales que existen en las definiciones de *anime*. Por ejemplo, podemos observar una definición como “*anime* es un estilo propio de animación, que se distingue en el estilo de su dibujo, en la forma de animación y en estilo narrativo” (Rodríguez Fernández, 2014, p.45) omitiendo mención a Japón (el país de origen) en su definición; mientras que Daisuke Miyao simplemente define: “se utiliza ampliamente para distinguir la animación japonesa de otras formas” (2002, p.14). Esta doble posición está presente en todos los trabajos que intentan definir el *anime*. Un ejemplo sería la miniserie de Netflix, *Neo Yokio*, que fue coproducida por los estudios japoneses Studio DEEN y Production IG, y promocionada como un *anime*, pero creada por el estadounidense Ezra Koenig con un equipo de producción occidental y para un público occidental⁵⁷. Para complejizar la situación, MOI animation, un estudio coreano, fue responsable de la animación⁵⁸. Por lo tanto, nos encontraremos con aquellos que prefieren definirlo como *anime* y otros que no.

La dificultad de definir el *anime* probablemente viene de las distintas percepciones que se tienen sobre la animación en oriente y occidente. En el occidente “se considera que algunos temas son adecuados para la animación y otros no. En Japón no existe tal distinción: todo puede transformarse en un *manga* (novelas gráficas). Y lo mismo sucede con la animación.”

⁵⁷ <https://www.nytimes.com/2017/09/21/arts/television/netflix-neo-yokio-review-jaden-smith.html>

⁵⁸ <https://pitchfork.com/news/watch-ezra-koenigs-new-netflix-anime-neo-yokio/>

(Galbraith & Duncan, 2009, p.14). Susan J. Napier profundiza este punto: “Esencialmente, las obras de *anime* incluyen todo a lo que las audiencias Occidentales están acostumbradas a ver en películas *live-action*— romance, comedia, tragedia, aventura” (2001, p.6-7), de manera interesante se relaciona esta diferencia cultural con el alfabeto japonés: “Japón es un país que es tradicionalmente más picto-céntrico que otras culturas Occidentales, como es ejemplificado en su uso de caracteres o ideogramas, y el *anime* y *manga* encajan fácilmente dentro de una cultura contemporánea de lo visual” (Napier, 2005, p.7). Esta cultura de lo visual se demuestra en la gran cantidad de categorías con las que cuenta el *anime*. A continuación, se presentará una recopilación con algunas de las categorías más importantes:

Shonen:	Dirigido a un público masculino adolescente (y preadolescente), dosis de violencia, suele seguir la estructura narrativa del monomito.
Shojo:	Dirigido usualmente a un público femenino adolescente (y preadolescente) con historias de fantasía, magia, amor, aventuras y los sentimientos de la protagonista que van evolucionando durante la historia.
Josei:	Dirigido a un público femenino adulto, con corte realista, suele contar las experiencias diarias de las mujeres que viven en Japón.
Seinen:	Dirigido a un público masculino adulto, con corte realista, suele tener temáticas de situaciones de vida o muerte, política, violencia.
Kodomo:	Dirigido a niños, historias sencillas, sin carga sexual y generalmente tratan de mascotas y niños pequeños
Mechas:	Historias protagonizadas por enormes robots y tecnología avanzada; se destaca el diseño de estas máquinas
Harem:	Las protagonistas son un grupo de féminas con un chico como coprotagonista
Sentai:	Las acciones se reparten entre cuatro a cinco protagonistas que trabajan en grupo
Jidaimono:	Ambientado en el Japón feudal
Ecchi:	Corte humorístico con toques eróticos

Recopilación de categorías elaborada según los autores: Cobos, Rodríguez-Fernandez y Lock

Esta vasta variedad demuestra la gran cantidad de temas que puede llegar a tocar el *anime*. Del mismo modo, lo veremos reflejado en sus horarios de emisión en la televisión nipona: “La animación en televisión es una presencia continua, iniciando con programas de niños en la

mañana, continuado en el horario familiar durante la tarde, y tomando una presencia significativa en el mercado de la madrugada (después de las 11:00 p.m.), en donde programas dirigidos a adolescentes y veinteañeros son las principales ofertas” (Napier, 2001, p.15-16). Esto difícilmente podría ser comparado con su contraparte Occidental, en donde la animación aún está relacionada con lo infantil. La variedad en la temática de los *animés* probablemente está relacionada al hecho de que el *anime* es una “forma nacional y cultural que va incrementando su popularidad — en casa e internacionalmente— desde los ochentas y noventas. El *anime* frecuentemente evoca la problemática identidad nacional japonesa en relación al concepto de otredad, que suele estar unido a problemas de género y sexualidad” (Yoshida, 2008, p.74), por lo tanto, veremos estos problemas (de género y sexualidad) reflejados en diversos productos *anime*.

En cuestión al estilo existen algunas convenciones: “los dibujos *anime* son generalmente de carácter realista, aunque suelen estilizar ciertos rasgos faciales, sobre todo la forma de los ojos, la boca y la nariz, esta última con el mínimo de detalle” (Horno, 2013, p.116) dándole mayor importancia a la figura del “gran” ojo que se convierte “incluso para muchos artistas contemporáneos, en un rasgo distintivo y un icono de la cultura nipona” (Horno, 2013, p.116). La razón estilística se puede relacionar a la empatía y a la relación del espectador con la pantalla:

El motivo de otorgar estos enormes ojos a sus diseños, podría deberse al intento del dibujante por “humanizar” a los personajes, ya que la manera más interesante, atractiva y eficaz de representar el sentimiento humano en sus dibujos sería a través de una mirada amplia. Y los ojos son, sin duda, el medio más idóneo para expresar visualmente el estado de ánimo, los sentimientos o incluso el carácter (Horno, 2013, p.117)

Además del carácter realista y el diseño de los ojos, otras convenciones estilísticas suelen ser la aplicación del color, usualmente basada en tintas planas con mínimo sombreado — por capas — para proporcionar volumen a las figuras, y líneas de contorno muy delgadas (Horno, 2013, p.117). Por lo tanto, podemos resumir las características estilísticas como “la animación

limitada⁵⁹, la expresión en plano, la suspensión del tiempo, su amplitud temática, la presencia de personajes históricos, su compleja línea narrativa y, sobre todo, un particular estilo de dibujo, con personajes introducción caracterizados por ojos grandes y ovalados, de línea muy definida, colores llamativos y movimiento reducido de los labios” (Horno, 2013, p.4-5). Otros autores también toman como característica importante la “tendencia a que las historias no sean simplemente de bien versus mal, sino de relaciones y visiones del mundo complicadas” (Yoshida, 2008, p.76-77). Sin embargo, se debe recordar que estas convenciones no siempre estarán presentes en todos los *animés*.

2.3.1 *Anime*: finales del siglo XX e inicios del siglo XXI

A nivel contextual, es importante resaltar el momento por el que está pasando el *anime* a nivel global. Napier divide la situación actual del *anime* en dos: como cultura popular y de masas en Japón y otros países orientales, y como una subcultura en Estados Unidos y el resto del mundo occidental (2001, p.4). Sobre esto, agrega: “Aunque hasta hace unos pocos años atrás era solo conocido para pequeños subgrupos entre fans de ciencia ficción, el *anime* ha incrementado a por lo menos un nicho en el *mainstream* (principales medios de comunicación)” (2001, p.5). Quizás parte de este salto cultural se relacione con “la constante polinización cruzada y el préstamo cultural popular complican y enriquecen los textos de *anime*” (Pointon, 1997, p.44). Por ejemplo, Napier argumenta que en la década de los noventa empezaron a aparecer *animés* intelectualmente sofisticados con “profundas preocupaciones existenciales que serían notables aún en la mayoría de películas *live-action*” (2001, p.18), lo cual los vuelve atractivos a nivel internacional. Del mismo modo, muchos *animés* cuentan con diversas influencias de distintas culturas, incluyendo la occidental. Napier expande esto:

Por lo menos en términos de entretenimiento, están igualmente interesados e influenciados por la cultura occidental como lo están específicamente por la japonesa. Un proceso parecido está sucediendo en el Occidente donde muchos jóvenes están dispuestos a una cultura de entretenimiento más

⁵⁹ Animación Limitada: el uso de estrategias rentables en el *anime*: menos imágenes por segundo en la representación de una escena (Yoshida, 2008, p.76-77).

internacional. Esto se relaciona con otro punto de Pointon, sobre la necesidad de acercarse a la media cultural contemporánea como 'zonas' e 'intersecciones' en donde los elementos de diferentes culturas se encuentran y mutan (2001, p.22)

Se podría ubicar uno de los antecedentes de la influencia occidental en el *anime* “tras la Segunda Guerra Mundial” pues “la derrota de Japón y la imposición por parte de las Fuerzas Armadas estadounidenses de un gobierno de transición, comienza una potente censura contra las animaciones propagandísticas que se habían realizado durante la época de guerra, incriminando incluso a los propios animadores que se vieron obligados a crear dichos trabajos bajo el mandato del anterior poder militar” (Horno, 2013, p.86-87). Esto ocasionó que la producción de animación japonesa sea más restringida. Rodríguez Fernández señala, por ejemplo, que “el *anime* posee una importante influencia de las obras de Disney, siendo estas obras difundidas masivamente después de la derrota japonesa en la Segunda Guerra Mundial” (2014, p.41). Por ejemplo, Osamu Tezuka, creador de *Tetsuwan Atom (Astroboy, 1952)* fue influenciado por el estilo redondeado de Disney, en específico el “ojo *anime*” que ha sido, casi desde sus inicios, el elemento descriptivo que ha caracterizado al estilo de animación japonesa. Según el autor Miguel Angel Ramos, estos representan la mirada empática de un niño que busca la afinidad emocional del adulto a consecuencia de la influencia del diseño del popular personaje de dibujos animados como *Mickey Mouse* (Horno, 2013, p.116-117). Además, Tezuka ilustró las versiones japonesas de *La Historia de Walt Disney, Bambi y Pinocchio* para la revista *Manga Shonen* durante 1951 y 1952 (Schodt, 2007, p.44).

Actualmente, existen maneras más fáciles de acceder al *anime* desde el hemisferio occidental, lo cual parece responder a una demanda del producto. Podemos notarlo, por ejemplo, en los servicios de *streaming* y en su comportamiento respecto al *anime*. Existe Crunchyroll, “una corporación privada que comenzó en 2007. La compañía ofrece contenido de televisión asiática a consumidores internacionales en un formato de transmisión (*streaming*) digital, con un enfoque particular en el *anime* japonés” (Wentz, 2016, p.115-116). Según la revista *Variety* en febrero del 2017, Crunchyroll contaba con un millón de

suscriptores pagados y 20 millones de usuarios registrados⁶⁰. Por otro lado, el servicio de *streaming* más importante, Netflix, cuenta con una alianza comercial con los estudios de *anime* Production I.G y BONES, en la que se comprometen a coproducir episodios de *anime* de los estudios y transmitirlos en 190 países. Con esto, Netflix busca fortalecer su línea de animación para miembros de todo el mundo produciendo *anime* de alta calidad. Además, describen la alianza como una situación de ganancia para todos los involucrados, la plataforma, los miembros de esta, y los creadores y productores de *anime*⁶¹.

A pesar de las colaboraciones de la industria *anime* con empresas occidentales, mucho del atractivo del producto nace por su lejanía a estas. El *anime* se vuelve una opción alternativa y otra, que rechaza a la común o *mainstream* (que en este caso sería el producto norteamericano):

Sin embargo, el fenómeno de este flujo de ida de Estados Unidos a países periféricos empezó a cambiar desde finales de los ochentas y noventas, y ese cambio incluye el tremendo crecimiento de la animación japonesa. El cambio reciente en la industria de la animación quizás sugiera que la resistencia a la hegemonía estadounidense no fue necesariamente intencional— es solo que más países tienen las posibilidades y el deseo de producir animación, y por lo tanto los productos norteamericanos se vuelven menos centrales. Como resultado, estos países reciben un medio a través del cual pueden contrarrestar la hegemonía. Esta afirmación indica que, en una época de globalización, la animación producida en países previamente (o actualmente) marginados desempeña un papel importante en restablecer la identidad nacional a través del imaginario y, a su vez, socavando las ideologías y la estética centradas en los estadounidenses (Yoshida, 2008, p.73-74).

Podemos establecer al *anime* entonces como un producto con posibilidades de restablecer identidades nacionales alejándose del modelo occidental, mientras al mismo tiempo este modelo occidental le crea espacios de crecimiento. La amplia variedad de categorías permite además flexibilidad en los temas a desarrollar, sin embargo, también existen categorías con públicos objetivos claros en edad y género. Como se mencionó anteriormente, estas categorías (ya sean *shojo*, *shonen*, *josei*, *seinen*, etc.) toman importancia en conversaciones de género, y como este es entendido y representado en un medio audiovisual como el *anime*. A continuación,

⁶⁰ <http://variety.com/2017/digital/news/crunchyroll-anime-1-million-paid-subscribers-1201982702/>

⁶¹ <https://www.animenewsnetwork.com/news/2018-01-31/netflix-to-co-produce-anime-with-production-i.g-bones-wit-studio/.127164>

para buscar entender mejor al objeto de estudio, nos centraremos específicamente en la categoría a la que *RGU* pertenece: el *shojo*.

2.3.2 El *Shojo*

Es en este contexto que resaltamos la categoría *shojo*. *Shojo* es una palabra japonesa que significa mujer joven. Es la categoría dentro del *anime* que está dirigida al público femenino joven dentro de la franja de edad de 9 a 21 años. Tiene como tema principal el amor y los sentimientos de la protagonista, quien va ir evolucionando durante la historia (Lock, 2014, p.26-27). Es considerado el equivalente femenino al *shonen* (categoría dirigida al público masculino de 9 a 21 años). Como se mencionó en el planteamiento, el *anime* suele tener una muy fuerte demarcación en su creación, orientación, narrativas e imágenes según el género al que esté dirigido, pudiendo ser clasificado en dos categorías: el “país de chicos” y el “país de chicas” (Napier, 2005, p.117). Esta división vuelve a los productos *anime* objetos de estudio muy interesantes desde una perspectiva de género. Al ser el *shojo* dirigido al público femenino, es importante considerar la relación de esta categoría con las representaciones de mujeres japonesas dentro de la media:

A pesar de las grandes contribuciones que las mujeres japonesas han tenido en el crecimiento económico y del poder de su país, la creencia de que los roles sociales más importantes para ellas son los de buena esposa y madre cariñosa todavía permanece (...) Se espera que las mujeres que empiezan a trabajar después de la escuela o universidad eventualmente encuentren un esposo y dejen su trabajo. Distintos investigadores especulan que la media japonesa puede estar perpetuando esta expectativa con sus representaciones de mujeres japonesas (Luther & Nentl, 2001, 25)

Si la media japonesa tiene, efectivamente, un rol en la posición de la mujer en su sociedad, entonces podríamos plantear el *shojo* como una “guía de género” para las adolescentes. De hecho, los inicios del *shojo* y de la cultura que lo rodea, fueron probablemente a finales del siglo XIX, cuando los trabajos centrados en niños —textos específicamente orientados para sus intereses, en términos de contenido, lenguaje y presentación— empezaron a aparecer. La traducción de literatura infantil extranjera, predominantemente la europea, fue catalizador inicial de esto (Wakabayashi, 2008, p.227-228). Historias como *Mujercitas* de Louisa May

Alcott; *La Princesita* y *El Jardín Secreto* de Frances Hodgson Burnett fueron amadas por la audiencia japonesa.

Aunque la intención al traducirlas había sido educar a las niñas sobre conceptos como familia y domesticidad (lo anteriormente llamado “guía de género”), estas historias las ayudaron a crear su propia literatura, y a desarrollar lo que ahora llamamos *shojo*. Por ejemplo, en el caso de *Mujercitas* el personaje protagónico de Jo significó un nuevo modelo de adolescencia para la audiencia femenina japonesa debido a su libre expresión de género y actitud *tomboy* (Tsuchiya Dollase, 2003, p.725-727). Por otro lado, *El Jardín Secreto* tuvo un fuerte impacto en constituir el jardín y consecuentemente, al cuidado y protección de las flores, como un espacio privado para las jóvenes en los *shojos* (Fujimoto, 2014, p.41). Por lo tanto, el *shojo* se configuró a partir de las tradiciones de ambas historias para niñas; las japonesas (con autoras como Yoshiya Nobuko, como se verá más adelante) y las occidentales.

Esta literatura *shojo* floreció en la década de 1910 debido a la era de la industrialización, publicación y urbanización, con las primeras revistas dedicadas a niñas y las historias dentro de ellas que representaban sueños y fantasías. Este espacio de *shojo bunka* (cultura de niñas) creó una comunidad independiente para niñas, libre de la intrusión de códigos o estándares masculinos (Tsuchiya Dollase, 2003, p.727). Estas revistas también publicaban ilustraciones y tiras de *manga*⁶². Para 1930, estas tiras se habían vuelto elaboradas y sofisticadas, presentadas en formato multi-página, y para 1960 la industria del *manga shojo* era todo un éxito, con revistas dedicadas solo a su publicación, y con la popularización de *mangakas* mujeres⁶³. Como se verá posteriormente, es también en esa misma década en la que se empiezan a crear, adaptar y transmitir los primeros *animés shojo*.

⁶²https://web.archive.org/web/20150316192926/http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/prewar_shoujo/index.php

⁶³https://web.archive.org/web/20150315022533/http://matt-thorn.com/shoujo_manga/colloque/index.php

Sin embargo, aunque estos espacios fueron originalmente creados para niñas y mujeres⁶⁴, actualmente el *shojo* no siempre las tiene como público objetivo exclusivo. Como categoría “el *shojo* está típicamente asociado con el consumo, ya sea como un cuerpo consumido por hombres cuyos sueños parecen revolver alrededor de colegialas no amenazantes o siendo ellos mismos el sujeto de consumo” (Napier, 2005, p.170). Esto quiere decir que una cantidad de hombres también lo consume, muchas veces volviéndose el público objetivo principal. Esto puede crear un mensaje contradictorio: personajes de niñas escolares (construidos para que las adolescentes se identifiquen con ellas) que son sexualizadas en la narrativa (para poder venderle *merchandising* al público masculino).

Consecuentemente, una de las características interesantes del *shojo*, es que los *mangas* suelen ser de autoría femenina, pero con *animés* adaptados y dirigidos por hombres⁶⁵. Se puede plantear que los cambios hechos en un *manga* con autoría femenina a una adaptación de *anime* de autoría primariamente masculina pueden resultar de un punto de vista masculino céntrico (Donovan, 2013) y que, además, al encontrarse estas dos fuerzas contradictorias se crea una “relación cómplice de mensajes opuestos sirve como un engranaje funcional de un mecanismo social más grande que genera y re-confirma normas de género convencionales y heterosexualidad” (Saito, 2013, p.147). Esto hace a los *animés shojos* objetos de estudio muy interesantes en respecto a sus representaciones de género y romance:

Durante los sesentas y setentas había más restricciones para las mujeres en la selección de carreras, y los conflictos y deseos de pelear en contra de estos se manifestó en su escritura. Para los noventas, los roles de las mujeres se habían vuelto más complejos y esto es claro en el *manga shojo* contemporáneo. La presión de ser inteligente e independiente, *kawaii*⁶⁶ e infantilizada, pura pero también sexualizada; y ocupar el rol de la abnegada, tradicional y doméstica esposa y madre, culmina en un rol extremadamente complicado para las mujeres jóvenes aspiren a ser (Richardson, 2013, p.15-16)

⁶⁴ Aunque estos espacios tenían un público objetivo femenino, usualmente eran creados por hombres.

⁶⁵ Aunque esto es común no es una regla, y existen excepciones.

⁶⁶ En la década de los ochenta las escolares japonesas (15-18) desarrollaron la cultura *shojo*, a partir del concepto *kawaii* (tierno), que tomó influencia clave en la cultura popular. Lo *kawaii* solía ser representado como infantil, en contraste a la negativa representación social de la adultez involucrando trabajo duro, deber y falta de libertad. Productos que eran dulces, coloridos, encantadores, ‘naturales’ y suaves eran *kawaii*: escritura tierna y curvilínea, juguetes tiernos, personas tiernas, y bienes de consumo tierno. La cultura de lo *kawaii*, conducida por el consumismo de las escolares, se apoderó de la cultura adulta en muchas maneras, como en la publicidad de empresas; por ejemplo, bancos usando imágenes y palabras tiernas (Hinton, 2014, p.96).

El público objetivo de estas producciones puede llegar a incorporar al mismo tiempo a niñas de entre cuatro y nueve años; y hombres de diecinueve y treinta años (Saito, 2013, p.147).

Utilizando el ejemplo de los *animés* de *magical girls* (una subcategoría del *shojo*), Saito explica:

El contexto dual del *anime* de chicas mágicas, como programas de niños que expresan mensajes sobre roles de género que reflejan las normas de género estandarizadas y un vórtice de representaciones operadas por un fetichismo visual de cuerpos femeninos jóvenes, pueden haber pertenecido a dos eras diferentes de las décadas del 60 y 80, pero hoy el género ha crecido e incorporado con facilidad ambos contextos (2013, p.147).

Esta contradicción permite que encontremos ideales femeninos y masculinos en los personajes *shojo* al mismo tiempo, especialmente si recordamos que el material base; *manga*, suele ser creado por una mujer, para luego ser adaptado a un *anime* por un grupo de hombres (Donovan, 2013). Sin embargo, Napier también señala como el *shojo* puede encapsular la tensión entre sexos en un mundo en donde el rol de la mujer se está transformando drásticamente (2001, p.11). Un estudio agrupó a los *mangas shojos* según la edad de las mujeres a los que estén dirigidos, y encontró cambios importantes en la representación del género, romance y en la misma visión del mundo:

Shojos dirigidos a lectoras de nueve a trece años:

- Protagonistas femeninas que no dependen de personajes masculinos
- Relaciones entre mujeres centrales a la historia en contraste a relaciones secundarias con personajes masculinos
- Personajes femeninos que rescatan a los masculinos
- La protagonista se apoya en sus amigas, y especialmente en mujeres masculinas
- Personajes femeninos que internalizan características masculinas
- Romance mínimo
- Poderes mágicos representados como una fuente de confianza para la protagonista
- El concepto de fantasía prevalece
- Los personajes hacen lo que la sociedad no permite
- El estilo de vida representado es de ensueño, acompañado de mensajes ocultos y sin sentido

Shojos dirigidos a lectoras de entre once a quince años:

- El romance (heterosexual) empieza a tomar importancia, volviéndose un arca narrativa central, aunque no la principal
- Los personajes femeninos no entienden el romance cuando lo ven
- El romance causa competencia entre mujeres y destruye amistades del mismo género
- La interacción de las protagonistas con los personajes masculinos incrementa
- Los personajes masculinos aparecen en el momento indicado

- Las mujeres empiezan a depender de los hombres
- Los niveles de fantasía difieren pudiendo ser divididos en tres tipos: limitada, moderada o abundante

Shojos dirigidos a lectoras de entre quince a veintiún años:

- El romance (heterosexual) se vuelve el punto focal en las historias
- Las protagonistas toman un rol pasivo dentro del romance
- Las decisiones que toman las protagonistas son por el bien del romance
- La felicidad se alcanza a través del romance y el miedo a la soledad está presente
- Los personajes masculinos se vuelven integrales a la narrativa y una parte crítica de la identidad femenina
- Los personajes masculinos siempre son más sabios que su contraparte femenina, además de tener posiciones de trabajo más altas y ser más experimentados románticamente
- Las lectoras pueden ver los pensamientos internos de los personajes masculinos
- El concepto de fantasía desaparece: los personajes masculinos dificultan los sueños y fantasías, y las protagonistas ya no tienen el poder de lo tierno (*kawaii*) de su lado
- El único elemento fantasioso que es recurrente son los encuentros casuales, que sirven como herramienta para el romance heterosexual.

Información extraída de Brown (2008, p.15-103), cuadro de elaboración propia

Este cambio gradual nos puede hacer entender cómo las historias *shojo* se vuelven más tradicionales al representar los roles de género y sexualidad según sea mayor su público objetivo. Además, Jennifer L. Brown también nota que existe una brecha entre el *manga shojo* y la realidad (entre la mujer japonesa ‘real’ y la representada en el *shojo*) y que puede que las lectoras simplemente estén inconscientes del declive en el poder de la protagonista femenina. Además, resalta que la industria del *manga* es dominada por hombres (Brown, 2008, p.103-117). Aunque las niñas pueden soñar, al volverse mujeres deben regresar al *status quo* y tomar su lugar en la sociedad. Sin embargo, en los años recientes “un tipo diferente de *shojo* ha emergido, caracterizado por rasgos más oscuros y complejos” (Napier, 2005, p.170). Estas tramas más oscuras y complejas quizás tienen que ver con la evolución del rol femenino en la sociedad. Estudios que exploran la situación por la que pasan las niñas y adolescentes en Japón pueden demostrarnos el nivel de complejidad que puede alcanzar su día a día:

El enfoque de Kamada en el uso de palabras es perspicaz. Por ejemplo, ella explora la noción japonesa de *hamideru*, que emergió muchas veces en las conversaciones, personificando la importancia de ser incluida en los grupos de la escuela. *Hamideru* tiene varios matices, como ‘resaltar’, ‘ser dejada de lado’, ‘ser tu misma’, o ‘ser la que no encaja’, que pueden relacionarse al proverbio japonés, *deru kugi wa utareru* (el clavo que sobresale es martillado). La frecuente referencia a *hamideru* resalta el proceso que une el comportamiento social de las chicas en términos de estatus social, género y etnicidad. Las adolescentes explican que sienten que deben disfrazar su ‘verdadero ser’ para evadir resaltar, mientras lamentan que es imposible para ellas esconder su físico, pues la manera en la que se ven es saliente. Por lo tanto, están trabajando constantemente para negar sus identidades, conscientemente evitando

‘verse diferente y sobresalir en la escuela, especialmente para no ser censuradas o víctimas de *bullying* por los chicos (Murphy Shigematsu, 2012, p.289).

Esta problemática podrá ser representada en *animés shojos*, entrando en juego variables como género y etnicidad, y cómo estos influyen en el proceso de maduración de las niñas. La inclusión de estas variables muestra como el *shojo* se va adaptando a la realidad pues “el término *shojo* ha mutado a través del tiempo para reflejar las expectativas sociales comunes” (Yoshida, 2008, p.89). Esta variable hace que el *shojo* pueda ser considerado un constructo social:

Otra característica de la representación de género en el *anime* puede ser observada en el cambio de (re)presentaciones del *shojo* correspondiendo a cambios en expectativas y percepciones sociales en el tiempo. *Shojo* es una construcción cultural. Emergió al inicio del siglo veinte junto con los establecimientos de internados para niñas, revistas y otra media dirigida explícitamente a niñas, y a otras innovaciones, casi todas con el propósito de producir ‘buenas esposas y madres sabias’ para el beneficio del estado. En otras palabras, la idea de *shojo* fue originalmente conceptualizada como parte de la constelación de esfuerzos para confinar la sexualidad femenina y enfatizar en la conservativa demarcación de género entre ‘femenino’ y ‘masculino’. En sus primeros años el *anime shojo* fue creado en su mayoría por hombres, y a pesar de jugar un poco con las reglas tradicionales de género, generalmente presentó al género según los modelos patriarcales. A partir de los ochentas, y especialmente al más mujeres volverse escritoras activas del *manga* en el que muchos *animés* se basan, la representación del *shojo* empezó a cambiar dramáticamente, jugando un papel clave en la subversión de las identidades de género y sexuales convencionales. Este cambio es indicativo de los intentos conscientes de de-construir el discurso patriarcal de género y sexo a partir de textos visuales populares (Yoshida, 2008, p.78-90)

A pesar de originalmente cumplir una función normativa con respecto a la sexualidad femenina, el discurso del *shojo* ha ido cambiando. Existe un *manga shojo* que “emplea varios métodos para quitarle aspectos normativos a la sexualidad y sus roles acompañantes uno por uno, y unir diferentes elementos, y por lo tanto creando modelos divergentes de sexo y roles sexuales, y las imágenes que acompañan a estos nuevos modelos” (Fujimoto, 2004, p.76). Por lo tanto, podemos observar al *shojo* como agente con posibilidades de influenciar discursos de género.

2.3.3 Representación de Género en el *Shojo*: Una breve línea de tiempo

La representación del género en productos audiovisuales ha sido cambiante durante los años y según el producto, el *shojo* no es excepción a esto. Podemos decir que “en sus primeros años el *anime shojo* fue creado en su mayoría por hombres, y a pesar de jugar un poco con las reglas

tradicionales de género, generalmente presentó al género según los modelos patriarcales” (Yoshida, 2008, p.90). Sin embargo:

A partir de los ochentas, y especialmente al más mujeres volverse escritoras activas del *manga* en el que muchos *animés* se basan, la representación del *shojo* empezó a cambiar dramáticamente, jugando un papel clave en la subversión de las identidades de género y sexuales convencionales. Este cambio es indicativo de los intentos conscientes de deconstruir el discurso patriarcal de género y sexo a partir de textos visuales populares (Yoshida, 2008, p.90)

El *shojo* empieza a cambiar y a presentar distintas representaciones de mujeres. Sin embargo, los modelos patriarcales iniciales y la subversión de las identidades de género no son mutuamente excluyentes y muchas veces podrán existir en el mismo producto. A continuación, se verá cómo se fueron desarrollando estos dos discursos a través de distintos *animés shojo*.

En 1966, *Mahōtsukai Sally* (*La Princesa Sally*), considerado el primer *anime shojo*, debutó en la televisión japonesa. Contó con lo que podría definirse como la primera protagonista femenina dentro del *anime* pues “hasta ese entonces, los protagonistas en el *anime* siempre habían sido hombres, y las espectadoras no habían tenido otra opción que identificarse con pasivas figuras femeninas que siempre eran secundarias a la trama principal, o a identificarse con los activos protagonistas masculinos, si deseaban acceder poder” (Yoshida, 2008, p.91). Otros dos *animés magical girl* se estrenaron en años cercanos, por lo que es posible analizar a estos tres como una posible posición inicial del *shojo* con respecto al género:

Himitsu no Akko-chan y *Majokko Megu* fueron estrenados en los años 1969 y 1974 respectivamente, siendo *shojos* de la categoría ‘*magical girl*’, al igual que *Mahōtsukai Sally*. Se puede decir de estos tres que la imagen de ‘*shojo*’ representada por estas niñas sigue adhiriéndose a las categorizaciones de género convencionales. En términos de representaciones narrativas y visuales, Sally, Akko, y Meg exhiben el epítome de la feminidad tradicional, como representada por excelencia en la historia de ‘Cenicienta’. Por ejemplo, todas tienen grandes ojos brillantes, inocentes voces añiñadas, y les preocupa cómo son percibidas por otros. La representación del cuerpo de Meg, particularmente sus senos y ropa interior frecuentemente mostrada, la presentan como un objeto sexualizado (Yoshida, 2008, p.92)

Por lo tanto, en un primer momento las niñas debían identificarse con personajes femeninos secundarios con acción pasiva, o personajes masculinos protagónicos con acción activa. *Mahōtsukai Sally* y sus contemporáneos les ofrecieron por primera vez protagonistas, pero con representaciones de género convencionales, y hasta sexualizadas. Además, se hace un paralelo del modelo *shojo* presentado en *Mahōtsukai Sally* con un cuento de hadas occidental como

Cenicienta. Sobre esto, se puede decir que “como *Cenicienta*, un típico *shojo manga* era considerado como la historia de un príncipe y una princesa con un final feliz para su romance, en el que una chica de clase baja gana a un esposo de clase alta a través de magia” (Ogi, 2003, p.795). Un cambio se dará con el estreno de *Ribbon no Kishi (La Princesa Caballero)* en 1967:

Ribbon no Kishi es la historia de Sapphire, una princesa que nace con dos corazones, uno de hombre y otro de mujer. Debido a que la ley de su país prohíbe que las mujeres suban al trono, Sapphire es criada como un niño. La narrativa progresa con eventos como el Gran Duque Germaine y su pandilla de conspiradores maquinando para tomar el trono, el ángel Chinku tratando de recuperar el ‘corazón masculino’ que casualmente había hecho que Sapphire trague, una bruja tratando de conseguir el ‘corazón femenino’ de Sapphire en un intento de volver a su propia hija femenina, y el príncipe France, de un país vecino, enamorándose de Sapphire. Entre estos eventos, Sapphire se transforma vertiginosamente de ida y vuelta entre hombre a mujer y de mujer a hombre (Fujimoto, 2004, p.77)

Este *anime* presentará situaciones interesantes en cuestión de género y no presentará una protagonista sexualizada. Quizás el cambio más importante en la representación de género en *Ribbon no Kishi* es que “lo que Osamu Tezuka problematiza aquí no es el sexo biológico, son indisputablemente las identidades de género y sexo” (Fujimoto, 2004, p.77), pues Sapphire cuenta con una ‘identidad’ masculina y otra femenina, perdiendo importancia el sexo biológico. Sin embargo, “la narrativa termina con la protagonista renunciando a su persona masculina para disfrutar la felicidad en el rol tradicional de esposa y madre” (Yoshida, 2008, p.90). La presencia de jóvenes y adultas que se “disfrazan” como hombres hasta que se enamoran (de un hombre) es una convención común dentro del *shojo*:

La figura del hombre es un disfraz para las almas de las niñas que quieren dejar de lado ser mujer. En la mayoría de casos estas mujeres aceptan su propia sexualidad femenina con la aparición de un miembro del sexo opuesto de su agrado. Este acto refleja el deseo de “ser una mujer frente a la persona a la que amo”. Desde otro ángulo, significa que solo hay una forma en la que una mujer puede afirmar su propia sexualidad, siendo amada por el hombre que ama. Esta estructura también está conectada a la fantasía: “un día mi príncipe llegará” (Fujimoto, 2014, p.34-35)

Estas narrativas continúan con la heteronormatividad en el *shojo*, sin embargo, empezarán a ser retadas⁶⁷ con *animés* como *Lady Oscar (Rose of Versailles)* (1979):

Oscar Francois de Jarjayes es criada desde su nacimiento como un hombre en la Francia pre- Revolución. Es la persona –hombre o mujer– más fuerte en el país, y es utilizada para comandar a los guardias del palacio de la próxima reina de Francia Marie Antoinette. Dentro del escándalo e intriga de la corte de

⁶⁷ La presencia de ‘muchacha en ropa de hombre’ continuó desarrollándose y a partir de esto, una subcategoría de narrativas alrededor de las mujeres en *drag* se desarrolló, logrando que la temática sea explorada dentro del *shojo* desde otras miradas (Nagaike, 2010).

Versalles, se ve arrastrada en distintas direcciones al mismo tiempo: dividida entre la lealtad a su reina y su deber con sus compatriotas, y entre su identidad como hombre y la feminidad que siempre ha negado.⁶⁸

De nuevo existe una representación de la dualidad de género, sin embargo, acá no veremos una vuelta al 'status quo' (Sapphire 'renuncia' a lo masculino para alcanzar el amor). En *Lady Oscar* sigue existiendo un romance heterosexual, pero este empieza a alejarse de modelos convencionales: "el caso de Oscar es particularmente interesante, ella se (trans) viste como una mujer por su primer amor, von Fersen, pero por su amor verdadero, André, nunca usa ropa de mujer (aunque tienen una relación sexual)" (Fujimoto, 2004, p.80). Interesantemente, es su verdadero amor con quien puede existir en dualidad, sin necesidad de renunciar a su lado masculino, esta es una ruptura con previas representaciones de romance. Del mismo modo, *Lady Oscar* empieza a plantear aproximaciones a relaciones románticas entre mujeres (específicamente en las relaciones de Rosalie y Maria Antonieta con Oscar), aunque pueden alinearse más con subtextos y tienen menos importancia narrativa que el romance heterosexual.

Posteriormente, en 1992, llegaría uno de los *animés* más influyentes en relación al *shojo*. Con el estreno del *shojo* de subcategoría *magical girl*: *Sailor Moon*. En este veremos un nuevo modelo de la protagonista *shojo*:

Sailor Moon fue muy popular a través de los noventa en Japón e internacionalmente. Es la historia de una niña de 14 años llamada Usagi Tsukino; ella recibe poder y herramientas mágicas, con los que se transforma al soldado en traje de marinera '*Sailor Moon*', y lucha contra las fuerzas del mal con otras *Sailor Scouts*. Este *anime* introduce un equipo de pelea solo de niñas, ilustrando su doble deseo de aspirar a ser deseadas y volverse poderosas. (...) *Sailor Moon* reta la exclusividad mutua entre masculinidad y feminidad, y postula a un personaje femenino que puede pelear sin rendir la liberación de su sexualidad (Yoshida, 2008, p.94- 95).

Sailor Moon abrirá más posibilidades a que se creen más historias *shojo*, con protagonistas femeninas con la que las espectadoras se pueden identificar. Por otro lado, existe polémica sobre la representación de las *Sailor Scouts* como objeto de deseo para la mirada masculina. Los figurines de *Sailor Moon* y otras mercancías son populares entre compradores hombres en Japón. Otros espectadores argumentan que Naoko Takeuchi, *mangaka* de *Sailor Moon*, tuvo el

⁶⁸ <http://www.nihonreview.com/anime/rose-of-versailles/>

único propósito de presentar a una protagonista *shojo* liberada que puede ser fuerte y sentir amor romántico/sexual (Yoshida, 2008, p.94- 95). Esta polémica es válida, probablemente es un caso de negociaciones con un doble público objetivo (niñas y hombres), y de un *manga* de autoría femenina, con una adaptación al *anime* producida por hombres (Donovan, 2013), como se discutió anteriormente. Sin embargo, no se puede dudar del impacto e importancia de *Sailor Moon* en el *shojo* y en las representaciones de género dentro del *anime*. Impacto que incluyó la representación positiva de una pareja abiertamente lésbica, Haruka y Michiru, quienes serán claves para la creación de *Revolutionary Girl Utena*.

Gracias al éxito de *Sailor Moon*, las autoras CLAMP⁶⁹ podrán crear *Magic Knight Rayearth*, *anime shojo* que se alejará del modelo tomando prestados elementos del *shonen* (*anime* para niños), resignificando las posibilidades del *shojo* (Hemman, 2015, p.59-60). En este *anime* se contará con una línea narrativa secundaria *shonen* (llamémosle acción) y una principal *shojo* (la amistad entre las protagonistas), probando que estas pueden coexistir:

Magic Knight Rayearth (Majikku Naito Reiāsu) es un *manga shojo* que demuestra varias de las convenciones de la categoría *magical girl*. Las tres heroínas son vestidas en uniformes escolares fantásticos que atraviesan una serie de transformaciones cuando se vuelven más poderosas. Como *Sailor Moon* y sus amigas, las heroínas de *Magic Knight Rayearth* son capaces de atacar a sus enemigos y sanar sus propias heridas con llamativos hechizos de magia elemental. Aunque *Magic Knight Rayearth* parece haberse formado de una combinación de elementos prestados de categorías dirigidos a niños (*shonen*), su florido estilo artístico y narrativa se centran en la amistad de tres adolescentes ubican el trabajo firmemente en el reino del *manga shojo* (Hemman, 2015, p.59-60).

Cabe resaltar que *Lady Oscar*, *Sailor Moon* y *Magic Knight Rayearth* cuentan con *mangakas* mujeres, a diferencia de los primeros ejemplos. Siendo estas Riyoko Ikeda, Naoko Takeuchi, y CLAMP, respectivamente. Sobre los personajes femeninos que se generaron en sus obras se puede decir que “el *shojo* representado por estas heroínas proporciona una alternativa para la identidad femenina, una identidad que no requiere que las niñas se identifiquen con pasividad.

⁶⁹ CLAMP es un colectivo de *manga* conformado por cuatro artistas: Ageha Ohkawa, Tsubaki Nekoi, Satsuki Igarashi y Mokono. Suelen crear *mangas* de la categoría *shojo*, siendo algunos de sus títulos más conocidos: *CardCaptor Sakura*, *Tsubasa: RESERVOIR CHRONICLE*, *xxxHOLiC*, *RG Veda*, *Tokyo Babylon*, *X/1999* y el mencionado *Magic Knight Rayearth*. Han vendido aproximadamente 100 millones de copias de *manga* alrededor del mundo.

Se representan “feminidades” en lugar de “feminidad”, y juegan un rol significativo en el empoderamiento femenino” (Yoshida, 2008, p.96). Tomarán amplia importancia en este último punto, *animés* como *Sailor Moon* y *Magic Knight Rayearth* que presentan más personajes femeninos protagónicos, con personalidades distintas, y por lo tanto variadas ‘feminidades’. También cabe mencionar a *Ranma ½* (1989), a pesar de ser un *shonen* (*anime* dirigido a niños), por su transgresora representación de género:

El protagonista en esta narrativa, un niño llamado Ranma, es maldecido cuando cae en un estanque maldito en China. A partir de eso, su cuerpo se transforma en el de una mujer al ser tocado por agua fría, y es regresado al de hombre al ser tocado por agua caliente. (...) Este *anime* posee un reto a los conceptos normativos de sexo y género en un número de maneras (mientras también re-inscribe algunos aspectos de esos conceptos normativos). Por ejemplo, Ranma frecuentemente se da cuenta las maneras en la que las niñas son tratadas de manera distinta a los niños solo por convención social, y no por carácter o habilidades. (Yoshida, 2008, p.87)

Ranma ½ toma temáticas parecidas a los de *Ribbon no Kishi* y *Lady Oscar*, a pesar de ser estos *shojos*. Esto nos permite observar que las representaciones de género de feminidades no solo le pertenecen al *shojo*. En la ficción de *Ranma ½* se utiliza el sexo biológico para desarrollar identidades de género y sexo (Ranma no cambia de identidad a pesar de que su cuerpo sí). Cabe notar que la *mangaka* de *Ranma ½* también es una mujer, Rumiko Takahashi.

2.3.4 Representación LGBT en el *Shojo*: Romance lésbico, *Class-S* y *Yuri*

Dentro del *anime* y *manga* existen dos categorías principales que se centran en la homosexualidad, estas son el *yaoi* y el *yuri*. Bajo sus definiciones simples, el *yaoi* se refiere a las relaciones homosexuales entre hombres, y el *yuri* a las relaciones homosexuales entre mujeres (Hendricks, 2015)⁷⁰. El *yuri*, que significa lirio en japonés, toma importancia en relación a la representación femenina dentro del relato. Además, el *yuri* puede encontrarse presente en distintas demográficas, como el *shonen* y el *shojo* (Thompson, 2010, p.2). Esto causará públicos objetivos diversos⁷¹ (hombres y mujeres), y tendrá consecuencias en el

⁷⁰ <http://the-artifice.com/depiction-anime-lesbian-queer>

⁷¹ Esto no es exclusivo del *yuri*. El *yaoi* presenta relaciones homosexuales entre hombres, pero no está dirigido a ellos, sino a mujeres (muchas veces) heterosexuales. El *yaoi* y su representación de relaciones homosexuales no

contenido. El *yuri*, por lo tanto, puede funcionar como una categoría en su totalidad, o como subcategoría de un *anime* o *manga shojo*, *shonen*, etc.

El término *yuri* fue usado por primera vez en 1971 en la revista dirigida a hombres gay *Barazoku* (*Tribu Rosa/Tribu de las Rosas*), en una columna dedicada a lesbianas llamada *Yurizoku no Heya*⁷² (*El Cuarto de la Tribu Lirio*). Eventualmente, el término *yuri* se volvió el código para lesbianas (Umehara, 2018, p.3). Además, es comúnmente usado para describir cualquier serie de *anime* o *manga* que muestra una intensa conexión emocional, amor romántico, o deseo físico entre mujeres. Aunque hoy en día es asociado con porno lésbico dibujado por artistas hombres de *manga* y *dojinshi*⁷³, el *yuri* no se limita simplemente a lo erótico, y más bien, puede explorar, resistir y subvertir nociones tradicionales de género (Thompson 2008: 2-3). De hecho, las bases del *yuri* se dieron a inicios del siglo XX, a partir de la influencia de Burnett y Alcott, el teatro *Takarazuka Revue*⁷⁴, y especialmente el trabajo de la escritora abiertamente lesbiana Nobuko Yoshiya.

En 1916, Yoshiya publicó *Hanamonogatari* (*Historias de flores*) una colección de 52 historias que detallan intensas relaciones emocionales entre mujeres, con temáticas de amor no requerido o anhelo entre mujeres, usualmente por otra estudiante o una profesora. El contenido puede ser definido como *Class-S* (*Class Sisterhood*, *Clase Sororidad*), categoría literaria que exploraba amistades románticas entre mujeres (relaciones que existen entre lo intensamente platónico y la posibilidad *queer*, aunque no presentan nada más sexual que besos). Esta colección de historias introdujo muchas de las temáticas y símbolos que ahora definen al *manga*

es del agrado de los hombres homosexuales japoneses. El *manga* y *anime* que representa relaciones homosexuales entre hombres dirigido a hombres homosexuales es conocido como *bara* (Kincaid, 2017)

⁷² <https://www.animefeminist.com/yuri-is-for-everyone-an-analysis-of-yuri-demographics-and-readership/>

⁷³ Los *dojinshi* son *mangas* autopublicados usualmente derivados de propiedad intelectual ya existente. Sin embargo, también existen *dojinshi* totalmente originales. Cabe resaltar que existen variadas temáticas dentro de los *dojinshi yuri*, no siempre dirigidas a hombres. Llamen la atención *dojinshi* de cuentos de hadas europeos, por ejemplo, como Cenicienta, Blancanieves y La Bella Durmiente, que fueron versionados y reescritos en estilo *yuri*. Estos relatos exploran y retan a los mandatos de género y sexualidad de manera subversiva. (Nagaike, 2010) <https://japaneseudies.org.uk/articles/2010/Nagaike.html>

⁷⁴ Robertson, J. (1992). The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theater and beyond. *American Ethnologist*, 19(3), 419-442.

shojo moderno: los internados como escenario, simbología utilizando flores, jardines, el estilo de escritura anhelante y soñador, y elementos occidentales usados para decorar la narrativa como pianos, órganos, lazos, áticos, anillos e iglesias (Tsuchiya Dollase, 2003, p.731). Además, cada historia iba acompañada de una ilustración del famoso artista Jun'ichi Nakahara, quien representaba a las escolares con el estilo de ojos que ahora es característico del *shojo*. Por lo que *Hanamonogatari* tuvo impacto tanto en el aspecto temático como en el visual. *Hanamonogatari* fue inmensamente popular, especialmente con el público femenino, e inserto a Yoshiya en el canon de escritores japoneses populares.

En 1919, Yoshiya publicó *Yaneura no nishojo* (*Dos Vírgenes en el Ático*), obra que muchos críticos consideran cuasi-autobiográfica. Sigue a dos alumnas, Akiko y Tamaki, quienes se sienten fuera de lugar en su internado. Pasan todo su tiempo en un ático triangular, en donde desarrollan un anhelo romántico⁷⁵. Se espían en el baño y huelen la esencia de magnolia lirio de la otra, culminando en un beso. *Yaneura no nishojo* es considerado el prototipo de lo que luego se volvería en el *manga yuri*⁷⁶. Este prototipo puede ser observado en el primer *manga yuri*, *Shiroi Heya no Futari* (*La Pareja en el Cuarto Blanco*). Publicado en 1971, sigue la trágica historia de Recine y Simone, quienes son compañeras de cuarto en un internado:

La historia comienza con Recine, quien acaba de perder a sus padres en un accidente, llegando al internado de una escuela para mujeres. Su compañera de cuarto, Simone, es hermosa y buena en los deportes, pero rompe las reglas y sale de noche constantemente. Es una “chica mala”, lo que la aliena de sus compañeras. Inicialmente, Recine se siente confundida por Simone, pero luego se entera que su duro estilo de vida es una forma de rebelarse a su madre, una famosa actriz que pasa de un hombre a otro y abandonó a su hija en el internado. Después de esta revelación, la atracción entre Simone y Recine crece; Recine, aunque confundida, permite que Simone la bese. Sin embargo, se sorprende al escuchar rumores de que ella y Simone son lesbianas y trata de distanciarse de Simone, quien le dice, “No quieres ensuciar tu nombre. No quieres levantarte fuera de los caminos de la sociedad ordinaria. Pero yo no voy a huir de la verdad. Te amo, Recine. ¡Te amo!”. Simone trata de seguir a Recine, pero Recine la aparta y corre hacia la lluvia. Llega a la casa de su tía y se desmaya con una fiebre; cuando se recupera la notifican de la muerte de Simone, que puede ser interpretada como un suicidio (Fujimoto, 2014, p.27)

⁷⁵ A pesar de que los áticos no son comunes en la arquitectura japonesa urbana, aparecen en los *shojos* modernos. La presencia de los áticos como escenarios en los *shojos* es muestra del impacto de *Yaneura no nishojo* y Yoshiya dentro de este.

<http://favereys.blogspot.com/2019/04/nobuko-yoshiya-queer-manga-icon.html>

⁷⁶ idem <http://favereys.blogspot.com/2019/04/nobuko-yoshiya-queer-manga-icon.html>

A partir de la publicación de *Shiroi Heya no Futari*, aparecerán similitudes visuales y en la estructura de los relatos *yuri* de las décadas cercanas. En estos, las protagonistas son (sin variación) una hermosa, interesante supermujer con una personalidad fuerte, junto con una chica extremadamente femenina e inocente. Yukari Fujimoto las denomina *Crimson Rose* (Rosa Carmesí) y *Candy Girl* (Chica Caramelo). Ambas protagonistas (pero sobretodo la Rosa) tienen hogares tristes. Aunque no todas las Chica Caramelo sufren de este problema particular, siempre tiene una dosis de infelicidad. Mientras más infeliz sea en casa, más se acercará a la Rosa. Estas relaciones son tratadas como chisme y escándalo por los crueles personajes que rodean a las protagonistas. Amenazadas con que se sepa que son lesbianas, la Rosa —tratando de proteger a su Chica Caramelo— mata a quien las chantajea y luego a sí misma, o pierde toda la esperanza y experimenta una muerte que es básicamente suicidio. Sin importar los eventos la Rosa está destinada a morir en todas las historias (2014, p.32-33). En estas narrativas, el lesbianismo es representado como fundamentalmente distanciado de los deseos corporales de las mujeres hacia otras mujeres y enfatiza el lado espiritual de las relaciones entre ellas, excluyendo el contenido sexual explícito. El conflicto está relacionado con la mirada de la sociedad, que representa la amenaza de la realidad, de la cual las protagonistas no pueden escapar, por lo que siempre tendrán un final trágico. Por eso mismo, el lesbianismo es tratado como transicional, una fase antes de que se regrese al modelo heterosexual mediante el matrimonio (Hendricks, 2015) y con este al mundo exterior (fuera del internado). Sobre la importancia de los internados como escenarios centrales en los *shojos* se puede decir que:

La importancia de los internados se centra en el hecho de que constituyen un escenario establecido que permite a las *shojos* oportunidades para compartir el mismo sistema de valores, desarrollar sus características individuales y su relación emocional a través de intereses comunes e ideales (...) el concepto de la escuela de mujeres como un espacio alejado al que solo las *shojos* pueden entrar, ya sea psicológicamente o físicamente. Este espacio cerrado y aislado permite el desarrollo de la cultura *shojo*, y de las relaciones homosociales/sexuales (Nagaike, 2010)⁷⁷

⁷⁷ <https://japanesestudies.org.uk/articles/2010/Nagaike.html>

Sin embargo, a pesar de muchas veces solo incluir personajes femeninos, “podemos relacionar la invisibilidad masculina con la idea del voyerismo y de la mirada masculina. Los lectores hombres se posicionan como espectadores que observan secretamente, por placer, las relaciones sexuales de dos mujeres” (Hendricks, 2015). Por lo tanto, muchas veces si existe una presencia masculina en estas historias: la del espectador. Aun así, el *shojo* que cuenta con narrativas *yuri* también se establece como un medio en el que las mujeres lesbianas pueden compartir sus historias y opiniones, pues las historias pueden ser liberadoras al ignorar las convenciones y preocupaciones heterosexuales (Hendricks, 2015). En general, se desarrolla una corriente de exploración de roles de género dentro del *shojo*:

(...) El *shojo* empezaba a contar con alta popularidad durante la década de los setentas, y se caracterizaba por el predominante motivo narrativo de chico-conoce-a-chica. Sin embargo, algunos artistas de *shojo* también desarrollaron la temática de las relaciones (sexuales) románticas entre mujeres. Sin embargo, estas narrativas tempranas en el *shojo* tenían conclusiones trágicas, y fallaban en retar las convenciones heterosexuales. La genuina ola revolucionaria de trabajos lésbicos apareció durante los noventas, en donde incrementaron los *mangas* que tratan con personajes lésbicos y la idea de jugar con los roles de género (Nagaike, 2010)

A finales del siglo XX, aparecen una serie de productos que traen de vuelta las temáticas, tropos y narrativas de la *Class-S*. En 1997 se publicó la *light novel*⁷⁸ (novela ligera) *Maria-sama ga Miteru* (*La Virgen Maria nos está mirando*) de la autora Oyuki Konno. Además, tuvo diversas adaptaciones, incluyendo un *manga* en el 2003, un *anime* en el 2004, y una película *live-action* en el 2010⁷⁹. Como en el trabajo temprano de Yoshiya, *Maria* sucede en un internado, presenta simbología de flores occidentales, rebosa de melodrama y cuenta las historias de fuertes relaciones emocionales entre niñas⁸⁰.

Posteriormente, en 1999, se publicó el primer episodio de *NANA* (creado por la *mangaka* Ai Yazawa), *manga* en el que se puede observar el regreso a las amistades románticas e intensamente platónicas que caracterizaban a la *Class-S*. Elizabeth Simins⁸¹ califica *NANA*

⁷⁸ Una novela ligera, es un género literario típico japonés caracterizado por ser redactado con gramática simple https://es.wikipedia.org/wiki/Novela_ligera

⁷⁹ <https://www.animefeminist.com/yuri-is-for-everyone-an-analysis-of-yuri-demographics-and-readership>

⁸⁰ <http://favereys.blogspot.com/2019/04/nobuko-yoshiya-queer-manga-icon.html>

⁸¹ <https://medium.com/anigay/beyond-canon-gay-30b01b40d67b>

como un producto implícitamente *queer*⁸², en el que la relación entre las protagonistas es desarrollada mediante códigos y subtexto con el propósito de pasar lo suficientemente heteronormativa como para no ser censurada o marginalizada. *NANA* contó con una adaptación al *anime* (2006) y con dos películas *live-action* (2005 y 2006). En el caso de *Sailor Moon* (*manga* 1991-1997, *anime* 1992-1997), la *mangaka* Naoko Takeuchi continúa explorando las amistades románticas, pero también deja atrás lo implícito y desarrolla una relación abiertamente lésbica entre dos personajes secundarios, Haruka y Michiru.

Posteriormente, aparece *Shojo Kakumei Utena* (*Revolutionary Girl Utena; Utena, la chica revolucionaria*), creado por Be-Papas (un colectivo de artistas fundado por el director Kunihiko Ikuhara, que incluía a la *mangaka* Chiho Saito). *RGU* presenta narrativas e imágenes reminiscentes de la *Class-S*, *shojo* y *yuri* clásico además de personajes *queer* que transgreden roles de género, y un romance entre las protagonistas, Utena y Anthy⁸³. Saito publicó el *manga* en 1996, y este fue seguido por el *anime* (1997) y la película *Shōjo Kakumei Utena Aduresensu Mokushiroku* (*Utena, la chica revolucionaria: El Apocalipsis de la Adolescencia*, también referida como *La Adolescencia de Utena*, 1999).

Los personajes femeninos en estas narrativas intentan construir un continuo orientado hacia las mujeres (o relación homosocial) y brindan un espacio específico en el que los deseos sexuales femeninos y la posibilidad ideológica del escape de las estructuras patriarcales y heterosexuales pueden ser discutidas (Nagaike, 2010). En este contexto, el *shojo* puede presentar narrativas no convencionales, que pueden oponerse a lo heteronormativo y patriarcal.

⁸² No confundir con el *queer-bating*, que se refiere al fenómeno de atraer la atención del público *queer* estableciendo una relación romántica homosexual, o personajes de una minoría sexual, para luego negar o rechazar la *queer-ness* de esta relación o personajes (Nordin, 2015)

⁸³ <http://favereys.blogspot.com/2019/04/nobuko-yoshiya-queer-manga-icon.html>

2.3.5 Doblaje y Censura: Transmisión de *animés* con contenido LGBT en Perú y Latinoamérica

Durante finales de los noventa e inicios de los dos mil se transmitieron tres programas de origen japonés con parejas homosexuales en la señal abierta peruana. Estos fueron los *animés*: *Sailor Moon*, *Revolutionary Girl Utena* y *Cardcaptor Sakura*. A continuación, se intentará resumir su historia en nuestro país.

En 1997 se estrenó *El Show del Chavo* en el canal 4. Este programa duraba dos horas, de 5 a 7 de la noche, y era conducido por la animadora infantil Karina Rivera, acompañada por el actor Ricardo Bonilla como el dragón Timoteo. En este, Karina y Timoteo aparecían en un escenario recreando el patio de la vecindad del Chavo mientras aparecían por breves minutos para introducir tres programas a modo microondas. Estos eran *El Chavo del 8* a las 6:30 p.m. y dos *animés*, *Dragon Ball Z* (5:30 p.m.) y *Sailor Moon* (6:00 p.m.)⁸⁴.

En el caso de *Sailor Moon*, se emitió el doblaje de la compañía mexicana INTERTRACK S.A., el guion de esta se traducía directamente de la versión japonesa⁸⁵. Esto quiere decir que a mediados de 1998 se emitieron en Perú las temporadas con las apariciones de Haruka y Michiru (Sailor Urano y Sailor Neptuno) quienes mantienen una relación amorosa⁸⁶. En contraste, en Estados Unidos, la relación fue censurada por su contenido homosexual al ser considerada muy riesgosa para un programa para niños. En esta versión, Haruka y Michiru (Amara y Michelle en el doblaje inglés) son referidas como primas - editando escenas y diálogos para tratar de eliminar el contenido lésbico, re-dirigiendo su coqueteo e innuendos hacia personajes masculinos u objetos presentes en la escena. Otros doblajes tienen historias parecidas: en el doblaje ruso y húngaro, Haruka era un hombre en su

⁸⁴ <https://peru30.wordpress.com/2011/01/20/1997-el-ano-del-anime/>

⁸⁵ https://es.m.wikipedia.org/wiki/Sailor_Moon

⁸⁶ <https://peru30.wordpress.com/2011/01/20/1997-el-ano-del-anime/>

forma civil. En Albania se saltaron las temporadas en donde Haruka y Michiru aparecen y no las transmitieron. En el doblaje italiano, francés y polaco, simplemente son representadas como amigas muy cercanas y no como pareja⁸⁷. Sin embargo, esto no significa que la transmisión del doblaje sin censura no haya tenido repercusiones en Latinoamérica, donde *Sailor Moon* alcanzó gran popularidad. En Chile el periódico La Hora publicó un informe el 29 de diciembre de 1997 en el que se criticaba el homosexualismo y lesbianismo presente, enfatizando en la relación entre Haruka y Michiru. La relacionadora pública de ETC señaló en ese momento que las escenas polémicas habían sido recortadas por el canal, y que solo Chilevisión había emitido la animación completa⁸⁸.

Otro *anime* que fue censurado en su doblaje estadounidense pero no latinoamericano fue *Cardcaptor Sakura* (1998). Los cambios del doblaje en inglés incluyeron re-nombrar al programa *CardCaptors* (sin incluir el nombre de la protagonista), re-edición de escenas, eliminación de algunos capítulos y disminución de toda referencia a la cultura y terminología japonesa. Después de todos estos cambios, *CardCaptors* terminó siendo una serie bastante distinta a *Cardcaptor Sakura*. Uno de los elementos censurados en el doblaje estadounidense fueron las relaciones del mismo género. Por ejemplo, los personajes masculinos Toya y Yukito tienen una línea narrativa romántica bastante presente en la serie, que fue eliminada⁸⁹. Este no fue el caso en Latinoamérica, en donde el romance homosexual entre Toya y Yukito se mantuvo, junto a todas sus escenas. En Perú, *Cardcaptor Sakura* se transmitió por América Televisión⁹⁰ en el año 2001⁹¹, y también por Cartoon Network⁹² por cable (al igual que para el resto de Latinoamérica).

⁸⁷ https://sailormoondub.fandom.com/wiki/Censorship_in_Sailor_Moon

⁸⁸ <http://sailormoon-spain.blogspot.com/2016/04/controversia-de-sailor-moon.html>

⁸⁹ <https://ccsakura.fandom.com/wiki/Cardcaptors>

⁹⁰ <https://www.forosperu.net/temas/tv-peruana-asi-era-antes-la-programacion.540897/pagina-29>

⁹¹ <https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animes-transmitidos-en-per%C3%AD/parte-iv-2000-2012/>

⁹² <https://www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/sakura-card-captor-latinoamerica/>

En el caso del objeto de estudio, *Revolutionary Girl Utena*, el doblaje del *anime* fue hecho en México por la empresa Audiomaster 3000 bajo la dirección de Rocío Prado, sin embargo el contenido sí pasó por cambios: El nombre fue cambiado a *El Anillo Mágico* o *El Anillo Mágico de Úrsula*, los nombres fueron localizados (Es decir, Utena pasó a ser Úrsula, Anthy; Angie, y así sucedió con el resto de personajes), algunas líneas de diálogo se les ajustaron en cuanto a género (Por ejemplo, en japonés; Wakaba, un personaje femenino, se refiere a Utena como “su novio”, en el doblaje la línea es cambiada a “su mejor amiga”), la frase recurrente del programa "El poder de Dios" es reemplazada por "El poder de Dionisio", entre otros aspectos. El *anime* se estrenó en México por Unicable el 20 de mayo de 2000, con horario de sábados y domingos a las 08:30 a.m., pero solo se transmitieron 30 episodios debido a su contenido que fue considerado inapropiado para el público infantil. Estos nueve capítulos si fueron doblados, simplemente nunca fueron transmitidos para el público mexicano debido a censura del contenido⁹³ y los arcos de los personajes de Utena y Anthy terminaron incompletas al igual que la resolución de su relación.

Sobre la transmisión de *RGU* en Perú hay información mínima pero los siguientes datos se han podido reconstruir a partir de un post en un blog⁹⁴: *RGU* se emitió en Perú en América Televisión (canal 4) durante los meses de Julio del 2003 hasta las primeras semanas de enero del 2004. Inicialmente tenía un horario durante los domingos a las 4:30 p.m. pero eventualmente fue movido a las 7:00 a.m. del mismo día. América Televisión nunca le hizo ningún tipo de promoción a la serie; esto, además de su horario, causó que pase totalmente desapercibida. Sin embargo, por esto mismo, parece que no fue censurada y si llegaron a pasarla completa, a diferencia de otros países latinoamericanos.

⁹³ https://doblaje.fandom.com/es/wiki/El_anillo_mágico

⁹⁴ <http://enmemoriapokesog.blogspot.com/2020/07/anime-el-anillo-magico-1997-la-chica.html>

2.4. Introducción a *Revolutionary Girl Utena*

Muchos de los datos centrados alrededor de la creación de *RGU* son difíciles de rescatar debido a la década en la que se produjo y el tipo de *anime* que es. Existe material perdido o no traducido, y no ha sido fácil acceder a estos durante años. Sin embargo, la página web dirigida por fans, *Empty Movement*⁹⁵ ha hecho un esfuerzo en ubicarlos, traducirlos y hacerlos accesibles al público.

Podemos afirmar gracias a esta web, y otras fuentes que *RGU* fue producto de una colaboración de personas que se hizo llamar Be-Papas. Kunihiko Ikuhara es su director creativo, y fue producido por J.C Staff. El desarrollo de la historia es inusual. Lo común es que una empresa adapta un *manga*, o en pocos casos, que se produzcan *animés* originales (sin un *manga* de base). La historia de *RGU* fue desarrollada y producida por el equipo creativo de Be-Papas, del que Chiho Saito, la *mangaka*, formó parte. Por lo que tanto el *anime* como el *manga*, interpretan la historia y personajes de maneras distintas.

El *manga* fue escrito e ilustrado por Chiho Saito, y serializado por la revista *Ciao*. Fue publicado durante dos años, 1996 y 1997. El *manga* también fue publicado en cinco volúmenes, que terminaron en 1998. Fue traducido oficialmente al español, francés, italiano, alemán, polaco, portugués, y mandarín. Por otro lado, el *anime* tuvo 39 episodios, y fue transmitido en TV Japan. Se estrenó el dos de abril de 1997, y terminó el 24 de diciembre del mismo año. Su audiencia se extendió al tener distintos tipos de lanzamientos debido a la mejora de la tecnología. Primero VHS, LaserDisc, y posteriormente, DVD y Blu-ray. En 1999, se estrenó la película, *Revolutionary Girl Utena: Adolescence of Utena*⁹⁶, una nueva adaptación de la historia también dirigida por Ikuhara. En esta película, el romance entre Utena y Anthy, y por

⁹⁵ <http://ohtori.nu>

⁹⁶ La traducción al español sería "La Adolescencia de Utena". Sin embargo, el título japonés es *Adolescence Mokushiroku* que se traduce a Apocalipsis de la Adolescencia.

lo tanto la temática LGBT, es más explícito. En el año 2000, *Adolescence of Utena* ganó el premio SPJA a mejor película japonesa⁹⁷.

En 2009, el mismo Ikuhara remasterizó el *anime*, y es gracias a esto que Utena se re-popularizó⁹⁸. Un ejemplo de esta re-popularización es el interés en producir mercancía aun décadas luego de su creación. Como se ha mencionado, al final del 2011 se lanzaron al mercado los DVDs⁹⁹ re-masterizados de *RGU*, y este pasado 2017 se volvieron a lanzar la serie a manera de colección, esta vez en Blu-rays¹⁰⁰, en conmemoración al veinteavo aniversario de su estreno. Además, en mayo del 2017 se anunció que Chiho Saito dibujaría un nuevo episodio del *manga* de *RGU* para la revista *Flowers*¹⁰¹. El mismo año también se anunció un CD compilatorio con toda la música que el compositor J.A. Caesar produjo para el *anime*¹⁰². Lanzamientos como estos muestran que aún (especialmente) en la actualidad hay interés en consumir material de *RGU*. Este interés demuestra que, a pesar de haber sido transmitido durante finales de los noventa, *RGU* experimenta un renacimiento en términos de público.

2.4.1 Trama

El *anime* cuenta con 39 capítulos divididos en cuatro arcos narrativos. La saga del consejo estudiantil, la saga de la Rosa Negra, la saga de Akio Ohtori, y el arca final, la saga del Apocalipsis. A continuación, se presentará un resumen de la trama.

Cuando Utena Tenjou era una niña, un príncipe la salvó después de la muerte de sus padres. Antes de irse, le entregó un anillo con el sello de una rosa y le prometió que este la

⁹⁷ <https://www.animenewsnetwork.com/news/2000-07-06/spja-awards>

⁹⁸ <http://ohtori.nu/analysis/introduction.html>

⁹⁹ <https://www.awn.com/news/nozomi-releases-revolutionary-girl-utena-dvd>

¹⁰⁰ <http://www.nozomientertainment.com/product/revolutionary-girl-ultra-edition-20th-anniversary-blu-ray-collection>

¹⁰¹ <https://www.animenewsnetwork.com/news/2017-05-26/revolutionary-girl-utena-gets-new-manga-chapter-in-july/.116631>

¹⁰² <https://www.animenewsnetwork.com/interest/2017-05-25/madoka-magica-gekidan-inu-curry-illustrates-new-utena-album/.116563>

llevaría de vuelta a él. Llena de admiración por él, Utena decidió volverse ella misma en un príncipe.

El relato inicia algunos años luego, cuando Utena tiene catorce años y estudia y vive en la misteriosa academia Ohtori. Aparentemente, la academia es manejada por un Consejo Estudiantil con tremenda autoridad y presunción. Sin embargo, los miembros del Consejo son dirigidos por una sucesión de cartas enviadas por una entidad misteriosa que se hace llamar el Fin del Mundo y cuyas instrucciones milenaristas prometen traer la revolución del mundo. Los cinco miembros tienen anillos iguales al de Utena. Estos les permiten acceder a una arena de duelos secreta para el resto de alumnos de Ohtori. En esta, compiten para ganar la mano de Anthy Himemiya, la Prometida de la Rosa, y con ella el poder para revolucionar el mundo, aunque lo que esto significa realmente se mantiene ambiguo (Haecker, 2011)¹⁰³.

La mejor amiga de Utena, Wakaba, es humillada públicamente cuando Saionji, el chico que le gusta, la rechaza. Saionji es el actual ganador de los duelos, y, por lo tanto, el dueño de Anthy. Anthy se encuentra obligada a hacer lo que su prometido desee mientras esté comprometida con él. Saionji reta a Utena a un duelo, y al Utena ganar, se vuelve en la prometida de Anthy.¹⁰⁴ Al día siguiente, Anthy se vuelve su compañera de habitación en la academia, y empiezan a vivir juntas. Aunque extrañada al inicio, Utena empieza a sentir afecto por Anthy, y promete protegerla. Mientras, el resto de duelistas empiezan a retar a Utena para ganar a Anthy, y con ella el poder para revolucionar el mundo.

Los capítulos están usualmente estructurados alrededor del siguiente duelista que Utena enfrentará, y suelen terminar con el duelo como clímax del episodio. Las batallas físicas, aunque importantes para la trama, simbolizan los conflictos de los personajes, ya sea amor,

¹⁰³ https://ohtori.nu/analysis/01_ryan_haecker_idealist_1.htm

¹⁰⁴ <https://www.autostraddle.com/revolutionary-girl-utena-transgresses-gender-and-sexuality-204505/>

amistad, sexualidad, nostalgia o miedo a crecer (Parlett, 2013, p.11). Paralelamente al desarrollo de los duelos, la relación de Utena y Anthy empieza a complejizarse.

2.4.2 Personajes

A continuación, se presentarán a los personajes principales del *anime RGU*, Utena y Anthy, que son el enfoque central para esta investigación. Además, también se describirán brevemente a otros personajes relevantes en el análisis.



Anthy (Izquierda) y Utena (Derecha)

Utena Tenjou:

Es la protagonista, y cumple el rol de heroína en la historia. Es una estudiante en la academia Ohtori, en donde vive también. Tiene catorce años y cursa secundaria (escuela media)¹⁰⁵. Recuerda ser salvada por un príncipe en su niñez, y este personaje la inspira a querer volverse en uno ella misma. Esta meta es central en su personaje.

Utena termina accidentalmente involucrada en los duelos secretos del Consejo Estudiantil cuando Utena se enfrenta a Saionji, un alumno con poder e influencia en la

¹⁰⁵ Los niveles escolares en Japón son organizados de manera distinta a la peruana. A forma breve, estos son: Escuela elemental o primaria (6 a 13 años aproximadamente), escuela media o secundaria (13 a 15 años aproximadamente) y escuela media superior o bachillerato (15 a 18 años aproximadamente). Estos son los términos que se usarán en esta investigación. <https://www.yumeki.org/educacion-y-niveles-escolares-en-japon/>

academia, buscando defender a su mejor amiga Wakaba. El juego la lleva a relacionarse con Anthy, otra alumna de la academia, quien cumple el rol de “premio” dentro del duelo. Aunque inicialmente esta escéptica y desinteresada en el juego, y posteriormente desapruueba de su diseño, empieza a tomarlo seriamente en su deseo de proteger a Anthy. A partir de los duelos y las circunstancias que los rodean, la identidad de Utena empieza a desarrollarse.¹⁰⁶

Las características que la representan son su positividad y asertividad, además de su actitud testaruda. Utena parece ejemplificar lo mejor de las tradicionales características “masculinas”, como perseverancia, y lealtad. Sin embargo, también presenta rasgos idealizados “femeninos”, como sensibilidad y cuidado al otro (Napier, 2005, p.118). Un ejemplo claro es la dualidad en su vestuario, un uniforme militar, con charreteras y shorts. El uniforme representa el poder masculino y realidad a la que Utena explícitamente aspira, pero su forma también asienta su belleza femenina. Es además una transgresión al código de vestir de la academia, siendo Utena la única estudiante con este uniforme (los hombres usan pantalón; las mujeres falda; Utena, shorts, por lo tanto, Utena no se identifica con ninguno de los dos grupos y resalta como una persona diferente). El uniforme también transgrede al código de los cuentos de hadas occidentales, pues Utena se viste con bastante cercanía a los príncipes de estas historias. Utena es establecida desde el inicio como un personaje con potencial de subvertir, y una heroína no pasiva (Napier, 2005, p.172).

Anthy Himemiya:

Es la coprotagonista. Aparece a catorce años, aunque su verdadera edad es incierta. Es una estudiante de la academia Ohtori y, al igual que Utena, cursa su segundo año en secundaria

¹⁰⁶ Personaje: Utena <https://ohtori.nu/analysis/characters.html#utena>

(escuela media). Es también la hermana del antagonista, Akio. Cumple el rol de “la prometida de la Rosa”, dentro de los duelos del consejo estudiantil, siendo poseída como el premio del duelista presente. Al ganar un duelista, Anthy se “compromete” a este y debe servirle, volviéndose su amante y cuidando de quien la posea, cocinando, limpiando y atendiendo a sus necesidades sin protesta, aun siendo víctima de sus abusos físicos (Napier, 2005, p.173). Su personaje es un claro contraste al de Utena. Se caracteriza por ser callada, reservada, tímida y complaciente. Además, no parece tener amistades, o voluntad. Es representada como una muestra de domesticidad: cuida flores, y animales, limpia y cocina.¹⁰⁷ En general, su personaje personifica características perturbadoras de la “pasividad femenina” (Napier, 2005, p.173). Arai Hiroyuki la define como, “el ideal femenino de las percepciones sexistas”¹⁰⁸, y nota como las figuras patriarcales se aprovechan de su pasividad, feminidad e ingenuidad (Hallam, 2007, p.5). Sin embargo, al irse desarrollando el argumento, se va descubriendo otros sentimientos en Anthy, como el enojo, los celos y la malicia. En este sentido, se desarrolla como un personaje extremadamente ambiguo, y es difícil entender sus intenciones y objetivos.



En orden: Touga, Saionji, Miki, Juri y Wakaba

Touga Kiryuu:

¹⁰⁷ Personaje: Anthy <https://ohtori.nu/analysis/characters.html#anthy>

¹⁰⁸ Arai Hiroyuki, "Naze 'Shojo' 'Kakumei' na no ka," Pop Culture Critique, no. 2, ShOjotachi no senreki (1998), 18. Citado en Napier.

Es el presidente del Consejo Estudiantil, y parece ser el único en tener conocimientos sobre lo que está pasando realmente con el Fin del Mundo. Cursa el segundo año de secundaria superior (bachillerato) y es caracterizado por ser calculador, conspirador, tranquilo y en control de sí mismo. Tiene una reputación de mujeriego y se acerca a Utena después que esta se compromete con Anthy, pero es difícil saber si es porque está interesado románticamente en ella, o si está tramando algo.

Saionji Kyoichi:

Es el vicepresidente del Consejo Estudiantil y el capitán del equipo de Kendo. Al igual que Touga, quien es su amigo de la infancia, cursa el segundo año de bachillerato y es popular con las mujeres estudiantes. Desde que perdió a Anthy contra Utena no aparece ni el Consejo ni el equipo. Sin embargo, sigue interesado en recuperar a Anthy¹⁰⁹.

Miki Kaoru y Juri Arisugawa:

El Consejo Estudiantil cuenta con otros dos miembros. Miki, un estudiante talentoso y gentil, además del secretario del Consejo, y Juri, la capitana del equipo de Esgrima. Es fría y distante, pero también puede ser amable. Cabe resaltar que, aunque no tiene apariciones importantes en los episodios a analizar, Juri es un personaje con una trama abiertamente lésbica: es una lesbiana dentro del closet, enamorada de su amiga de la infancia.

Wakaba Shinohara:

Otro personaje femenino recurrente es Wakaba. Wakaba tiene catorce años y es la mejor amiga de Utena. Tiene una personalidad energética, alegre y cariñosa. Sus sentimientos románticos hacia Saionji son el detonante que causa que Utena se una al sistema de duelos.¹¹⁰

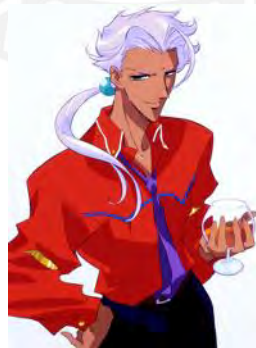
¹⁰⁹ Información sobre Touga y Saionji extraída del artículo dedicado a *RGU* de la revista *Animage* en el año 1997. Traducción del japonés al inglés por Nagumo. Traducción del inglés al español propia. https://twitter.com/ohtori_nu/status/1307224939309592577/photo/3

¹¹⁰ Personaje: Wakaba <https://ohtori.nu/analysis/characters.html>

Akio Ohtori:

Finalmente, Akio cumple el rol de antagonista. Es el único adulto con importancia dentro de la narrativa. Sin embargo, su edad es ambigua. Kunihiko Ikuhara, el creador de Utena, ha expresado que Akio representa el poder que viene con la adultez, en contraste a la falta de poder que tienen los niños¹¹¹. Está comprometido con la heredera de la academia Ohtori, y es el presidente de esta, contando con poder e influencia. Además, es el hermano mayor de Anthy.

Es caracterizado por ser galante, atractivo e intimidante. Se introduce amigablemente a Utena, y la seduce con supuesta caballerosidad. Sin embargo, es una persona deplorable y arrogante, que ataca la salud mental e inocencia sexual de aquellos alrededor de él.¹¹² Akio es revelado como El Fin del Mundo, la persona que organiza los duelos secretos. Tiene el rol de una figura paterna que domina el mundo con poder sexual y autoridad masculina, para sus propios fines, y el abuso a sus víctimas (Napier, 2005, p.176), incluyendo estas a los duelistas como Utena, Touga y Saionji. También se descubre que viola incestuosamente a su hermana, Anthy (Hallam, 2007, p.4) y que es el príncipe del cuento de hadas al inicio de los episodios, y, por lo tanto, la supuesta inspiración de Utena. Además, es un manipulador sexual y aquellos relacionados a él muestran más vergüenza y culpabilidad que placer (Napier, 2005, p.176).



Akio

¹¹¹ https://ohtori.nu/creators/a_animage.html

¹¹² Personaje: Akio <https://ohtori.nu/analysis/characters.html#akio>

2.4.3 Revolutionary Girl Utena, representación de género y el cuento de hadas posmoderno

Cuando Utena es una niña, es salvada por un príncipe. Utena se siente tan sorprendida por la valentía del príncipe, que decide que quiere volverse uno. Al crecer y entrar a la academia Ohtori, Utena sigue queriendo alcanzar su identidad de príncipe: se traviste como uno, y al introducirse la coprotagonista, Anthy, tratando de salvarla. Para salvarla, Utena participa en duelos ritualísticos altamente masculinos, que la codifican con fuerza fálica. Utiliza una espada codificada como símbolo de virilidad sexual, y esta solo puede ser activada cuando Anthy cae en rodillas, y toca la punta de la espada con su boca (Hallam, 2007, p.3). Al pasar los episodios, y Utena y Anthy volverse más unidas e iguales, las posiciones en las que se activa la espada cambiarán también, reflejando su relación. Este tipo de variables muestran cómo la narrativa del programa, y su representación visual, dialogan directamente con temas como representación de género. Es una de las razones por la que el *anime RGU* ha tenido un resurgimiento oportuno, que puede ser acreditado a su compleja representación de género y sexualidad, especialmente en sus protagonistas, Utena y Anthy. Sobre esto se dice:

Activistas y académicos se interesan en la representación de individuos ficticios con cuerpos femeninos que retan las normas de 'performance' del género femenino, y de heterosexualidad obligatoria, en parte porque se dan cuenta de la influencia que estas representaciones pueden tener en la aceptación social de estos individuos. La representación de dichos personajes en ambas series (*Sailor Moon* y *Revolutionary Girl Utena*) está lejos de ser perfecta, pero ofrecen alternativas imaginativas a los guiones heteronormativos que saturan mucho de la media contemporánea dirigida a adolescentes (Bailey, 2012, p.218)

Sin embargo, a la hora de estudiar la representación de género en Utena, y específicamente al interpretarlo bajo el concepto de heterosexualidad obligatoria es importante entender que el *manga* y *anime* cuentan con significativas diferencias, y tomarlos como obras distintas. Por ejemplo, la posible relación romántica entre Utena y Anthy es minimizada en el *manga*, pero central en el *anime* y en aún más explícita en la posterior película. Juri, un personaje lésbico en el *anime*, está enamorada de Touga, un hombre, en el *manga*. Por lo tanto, su interés amoroso en el *anime*, Shiori, no existe en el *manga*. También se puede mencionar que el *manga* tiene

un tono más realista, y el pasado de Utena tiene una línea narrativa. En contraste, el pasado de Utena (y el de los otros protagonistas, Anthy y Akio) es deliberadamente vago en el *anime*¹¹³.

En general la franquicia de *RGU* es amplia, y la historia ha sido interpretada distintas veces alrededor de los años. Posteriormente al *anime*, en 1999 se estrenó una película, *Revolutionary Girl Utena: Adolescence of Utena* (La Adolescencia de Utena, o el Apocalipsis de la Adolescencia), una nueva adaptación del *manga* y reinterpretación del *anime*, también dirigida por Kunihiko Ikuhara. Esta película cuenta con la misma trama inicial del *anime*, pero se desarrolla de manera bastante distinta en su duración de hora y cuarenta minutos. Por ejemplo, la relación de Utena y Anthy tiene una naturaleza más abiertamente homosexual, incluyendo escenas de besos entre ambas. La película ha generado su propio público¹¹⁴, y debate (¿es acaso una secuela¹¹⁵ del *anime*?) y es otro producto que puede ser analizado independientemente del *anime* objeto de esta investigación. Además del *anime* y la película, existen videojuegos, novelas, y una serie de musicales *Takarazuka*. En términos de representación de género, y para entender el impacto de *RGU*, es importante resaltar este último:

Fundado en 1913, la compañía *Takarazuka* es uno de los grupos teatrales más largos en Japón y cuenta con un reparto exclusivamente de mujeres, quienes actúan los roles masculinos y femeninos en musicales, obras de teatro y presentaciones de baile. Todo el reparto se gradúa de la escuela de música *Takarazuka* en donde estudian teatro, baile y canto por dos años. Durante sus dos años en la escuela, las mujeres deciden si quieren actuar papeles femeninos (*musume-yaku*, literalmente el rol de una mujer joven o hija; o *onna-yaku*, literalmente el rol de una mujer), o papeles masculinos (*otoko-yaku*, literalmente el rol de un hombre) (Nakamura & Matsuo, 2005, p.133)

Existen diversos estudios de las relaciones de género dentro del *Takarazuka*. Más interesante aún, es el hecho que Osamu Tezuka, creador de *La Princesa Caballero*, creció en la ciudad de Takarazuka y visitaba comúnmente el teatro *Takarazuka* con su madre, que era fanática. *La Princesa Caballero* fue inspiración para ambas, *Lady Oscar* y *RGU*, y ambas también

¹¹³ <http://ohtori.nu/analysis/introduction.html>

¹¹⁴ <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/36654/1/utena-the-trippy-anime-film-directed-by-ikuhara>

¹¹⁵ <https://vraikaiser.com/2014/01/20/i-know-why-she-turns-into-a-car/>

terminaron siendo versionadas en el teatro *Takurazuka*. La relación de estas obras con el teatro muestra que tanto *RGU*, como el grupo teatral *Takurazuka* surgen como un espacio en donde las temáticas de roles de género pueden ser transgredidas y subvertidas, y en donde el sexo, género y sexualidad están cuidadosamente suspendidos por un tiempo delineado (Nakamura & Matsuo, 2005, p.132-155). Además, se resalta su representación de héroes-heroínas femeninas. En general, durante el final del siglo veinte, la inclusión de héroes-heroínas en el mundo de *anime* fue en aumento:

Iniciando a mitad de los ochenta, la temática de agresivas y hermosas chicas guerreras ha ido en incremento dentro del *anime* y *manga*. Ejemplos son *Nausicaä del Valle del Viento* (1984), *Bubblegum Crisis* (1985), *Ghost in the Shell* (1995) y *Battle Angel Alita* (1994). Con cuerpos ágiles y ligeros, usualmente fortalecidas por armaduras exoesqueléticas, estas mujeres jóvenes reemplazan a una anterior generación de héroes hombres jóvenes luchando contra el mal (Nakamura & Matsuo, 2005, p.152)

RGU es uno de los casos que presenta a una héroe-heroína dentro de un *shojo*, lo que complejiza su representación de género. El *shojo* puede reproducir ambas, la categoría de género femenino y narrativa de amor heteronormativa, sin embargo, se puede plantear que en *RGU* esta reproducción es “*queer-ed*” (Lezubski, 2014, p.163) y a partir de esto construye definiciones de género y amor alternativos.

Uno de los pioneros en cruzar las representaciones de héroe-heroínas y *shojo* fue el previamente mencionado *Sailor Moon*, *anime* que además tuvo “crédito en revitalizar la categoría de *magical girls* y presentar a niñas como héroes de acción” (Lezubski, 2014, p.163). Cabe resaltar que Kunihiko Ikuhara, creador de Utena, estuvo ampliamente involucrado con el *anime* de *Sailor Moon*, dirigiendo distintos capítulos y hasta llegando a ser el director general durante la segunda temporada. Además, fue el director de la primera película de *Sailor Moon*, *Sailor Moon R*. Eventualmente dejó la producción de *Sailor Moon* por falta de libertad creativa¹¹⁶. Formó Be-Papas en 1996 para desarrollar sus propias ideas.

¹¹⁶ <https://geekandsundry.com/anime-director-feature-kunihiko-ikuhara/>

Quizás el dato más importante en la relación de *Sailor Moon* y *RGU*, es el hecho que, inicialmente, Ikuhara planeaba dirigir una película que introduciría a los personajes de Haruka y Michiru (Sailor Urano y Sailor Neptuno), quienes mantienen una relación romántica y homosexual en el *manga* y *anime* de *Sailor Moon*. Sin embargo, antes de que la producción iniciará, uno de los productores dejó *Sailor Moon*. Debido a esto, Ikuhara también dejó el proyecto. Sin embargo, ha comentado en entrevistas que varios de los conceptos desarrollados para la película luego fueron utilizados para *RGU*¹¹⁷. Aunque *RGU* no cuenta con la popularidad de *Sailor Moon*, generó un gran interés académico, apareciendo en Mechademia¹¹⁸ desde la creación del portal en 2006, o siendo el objeto de investigación de tesis estudiando lecturas *queer* dentro del *manga*. Además, existen páginas webs dedicadas a *RGU* que cuentan con secciones dedicadas a análisis de fans, siendo la más grande *Empty Movement*¹¹⁹ (Lezubski 2014: 164). En el ámbito audiovisual, *RGU* ha influenciado una serie de productos, incluyendo *animés* (*Princess Tutu*, *Starlight Revue*, etc) y dibujos animados (*Steven Universe* y *She-Ra y las princesas del poder*, etc.), como se indicó en el planteamiento. Actualmente, *RGU* se establece como un *anime* con impacto, especialmente en la representación de género y relaciones LGBT dentro de la animación.

Podemos entender su impacto retrocediendo a la década de los noventas, cuando se popularizaron las referencias a los cuentos de hadas en las narrativas *shojo*. Sin embargo, se criticaba cómo estas representaciones reiteraban el sistema de género binario heteronormativo, pues las figuras de príncipe y princesa representaban roles de género estereotipados y sobre simplificados, al reproducir narrativas en donde el amor del príncipe y la princesa salvan al mundo. Además, la imagen de la princesa se definió con características idealistas ‘femeninas’ como la paciencia, virtud, belleza inherente, magia, sumisión, dependencia y sacrificio propio

¹¹⁷ https://archive.is/20120715071012/http://uranime.nekomusume.net/misc/ikuhara_interview.iphtml#selection-577.0-582.0

¹¹⁸ Periódico académico anual, sobre cultura popular japonesa <http://www.mechademia.net/journal/>

¹¹⁹ Empty Movement <http://ohtori.nu/analysis/>

(Lezubski, 2014, p.163). *RGU* no es excepción al explorar los cuentos de hadas a partir de la narrativa *shojo*. Su trama toma sentido solo al entender los conceptos de princesa, príncipe y bruja, que son la base de los cuentos de hadas. Sin embargo, una de las interpretaciones más interesantes de *RGU* lo define como un “cuento de hadas posmoderno”. Los cuentos de hadas posmodernos son definidos por:

(...) cuestionar y rehacer la producción de género en los cuentos de hadas clásicos y exponer la complicidad de los cuentos de hadas con las exhaustivas formas e ideologías de la narrativa tradicional Occidental (...) para cuestionar y recrear las reglas de la producción narrativa, especialmente mientras estas reglas contribuyen al naturalizar la subjetividad y el género y reemplazar o relocalizar los cuentos de hadas para multiplicar su potencial performativo y desnaturalizar su poder institucionalizado (Bacchilega, 1997, p.23)

Al *RGU* tomar imágenes como “príncipe”, “princesa”, y “bruja” como base para su narrativa, también presenta una oportunidad para criticarlos, y lograr lo que define a los cuentos de hadas posmodernos: exponer la complicidad de los cuentos de hadas en el reforzamiento de los roles de género tradicionales. Cuando Utena dice que quiere volverse en un príncipe, se refiere a su deseo de exhibir las cualidades que su héroe mostraba: coraje, compasión, fuerza. El “príncipe” se vuelve un cuerpo de ideas, connotando una agencia heroica sin fijación de género. Utena contraste esto a su idea de “princesa”— una entidad pasiva, indefensa y objetificada (Bailey, 2012, p.212). Esto responde a la construcción narrativa de los cuentos de hadas que posiciona a la princesa como símbolo de belleza, pasividad y victimización (Dworkin, 1974, p.48). Estas son características que veremos representadas en el personaje de Anthy, especialmente al inicio de *RGU*. Además, Andrea Dworkin menciona como “Cenicienta, La Bella Durmiente, Blanca Nieves, Rapunzel— todas están caracterizadas por su pasividad, inocencia y victimización. Son arquetipos de mujeres buenas — víctimas por definición. Nunca piensan, actúan, inician, enfrentan, resisten, desafían, sienten, se preocupan o preguntan” (1974, p.42). Por lo tanto, la relación entre príncipe y princesa no sólo afirma la heterosexualidad, sino todo un sistema binario: lo masculino-femenino, dominante-sumiso,

activo-pasivo (1974, p.48). Sobre el tratamiento de los cuentos de hadas en *RGU* se puede decir que:

Aunque otros *animés* ejemplifican a las princesas puras de cuentos de hadas como Cenicienta y Blancanieves, Utena juega con estas expectativas al tener dos princesas, Utena y Anthy, tomar los roles de príncipe y bruja también. *Revolutionary Girl Utena* puede ser descrito como una meta exploración de los cuentos de hadas, con influencias de narrativa europea, los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen y Disney. Los cuentos de hadas y sus temáticas son contrastados con temas como incesto, violación, suicidio, y asesinato (Hallam, 2007, p.5).

Al colocar a Utena en la posición ‘masculina’ siendo una mujer, *RGU* alza preguntas importantes pues “busca reescribir los guiones culturales que dominan su ambiente al apropiarse de la etiqueta “príncipe” para referirse a su propia identidad, que incorpora una mezcla única de atributos tradicionalmente masculinos y femeninos” (Bailey, 2012, p.212). Del mismo modo, al Anthy cumplir con los roles de “bruja” y “princesa”, la narrativa propone ideas sobre la feminidad. En uno de los capítulos finales, Akio le dice a Utena: “una niña que no puede convertirse en una princesa, está condenada a volverse bruja”. La bruja y la princesa ejemplifican la dicotomía de género de virgen-puta que la media representa. La bruja es malvada porque muestra molestia, celos, frustración, deseos y astucia. Sirve como una figura de moralidad para fomentar la pasividad y pureza en el público femenino (Hallam, 2007, p.4).

En este sentido, *RGU*:

(...) se opone a la narrativa de amor heterosexual común en los *shojos*, y desestabiliza las categorías de género que sus predecesores reproducen. La serie refigura la categoría de cuentos de hadas configurando su narrativa a través de los conceptos de “revolución” como espacios queer de transformación individual y social, y “apocalipsis” como representaciones estáticas de heteronormatividad (Lezubski, 2014, p.164)

Revolutionary Girl Utena utiliza las preconcepciones que la audiencia tiene de los cuentos de hadas y el *shojo* como herramienta para reconfigurar roles de género, contrastado la transformación social y de género con las representaciones estáticas heteronormativas, para finalmente plantear el “apocalipsis del géne

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

El tercer capítulo presentará la metodología de la presente investigación. Esta incluye la presentación del método de investigación, la unidad de análisis y observación, y las matrices elaboradas para esta investigación. Con estas herramientas se busca analizar cómo se manifiesta la heterosexualidad obligatoria a partir de la representación de género de los personajes protagónicos del *anime Revolutionary Girl Utena* (1997), Utena y Anthy.

3.1 Método de Investigación

El método escogido para esta investigación es el de Análisis de Contenido. Holsti define al Análisis de Contenido como “una técnica de investigación para formular inferencias identificando de manera sistemática y objetiva ciertas características específicas dentro de un texto¹²⁰” (1969, p.5). Este método se basa en la “lectura (textual o visual) como instrumento de recogida de información, lectura que a diferencia de la lectura común debe realizarse siguiendo el método científico, es decir, debe ser, sistemática, objetiva, replicable, y válida” (Abela, 2002, p.2). Por lo tanto, puede aplicarse a todo tipo de mensaje comunicativo:

Pertencen al campo del análisis de contenido todo el conjunto de técnicas tendentes a explicar y sistematizar el contenido de los mensajes comunicativos de textos, sonidos e imágenes y la expresión de ese contenido con ayuda de indicios cuantificables o no. Todo ello con el objetivo de efectuar deducciones lógicas justificadas concernientes a la fuente – el emisor y su contexto – o eventualmente a sus efectos (Abela, 2002, p.3)

Consecuentemente, esta investigación tiene un enfoque cualitativo, al analizar los episodios de *RGU* según los conceptos de representación de género y los mandatos de heterosexualidad obligatoria.

3.2 Unidad de Análisis y Observación

La unidad de análisis de esta investigación es el *anime* previamente presentado, *Revolutionary Girl Utena* (1997). Este cuenta con 39 capítulos divididos en cuatro arcos narrativos: La saga

¹²⁰ Citado en Abela

del Consejo Estudiantil, la saga de la Rosa Negra, la saga de Akio Ohtori, y el arco final, la saga del Apocalipsis.

Para los objetivos de esta investigación, se han seleccionado 8 episodios en los que se identifica exclusivamente el desarrollo de Utena y Anthy a lo largo del relato. Por lo tanto, se descartaron los episodios en los que otros personajes llevan la trama principal. Para esto, se elaboró un esquema en el que se dividieron los episodios por sagas. Posteriormente, se descartaron los episodios en los que se priorizan las líneas narrativas de personajes ajenos a Utena y Anthy. Además, también se descartaron dos episodios con formato de resumen. Esto permitió identificar los episodios más relevantes para los personajes de Utena y Anthy, y en el desarrollo de su relación. Los episodios centrados en Utena y Anthy están resaltados en violeta:

Revolutionary Girl Utena				
<i>Saga del consejo estudiantil</i>				
Piloto			Miki	Miki
1	2	3	4	5
<i>Saga del consejo estudiantil</i>				
Nanami	Juri		Saionji	
6	7	8	9	10
<i>Saga del Consejo Estudiantil</i>			<i>Saga de la Rosa Negra</i>	
		Resumen	Kanae	Kozue/Miki
11	12	13	14	15
<i>Saga de la Rosa Negra</i>				
Nanami	Shiori/Juri	Mitsuru/Nanami	Tatsuya/Wakaba	Wakaba/Saionji
16	17	18	19	20
<i>Saga de la Rosa Negra</i>				<i>Saga Akio Ohtori</i>
Keiko/Nanami	Nemuro	Nemuro	Mitsuru/Nanami	
21	22	23	24	25
<i>Saga Akio Ohtori</i>				
Miki/Kozue	Nanami	Juri/Shiori/Ruka	Juri/Shiori/Ruka	
26	27	28	29	30
<i>Saga Akio Ohtori</i>			<i>Saga Apocalipsis</i>	

Nanami	Nanami	Resumen		Touga
31	32	33	34	35
<i>Saga Apocalipsis</i>				
Touga			<u>Final</u>	
36	37	<u>38</u>	<u>39</u>	

A partir de este esquema, se seleccionaron ocho episodios buscando representar el desarrollo personal y conjunto de los personajes de Utena y Anthy. Los episodios escogidos incluyen los primeros episodios de la primera y última saga, al igual que los dos episodios finales de estas. Paralelamente, también se seleccionaron dos episodios que representan el punto medio del relato en lo que respecta a los personajes de Utena y Anthy:

Episodio 01: «La prometida de la Rosa»	Inicio del relato y del primer arco narrativo.
Episodio 11: «Implacable con elegancia. Aquel que escoge a aquella flor»	Final del primer arco narrativo.
Episodio 12: «Tal vez por amistad»	Final del primer arco narrativo.
Episodio 25: «El eterno apocalipsis de las dos»	Punto medio del relato (Para Utena y Anthy)
Episodio 30: «La chica descalza»	Punto medio del relato (Para Utena y Anthy)
Episodio 34: «El sello de la rosa»	Inicio del último arco narrativo.
Episodio 38: «El fin del mundo»	Final del relato y del último arco narrativo
Episodio 39: «Algún día, brillaremos juntas»	Final del relato y del último arco narrativo

Por cuestiones de organización, el análisis de cada uno de los episodios será dividido en tres actos, según el desglose del flujo narrativo. Además, se le otorgará un número a cada escena analizada. Del mismo modo, se presentarán capturas de imágenes de cada episodio, que también serán numeradas. Con esto, se busca poder referenciar y contrastar escenas e imágenes con facilidad durante el análisis.

3.3 Matrices

Para el análisis de esta investigación se presentarán cuatro matrices. Las dos primeras, la matriz de construcción de personajes y el desglose narrativo de los episodios, buscan servir como

guías para los lectores de esta investigación y para aclarar no solo las peculiaridades que presenta cada personaje dentro de la trama, sino también, el desarrollo de la misma. Las otras dos son las herramientas principales para el análisis, las matrices de características de representación de género y de mandatos de heterosexualidad obligatoria.

Construcción de personajes

Esta matriz está basada en las cuatro dimensiones del personaje presentadas por Syd Field: física, social, sentimental y psicológica. Se tomó como base la matriz elaborada por Diana Cabezas (2018) en su estudio sobre las representaciones gay en el cine independiente sudamericano. Para no revelar giros en la trama, solo considera el punto inicial de personajes.

Busca poder servir como guía sobre el tipo de personaje que Utena y Anthy son.

Nombre del personaje: Utena Tenjou	
¿Quién es?: Utena es una alumna en la academia Ohtori. También, es una duelista y compete en los duelos secretos que suceden en la Academia.	
¿Dónde está?: Vive en la academia Ohtori	
1. Dimensión física	
Edad	Catorce años
Cuerpo y rostro	Piel pálida, cabello rosado suelto, ojos celestes. Delgada.
Vestuario	En la escuela, Utena utiliza una variable del uniforme masculino de Ohtori, distinto del resto de alumnos. Este consiste de un saco negro, y un short rojo acompañado de medias rojas y zapatillas deportivas.
Accesorios utilizados	Durante los duelos, mantiene su mismo uniforme, pero aparecen sobre el
2. Dimensión social	
Mundo público	Utena es una alumna en la academia Ohtori. Es popular con todos los alumnos. Se opone a los profesores por su manera de vestirse y comportarse.
Mundo privado	Utena es una duelista en el secreto Sistema de Duelos. Al “ganar” a Anthy, se compromete con ella, y empiezan a volverse unidas.
Vida amical	Es popular con el resto de alumnos de Ohtori, pero solo tiene una amiga cercana, Wakaba. Posteriormente, se vuelve unida con Anthy.
Uso de tiempo de ocio	Utena pasa su tiempo libre con Wakaba o jugando basket con los alumnos de Ohtori. Posteriormente, pasa su tiempo junto a Anthy.
3. Dimensión sentimental	
Relaciones sentimentales	Utena no esta interesada en relaciones románticas, pues es leal al Príncipe de sus recuerdos y a su deseo de convertirse en uno.

Relación familiar	Es huérfana. Sus padres murieron cuando era una niña.
Relación con varones	No tiene amistades cercanas con los alumnos de Ohtori, pero pasa tiempo con ellos practicando deporte. No le interesa el romance con ellos y solo parece interesada por su príncipe.
Relación con mujeres	Es popular entre las alumnas de Ohtori, quienes la ven como un galán. Aunque Utena tampoco parece interesada románticamente en ellas, les dedica tiempo y trata con cariño.
4. Dimensión psicológica	
Pasado del personaje	Después de la muerte de sus padres, Utena perdió las ganas de vivir. Sin embargo, un príncipe la salvó de esta tristeza. Utena quedó tan impresionada, que decidió convertirse en un príncipe ella misma.
Personalidad	Utena tiene una personalidad positiva, asertiva y sensible. También es leal con las personas que considera cercanas. Sin embargo, es ingenua e inocente, y puede ser fácil de manipular.
Objetivo	El objetivo de Utena es convertirse en un príncipe. Posteriormente, quiere salvar a Anthy.

Nombre del personaje: Anthy Himemiya	
¿Quién es?: Anthy es una alumna en la academia Ohtori, y La Prometida de la Rosa, el premio en los duelos secretos que suceden en la Academia.	
¿Dónde está?: Vive en la academia Ohtori.	
1. Dimensión física	
Edad	Catorce años
Cuerpo y rostro	Piel oscura, ojos verdes y cabello morado que lleva recogido. Tiene un bindi en su frente. Delgada.
Vestuario	En la escuela, lleva el uniforme escolar, que consiste de blusa blanca, corbata roja, falda corta verde, mocasines negros y medias blancas. Durante los duelos, utiliza un vestido rojo acompañado de borlas y hombreras militares y una diadema de oro en su cabello.
Accesorios utilizados	Un par de lentes circulares grandes, con una montura delgada.
2. Dimensión social	
Mundo público	Anthy es una alumna en la academia Ohtori, es solitaria y no tiene amigos.
Mundo privado	Anthy es la Prometida de la Rosa, el premio en los duelos secretos que suceden en la academia Ohtori. Al ganar un duelo, Anthy se compromete con este y debe servirle sin protesta.
Vida amical	Anthy no tiene amigos, y tampoco interactúa con el resto de alumnos. Cuando no está sola, pasa su tiempo con los alumnos del Consejo Estudiantil, pero tampoco es cercana con ellos. Posteriormente, se vuelve unida con Utena.
Uso de tiempo de ocio	Anthy pasa su tiempo libre cuidando las flores en el jardín de la academia o jugando con su mascota, ChuChu. Posteriormente, pasa su tiempo junto a Utena.
3. Dimensión sentimental	

Relaciones sentimentales	Anthy no tiene relaciones sentimentales profundas con el resto de alumnos o miembros del Consejo Estudiantil. Durante la duración de <i>RGU</i> , solo se muestra cercana a Utena y Akio.
Relación familiar	Tiene un hermano mayor, Akio. Akio vive en la academia y es el presidente de esta, volviendo la mayor autoridad en Ohtori.
Relación con varones	Solo interactúa con los miembros del Consejo Estudiantil, quienes suelen ser abusivos física o psicológicamente.
Relación con mujeres	Algunas alumnas la excluyen y amenazan. Al volverse amiga de Utena, empieza a pasar tiempo con Wakaba también.
4. Dimensión psicológica	
Pasado del personaje	Su pasado se mantiene ambiguo por larga parte de <i>RGU</i> .
Personalidad	Se caracteriza por ser callada, reservada, tímida y complaciente. Es pasiva al extremo. Sin embargo, también puede ser maliciosa y manipuladora.
Objetivo	Sus objetivos se mantienen ambiguos.

Desglose del flujo narrativo

Esta matriz se aplicará a los 8 episodios seleccionados y seguirá la estructura del relato audiovisual a partir de los conceptos presentados por Syd Field. A continuación, se presenta la matriz elaborada, acompañada de una breve descripción de los acontecimientos del relato audiovisual:

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Establece el equilibrio y la normalidad en el universo del relato y del protagonista.
	DETONANTE	Acontecimiento que pone en movimiento el relato. Tiene consecuencias que desequilibran el estado inicial.
	COMPLICACIÓN	Un conflicto afecta al protagonista. Consecuencia del detonante.
	ACCIÓN DEL PROT.	El protagonista reacciona a la complicación.
	PRIMER <i>PLOT POINT</i>	Acontecimiento que conduce al relato al segundo acto, haciendo que tome otra dirección.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	El protagonista reacciona al primer <i>plot point</i> .
	PUNTO MEDIO	Un eslabón en el relato que conecta estructuralmente la primera y la segunda mitad del Segundo Acto. Direcciona al relato hacia una línea de acción determinada
	AMENAZA	Una amenaza afecta al protagonista. Consecuencia del punto medio.
	ACCIÓN DEL PROT.	El protagonista reacciona a la amenaza.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Los conflictos escalan progresivamente. El protagonista se enfrenta a las

		fuerzas antagónicas.
	SEGUNDO <i>PLOT POINT</i>	Acontecimiento que conduce al relato al clímax, presentado un dilema al protagonista. Estado de crisis.
TERCER ACTO	CLÍMAX	Punto más alto de tensión en el relato. Cambio absoluto en la vida del protagonista.
	DESENLACE	La resolución del relato. Suele mostrar los efectos del clímax en la vida del protagonista.

Características de Representación de Género

Se aplicará a las protagonistas, Utena y Anthy, en los 8 episodios seleccionados. La matriz tomará los conceptos de oposición binaria de Damean como base metodológica, asignando características de “masculinidad” y “feminidad” performativa, además de la opción de “No manifiesta” cuando los personajes no evidencian las variables anteriores. Cabe aclarar que estas características no están asociadas a ningún género, pero en este contexto se refieren a cómo la masculinidad y feminidad suelen ser representadas en productos audiovisuales. Dos estudios referenciales para la elaboración de esta matriz son: *La representación de roles de género en la media - Un análisis del discurso de género en las películas de Sex and the City* de Therese Ottosson y Xin Cheng, y *Representación de Género y las Princesas Disney* de Dawn Elizabeth England, Lara Descartes y Melissa A. Collier-Meek. A continuación, se presentan las características escogidas, y como se identificarán en el relato:

Debilidad Física: Fallar en alguna acción que requiera fuerza física. Suele ser acompañado de necesitar ayuda o no poder completar una acción.
Fuerza Física: Golpear o mover algo, mostrando evidencia de que el personaje tiene un fuerte efecto físico en objetos o personas.
Sumisión: Complaciente al poder o a la autoridad. Humilde y obediente. Actuar de manera cautelosa. Hablar en voz baja, no mirar a los ojos a otros personajes.
Asertividad: Una afirmación fuerte y directa sobre una posición o idea. Insistencia sobre un derecho, la acción de declarar positivamente. Iniciativa.
Sensibilidad: Forma de empatía. Llorar o conmovirse por problemas de otras personas o animales. (Nivel alto de empatía)
Insensibilidad: Represión emocional. Indiferencia al placer o dolor. Un personaje que no reacciona frente a situaciones que deberían causar una respuesta emocional, ejemplo: una muerte.
Expresividad: Expresiones faciales y corporales marcadas, representan sus sentimientos y emociones

(gestualidad) visibilidad de sus sentimientos
Inexpresividad: Expresiones faciales y corporales no marcadas, no representan sus sentimientos ni emociones
Dependencia: Depende de la autoridad, o de otros personajes. Actúa según la norma frente a un grupo de personas.
Independencia: No depender de la autoridad. Ser autónomo. Un personaje es considerado independiente cuando actúa de manera contraria a la norma frente a un grupo de personas que si se comportan acorde a esta. Si el personaje toma una decisión o actúa en contra de la norma, es un acto independiente.
Cobardía: El personaje muestra la emoción de miedo.
Valentía: Muestra coraje, es intrépido y atrevido. La valentía suele estar relacionada en rescates o en una posición de líder frente al peligro.
Servicialidad: Relacionado a los roles domésticos. Si un personaje lava los platos con un comportamiento positivo, es servicial.
Liderazgo: Liderar y/o comandar un grupo de personas. Estar en frente de un grupo de personajes dirigiéndose o dando órdenes.
Sin contextualización: No tiene toda la contextualización/información de lo que esta pasando a su alrededor. Sabe menos que el resto de personajes. Ingenuidad.
Contextualización: Tiene contextualización/información de lo que esta pasando a su alrededor. Sabe más que el resto de personajes.
No manifiesta: Aparecen las variables, pero el personaje no presenta ninguna.
No se marca ninguna opción: No aparecieron las variables en el episodio

A partir de estas características, se elaboró la siguiente matriz:

<u>UTENA</u>			<u>ANTHY</u>		
<u>Feminidad</u>	<u>Masculinidad</u>	<u>No manifiesta</u>	<u>Feminidad</u>	<u>Masculinidad</u>	<u>No manifiesta</u>
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria: Se aplicará a las protagonistas, Utena y Anthy, en los 8 episodios seleccionados. Siguiendo los conceptos de coacción de la heterosexualidad obligatoria a través del poder masculino desarrollados por Adrienne Rich (previamente

presentados por Kathleen Gough). A partir de esto se presentarán tres variables: Adhesión, oposición y neutralidad (a los mandatos de heterosexualidad obligatoria). Por una cuestión de orden, solo aparecerán en esta matriz los mandatos presentes en el episodio correspondiente. A continuación, se presentan los mandatos y cómo se identificarán en el relato:

<i><u>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</u></i>
La clitoridectomía y la infibulación: Mutilación genital
La castidad impuesta: Represión forzosa de los deseos sexuales, placer y masturbación femenina. Incluyendo los cinturones de castidad y el castigo, que puede ser de muerte
El adulterio femenino: La infidelidad, incluyendo el castigo, que puede ser de muerte
La negación de la sexualidad lesbiana: Represión de la sexualidad lesbiana.
La cancelación de la sensualidad materna y postmenopáusica: Represión de la sexualidad de las mujeres después de volverse madres, o después de la menopausia
Las imágenes falsas del lesbianismo: Conceptos falsos y dañinos sobre el lesbianismo en los medios de comunicación, la literatura, etc.
El atentado en contra de la memoria lesbiana: Incluyendo el cierre de archivos y la destrucción de documentos, ilustraciones, etc.

<i><u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u></i>
La violación: Relaciones sexuales sin consentimiento
El apaleamiento de la esposa: Incluyendo toda violencia contra la mujer
El incesto: El incesto padre-hija, hermano-hermana, etc.
El «impulso» sexual masculino como derecho: La socialización de las mujeres para hacerlas creer que el «impulso» sexual masculino equivale a un derecho
La idealización del amor heterosexual: En el arte, la literatura, los medios de comunicación, la publicidad, etc
El matrimonio infantil: Incluyendo el abuso de mayores de edad a menores de edad, pedofilia
El matrimonio negociado por otros: Matrimonios negociados por terceros
La prostitución: Incluyendo la prostitución simbólica
El harem: La normalización del engaño y hombres manteniendo relaciones con múltiples mujeres al mismo tiempo
Imágenes sádicas de mujeres: Las imágenes pornográficas de mujeres que responden con placer a la violencia y a la humillación sexuales (con el mensaje subliminal de que la heterosexualidad sádica es más «normal» que la sensualidad entre mujeres)

<i><u>Forzar o explotar su trabajo para controlar su producto mediante:</u></i>
El matrimonio como producción gratuita: El uso de la mujer mediante el matrimonio para generar un producto gratuito. Incluyendo también la institución de la maternidad
La segregación horizontal de las mujeres: En el trabajo remunerado, educación, actividades, etc

El control masculino del aborto y el parto: Incluyendo la anticoncepción y la esterilización
El proxenetismo: Incluyendo el proxenetismo simbólico
El infanticidio femenino: Que despoja a las mujeres de hijas y contribuye a la devaluación de las mujeres

<u>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</u>
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres: Confinar a la mujer a partir de atrofiar, dificultar o limitar las capacidades atléticas y de movimiento de manera premeditada.
La moda «femenina» en el vestir: Por ejemplo, los tacones altos
El acoso sexual: En la calle, espacios públicos y privados, etc.
La segregación horizontal de las mujeres: En el empleo, educación, actividades, etc.
Dedicación plena a las labores domésticas: Incluyendo la maternidad obligatoria
La dependencia económica impuesta a las mujeres casadas: La negación de libertad económica a mujeres por sus esposos.

<u>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</u>
La utilización de la mujer como regalo: El uso de la mujer como transacción sin su consentimiento. Utilizar a una mujer como regalo.
La dote marital: El uso de la mujer para conseguir un patrimonio
El proxenetismo: Incluyendo el proxenetismo simbólico
Los matrimonios concertados por otros: Matrimonios concertados sin consentimiento y por terceros
El uso de la mujer como ornamento: El uso de mujeres como animadoras para facilitar los negocios entre hombres (por ejemplo, la esposa-anfitriona, las camareras de copas forzadas a vestirse para la excitación sexual masculina, chicas reclamo, «bunnies», <i>geishas</i> , prostitutas kisaeng, secretarias

<u>Limitar su creatividad mediante:</u>
Persecuciones contra mujeres independientes y no asimiladas: Las persecuciones de brujas como campañas contra las comadronas/sanadoras/pogrom
Los valores culturales masculinos: La definición de los objetivos masculinos como más valiosos que los femeninos en cualquier cultura de modo que los valores culturales se conviertan en personificaciones de la subjetividad masculina
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio: Mantener los límites creativos de las mujeres dentro del matrimonio y/o maternidad
La explotación sexual por hombres en posición de poder: Incluyendo profesores, artistas hombres, etc
El desbaratamiento de las aspiraciones creativas: El desbaratamiento social y económico de las aspiraciones creativas de las mujeres
La cancelación de la tradición femenina: La negación de historia y cultura construida por mujeres

<u>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</u>
El no acceso de las mujeres a la educación: La negación de educación a las mujeres

El «Gran Silencio» sobre las mujeres y la existencia lesbiana: El ocultamiento de historia y cultura sobre las mujeres y especialmente la existencia lesbiana
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»: La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de la ciencia, la tecnología y otros objetivos «masculinos»
La vinculación socio-profesional entre hombres que excluye a las mujeres: La exclusión de mujeres en el ámbito profesional
La discriminación de las mujeres: En las profesiones, educación, actividades, etc



CAPÍTULO IV: ANÁLISIS

El cuarto capítulo presentará el análisis de los resultados obtenidos por la aplicación de la metodología en los episodios seleccionados del relato. El desarrollo de todas las matrices puede ser encontrado en los anexos de este documento, y agrupado de acuerdo a cada capítulo del relato.

Además del análisis de los ocho episodios seleccionados, se presentará brevemente un corto relato que sirve como introducción a *RGU*. Este aparece al inicio del primer episodio, inmediatamente después de la careta musical¹²¹, y es constantemente referenciado durante *RGU*. Será referido como la fábula pues representa el pasado de Utena, la protagonista. Además, sirve como una introducción al relato y presenta varios de los elementos visuales y narrativos que serán recurrentes en *RGU*.

La Fábula: El Cuento de Hadas



Figura¹²²1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

La fábula empieza mostrando unos telones asociados a un escenario de teatro. Al levantarse el telón se revelan dos tumbas. Esta imagen es acompañada por un marco de rosas, que se volverá una herramienta visual constante en *RGU*. La narradora, quien solo es una presencia sonora, tiene una voz infantil y femenina con la que relata la historia de una princesa que llora por la muerte de sus progenitores: “*Erase una vez¹²³, hace mucho, mucho tiempo... una princesa que lloraba por la muerte de su madre y de su padre. Ante la princesa apareció un príncipe*

¹²¹ Enlace en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=tyPv7QyuZl0>

¹²² Todas las capturas de pantalla fueron extraídas de <https://fancaps.net/anime/index.php?16318>

¹²³ Todos los diálogos y textos que se referencian contienen traducciones hechas por fans (*fansubs*), extraídas de la web *animeflv*. Además, también han sido consultados en *Empty Movement*, la página de fanáticos más grande de *RGU*. Enlace: <https://www3.animeflv.net/anime/shoujo-kakumei-utena>

montado en un cabello blanco...”. Esta frase nos sitúa en un relato clásico de cuento de hadas e introduce la figura de una princesa huérfana.

La princesa es representada sólo con una silueta negra. Por lo tanto, su identidad es construida a partir de su vestuario (que incluye un vestido largo, una corona, una capa y un alto cuello posterior) y su largo cabello rosado¹²⁴. Visualmente, esto la adhiere al mandato de **la moda «femenina» en el vestir**. La fábula continúa con la aparición del príncipe quien también es representado con silueta negra. Su identidad es construida por su vestuario (que incluye un uniforme blanco, hombreras, un cordón y una capa roja en su interior) y un caballo blanco. En el fondo, se pueden ver árboles secos, sin ningún tipo de vegetación. Sin embargo, al acercarse el príncipe a la princesa, las ramas florecen hasta volverse en rosas (Figura 1). Esta imagen es acompañada por la siguiente narración: “*Con una apariencia galante y una gentil sonrisa, el príncipe envolvió a la princesa con perfume de rosas, y limpio sus lágrimas*”. Por lo tanto, se establece la relación de las rosas con el príncipe de dos formas: visualmente y con su perfume. Además, un cambio visual acompaña esta frase, un corto inserto que muestra al príncipe besando las lágrimas de la princesa (Figura 2) que permite notar que la princesa es una niña. Después de esto, la narradora actúa una conversación cumpliendo los roles de príncipe y princesa¹²⁵:

Príncipe: Pequeña, harás de soportar toda esta tristeza, pero...

Por favor, no pierdas esa nobleza cuando crezcas... como recuerdo de hoy quédate esto.

Princesa: ¿Nos volveremos a ver?

Príncipe: Este anillo te guiará hasta mí.

Mientras el príncipe le pide a la princesa que no pierda la nobleza al crecer, se regresa al uso de siluetas, pero después de la primera referencia al anillo (“...*como recuerdo de hoy quédate esto*”) aparece otro veloz inserto que muestra al príncipe colocando el anillo a la princesa (Figura 3). A diferencia del resto de planos que solo muestran siluetas negras y representan la

¹²⁴ Es el mismo rosado de las rosas del marco, y será el color que representa a Utena dentro del relato.

¹²⁵ Reminiscente al teatro Takarazuka

fábula, en estos momentos aparecen insertos de la realidad dentro de la fábula, con rostros, manos y tonos de piel definidos. Aun así, la identidad del príncipe es escondida por su cabello. Después de este momento, se mantiene el uso de siluetas hasta el final de la fábula. El acto de colocar el anillo es reminiscente de una pedida de matrimonio como nota la narradora (“*¿Era el anillo del príncipe un anillo de compromiso?*”) por lo que, hasta este momento, se pueden identificar tanto elementos visuales (las rosas y el anillo) como narrativos (el matrimonio) clásicos del *shojo*. Con esto, el relato se **adhiera a la idealización del amor heterosexual** (el matrimonio con el príncipe). La princesa observa al príncipe irse, cabalgando en su caballo blanco, siendo esta una imagen asociada al romance heteronormativo. Sin embargo, la narradora presenta un desenlace distinto: “*Hasta aquí todo bien. Pero debido a la fuerte impresión que le causó el príncipe, la princesa decidió convertirse ella misma en un príncipe.* Finalmente, aparece la silueta de la princesa, esta vez con un vestuario asociado a un príncipe (jubón y greguescos) pero distinto al visto anteriormente. Con esto se opone a **la moda «femenina» en el vestir.**

Según la estructura tradicional *shojo*, al recibir el anillo la princesa debería anhelar su matrimonio (heterosexual) y esperar por el príncipe, sin embargo, la princesa de la fábula decide volverse en uno, presentando un cambio a esta estructura. Al hacerlo, se **opone** a la idealización **del amor heterosexual**. Sin embargo, este deseo de emulación al príncipe también la adhiere al mandato de **valores culturales masculinos**. La narradora cierra la fábula con “*Pero, ¿fue realmente una buena idea?*”), **adhiriendo** el relato al mandato de **persecuciones contra mujeres independientes y no asimiladas**, al preocuparse por que la princesa busque convertirse en un príncipe. En lo que respecta a las características de representación de género la princesa presenta inicialmente la característica de **sensibilidad** (asociada a lo femenino) al llorar por sus padres, y de **asertividad e independencia** (asociadas a lo masculino) después de su encuentro con el príncipe que la inspira a convertirse en uno ella misma.

EPISODIO 01: La Prometida de la Rosa

PRIMER ACTO

1.1: El relato de *RGU* empieza durante el primer día de clases de un nuevo semestre, con el personaje de Wakaba, una alumna, que espera a alguien que se está demorando más de lo debido. Otra alumna le pregunta qué hace y Wakaba le responde que está esperando a su novio. La alumna se ríe y le dice que su “novio” la ha dejado plantada y que ya salió de la residencia temprano. Wakaba molesta se va corriendo. Las imágenes cambian y aparece la academia Ohtori (Figuras 5-8), que presenta una infraestructura basada en arquitectura europea y la presencia de rosas en su diseño, elementos familiares en los *shojo* y *yuri* clásicos.



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

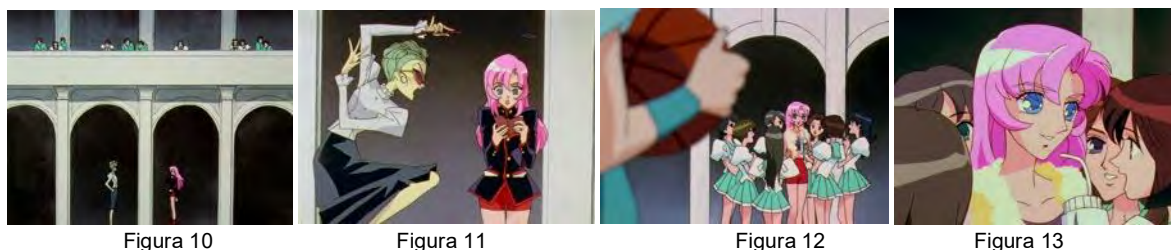
1.2: El “novio” de Wakaba aparece caminando por los pasillos de la Academia. Se invierten las expectativas del espectador, presentado a un personaje femenino, Utena. Además, funciona como una introducción sutil a los elementos *queer* y de género de *RGU*, pues Utena no es el “novio” de Wakaba realmente. Este tipo de sugerencias al lesbianismo que conviven con lo heteronormativo serán recurrentes en el relato.

Utena aparece con un uniforme escolar que es distinto al que llevan el resto de alumnos, resaltando su diferencia con el resto. El caso de los uniformes en relación al mandato de heterosexualidad obligatoria de **la moda «femenina» en el vestir** es interesante, porque su relación con el género suele ser normativa: es decir, las mujeres deben alinearse a lo femenino o irán en contra de las normas o reglas y por lo tanto, estarán en contra de la institución escolar. Utena opta por un uniforme distinto al resto: a diferencia de las alumnas (que utilizan una blusa blanca con falda verde), y los alumnos (chaqueta y pantalón verdes), Utena usa una chaqueta negra con shorts rojos (Secuencia 1). Utena se **opone** a este mandato, lo que la establece como

distinta al resto del personaje desde el primer momento en el que es presentada. Aunque el modelo se alinea más con el uniforme masculino tampoco es igual a este y corresponde a su expresión de género individual. Esto hace que se le relacione inmediatamente con la característica de **independencia** (asociada a lo masculino). Sin embargo, no es la única razón por la que resalta, a diferencia del resto de personajes que tiene cabello y ojos en tonos marrones, Utena es representada con cabello largo y rosado, y ojos celestes. Su cabello rosado hace fácil identificar a Utena como la princesa de la fábula. Además, su introducción es decorada con el mismo marco de rosas que apareció en la fábula (Figura 9).



En este caso, la normativa de género está representada físicamente con una profesora (Figuras 10-11), que cumple el rol de autoridad escolar, quien le reclama que una mujer no debería utilizar un uniforme de hombre, y llama a su uniforme extraño. Utena se **opone** al mandato de **la moda «femenina» en el vestir** asegurando que no existe una regla que diga que una mujer no puede utilizar un uniforme de hombre mostrando la característica de **asertividad** (asociada a lo masculino). Esta interacción con la autoridad escolar también se relaciona con el mandato de **persecución contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**: la profesora trata de “asimilar” a Utena (hacer que use un uniforme de mujer) quien se opone con facilidad, utilizando su conocimiento de las reglas de la escuela a su favor.



1.3: Posteriormente, se ve a Utena jugando baloncesto contra el equipo de hombres de la academia, a quienes les gana con facilidad, mostrando **fuerza física** (asociada a lo masculino).

Con esto muestra **oposición** a los mandatos de **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»**, y **vinculación socio-profesional entre hombres que excluye a las mujeres**. Un gran grupo de chicas la observa expectantes en las ventanas y alrededor de la cancha, mientras que la animan. Cuando termina el partido, Utena se acerca a ellas. Tanto las chicas como Utena ignoran la presencia de los chicos (Figuras 12-13). La atención femenina para demostrar atractivo es una herramienta narrativa común en los *shojos*, pero suele ser usada en los galanes, en este caso, la narrativa lo utiliza en una mujer. Utena trata la atención de las alumnas con normalidad, es amable con ellas y les dedica tiempo. Con esto, se **opone** al mandato de la **negación de la sexualidad lesbiana**. Además, Utena no solo es presentada con elementos narrativos de galán *shojo*, sino que también sigue la tradición de ser buena deportista de las heroínas del *yuri* clásico (Reminiscente de Simone en *Shiroi Heya No Futari*, considerado el primer manga *yuri*). Sin embargo, a diferencia de las academias representadas en estos *yuri*, Ohtori es mixta, y, por lo tanto, sus relaciones con alumnos hombres y como es percibida por ellos, también son desarrolladas.

En este caso, los chicos invitan a Utena a unirse a su equipo (manteniendo la oposición a la **vinculación socio-profesional entre hombres**) pero ella no está interesada y los rechaza. Además, asocian tanto el uniforme escolar de Utena, como las características de **asertividad, independencia y fuerza física** que presenta con masculinidad (Con frases como: 1) “*Siempre actúas como un chico, Tenjou*”, 2) “*Entonces, ¿por qué llevas ese uniforme de chico?*”). En contraste, Utena considera que le digan que actúa como chico un insulto, llama a los jugadores de baloncesto sudorosos y malolientes, y reafirma que es una chica. Para ella, su uniforme representa la figura del príncipe y su deseo de volverse en uno (“*Para ser un príncipe ... en lugar de una princesa a la que proteger, quiero ser un príncipe valiente*”). Esto puede calificarse como una **oposición** al mandato de **valores culturales masculinos**. Utena no busca emular a un hombre si no, *ser* un príncipe, desprendiendo la figura del príncipe de su género

asociado. Sin embargo, Utena sigue modelando sus comportamientos a partir de esta figura masculina, el príncipe, que asocia con características positivas (como valentía). En contraste, asocia a la princesa (la figura femenina) con necesitar ser protegida, lo cual Utena rechaza. Por lo tanto, su expresión de género “masculina” la acerca a la valentía, y la aleja de la necesidad de protección “femenina”. Por lo tanto, también se puede identificar **adhesión** al mandato de **valores culturales masculinos** y un rechazo a los femeninos. De este modo, las figuras de princesa y príncipe que fueron presentadas en la fábula reaparecen en la narrativa.

1.4: Mientras Utena camina por un pasadizo de la escuela es distraída por un aroma. Este aroma viene del jardín de la academia, en donde se encuentra Anthy (Figura 14). A diferencia de Utena, que ha estado rodeada de personas en las escenas que establecen su personaje, Anthy se encuentra sola. Se le ve primero de espaldas, mientras nos acercamos a ella, para luego descubrir su rostro, que observa serenamente a las plantas mientras las riega (Figura 15-16). Por lo tanto, las primeras características que presenta son asociadas a lo femenino. Estas son la **servicialidad** (relacionado a los roles domésticos) y la **sensibilidad** (en este caso, empatía hacia las plantas). A diferencia de Utena, lleva el uniforme de mujeres (falda y blusa, con una corbata roja). Al igual que Utena, su apariencia la hace resaltar del resto de personajes: es la única alumna en la academia con piel oscura, además de ser representada con ojos verdes, y cabello corto morado. También utiliza lentes que la diferencia del resto.



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

El jardín, al igual que la Academia, es otro escenario clásico en las narrativas *shojo*. Como se mencionó anteriormente, es un espacio que ha sido configurado como parte del mundo propio y privado de la heroína¹²⁶. Sin embargo, en el caso de *RGU*, también hay una carga negativa

¹²⁶ Inspirado por la novela central para la creación del manga y anime *shojo*, El Jardín Secreto.

presentada solo por los elementos visuales (en contraste a los narrativos que están amarrados al *shojo* clásico), el jardín parece una jaula de aves. Anthy es presentada entre rejas, sugiriendo visualmente que está atrapada. Utena, quien se había detenido por el olor de las rosas, observa el jardín, sintiéndose nostálgica (Figura 17). La escena parece tener un tratamiento romántico. Sin embargo, Utena relaciona el perfume de las rosas con su anillo, y por lo tanto (como sabemos debido a la fábula), con el príncipe, por lo que se **adhiera** al mandato de la **idealización del amor heterosexual**.

1.5: Posteriormente, hay un salto corto de tiempo, utilizando el anillo como transición. Utena se encuentra en un pasadizo en el segundo piso de la escuela, aún observando su anillo, hasta que es distraída al ver a Anthy con otro estudiante, Saionji. Utena piensa que son pareja y se sorprende al verlo abofetear a Anthy (Figuras 18-20). Con esto se introduce el mandato de **apaleamiento de la esposa**. Anthy se **adhiera** al ser quien recibe el golpe (además, Anthy no se defiende lo que sugiere que está acostumbrada a este trato), mientras que Utena se **opone** pues se ve preocupada y solo se alivia cuando Touga, otro alumno, detiene la segunda bofetada. Además, el golpe causa un gran impacto en Anthy, haciéndola perder el equilibrio y casi tirándola al suelo, mostrando **debilidad física** (asociada a lo femenino). Utena muestra **expresividad** (asociada a lo femenino) en todo momento, como ha sido característico de ella en el resto del episodio. Anthy, sin embargo, solo muestra **expresividad** por momentos cortos (como cuando es golpeada) y luego muestra expresiones más neutras. Mientras Touga y Saionji conversan, Anthy se mantiene callada, tocando su herida y sin intervenir en la conversación, mostrando **sumisión** (asociada a lo femenino).



Figura 18



Figura 19

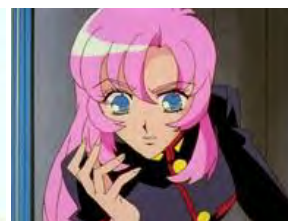


Figura 20



Figura 21

De repente, Utena es interrumpida por su amiga Wakaba, quien le reclama por haberla dejado esperando en la mañana, mientras la abraza (Figura 21). De este modo, se confirma que Utena es la persona a la que Wakaba se refiere como “novio”. Wakaba se alegra al ver a Saionji en el jardín, pero Utena no sabe quién es, aunque sí reconoce a Touga. Touga y Saionji son miembros del Consejo Estudiantil (específicamente el presidente y el vicepresidente), lo que les da estatus y poder dentro de la academia. Como Utena, usan uniformes que los diferencian del resto (en su caso, unas chaquetas blancas). Sin embargo, Utena está más interesada en saber quien es Anthy (Utena: *¿Y ella?*). Wakaba le responde con menos entusiasmo, explicándole que es Anthy Himemiya y que estará en su clase este semestre (En este sentido, ambas se **oponen** al mandato del **no acceso de las mujeres a la educación**). Wakaba describe a Anthy como “rara”, y menciona que solo cuida de las rosas, aunque nadie se lo haya pedido. Con este, aparece el mandato de **dedicación plena a las labores domésticas**, al cual Anthy se **adhiera**.

Utena sigue curiosa por la relación entre Saionji y Anthy (Utena: *“Y entonces, ¿Saionji sale con esa chica, Himemiya?”*), pero Wakaba insiste en que *“Alguien como Saionji-sama jamás podría sentir nada por una chica como ella”* y que *“La única razón por la que están juntos es porque son del Consejo Estudiantil.”*. Ante esta reacción Utena le pregunta a Wakaba si le gusta Saionji. Wakaba se sonroja y evade la pregunta diciéndole a Utena que solo le pertenece a ella (Wakaba: *“Oh, ¡estás celosa! No te preocupes, yo soy solo tuya. Después de todo, ¡tú eres mucho mejor que cualquier chico!”*). Estos diálogos, más llamar a Utena su “novio” en la primera escena, dan indicios de elementos *queer* en la narrativa de RGU, si bien sutiles: en este caso Wakaba dice estos comentarios entre bromas. También es importante notar el uso de “novio”¹²⁷ para describir a Utena y no “novia” pues aun en la insinuación romántica entre mujeres se regresa a la figura masculina. Estos elementos acompañan la escena, en donde Utena observa y siente curiosidad por Anthy.

¹²⁷ Wakaba llama a Utena “kareshi” (彼氏)

1.6: La siguiente escena se centra en una reunión del Consejo Estudiantil en donde discuten pues desaprueban como Saionji está tratando a Anthy (Figura 21). Es la primera escena centrada en Anthy sin incluir a Utena. Dentro del Consejo, Anthy no es referida por su nombre sino como la Prometida, introduciendo el concepto del matrimonio. Anthy es deshumanizada, pues su rol como Prometida es percibido como más importante que su propia identidad. Saionji sostiene de la cintura forzosamente a Anthy, mientras ella afirma que “*Ahora mismo, soy la Prometida de Saionji-sama. Y haré todo lo que él quiera*”. Sin embargo, Anthy muestra una expresión incómoda. Aún así, Saionji sigue en la misma posición hasta el final de la escena (Figuras 23-25). Esto, acompañado de la insinuación de “*poder hacer lo que le plazca*” que notan algunos los miembros del Consejo, **adhiera** a Anthy al mandato de **acoso sexual** y al «**impulso**» **sexual masculino como derecho**. Además, Anthy se **adhiera** al mandato de la **segregación horizontal de las mujeres** pues dentro del Consejo debe cumplir con deberes pseudo-matrimoniales asociados a la mujer (“*haré todo lo que él quiera*”, “*lo que le plazca*”).



Figura 22

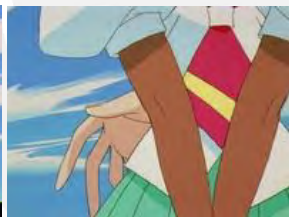


Figura 23

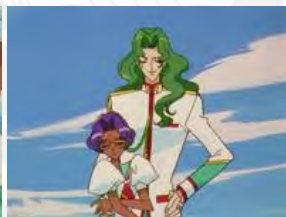


Figura 24



Figura 25

El Consejo también se refiere a una entidad anónima que los lidera, a la que llaman Fin del Mundo. Al Consejo no les interesa el bienestar de Anthy, sino la tranquilidad del Fin del Mundo (Touga: “*Deja de abusar de la Prometida, Saionji. La existencia del Consejo Estudiantil es voluntad del Fin del Mundo. Si se enteraran de esto, no se lo tomarían muy bien*”). Se mencionan conceptos como el “Emblema de la Rosa”, los “duelos” y el “Código”, además de la posibilidad de ganar a Anthy mediante estos últimos dos (Saionji: “*quítlenme a la Prometida en un duelo, tal y como lo especifica el Código, compañeros*”). A partir de esto, se entiende que Anthy y Saionji no tienen una relación de noviazgo escolar, si no que Saionji ha ganado a Anthy por un sistema en el que se compite por ella mediante duelos. Por lo tanto, Anthy muestra

las características asociadas a lo femenino de **dependencia** y **sumisión** no sólo por su relación con Saionji, sino a este sistema, que decide con quien deberá cumplir el rol de “Prometida”. Además, al ser El Fin del Mundo quien lidera este sistema puede adherirse también al **proxenetismo**. Anthy también muestra **contextualización** (asociada a lo masculino), pues ella y el resto del Consejo Estudiantil entienden las reglas del sistema de duelos, que el resto de alumnos como Utena y Wakaba, no. Del mismo modo, esta información es mantenida oculta para los espectadores, que sólo pueden guiarse a partir de los datos que se dan en el diálogo. En este sentido, Anthy sabe más que el espectador.

1.7: La siguiente escena inicia con Utena y Wakaba descansando sobre el pasto de la academia, mientras Utena observa su anillo otra vez, como ha sido recurrente en el episodio (Figura 26). Wakaba nota que el dibujo de rosa que puede verse en su anillo se parece al emblema de la academia, Utena está de acuerdo. Cuando Wakaba le pregunta quién le dio el anillo, Utena responde que fue “*un príncipe en un caballo blanco*” que le dijo “*este anillo te guiará hasta mí*”. Sin embargo, Utena menciona que era tan pequeña cuando le dieron el anillo que no lo recuerda bien. En esta escena reaparece la **adhesión** de Utena al mandato de **idealización del amor heterosexual** además de referenciar directamente a la fábula. En este caso, ella mantiene una fijación con el príncipe basada en un momento que no recuerda bien, siendo su anillo la única muestra física de que este momento paso. Además, se establece la relación entre el anillo y la academia, y la posible razón por la que Utena atiende Ohtori.

1.8: Posteriormente, mientras Utena y Wakaba entran a las instalaciones de la academia ven a un grupo grande de alumnos hombres burlándose de una carta de amor que encontraron pegada en un panel. Un alumno lee la carta en voz alta mientras el resto se ríe. Utena les grita mientras arranca la carta y les dice que “*Un hombre de verdad no la habría leído*”. Para Utena la figura de “hombre” está relacionada con “príncipe”, por lo tanto, un “hombre de verdad” sería noble y presentaría las características que ella busca tener. Utena muestra la característica de

independencia al oponerse a los alumnos. Después de esto, Utena ve a Wakaba llorando y escapando, abandona su conversación con los alumnos y corre tras ella. Encuentra a Wakaba llorando y confirma que fue ella quien le envió la carta a Saionji (Figura 27). Esta situación funciona como detonante dentro de la estructura del episodio.



Figura 26



Figura 27

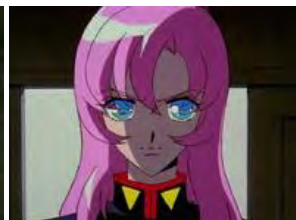


Figura 28



Figura 29

1.9: Utena busca a Saionji quien dice que no fue él quien colgó la carta, pero igual se burla de la situación (Saionji: “*Lo que haga con mis cartas es asunto mío. Aunque ahora que lo pienso, si esa carta estúpida, no, más bien ridícula, ha servido para que se diviertan, es lo mejor que podía pasar*”). Furiosa, Utena lo reta a un duelo con un sable de bambú, pues Saionji es el capitán del club de Kendo de la academia (Figuras 28-29). Saionji piensa que Utena lo está retando para un duelo según el Código, y acepta, diciéndole a Utena que se encontraran en el Coliseo de los Duelos, en el bosque exterior. Utena se da cuenta que se refiere al bosque que está fuera de límites. En este sentido, Utena muestra **falta de contextualización** (asociada a lo femenino) de pues es su falta de conocimiento sobre las reglas del Consejo Estudiantil lo que hace que termine en uno de sus duelos casualmente. Otra característica que mostró fue la **sensibilidad** (asociada a lo femenino) que sintió por la situación de Wakaba (y por la burla de la carta de amor, aún cuando no sabía quién la había escrito), que la llevó a retar a Saionji mostrando **liderazgo** y **valentía** (asociadas a lo masculino).

SEGUNDO ACTO



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33

1.10: El segundo acto empieza con Utena dejando los dormitorios para ir al bosque exterior. Al llegar Utena encuentra una gran puerta gris con diseños de rosas que solo se abre con su anillo (Figura 30). Al abrirse, aparecen unas escaleras (Figura 31). Tanto en la puerta, como en la entrada a la escalera, aparece nuevamente la figura de las rosas. Utena vuelve a mostrar la característica de **valentía**, al seguir adelante y entrar a un lugar desconocido. Del mismo modo, sigue presentando la característica de **sin contextualización** pues todos estos espacios son nuevos para ella. La escalera forma una estructura sin lógica, es alta, construida diagonalmente, delgada en la base, pero gruesa en la cima, donde se encuentra el Coliseo de los Duelos, por lo que debería caerse, pero sigue en pie (Figura 32). Este nuevo escenario une el sistema de duelos con la fábula del príncipe de Utena, presentando uno de los elementos centrales de los cuentos de hadas: al Utena ir subiendo por las escaleras, empieza a ver un castillo invertido en el cielo (Figura 33).

1.11: Utena se sorprende al ver el castillo (Utena: “*¿Un castillo flotando en el cielo?*”) y Saionji, quien ya la estaba esperando en el Coliseo de duelos introduce el concepto de magia a la narrativa (Saionji: “*Es una especie de espejismo. O tal vez magia, si así lo prefiere*”). Además, Saionji nota que él y Utena tienen el mismo anillo, al que llama el Emblema de la Rosa (Saionji: “*Lo que me sorprende es que una persona ajena al Consejo Estudiantil posea el Emblema de la Rosa*”). En la escena del Consejo Estudiantil uno de los miembros mencionó el Emblema de la Rosa (Miki: “*Saionji-san, somos los miembros elegidos por el Emblema de la Rosa*”) por lo que se entiende que el anillo es parte del sistema de duelos. Antes de que Utena pueda preguntarle su origen, Saionji llama a Anthy (Saionji: “*¡Anthy! ¡Preparémonos para la batalla!*”). En ese momento, aparece Anthy como la Prometida de la Rosa (Figuras 34-37), y con ella un elemento más de cuento de hadas (sumándose a la fábula del príncipe y el castillo invertido). Anthy camina hacia Utena y Saionji usando un vestido rojo y largo, y una tiara de novia, llevando dos rosas en mano. Si Utena busca ser un príncipe, Anthy representa

entonces la figura de la princesa y se **adhiera** al mandato de **moda «femenina»** en el vestir. A pesar de que Utena se **opone**, y Anthy se **adhiera** a este mandato, el vestuario de ambas usa el color rojo.



Figura 34



Figura 35

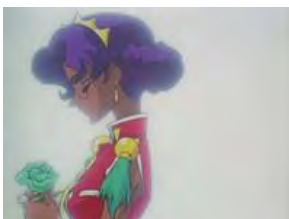


Figura 36

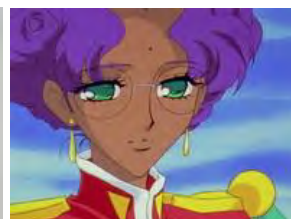


Figura 37

Utena se sorprende al ver a Anthy (Utena: “*Anthy... Himemiya... Himemiya, ¿qué haces aquí?*”), a lo que Saionji responde “*Naturalmente, la Prometida debe estar presente*”. Anthy se acerca a Utena para colocarle una de las rosas en el pecho, cumpliendo una especie de ritual para el duelo (Figuras 38-41). Con esta acción se **adhiera** al mandato de **utilización de mujeres como ornamento**. Aun si en este caso Utena es mujer, Anthy cumple el rol de facilitar el duelo para Saionji. A pesar de ser Anthy quien las entrega, al oler la rosa Utena tiene un *flashback* al Príncipe besándole el párpado cuando era niña (Utena: “*Este perfume, es el mismo perfume de rosas que el de mi príncipe*”). Es la segunda vez que piensa en su príncipe al estar cerca de Anthy, lo cual califica como **adhesión** a los mandatos de **idealización del amor heterosexual**, **adhesión** al mandato de **negación de la sexualidad lésbica** de parte de Utena. Anthy le explica las reglas del duelo (Anthy: “*Pierdes si la rosa de tu pecho queda deshojada*”), y le desea buena suerte, sonriéndole.

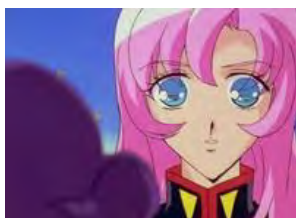


Figura 38

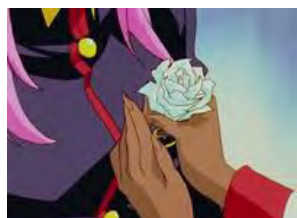


Figura 39



Figura 40

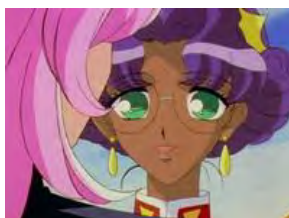


Figura 41

Inmediatamente después de los deseos de buena suerte y la sonrisa, Saionji se dirige hacia Anthy y le lanza una bofetada tan fuerte que la lanza al suelo. Es la segunda vez que Saionji golpea a Anthy en el episodio. Anthy se vuelve a **adherir** al **apalancamiento a la esposa**. Utena se **opone** y le grita a Saionji (Utena: “*¿Por qué has hecho eso?*”). Saionji la ignora y le

reclama posesivamente a Anthy, y le recuerda sobre su rol como la Prometida de la Rosa (Saionji: “*¡No juegues conmigo, Anthy! Eres la Prometida de la Rosa en otras palabras, MI flor, ¿Cómo te atreves a desearle suerte a otra persona?*”), Anthy se disculpa con él (Anthy: “*Lo siento, Saionji-sama*”). Utena, muestra la característica de **sensibilidad** al sostener a Anthy cuando cae (quien se adhiere a la característica de **debilidad física**). Sin embargo, al escucharla disculparse se enoja con ella (Figura 42) y le reclama su muestra de la característica de **sumisión** (Utena: “*¡Tonta! ¿Después de que te trate así sigues obedeciéndolo?*”), Anthy le explica su rol como la Prometida (Anthy: “*Saionji-sama es ahora mismo el campeón de los duelos, y puede hacer conmigo lo que quiera*”) pero Utena sigue sin entender (Utena: “*¿Qué significa eso? Pensaba que era tu novio*”). En este caso, Utena falla en ponerse en el lugar de Anthy y de tratar de entender su situación, o porque Anthy no se defiende. Anthy se **adhiera** al mandato de **restricción de la autorrealización femenina al matrimonio**, ya que Saionji ni siquiera le permite sonreírle a otra persona.



Figura 42

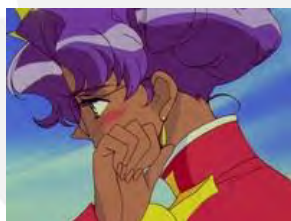


Figura 43

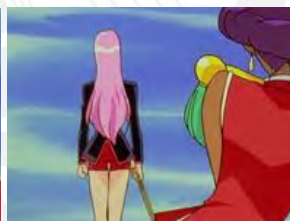


Figura 44

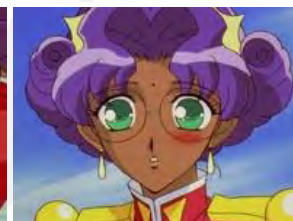


Figura 45

Saionji le ordena a Anthy que empiece el duelo, y Anthy esconde su rostro (Figura 43). Utena se levanta y le habla a Anthy mientras le da la espalda “*No sé qué está pasando aquí... pero no importa mientras le vengas, ¿no?*” y Anthy la mira sorprendida (Figuras 44-45). Este momento corto tiene un tratamiento romántico, especialmente de parte de Anthy. En el caso de Utena, toma la posición de **neutralidad** en muchos de los mandatos de heterosexualidad obligatoria que aparecen durante el duelo por **falta de contextualización**, pero aún así hay indicios de oposición como muestra este momento.

Utena y Saionji se ponen en posición de duelo y Anthy empieza a recitar una especie de encanto que produce un halo de luz (Anthy: “*Oh, rosas del noble castillo... Oh poder de*

Dios, que duermes en mi interior... Escúchame maestro, y muéstrate ante nosotros”), a lo que Saionji responde “*¡El poder para revolucionar el mundo!*” mientras extrae una espada del pecho de Anthy (Figuras 46-49). La posición muestra a Anthy en **sumisión**, con su cuerpo siendo sostenido por el brazo de Saionji, y su cara y espalda arqueadas hacia atrás. La imagen de Saionji retirando la espada del pecho de Anthy puede ser entendida como una adhesión de Anthy al mandato de **imágenes de mujeres que relacionan violencia y humillación con el placer**. En este caso, la violencia hacia el cuerpo de Anthy está relacionada con conseguir poder. Del mismo modo, Anthy se **adhiera** al mando de la **institución del matrimonio como producción gratuita**, ya que como Prometida debe producir la espada y con esto, buscar otorgarle el “*poder para revolucionar el mundo*” al ganador de los duelos. Esto también puede relacionarse con la **adhesión** al mandato de la **dote marital**, ya que el ganador de los duelos solo tiene acceso a la espada y el poder mediante Anthy.

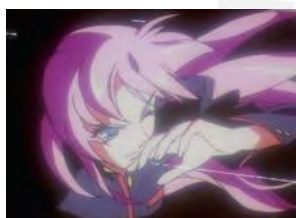


Figura 46



Figura 47



Figura 48



Figura 49

El duelo empieza. Anthy lo ve desde atrás, alejada y sin intervenir. En este sentido, se adhiere al mandato de **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»**, al que Utena se **opone** activamente al luchar con Saionji. En el duelo, aparece también el mandato de **discriminación de las mujeres** al Saionji atacar las habilidades de Utena por su condición de mujer (“*Eres muy buena... para ser una chica*”). Saionji también se burla de los principios de Utena, (“*¿Así que quieres ser el príncipe que salve a la princesa indefensa?*”) pero su comentario sirve para resaltar los elementos de cuentos de hadas que han ido apareciendo en el relato, en el que Anthy es configurada como la princesa, y Utena como su príncipe.

Saionji ataca a Utena con fuerza, haciendo que caiga al suelo. Utena se recupera velozmente, pero se da cuenta que Saionji rompió su espada, lo cual significa que él está usando una real (Utena: “*Esa espada mágica... ¿es de verdad?*”) y Saionji le hace notar la diferencia entre el material de ambas espadas (“*¿Te has atrevido a desafiar la espada de Dios con una simple espada de bambú?*”). Ante esto, Utena vuelve a mostrar la característica de **sin contextualización** al no saber a que se refiere Saionji (Utena: “*¿Espada de Dios?*”, Saionji: “*¿No conoces la espada de Dios? Pero ¿quién eres? Eres una persona tan intrigante*”). La situación deja a Utena en desventaja, pues su arma está rota y es de un material débil (Figura 50), mientras la de Saionji posee magia. Ante esto, Anthy se mantiene al margen sin reaccionar, mostrando **inexpresividad** (Figuras 51).

TERCER ACTO

Utena está en una posición en la que debería perder, y en la que además de correr peligro. Sin embargo, se levanta y le recuerda a Saionji que “*¡el duelo aún no ha terminado!*”. Mostrando la característica de **valentía**. Saionji la amenaza (“*Si es que lo deseas, manchare esa rosa con tu sangre de un solo golpe. Venga, ven aquí y arriesga tu vida si te atreves*”) y vuelve a comparar a Utena con un príncipe y princesa (“*Tu, príncipe en tu caballo blanco, intentando salvar a una princesa*”). Utena se decide y lo ataca con su espada rota de bambú. Mientras Utena corre el recuerdo del príncipe se sobrepone sobre su imagen, mostrando a un cuerpo sin rostro (Secuencia 2). Además, se escucha en una voz de niña las palabras que el príncipe le dijo a Utena (“*Pequeña, harás de soportar toda esta tristeza, pero por favor, no pierdas esa fuerza y esa nobleza cuando crezcas*”). En este momento aparece de nuevo el mandato de **valores culturales masculinos** al que Utena se **adhiera**, debido a que Utena se apropia de la figura masculina del príncipe para pelear. Saionji también corre hacia Utena, con la intención de atacar con la Espada de Dios y Anthy parece asustarse por un momento corto, pero no hay

indicio de por quién. En este momento, que es el clímax¹²⁸ del episodio y del duelo, aparecen interesadamente motivos *shojo* clásicos como fondos rosados, y pétalos de rosa para adornar la imagen. Utena y Saionji se atacan con sus espadas al mismo tiempo.

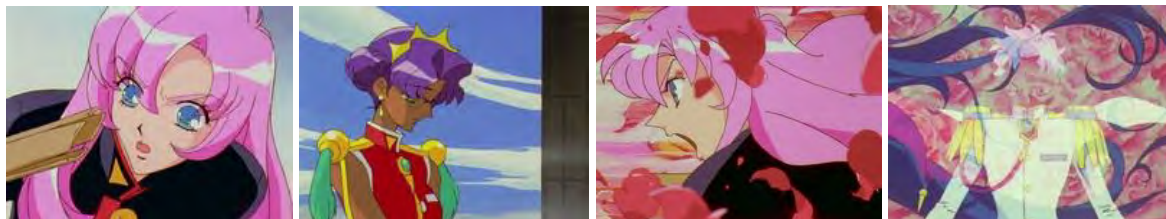


Figura 50

Figura 51

Secuencia 2

Al terminar el duelo, la rosa de Saionji es destruida mientras que la de Utena se mantiene intacta (Figuras 51-54). Por lo tanto, Utena es la ganadora del duelo. Utena se asocia a las características de **fuerza física** e **independencia**. Además, se **opone** al mandato de **discriminación** al ganarle a Saionji aún cuando él tenía ventajas.



Figuras 52

Figura 53

Figura 54

Figura 55

Saionji cae al suelo, sorprendido por haber perdido (“*No puede ser... ¿He... perdido? Anthy...*”). Anthy que había sido presentada en posiciones de sumisión hasta ahora, ahora lo ve desde arriba y le sonríe burlonamente (Figuras 56-58) mientras le dice “*Tómatelo con calma, Saionji... senpai.*” El cambio de *sama*¹²⁹ a *senpai*¹³⁰ deja claro que al perder el duelo Saionji también perdió su poder sobre Anthy. Esto significa que en lo que respecta a las características asociadas al género, Anthy **no manifiesta** ni valentía, ni cobardía, en el episodio si no que solo actúa según su situación (se disculpa de Saionji cuando es su Prometida, pero luego le sonríe burlonamente cuando pierde el duelo). En este sentido, a diferencia de Utena, Anthy tiene una

¹²⁸ El clímax está construido por el uso de la canción no-diegética, la presencia del príncipe y la voz infantil de niña (la misma de la fábula) repitiendo las palabras del príncipe.

¹²⁹ *Sama*: sufijo muy formal y respetuoso <https://japonesenlanube.com/blog-sobre-el-idioma-japones/san-chan-kun/>

¹³⁰ *Senpai*: persona mayor o con más experiencia, en este caso Saionji es mayor que Anthy. <https://www.significados.com/senpai/>

posición neutral respecto al mandato de **idealización del amor heterosexual** a pesar de ser la Prometida de la Rosa y tomar el rol de la “princesa” en la narrativa. Por otro lado, aunque Utena no lo sepa, Touga (el presidente del Consejo Estudiantil) observa lo sucedido en el Coliseo de Duelos, interesándose en Utena (Figura 59).

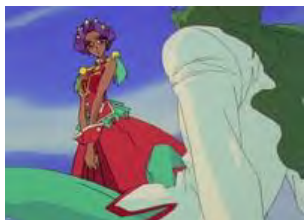


Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59

1.12: Finalmente, Utena regresa a los dormitorios, extrañada por lo sucedido pero dispuesta a olvidarlo. Sin embargo, Anthy la está esperando y se anuncia como su Prometida (Figuras 60-63).

Utena: ¿Uh? Tú...

Anthy: La he estado esperando, Utena-sama.

Anthy: Soy la Prometida de la Rosa y a partir de hoy seré su flor.

En este sentido, Anthy es **dependiente** del sistema de la Prometida de la Rosa (que hasta ahora se mantiene anónimo y referido como Fin del Mundo) pero también muestra una **falta de dependencia** a su “prometido” una vez que pierde el duelo, y su relación con la dependencia se “transfiere” al nuevo ganador (en este caso Utena). Al Anthy ahora estar comprometida con Utena, debido a que ella gana el duelo, se adhiere a una serie de mandatos como el **matrimonio negociado por otros**, el **uso de mujeres como regalo** y la **prostitución**. Además, se **adhiere a todos** los mandatos de la categoría de **uso de las mujeres como objetos en transacción**. Debido a que no se ve la reacción de Utena a lo anunciado por Anthy, Utena tiene una posición de neutralidad con estos mandatos.



Figura 60

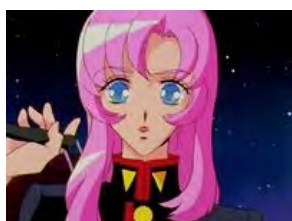


Figura 61



Figura 62

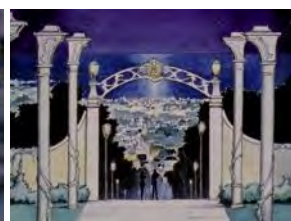


Figura 63

Aunque se han presentado elementos *queer* durante todo el episodio, es en esta escena donde dejan de ser subtextuales para volverse parte del relato abiertamente. Sin embargo, aunque existe una naturaleza lésbica en la narrativa y en la situación (Una serie de situaciones llevan a que Utena se comprometa con Anthy de forma casual), Anthy se mantiene como **neutral** respecto al mandato de **negación de la sexualidad lesbiana**. Esto es debido a que no sabemos cómo se siente Anthy respecto a su rol como Prometida, y su nueva relación con Utena.

EPISODIO 11: Implacable con elegancia. Aquel que escoge a aquella flor

PRIMER ACTO

11.1: El episodio empieza con Utena y Wakaba en los jardines de Ohtori. Wakaba anuncia emocionada que le ha preparado un almuerzo a Utena (Wakaba: “*En lugar de eso, aquí tienes algo hecho con todo mi amor para Utena-sama*”). Sus diálogos y acciones continúan sugiriendo una lectura *queer*, pero también tienen un tratamiento cómico, restándoles seriedad. Anthy aparece con un almuerzo (menos llamativo que el de Wakaba) que también ha preparado para Utena, presentando **servicialidad** (asociada a lo femenino). En el primer episodio, a pesar de ser popular entre los alumnos y alumnas, Utena sólo interactuaba a profundidad con Wakaba, pero ahora balancea su tiempo entre ambas, Anthy y Wakaba, mostrando la característica asociada a lo masculino de **asertividad**. Utena, Anthy y Wakaba se entretienen comiendo y jugando con Chuchu, un pequeño mono quien es la mascota y amigo de Anthy. Utena y Anthy muestran **expresividad** (asociada a lo femenino), al reírse y sonreír (en el caso de Anthy, este comportamiento la diferencia del primer episodio, en donde no se ríe o divierte). Sin embargo, están siendo observadas por Touga (Figuras 64-67), el presidente del Consejo Estudiantil, quien se esconde entre los árboles (acompañado de Miki, otro miembro del Consejo). Touga utiliza un visor para observarlas sin su conocimiento, apareciendo el elemento

de voyeurismo característico de los *yuri* con academias e internados como escenarios. En este caso, la mirada masculina se integra al relato, con Touga como espectador¹³¹.



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67

Utena ríe a carcajadas mientras se divierte con Chuchu hasta que ve a Touga acercándose y se torna seria. La imagen se vuelve difusa, y solo aparece la silueta Touga acompañada del marco de rosas. Utena lo observa fijamente, mientras un grupo de alumnas corre hacia él (Figuras 68-71). Esta es una representación clásica de galán en el *shojo*, resaltando su atractivo mediante la atención de los personajes femeninos. En el primer episodio, esta figura también se usó como herramienta narrativa, pero con Utena de centro (Figuras 12-13). Aquí se regresa a una representación más heteronormativa en la que Utena se une al resto de personajes femeninos. Es, además, una introducción sutil al mandato del **harem**, en el cual se normaliza la atracción a hombres que entretienen a más de una mujer al mismo tiempo. Mientras conversa con las alumnas, Touga levanta la mirada y hace contacto visual con Utena. Wakaba nota que Utena está distraída y observando a Touga (Wakaba: “*Utena, ¿qué estás mirando?... Ah... es el príncipe del Consejo Estudiantil*”). La palabra príncipe causa que Utena tenga un recuerdo a modo de *flashback*¹³². En este, Touga herido le dice “*¿No era tu príncipe un chico como yo?*”. A partir de esto, Utena sospecha que Touga es el príncipe de su infancia. Sus pensamientos son acompañados por observar su anillo, elemento relacionado al príncipe, **adhiriéndola** a la **idealización del amor heterosexual**. A pesar de estar presente, Anthy no interviene en la

¹³¹ No es la primera vez que Touga las observa escondido, sucede lo mismo en el primer episodio (Figura 58).

¹³² *Flashback* de sucesos del episodio 9: Después de que Utena vuelve a vencer a Saionji en un duelo, le da la espalda para sostener a Anthy. Saionji ataca a Utena desde atrás, pero es detenido por Touga, quien recibe la herida de la espada.

escena ni aparece en ninguno de los planos hasta el final, en donde se ríe con Chuchu en un plano abierto. Del mismo modo, la atención de Utena está en Touga, dejando a Anthy atrás.



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71

11.2: Posteriormente, Utena camina por un pasadizo de Ohtori y ve a Touga entrar al jardín de Anthy, y acercarse a conversar con ella. Se transiciona a la siguiente escena, en la que Touga halaga a Anthy por su cuidado a las rosas. Anthy le agradece, apareciendo con un jarrón en su mano, indicando que ha estado regando las rosas, asociándose de nuevo con la **servicialidad**. Touga le menciona que la vio comiendo afuera, pero Anthy ya se había dado cuenta que Touga las observaba. Anthy sonríe mientras habla de cómo se divirtió con Utena, Wakaba y Chuchu. Además, aunque preparar comida ha estado anteriormente asociado a la **servicialidad**, Anthy expresa sus deseos y planes propios (Anthy: “*La comida de Wakaba-san estaba muy buena. Me gustaría hacer un plato como ése*”). Sin embargo, Touga desaprueba de ellos. Al escuchar esto, Anthy deja de sonreír y evita la mirada de Touga, callándose (Figuras 72-74). La anterior **expresividad** de Anthy, es rápidamente cambiada por **inexpresividad** (asociada a lo masculino). De este modo, Anthy se **adhiera** a la **segregación horizontal de las mujeres** y la **discriminación de las mujeres** (Touga: “*¿La prometida de la Rosa cocinando?*”), y a la **dedicación plena a las labores domésticas** (Touga: “*Tu no tienes que hacer ese tipo de cosas. Debes encargarte solo de cuidar las rosas de este lugar*”).

Además, la figura del jardín como jaula (que anteriormente había sido sugerida visualmente) pasa a ser parte del relato (Touga: “*Esta jaula es tu territorio. Y tu eres el hermoso pajarito que vive en ella. Quiero poseer esta jaula y todo lo que hay en ella. Yo nunca te sacaría de aquí. Jamás*”), siendo confinada físicamente al espacio del jardín. Esto **adhiera** a Anthy al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**. Mientras habla, Touga

se acerca a Anthy y hasta que llega a pararse frente a ella y sostener su rostro con su mano, y empezar a acariciarlo, acción que Anthy no detiene. De repente, son interrumpidos por la voz de Utena (Utena: *¡Aléjate de Himemiya!*), quien aparece en la puerta agitada por correr (Figura 75).



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75

Sin embargo, Touga reacciona a la llegada de Utena con tranquilidad (Touga: “*Me alegro de que hayas venido*”). Utena le empieza a reclamar sobre sus intenciones con Anthy: “*Tú también ves a Himemiya únicamente como la Prometida de la Rosa, ¿verdad?*” y “*ya basta de tonterías como la ‘Prometida de la Rosa’ o ‘posesión’ ¡Ella es una chica normal y corriente llamada Anthy Himemiya!*”. Al Utena **oponerse** al sistema de duelos, y a la identidad de Anthy como Prometida, se **opone** también a los mandatos de **uso de mujeres como «regalo»**, la **dote marital**, el **proxenetismo** y la **prostitución**. Sin embargo, existe ambigüedad sobre si sus intenciones son realmente defender a Anthy, o si siente celos por haberlos visto juntos (y si es Anthy o Touga quien le causa los celos).

Como respuesta, Touga se dirige a Anthy (quien no había intervenido en la conversación hasta ahora) y le pregunta: “*¿de verdad eres una chica normal y corriente?*”. Utena no espera a que Anthy responda y se dirige a ella (Utena: “*No te gusta, ¿no? Ser la Prometida de la Rosa...*”) pero a Anthy le cuesta responder. Utena insiste más de una vez, sin mucha diferencia en Anthy, hasta que es mucho más específica (Utena: “*Que odias ser tratada como la Prometida de la Rosa, ¿verdad? ¡Díselo claramente!*”). Anthy escucha lo que podría ser considerado como una orden y repite las palabras de Utena sin duda (Anthy: “*Si. Odio ser tratada como la Prometida de la Rosa*”), mostrando **dependencia** (asociada a lo femenino). Ante esto, Touga se ríe. Utena no entiende la razón de sus risas porque no se da cuenta que

Anthy solo ha repetido lo que ella ha dicho. Touga tampoco se lo hace notar y le dice a Anthy, quien se había mantenido a su lado, que vaya hacia Utena (Touga: “*Nada, perdona. Esta chica es realmente tu prometida. Ve*”). Anthy camina hacia Utena y se posiciona a su lado. En este caso, aunque Utena se **opone** verbalmente al mandato de la **institución del matrimonio como producción gratuita** pues desapruueba el sistema de duelos, termina **adhiriéndose** igual a este, al darle órdenes a Anthy, si bien inconscientemente.

Utena continúa cuestionando a Touga sobre sus intenciones con Anthy, pero él redirige su atención a Utena, y la sorprende asociándose directamente con el Príncipe (Touga: “*Como tu príncipe, tengo algo importante que decirte*”). El impacto que esto causa en Utena es resaltado con el uso de herramientas visuales como un inserto corto del príncipe sin rostro en la fábula y el cambio del fondo: el jardín (y Anthy) desaparece y es reemplazado por un fondo negro con dos luces que solo iluminan a Utena y Touga, acompañado del marco de rosas. Utena, que hasta ahora había sido confrontacional en su conversación Touga, se tranquiliza. Touga le da detalles de la noche en que conoció al príncipe (Touga: “*Aquella vez estabas llorando. Y tus ojos estaban llenos de lágrimas resplandecientes*¹³³”). Mientras conversan (Utena: “*¿Eres realmente él que me salvó aquella vez?*” y Touga: “*¿Quieres una prueba?*”) vuelven a aparecer insertos de la fábula, esta vez tanto del príncipe como de la princesa. Estos son bruscamente interrumpidos por un corte de Touga, quien camina hacia Utena y la toma de la mano en la que tiene puesto su anillo. El jardín es visible nuevamente. Touga se acerca a besar a Utena (Touga: “*Dime, ¿no era una sensación parecida a esta?*”), quien se mantiene sorprendida (Utena: “*Va a besarme... Pero... entonces... yo me sentía de la misma forma*”). Finalmente, Utena cierra los ojos, esperando el beso (Figuras 76-79). Utena muestra **dependencia** pues la razón por la que acepta el beso es debido a sus recuerdos del príncipe,

¹³³ Saionji vio a Utena la noche en la que conoció al príncipe, cuando eran niños (Episodio 09). Sin embargo, no es el príncipe.

por más difusos y lejanos que estos sean. Del mismo modo, esto la **adhiera** a la **idealización del amor heterosexual**.



Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79

Sin embargo, Touga suelta la mano de Utena y se aleja de ella. Utena solo abre los ojos cuando Touga empieza a hablar (Touga: “*Disculpa. He sido muy imprudente. Dos duelistas así, delante de la Prometida de la Rosa...*”). Solo en ese momento, Utena recuerda la presencia de Anthy y voltea a mirarla. Anthy evita hacer contacto visual con Utena, dirigiendo su mirada al suelo. Utena se sonroja, avergonzada por casi haber besado a Touga frente a Anthy. En esta escena, ambas se **adhieren** al «**impulso**» **sexual masculino como derecho**. En el caso de Anthy, Touga sostuvo su rostro y lo acarició mientras hablaba de mantenerla encerrada. En el caso de Utena, Touga intentó besarla frente a Anthy, causándole vergüenza. Además, ambos personajes se **adhieren** al mandato del **harem**: Touga muestra interés en ambas, y pretende besar a Utena frente a Anthy. Esto pone a ambas en una situación de **sumisión** (asociada a lo femenino).

Inesperadamente para Utena, quien esperaba un beso, Touga la reta a un duelo (Touga: “*Bueno... Esto tan importante que tenía que decirte es... Utena Tenjou, te desafío a un duelo*”). Utena, que inicialmente se había enfrentado a Touga, queda sorprendida, y sin posibilidad de reaccionar. Por lo tanto, Utena se **adhiera** al mandato de **las persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. Aunque no es una “persecución” propiamente dicha, Touga utiliza la **adhesión** a la **idealización del amor heterosexual** de Utena y su **dependencia** al príncipe para confundirla y manipularla, y así “asimilar” algunas de las características asociadas a lo masculino que la definen como **asertividad e independencia**.

SEGUNDO ACTO

11.3: El segundo acto empieza con un ligero salto de tiempo. Ya está atardeciendo y Utena está apoyada en la ventana del pasillo de su dormitorio, pensativa. Utena se debate qué hacer con Touga (Utena: *“Había olvidado por completo que Touga Kiryuu era un duelista. Pero... es el príncipe que me salvó cuando era pequeña. Vine a esta academia porque quería conocerle. Y pensar que nuestro único vínculo me enfrenta a mi príncipe...”*). Observa su anillo, que representa al príncipe y a los duelos, fijamente y considera quitárselo (Figuras 80-81). En este caso, los duelos (y su “compromiso” con Anthy) son lo que la enfrenta a Touga, quien cree es el príncipe. Si abandona los duelos, nada le impide empezar un romance con el príncipe, y este deseo nace de su continua **adhesión** a la **idealización del amor heterosexual**. Más aún, ahora también aparece la **adhesión** a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»**. ¿Quiere Utena volverse en un príncipe (el objetivo “masculino”), o estar involucrada románticamente con él (la canalización de roles sexuales)? ¿El anillo la involucra en el sistema de duelos o es una promesa de matrimonio?

Sin embargo, su acción de quitarse el anillo es interrumpida por Anthy, quien abre la puerta para avisarle que el té que ha preparado ya está listo. Como ha sido recurrente, Anthy se **adhiera** a la **servicialidad**. Una vez sentadas en la habitación que comparten, Anthy le pregunta si le gusta la comida que preparo. Utena está inicialmente distraída, pero reacciona ante las palabras de Anthy. Rápidamente, empiezan a conversar sobre Wakaba. Anthy piensa que es divertida y Utena dice que (Wakaba) la hace sentir feliz. Utena le pregunta a Anthy por que no se hace amiga de Wakaba. Su conversación pausa, pues Anthy entristece al escuchar esto. Utena trata de cambiar el tema, mostrando empatía y **sensibilidad** (asociada a lo femenino) pero Anthy admite después de una pausa que si le gustaría ser amiga de Wakaba (Anthy: *“Yo... Me gustaría ser su amiga también”*). Este es un momento clave, pues Anthy comparte uno de sus sentimientos, y ella y Utena sienten una conexión a partir de esto. La habitación desaparece y solo quedan ellas dos (Figuras 82-83), usando la misma herramienta

visual presente en la escena anterior entre Utena y Touga. La mayor diferencia es que esta conexión nace de un momento real entre Utena y Anthy, y no por un recuerdo difuso y lejano del príncipe.



Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83

Los momentos de intimidad entre compañeras de habitación son una de las convenciones del *yuri* ya que su relación emocional se desarrolla al estar alejadas del mundo externo y tener un espacio que es solo para ellas dos. Esto es reflejado en la conversación que tienen Utena y Anthy (Figuras 84-87):

Utena: ¡Tú puedes! ¡Sé que puedes! Abre tu corazón y dirígete así a la gente y cualquiera te aceptará. Estoy segura.

Anthy: ¿Abrir mi corazón?

Utena: Exacto. Todo irá bien. Yo te ayudaré.

Anthy: Si

Utena, sorprendida por la admisión de Anthy la anima a abrir su corazón, mostrando **asertividad, sensibilidad y expresividad**. Por su lado, Anthy muestra **sensibilidad**. La escena termina con ambas sonriéndose, más unidas que antes. Del mismo modo, aunque no se concreta, la sexualidad lesbiana es sugerida en el tratamiento de la escena.



Figura 84



Figura 85



Figura 86



Figura 87

11.4: Después de su conversación con Anthy y con su resolución renovada, Utena se dirige al Coliseo de Duelos decidida a vencer a Touga, aunque piense que es su príncipe, y mantener a Anthy a su lado (Utena: “*Eso es. Debo proteger a Himemiya. Si alguien puede lograr que vuelva a ser una chica normal, soy yo. No permitiré que caiga en manos de nadie. Ni siquiera en las de mi propio príncipe.*”). Utena muestra **asertividad** y **liderazgo** (asociado a lo

masculino). Además, se **opone** a la **segregación horizontal de las mujeres**, al no renunciar a su rol como duelista. Utena sube por las escaleras que llevan al Coliseo (Figuras 87-88). Anthy, quien ya está en la cima, usa magia que causa que aparezcan nuevos elementos en el uniforme de Utena (hombreras, cordón, etc.), acercándose más a lo usado por el príncipe de la fábula. De esta forma, Utena se **opone** a la **moda «femenina» en el vestir**, mientras Anthy, que usa su vestido de princesa, se **adhiera**.



Figura 88

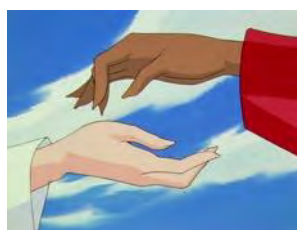


Figura 89

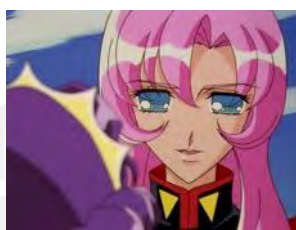


Figura 90



Figura 91

11.5: Touga ya se encuentra en el Coliseo cuando Utena llega. Utena le pregunta si está seguro de que deben luchar, a lo que Touga asiente. Utena se entristece. Sin embargo, al empezar el duelo, Utena y Anthy hacen contacto visual mientras Anthy coloca la rosa en el pecho de Utena, se sonríen mostrando su cercanía (Figuras 90-91). Esta cercanía es interrumpida por Touga, primero desenvainando su espada que sirve como un obstáculo visual a manera de transición, y luego verbalmente: *“Bueno, perdona por interrumpir tu apretada agenda, pero... ¿Empezamos ya, Tenjou-kun?”* El duelo empieza con Anthy recitando su encantamiento y Utena retirando la espada de su pecho (Figura 92-95) mientras anuncia *“¡El poder para revolucionar al mundo!”*. La única diferencia con el primer episodio es que una mujer, Utena, toma el lugar de un hombre, Saionji, (Figuras 47-49). Fuera de eso, se sigue repitiendo la misma figura: Anthy **adhiriéndose** a la **sumisión**, y una espada mágica siendo extraída de su cuerpo para el uso de otra persona. Esto posiciona a ambas con **adhesión** al **matrimonio como producción gratuita**, pues Anthy produce el arma que Utena utilizara. Aunque la relación entre Utena y Anthy es distinta a la de Anthy y Saionji, siguen reproduciendo la misma estructura dañina. Del mismo modo, ambas se **adhieren** a la **utilización de mujeres como ornamento**. Anthy sigue cumpliendo con todos los rituales de los duelos: coloca las flores,

hace el encantamiento, retiran la espada de ella y es el “premio”, nada de esto cambia porque Utena sea su prometida.

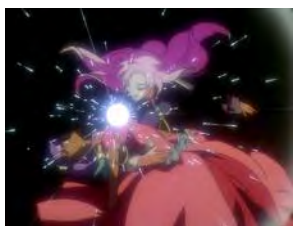


Figura 92



Figura 93

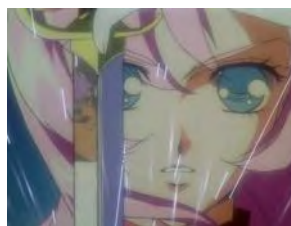


Figura 94

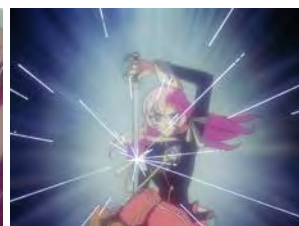


Figura 95

Al empezar el duelo, Anthy se mantiene lejos de Utena y Touga y no se involucra. Mientras Utena muestra **fuerza física** y **valentía** (ambas asociadas a lo masculino) mientras se enfrenta a Touga, su supuesto príncipe, Anthy **no manifiesta** ninguno de estos, ni sus características opuestas: solo se mantiene al margen sin intervenir (Figura 96). Inicialmente, Touga lidera el duelo con facilidad, mientras Utena sigue dudando luchar contra él. Sin embargo, Utena empieza a ganar seguridad al avanzar el duelo. Paralelamente, hay un breve acceso a los pensamientos de Touga quien considera a Utena una principiante luchando con la espada. Para él, el problema surge cuando aparece a lo que llama “el poder de Dios”. Al Utena decidirse a ganar (Utena: “*No puedo perder*”), su anillo emite una fuerte luz con el emblema de la rosa. La imagen del príncipe baja del castillo invertido (Figura 97) y se sobrepone en Utena, quien ataca como si hubiese sido poseída por el príncipe o por el “poder de Dios”, como lo llamó Touga. Es una muestra total de **adhesión** a los **valores culturales masculinos** representados por el príncipe por parte de Utena. Utena tiene toda la ventaja, y su éxito en el duelo parece inminente. Sin embargo, a mitad del ataque final de Utena, Touga se detiene y baja su espada, aparentemente rindiéndose.

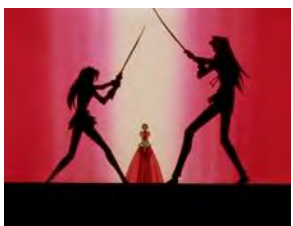


Figura 96



Figura 97

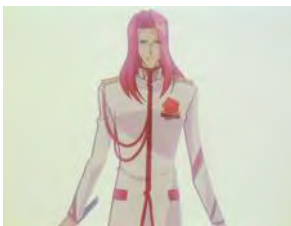


Figura 98

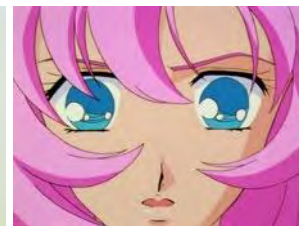


Figura 99

Al verlo a Touga en esa posición, Utena se sorprende (Figuras 98-99) y vuelve a recordarlo diciéndole, “¿No era tu príncipe un chico como yo?” en el episodio 9. Finalmente, Utena reconoce a Touga como su príncipe (Utena: “*Mi príncipe...*”) y se detiene, dejando de atacar y también bajando su espada. Touga aprovecha esta acción para levantar la suya, destruyendo la rosa de Utena en un solo movimiento, ganando el duelo y volviéndose en el prometido de Anthy (Figuras 100-103).



Figura 100



Figura 101



Figura 102



Figura 103

Para Utena, la **adhesión a la idealización del amor heterosexual** (presente también en el primer episodio) se construye como un obstáculo a lo largo del episodio. Touga no le gana a Utena con fuerza, o más habilidad con la espada lo hace aprovechando su **dependencia** al príncipe (o al recuerdo del príncipe). En este sentido, Utena vuelve a **adherirse** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. Siendo “asimilada” al perder debido al amor heterosexual. El amor heterosexual, dentro del relato es asociado con sentimientos negativos como melancolía y confusión, que finalmente llevan a perder el duelo, y con ello a Anthy.

TERCER ACTO

11.6: Inmediatamente después de ganar el duelo, Touga se dirige a Utena (Touga: “*Es mejor así. Ahora ya no tendrás que involucrarte nunca más en estos duelos sin sentido, tal y como lo deseabas*”) esperando que este sea el final de Utena como duelista, y que regrese a su vida anterior. Utena se **adhiera** al mandato de la **canalización de roles sexuales** (la identidad de Utena como “princesa”) **al alejarse de lo que es considerado un objetivo «masculino»** (continuar siendo la prometida de Anthy). Touga pretende dejar el Coliseo con Anthy (Touga: “¿Nos vamos, Anthy?”), sin embargo, Utena le pide que no se la lleve (Utena: “*Espera... No*”).

te lleves a Himemiya. Himemiya quiere volver a ser una chica normal. No puedo separarme de ella. ¡No quiero el poder para revolucionar el mundo! ¡Himemiya me necesita!”). En su pedido, Utena se **opone** al **matrimonio negociado por otros**, la **prostitución** y el **proxenetismo**, al separar a Anthy del sistema de duelos y de su rol como Prometida, centrándose en su relación emocional con ella.

Sin embargo, para Utena es Anthy quien depende de ella y quien la necesita. Ante esto, Touga le dice que no entiende nada, pero Utena insiste (Utena: *¡Es verdad! ¡Himemiya me dijo que quería hacer amigos! Sin mí, volverá a estar sola de nuevo*). Finalmente, Touga se dirige a Anthy y le pregunta directamente: *“Eres feliz siendo la Prometida de la Rosa, ¿verdad?”* y *“No quieres amigos. Te gusta estar sola, ¿verdad?”*. Inicialmente, Anthy duda, pero finalmente le da la razón a Touga: *“Yo... Soy feliz siendo la Prometida de la Rosa”* y *“Sí, me gusta estar sola”*. Touga le explica a Utena que su conexión emocional con Anthy, es falsa, y solo existe debido al código. (Touga: *“Anthy Himemiya es la prometida del vencedor del duelo. Mientras estaba comprometida contigo, el código requería que te obedeciera”* y *“La Prometida de la Rosa contesta a lo que su poseedor desea. Que se convirtiera en una chica normal, era lo que tú deseabas”*).

Utena lo acusa de mentir repetidas veces, pero Touga continua: *“Ahora que has perdido el duelo, el vínculo entre ustedes dos se ha roto. Olvida todo sobre ella y sobre este duelo”*. De este modo aparece el mandato de **atentado contra la existencia y memoria lesbiana**, en la cuál Utena debería olvidar a Anthy. También se relaciona a una de las convenciones narrativas de la Clase-S, en donde las relaciones entre mujeres eran asociadas con la transicionalidad, una preparación para el matrimonio y la heterosexualidad (en este caso, Touga y Anthy). Desesperada, Utena se dirige a Anthy por primera vez desde que perdió: *“¡Es mentira! ¡Es mentira, ¿verdad Himemiya?! ¡Dile la verdad! ¿No me dijiste que odiabas ser la Prometida de la Rosa? ¿Que querías hacer amigos?”*. Sin embargo, Anthy no le contesta. De hecho,

Anthy solo se dirige a Utena después de que Touga se lo ordena (Touga: “*Anthy, despídete*”). Anthy se apoya en Touga, observa a Utena y le dice: “*Ánimate, Tenjou-san*”¹³⁴. El uso de Tenjou sobre Utena, y *-san* sobre *-sama*, muestra que su relación ha cambiado, validando lo dicho por Touga y **adhiriendo** a Anthy al **atentado contra la existencia y memoria lesbiana**. De esta manera, Anthy se asocia a las características de **inexpresividad e insensibilidad** (asociada a lo masculino).



Figura 104

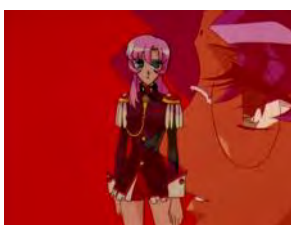


Figura 105

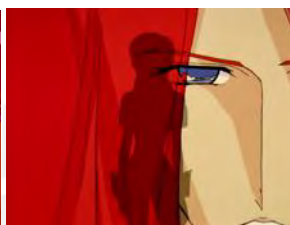


Figura 106

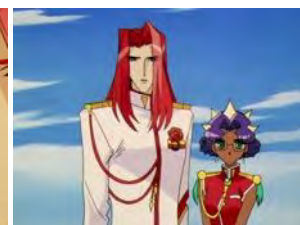


Figura 107

Sorprendida por el trato de Anthy, Utena empieza a llorar y cae al suelo (Figura 108-110). De esta forma, Utena se **adhiera** al **apaleamiento de la esposa** de una manera simbólica, al ser afectada físicamente por las palabras de Anthy y Touga. Del mismo modo, Utena muestra una total **falta de contextualización** (asociada a lo femenino) sobre el Código y el Sistema de Duelos. En contraste, Anthy está **contextualizada** (asociada a lo masculino), entendiendo las reglas y actuando acorde a estas. Anthy abandona el Coliseo de Duelos, sosteniendo el brazo de Touga, y dejando a Utena atrás. En el caso de Anthy, al **adherirse** a su rol como prometida, se **adhiera** también a los mandatos de **institución del matrimonio como producción gratuita, restricción de la autorrealización femenina al matrimonio** y la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»**.

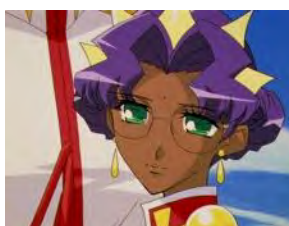


Figura 108

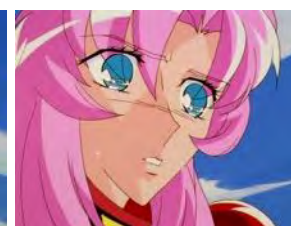


Figura 109



Figura 110

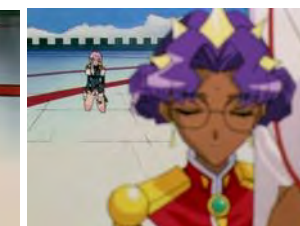


Figura 111

¹³⁴ Reminiscente a la manera en la que Anthy se despidió de Saionji (Figuras 55-57) en el primer episodio.

Al igual que en el primer episodio, Anthy no muestra apego emocional, por lo que en relación a la **negación de la sexualidad lésbica** se asocia con **neutralidad**: su rol como Prometida puede causar que se comprometa con una mujer u hombre, pero esta relación sólo se mantiene mientras quien la posea no pierda un duelo. Del mismo modo, también es **neutral** a la **idealización del amor heterosexual**, a diferencia de Utena. Por lo tanto, aunque muestra **dependencia** al sistema de duelos, **no manifiesta ni dependencia o independencia** hacia el ganador de los duelos. Esto la **adhiera** a una serie de mandatos incluyendo: **el uso de mujeres como «regalo»**, la **dote marital**, el **proxenetismo**, la **prostitución**, los **matrimonios concertados por otros** y el **matrimonio negociado por otros**.



Figura 112

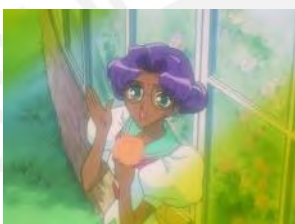


Figura 113

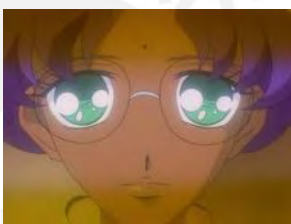


Figura 114

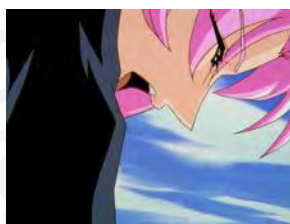


Figura 115

Utena continúa llorando y negando lo ocurrido (Utena: “*Es mentira... es mentira, ¡es mentira! ¡¡¡Es mentira!!!*”) después de la salida de Anthy y Touga. Mientras grita, mostrando **sensibilidad** y **expresividad**, aparecen una serie de recuerdos a modo *flashback* de su relación con Anthy (Figuras 112-115). A diferencia de Anthy, Utena se **opone** al **atentar contra la existencia y memoria lesbiana**, negándose a olvidar a Anthy. Es Utena quien muestra **dependencia** a Anthy, y no viceversa, como Utena pensaba.

EPISODIO 12: Tal vez por amistad

PRIMER ACTO

12.1: Wakaba en el salón de clases, viendo la carpeta de Utena vacía. Preocupada, decide ir a buscarla. La encuentra en su dormitorio, deprimida (Figura 116). Wakaba nota que Anthy no está con ella y le pregunta si se han peleado. Utena responde que “*Algo así*”, mientras recuerda a Anthy despidiéndose, y dejando la habitación que comparten (Figura 117). Previamente, se

mencionó que la habitación en los *yuri* existe como escenario para el desarrollo de la relación emocional entre las protagonistas. Otro elemento común en los *yuri* es la representación del romance entre mujeres como temporal y transicional. Al irse de la habitación que comparte con Utena, Anthy pone un fin a su relación. Como consecuencia, Utena muestra **sensibilidad** (asociada a lo femenino) al estar notoriamente triste, silenciosa y con una actitud derrotada. Wakaba nota que el uniforme de Utena se rompió (Figuras 118-119) y le pregunta si quiere que lo arregle, pero Utena le responde con una mirada melancólica que no hace falta, porque ya tiene otro.



Figura 116

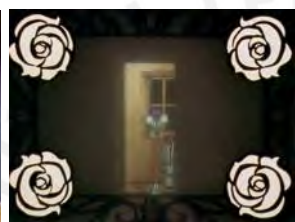


Figura 117

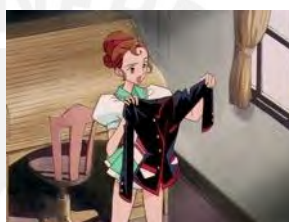


Figura 118

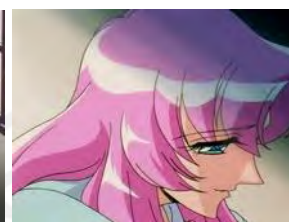


Figura 119

12.2: Utena y Wakaba caminan por Ohtori. Utena utiliza el uniforme de mujeres (Figura 120), que anteriormente se negaba a usar¹³⁵, **adhiriéndose a la moda «femenina» en el vestir**. El uso de este uniforme también la **adhiera a las persecuciones contra mujeres independientes y no asimiladas**. En este caso, los sucesos del episodio 11 causan que deje de usar su uniforme de príncipe y que sea “asimilada”, decidiendo usar el uniforme “femenino” (Wakaba: “*Parece que también te gusta este uniforme*”, “Utena: “*Sí, bueno, este es normal. Voy a llevar este uniforme a partir de ahora*”). Su anterior uniforme estaba asociado a su identidad de príncipe, por lo tanto, el rechazarlo, la **adhiera a la canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»**. Las alumnas se emocionan y sonrojan (Figura 121) al verla aun con el nuevo uniforme (Alumnas: “*Ese uniforme también le queda bien*”, “*A mí me gusta más así*”). Wakaba nota su popularidad con las mujeres en la academia con un poco de irritación (Wakaba: “*Eres sorprendentemente popular*”). Sin embargo, a diferencia de la escena

¹³⁵ La única pieza que Utena mantiene de su uniforme de príncipe, son sus medias rojas. Por lo que aún al adherirse a este mandato, resalta del resto de alumnas.

1.3, en donde Utena le dedica tiempo y atención a las alumnas (Figuras 12-13), Utena no reacciona, presentando **neutralidad** al mandato de **negación de la sexualidad lesbiana**. Utena se mantiene callada y triste durante todo momento mostrando **sumisión e inexpressividad**, en contraste al comportamiento que ha presentado en los anteriores capítulos. En este sentido, todas las **adhesiones** son presentadas como negativas dentro del relato.

Utena se adelanta a Wakaba, pero es interrumpida por la voz de Anthy (Anthy: “*Buenos días*”), quien aparece detrás de ellas junto a Chuchu (Figura 122). Wakaba saluda animadamente a Anthy, pero Utena se demora en voltear y darle la cara. Cuando finalmente lo hace, la saluda sonriéndole y refiriéndose a ella como si nada hubiese cambiado (Utena: “*Buenos días, Himemiya*”). Anthy le responde cordialmente (Anthy: “*Buenos días, Tenjou-san*”), pero sigue utilizando Tenjou-san sobre Utena-sama, recalcando que algo sí ha cambiado en su relación¹³⁶. La pausa premeditada (Figura 123) antes de decirlo, sugiere que lo hace a propósito, lo que muestra **insensibilidad** (asociada a lo masculino), al buscar herir a Utena con sus palabras. Sin embargo, es importante notar que este resentimiento hacia Utena muestra que Anthy también está dolida por los sucesos del episodio 11. Anthy sigue adelante. Utena volteo a mirarla desesperada mostrando **sensibilidad**, pero solo ve la espalda de Anthy dejándola atrás. Utena trata de tranquilizarse (Utena: “*Debo actuar con normalidad... con normalidad*”), lo que recalca su posición de **adhesión** a los mandatos de heterosexualidad obligatoria previamente presentados, asociando estos comportamientos con el concepto de “normalidad”.

¹³⁶ Anthy deja de usar el nombre de Utena para reemplazarlo con su apellido (Tenjou), recalcando la lejanía en su relación. Paralelamente, Anthy reemplaza el sufijo -sama, que se utiliza con personas con más rango a uno mismo, por -san, un sufijo de carácter formal y educado que se utiliza cuando la relación de dos personas no es de mucha confianza. <https://japonesenlanube.com/blog-sobre-el-idioma-japones/san-chan-kun/>



Figura 120



Figura 121

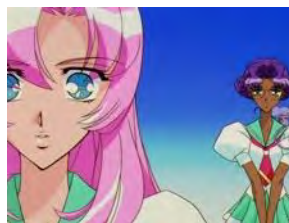


Figura 122

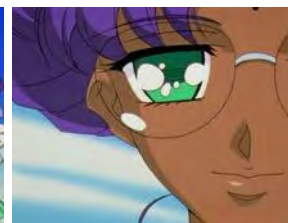


Figura 123

12.3: La siguiente escena toma lugar durante una reunión del Consejo Estudiantil. En ella, Touga les informa a los otros miembros que ahora Anthy es su Prometida. Anthy está parada detrás de él, callada. Las figuras del príncipe y princesa continúan siendo relacionadas con la heteronormatividad, esta vez en los diálogos de Touga: *“Como príncipe, salve a esta solitaria princesa”* y *“En toda historia, en la última escena tiene que haber un príncipe y una princesa”*). Por otro lado, cuando Anthy le sugiere que ella y Chuchu no tienen que estar presentes en las reuniones del consejo, Touga le responde que *“Ya que eres mi prometida quiero que estés siempre a mi lado”*. La situación de Anthy la presenta en **adhesión** a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»** y a la **restricción de la autorrealización femenina al matrimonio** debido a que, al lado de Touga, siempre debe cumplir su rol de Prometida. Por esto mismo, también se **adhiera** a la **utilización de mujeres como ornamento**.

12.4: Posteriormente, Utena y Wakaba se encuentran sentadas en una mesa en una especie de comedor o espacio de descanso para los alumnos. Wakaba está preocupada por el comportamiento de Utena, pero Utena sigue callada e **inexpresiva** y sin reaccionar sin importar cuanto insista Wakaba. Mientras Wakaba le reclama a Utena por cómo se está comportando (Wakaba: *“... No pareces la Utena de siempre. Estoy empezando a enfadarme. Si crees que te dejaré en paz solo porque estés callada...”*). Es interrumpida por Touga, quien se dirige a Utena (*“Había oído los rumores, pero esto es realmente una transformación reveladora”*), refiriéndose al uso del uniforme de mujeres. Utena no reacciona ante las palabras de Touga, pero se sorprende y entristece cuando ve a Anthy detrás de él.

Touga se sienta en la mesa en la que están Utena y Wakaba. Anthy se mantiene parada,

sin intervenir. Touga empieza a ser más insistente con sus intenciones hacia Utena (Touga: “*Ese uniforme te queda muy bien. Bueno, ¿qué me dices? ¿Quieres cenar conmigo este domingo? Sin la Prometida*”). Utena sigue sin responder o mirarlo. Ante esto, Touga mueve su mano, y la pone sobre el hombro de Utena. Utena y Anthy se **adhieren al harem** y a la el «impulso» **sexual masculino como derecho**, pues los avances de Touga con Utena, aún durante su compromiso con Anthy (y además frente a ella), son normalizados. Preocupada, Wakaba se dirige a Utena (Wakaba: “*Vamos Utena, dile que se largue*”). Sin embargo, a pesar de que Utena no le responde o reacciona, Touga sigue insistiendo y descansa su otra mano sobre la de Utena¹³⁷. Utena continúa sin moverse. Touga lleva su mano al rostro de Utena y empieza a tocarla (Figura 124). Esto muestra una **adhesión** de Utena al **acoso sexual** y el «impulso» **sexual masculino como derecho**, al Touga no detenerse, aunque este claramente indispuesta. Por otro lado, aunque en el episodio 11 la presencia de Touga afectaba a Utena, ahora solo muestra **neutralidad** hacia él, y por lo tanto hacia la **idealización del amor heterosexual**.

Wakaba le grita a Touga “*¡No toques a mi Utena-sama!*”, refiriéndose a Utena como Anthy solía llamarla. No es la primera vez que Wakaba utiliza *Utena-sama*, pero anteriormente siempre estuvo acompañada de un tratamiento cómico. En esta escena hay seriedad. Wakaba se dirige a Utena: “*¡Y tú! ¡Si no te gusta, díselo!*”. Pero Utena sigue sin reaccionar, observando al vacío. Desesperada, Wakaba coge un vaso y le lanza agua a Touga. Sin embargo, Touga se mueve velozmente y el agua le cae a Anthy, mojándola a ella y a su uniforme (Figura 125). Inicialmente, Wakaba se disculpa con Anthy, pero se empieza a enojar con ella casi instantáneamente (Wakaba: “*...pero también es culpa tuya por quedarte ahí quieta como si nada. Es porque se han peleado que Utena está así*”). Aunque Wakaba no tenga conocimiento

¹³⁷ Esta acción hace que los anillos de ambos (objeto que básicamente causó el conflicto de Utena) sean visibles.

de esto, existe una ambigüedad entre la falta de acción de Anthy y su rol como prometida. Es decir, el espectador no tiene acceso a sus verdaderos deseos e intenciones. Wakaba le reclama a Anthy su **neutralidad** al **acoso sexual** al no involucrarse. Empieza a gritarle: “*¡Eso es! ¡Es culpa tuya!*”, culpándola por el estado de tristeza extrema de Utena! Sin embargo, es interrumpida por una cachetada de Utena (Figura 126) como respuesta a su grito a Anthy. Wakaba sonríe por haber logrado que Utena reaccione (“*¿Qué es esto? Parece que aún puedes reaccionar!*”) del estado de **sumisión** e **inexpresividad** en el que está y la cachetea de vuelta.



Figura 124

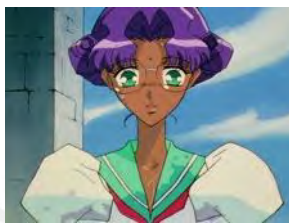


Figura 125

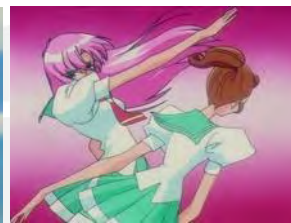


Figura 126



Figura 127

Touga se retira, después de despedirse de Utena sin causar alguna reacción en ella. Anthy lo sigue y camina detrás de él, pero Utena la detiene (Utena: “*¡Himemiya!*”). Después de una pausa, Anthy voltea sonriendo. Utena le ofrece un pañuelo para que pueda secarse (Figura 127). Anthy lo toma, aún sonriente, pero sigue refiriéndose a Utena como Tenjou-san (Anthy: “*Muchas gracias, Tenjou-san!*”), manteniendo distancia. Después de que Anthy se vaya, Utena le pide a Wakaba que no se meta en sus asuntos pues no entiende lo que está pasando. Esto asocia a Utena con **contextualización** (asociada a lo masculino), pues sus problemas están relacionados al Consejo Estudiantil y el sistema de duelos. En contraste, Wakaba desconoce la existencia de estos. Dolida, Wakaba se va llorando.

12.5: Anthy y Touga están sentados en una mesa juntos. Sin embargo, no interactúan pues Touga habla por teléfono con alguien más (Touga: “*¿Qué dices? Eso no es verdad. Siempre estoy pensando en ti!*”). Anthy no le reclama y solo toma té sin mirarlo. Esto **adhiera** a Anthy al **harem** pues Touga mantiene otra relación frente a ella, a pesar de estar prometidos. Finalmente, Touga se levanta y deja a Anthy en búsqueda de la persona de la llamada (Touga: “*... Estaré allí en un minuto... Perdona Anthy, espérame aquí un momento!*”). Anthy acepta sin

quejas, mostrando **sumisión** y **adhesión** al «impulso» **sexual masculino como derecho**. Anthy se queda sola, con Chuchu como su única compañía, pero al mirar a la silla vacía frente a ella, imagina a Utena sonriéndole. Luego sostiene el pañuelo¹³⁸ que Utena le dio y lo observa fijamente. Aunque Anthy presenta **inexpresividad** (asociada a lo masculino) la sucesión de planos (Figuras 128-131) sugiere que Anthy extraña a Utena. Por lo tanto, Anthy se **opone al atentado en contra de la memoria lesbiana**, aunque sea silenciosamente y solo en su soledad.

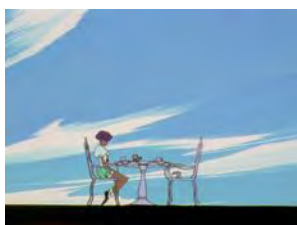


Figura 128

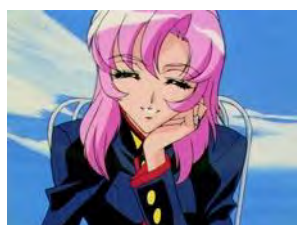


Figura 129



Figura 130

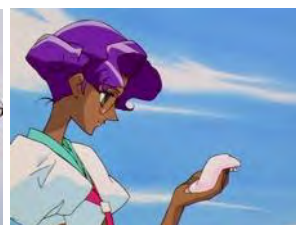


Figura 131

12.6: Utena busca a Wakaba para pedirle disculpas por cómo la trato. Cuando la encuentra, Wakaba le dice que disculparse no es suficiente (Wakaba: “*No creas que solo con disculparte lo arreglarás todo*”). Utena y Wakaba se sientan en unos escalones (Figura 132)¹³⁹ y empiezan a conversar. Wakaba está confundida y triste porque no entiende lo que le está pasando a Utena. Primero, le echa la culpa a Touga (Wakaba: “*Es el presidente del Consejo Estudiantil, ¿verdad? Es culpa suya que no seas tú misma*”), y luego empieza a cuestionar el uniforme de “mujeres” que Utena está usando (Wakaba: “*Pero para empezar ¿por qué llevas ese uniforme?*”). Utena le responde que es el uniforme “normal” reiterando su **adhesión** a la **moda «femenina» en el vestir** y a las **persecuciones contra mujeres independientes y no asimiladas**. Pero Wakaba insiste que lo normal para el resto no es lo normal para Utena (Wakaba: “*¡No, no es normal! ¡Quiero decir, que lo que no es normal es normal para ti! ¡Así que esta normalidad no es normal para ti!*”). Las palabras de Wakaba hacen que Utena piense en lo que es normal para ella. Los recuerdos de Utena aparecen en una sucesión de imágenes (Figuras 133-135). Primero se ve la habitación que comparte con Anthy totalmente vacía.

¹³⁸ El pañuelo tiene las iniciales de Utena Tenjou (U.T)

¹³⁹ Reiteración de las rosas como parte de la arquitectura de Ohtori

Luego, su uniforme de príncipe roto. Luego, Anthy despidiéndose y dejando la habitación y finalmente, Utena mirándola y quedándose sola. Un filtro verde acompaña a los recuerdos, marcando la diferencia temporal entre ambas escenas.



Figura 132

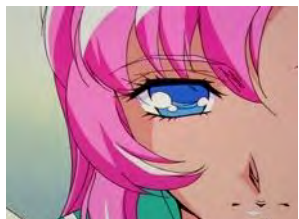


Figura 133



Figura 134



Figura 135

Utena está callada, absorbida por sus recuerdos. Wakaba sigue hablando: “*¿Vuelves a quedarte callada? Esta Utena no me gusta. ¡Estás actuando como un cobarde! No sé qué habrá pasado, ¡pero si te han quitado algo, recupéralo!*”. Al escuchar a Wakaba hablar sobre recuperar lo perdido, los recuerdos tristes de Utena cambian por recuerdos de Anthy a su lado, ahora con los colores que representan la “realidad” (sin el filtro verde). Estas imágenes de Anthy son acompañadas por la repetición sonora de Wakaba gritando “recupéralo” y muestran a Utena **oponiéndose al atentado en contra de la memoria lesbiana** al recordar a Anthy. Además, funciona como el primer *plot point* del relato logrando que Utena finalmente reaccione (Figuras 136-137), y deje la **inexpresividad** (Figura 133) para regresar a su característica **expresividad** (Figura 137 y 139).



Figura 136

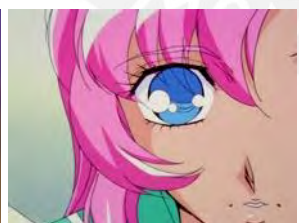


Figura 137

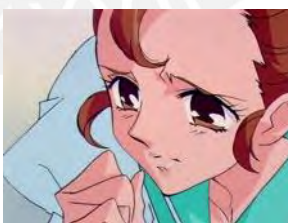


Figura 138

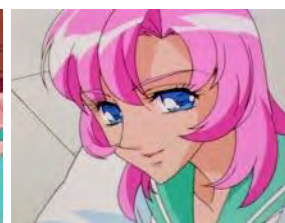


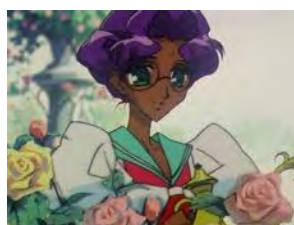
Figura 139

Wakaba le continúa gritando mientras llora (Figura 137): “*Tu yo de siempre es mucho mejor... además... además... ¡Ese uniforme no te queda nada bien!*”. Utena escucha a Wakaba, sonrío (Figura 138) y le pide disculpas (Utena: “*Lo siento, Wakaba ... cuando te pegue en la cafetería, debió dolerte. No debería haberlo hecho*”). Wakaba escucha a Utena con lágrimas en sus ojos, viendo como regresa la **asertividad** (asociada a lo masculino) que la define. Utena se para y

sostiene la falda de su uniforme, aceptando que no la representa (Utena: “*Si, es tal como has dicho. Lo cierto es que esta no soy yo*”), por lo que se **opone** a la moda «**femenina**» **en el vestir**. Luego apoya sus manos en los hombros de Wakaba. Después de una corta pausa, la besa en la frente y le dice: “*Voy a recuperar a mi verdadero yo*”. Utena se va corriendo y deja a Wakaba atrás, sonrojada y tocando su frente en el lugar en el que fue besada por Utena. Aunque, los elementos *queer* siempre han estado presentes en su relación, especialmente en los sentimientos de Wakaba, usualmente se han relacionado con lo cómico. En contraste, esta escena muestra lo *queer* como una posibilidad.

SEGUNDO ACTO

12.7: El segundo acto empieza con una imagen recurrente dentro de *RGU*: Anthy regando rosas en su jardín, presentando **servicialidad** (asociada a lo femenino) y **adhiriéndose** a la **dedicación plena a las labores domésticas** y la **segregación horizontal de las mujeres**. Sin embargo, la imagen se desliza y se descubre que Touga también está presente en este espacio, besando a otra alumna (Secuencia 3). Anthy lo ignora, **adhiriéndose** de nuevo al mandato del **harem**. Mientras Touga besa a la alumna, levanta la mirada y ve a Utena caminando decidida hacia el jardín (Figuras 140-141). La alumna corre fuera del jardín mientras Utena entra.



Secuencia 3



Figura 140

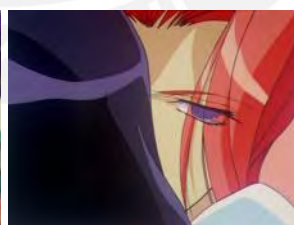


Figura 141



Utena se para frente a Touga, quién está emocionado por su llegada (Touga: “*¿Querías hablar conmigo a solas?*”). Utena asiente con su rostro, y Touga sigue adelante (Touga: “*Entonces, ¿cenaremos juntos este domingo?*”). En todo momento, Anthy continúa regando sus flores, ignorando la presencia de Utena y Touga (Figura 142-143). Utena le responde desafiante: “*Ahora mismo*”, pero Touga sigue asumiendo que está interesada románticamente en él (Touga: “*¿No quieres esperar?*”). Ante esto, Utena es clara: “*¡En el bosque de los duelos!*”. Al retar a

Touga a un duelo con seguridad, Utena muestra **liderazgo** (asociado a lo masculino) y se **opone** a la **idealización del amor heterosexual**. Touga se sorprende ante el reto de Utena. Sin embargo, lo más importante es que Anthy también se sorprende pues no esperaba las acciones de Utena, o que busque recuperarla (Figuras 144-145). Esta reacción de sorpresa genuina rompe con su acto de ignorar a quienes la rodean y muestra **expresividad**.



Figura 142



Figura 143



Figura 144

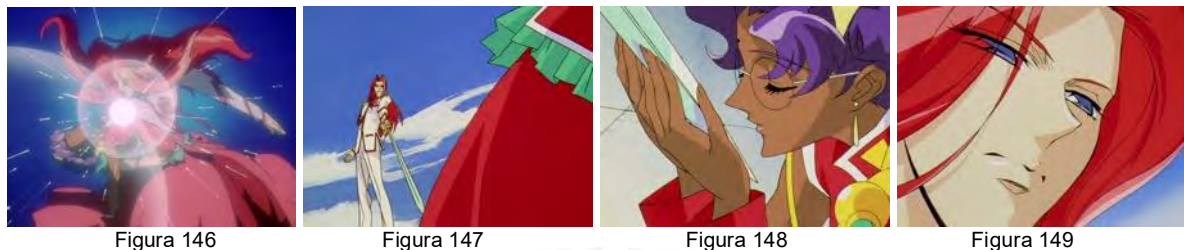


Figura 145

12.8: Utena se dirige con seguridad al Coliseo de Duelos. En el camino, se encuentra con un Juri, un miembro del Consejo Estudiantil, quien le da una espada para que use en el duelo. Al recibir la espada de Juri, Utena se **opone** a la **cancelación de la tradición femenina** pues, aunque Juri aparece mínimamente en los episodios seleccionados en esta investigación, es un personaje lésbico, y en su trama está abiertamente enamorada de una alumna de Ohtori, Shiori. Por lo tanto, Utena también se **opone** a los **valores culturales masculinos** y a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»**, ya que este momento permite encontrar paralelos entre los sentimientos abiertamente lésbicos de Juri por Shiori y los de Utena por Anthy. En este sentido, Utena se **opone** a la **negación de la sexualidad lesbiana**, en su búsqueda por recuperar a Anthy.

12.9: La **oposición** a la **negación de la sexualidad lesbiana** de Utena es reiterada cuando, al llegar al Coliseo, Touga le pregunta: “¿Por qué has decidido retarme de nuevo?” y Utena responde “Es solo porque hay algo que quiero hacer que es más importante que tú”, la imagen se desliza de Touga hacia Anthy, sugiriendo a Anthy como el objeto de deseo de Utena. El duelo empieza con Anthy recitando su encantamiento, lo cual la **adhiera** a la **utilización de mujeres como ornamento**, pues es este encantamiento el que hace posible el duelo entre Touga y Utena. Cuando Touga retira la espada de Dios del pecho de Anthy (Figura 146), Anthy

se encuentra en la misma posición de **sumisión** que tomó con Saionji (Figuras 47-49) y Utena (Figuras 92-95), con el último cambio siendo quien toma el rol de su prometido. Con esto, Anthy se **adhiera** al **matrimonio como producción gratuita**, siempre produciendo el arma para su prometido.



Sin embargo, el uso posterior de la espada sí presenta cambios. Touga se dirige a Utena para decirle: *“Creo que ya sabes que esta no es una espada ordinaria. Pero me pregunto si también conoces esta forma de usarla”*. Luego señala a Anthy con la espada (Figura 147) y le ordena a Anthy: *“Prometida de la Rosa, ¡Abandona tu cuerpo y protege la espada!”* Anthy obedece (Anthy: Si señor), camina hacia él y se agacha. Utena se ve afectada por las acciones de Anthy. Anthy acerca sus labios a la punta de la espada, mientras Touga la observa parado, en posición de superioridad (Figuras 148-149). Este uso de la espada como símbolo fálico **adhiera** a Anthy a las **imágenes sádicas de mujeres**. Sin embargo, Utena se **opone** pues no aguanta ver lo que sucede, y con gran dolor voltea la mirada antes de que los labios de Anthy toquen la espada (Figuras 150-152). Después de recibir el beso de Anthy, la espada de Dios empieza a brillar y se torna roja (Figura 153). Touga levanta la espada y prueba su fuerza, destruyendo parte de la construcción del Coliseo de Duelos, mientras le declara a Utena: *“Es el poder de Dios de la Prometida de la Rosa. ¿Puedes ganarle a este poder?”*. La espada como símbolo fálico ha estado presente desde el primer episodio, pero este es el momento más notorio, y en el cual la sugerencia a la sexualidad se hace más clara. Utena grita: *“¡Ganaré! ¡Ganaré de seguro!”* y empiezan a atacarse.

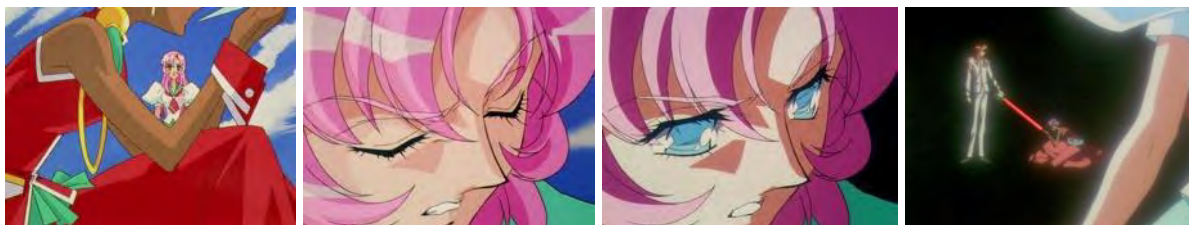


Figura 150

Figura 151

Figura 152

Figura 153

Con el poder de la espada de Dios, es Touga quien claramente tiene más ventaja. Anthy nota esto, y piensa: *“No hay forma de que le pueda ganar a Touga-sama. Es una lastima. El duelo terminará pronto”*, mientras continúa sin intervenir en el duelo. Touga rompe la espada de Utena, dejándola con un arma débil. Utena trata de esquivar a Touga, pero este la ataca constantemente, destruyendo su uniforme femenino. Esta acción de Touga **adhiera** a Utena al mandato de **imágenes sádicas de mujeres**, al atacar directamente la feminidad que Utena presenta en este episodio (con el uso del uniforme femenino). Además, Touga también ataca verbalmente la identidad de Utena como Príncipe, y su **falta de contextualización** (asociada a lo femenino) sobre el poder de la Prometida de la Rosa (Touga: *“¡Este es el poder oculto de la Prometida de la Rosa! Y sin saber tales cosas, ¿te hacías pasar por su príncipe?”*) a lo que Utena responde: *“Puede que no sepa nada sobre Himemiya... pero lo que quiero ahora es recuperar lo que es normal para mí”*. Asociando la presencia de Anthy en su vida como la normalidad que busca. Touga se prepara para el ataque final, pero Utena se defiende con su espada rota, aguantando el poder de la espada de Dios con **fuerza física** (asociada a lo masculino). Anthy continúa **sin manifestar** fuerza o debilidad, manteniéndose al margen del duelo, **inexpresiva** (Figuras 154-157).

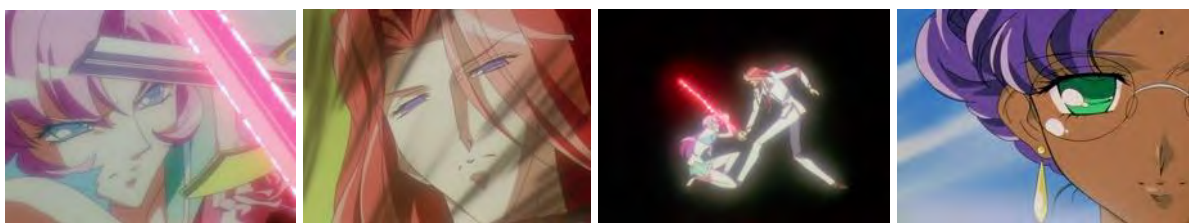


Figura 154

Figura 155

Figura 156

Figura 157

Al aguantar, Utena se **opone** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. Esto es presentado en el contraste visual de las Figuras 148-149 (Anthy) con las 154-155 (Utena). En estas, los personajes femeninos están agachados mientras el personaje

masculino (Touga) se encuentra parado, dirigiendo la espada hacia ellas. Esto crea una relación de superioridad (masculina) y sumisión (femenina) que presenta el mandato de **imágenes sádicas de mujeres**. Sin embargo, Utena se **opone** resistiendo el ataque de Touga, mientras Anthy se **adhiera**, besando la espada y consecuentemente, otorgándole poder. Touga se enoja al ver que Utena está resistiendo, y aplica más fuerza. Anthy, aún alejada, piensa que Utena podría morir (Anthy: “*Hay algo raro en Tenjou-san. Podría incluso morir ¿Por qué sigue combatiendo este duelo?*”). Sin embargo, sus pensamientos se asocian con **insensibilidad** al mostrar más curiosidad por no poder entender porque Utena lucha, que preocupación por ella. La espada de Dios empieza a traspasar la de Utena, lo cual, como noto Anthy, podría matarla. Anthy se mantiene **inexpresiva**, pero al recordar un evento de su pasado (Anthy: “*Se acabó, Tenjou-san... Pero he visto esto antes. Sé que lo he hecho. Es como... como... es igual que aquella vez*”), abre sus ojos, sorprendida. Al mismo tiempo, la imagen del príncipe de la fábula se sobrepone sobre Anthy (Figura 158). Esto sugiere que Anthy también está conectada a la figura del príncipe. La reacción de Anthy causa que desaparezca el brillo rojo de la espada de Dios y que esta pierda el poder que ella le otorga (Figura 159), salvando a Utena. Anthy empieza a llorar, de modo que la **insensibilidad e inexpresividad** que ha mostrado durante el duelo es reemplazada por **sensibilidad y expresividad**. Sin embargo, también se **adhiera** a los **valores culturales masculinos** pues su reacción es consecuencia de que el comportamiento de Utena le recuerda al príncipe.

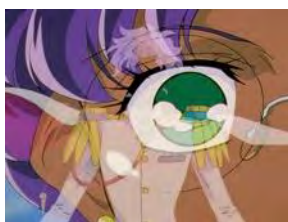


Figura 158



Figura 159

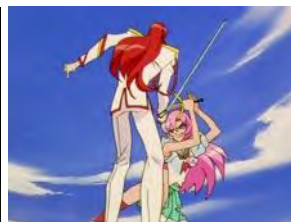


Figura 160



Figura 161

TERCER ACTO

Una vez que la espada de Dios pierde su poder Utena se levanta, empuja a Touga sobrepasándolo en **fuerza física**. Lo ataca velozmente, destruyendo su rosa, ganando el duelo y recuperando a Anthy (Figuras 160-161). Touga cae al suelo (Figura 162) reminisciente a Utena en el episodio 11 (Figuras 110-111). Utena, quien está parada, le dice “*Devuélveme lo que es normal para mí*”, le da la espalda y se dirige hacia Anthy. Utena le sonríe a Anthy (Secuencia 4), aunque su uniforme femenino y su espada están destruidas, su rosa está intacta, lo que significa que Anthy es su Prometida de nuevo. Anthy la observa sorprendida y aun con lágrimas en sus ojos (Figura 163).

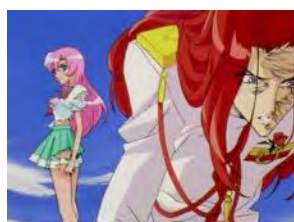
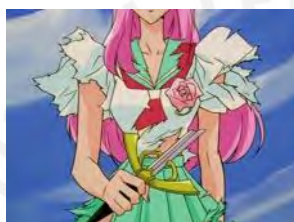


Figura 162



Secuencia 4

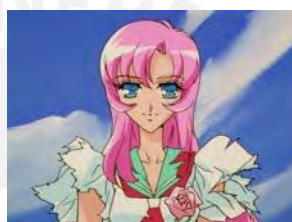


Figura 163

12.10: La última escena del episodio muestra a Utena regresando a la academia y a Anthy esperándola. Es reminisciente a la escena 1.12 (Figuras 60-63), incluyendo el uso del mismo escenario y algunos de los planos. Sin embargo, cuando Anthy empieza a anunciarse como la Prometida de Utena (Anthy: “*La he estado esperando, Utena-sama. Soy la Prometida de la Rosa y a partir de hoy...*”) es interrumpida (Utena: “*Himemiya, no hace falta que sigas. Bueno, ¿volvemos a casa?*”). Utena se refiere al dormitorio¹⁴⁰ que comparten como “casa”, reflejando la importancia emocional que este tiene para Utena, y en su relación con Anthy. Del mismo modo, Anthy vuelve a referirse a Utena como *Utena-sama*. Esto se relaciona con la normalidad que Utena ha buscado recuperar durante el episodio: tener a Anthy a su lado. Al escuchar la interrupción de Utena, Anthy se sorprende, pero finalmente se sonríen la una a la otra (Figuras 164-167). En su interacción, ambas muestran **sensibilidad** y **expresividad**. Además, la escena

¹⁴⁰ Como se ha mencionado, este es un clásico espacio *yuri*

tiene un tratamiento romántico (especialmente en contraste a su equivalente del primer episodio).

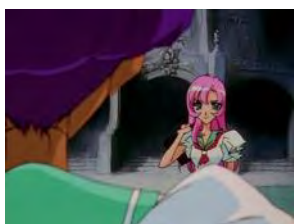


Figura 164



Figura 165

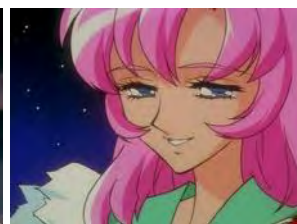


Figura 166

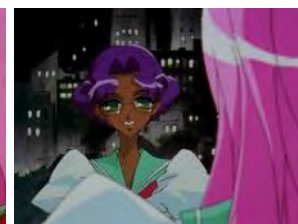


Figura 167

Sin embargo, la situación también es más compleja que en el episodio 1. En este caso, Utena no se “compromete accidentalmente” con Anthy. Utena está totalmente **contextualizada** de las reglas del Sistema de Duelos, y el rol de Anthy como Prometida. Aún así, Utena utiliza el sistema para “recuperar” a Anthy. Del mismo modo, Anthy deja de utilizar *Tenjou-san* (lo que le había causado gran dolor a Utena) para referirse a Utena, y regresa a *Utena-sama*, solo después de que Utena gane el duelo. Esta normalidad es una situación en la que continúa existiendo un desbalance de poder entre ambas. Utena quiere a Anthy, pero para recuperarla gana a la Prometida de la Rosa. Por lo tanto, Utena se **adhiera** a mandatos como la **utilización de mujeres como «regalo»**, la **dote marital**, el **proxenetismo**, los **matrimonios concertados por otros**, el **uso de mujeres como ornamento** y la **prostitución**, a los que se había opuesto en el episodio 11. En el caso de Anthy al mantenerse dentro del Sistema de Duelos sigue **adhiriéndose** a todos estos mandatos también. Sin embargo, Utena compite en el duelo porque busca recuperar a “Anthy”, y no ganar a la “Prometida” y el poder que otorga (Como es el caso de Touga). Esto la **opone** a la **negación de la sexualidad lesbiana** y al **atentado en contra de la memoria lesbiana**. Sin embargo, al recuperar a Anthy, también se **adhiera** a una serie de mandatos (previamente mencionados) a los que antes se **oponía**, complejizando su relación y los problemas estructurales en esta.

Es Utena quien presenta **dependencia** hacia Anthy, mientras Anthy continúa presentando **dependencia** al Sistema de los duelos y **no manifiesta dependencia o independencia** al ganador del duelo (deja a Touga para regresar a Utena sin complicaciones).

En este sentido, aunque efectivamente hay indicios de los sentimientos de Anthy hacia Utena (por ejemplo, en la escena 12.5), Anthy sigue presentando **neutralidad** en el mandato de la **negación de la sexualidad lesbiana**.

EPISODIO 25: El eterno apocalipsis de las dos

PRIMER ACTO

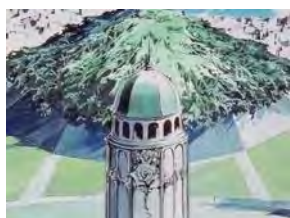


Figura 168



Figura 169

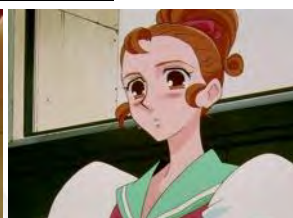


Figura 170



Figura 171

25.1: Utena y Anthy se mudan a la torre del centro de Ohtori (Figura 168) junto a Akio¹⁴¹, el hermano de Anthy y el presidente de la junta directiva de la academia. Wakaba visita a Utena, pero es Akio quien le abre la puerta, y se sonroja al verlo (Figura 169-170). Su reacción lo establece como un personaje atractivo. Dentro de la torre, Utena está moviendo libros, mientras Anthy limpia (Figura 171), mostrando **servicialidad** (asociada a lo femenino). Wakaba está emocionada al ver donde (Figuras 172-173) estará viviendo Utena (Wakaba: “*¡Este sitio es genial! Mucho mejor que la mansión encantada*¹⁴²”, “*Tienes bastante suerte de estar aquí*”). Utena está agradecida por la mudanza (Utena: “*Yo también lo creo. Es una buena habitación*”) pero Wakaba está más interesada en Akio (Wakaba: “*No hablaba de la habitación. Es maravilloso... ¡El presidente! ¡El presidente! (...)* “*Vivir bajo el mismo techo que un hombre, así (...) ¡te envidio!*”). Esto es un recordatorio de que Utena y Anthy ahora comparten su “hogar” (como lo llamó Utena en la escena 12.5) de con Akio, una presencia masculina y adulta. La atención (romántica) de Wakaba, que usualmente está en Utena, ahora es dedicada a Akio. Utena detiene a Wakaba explicándole que Akio ya tiene una prometida, estableciendo

¹⁴¹ La primera aparición de Akio es en el episodio 14

¹⁴² Con “mansion encantada”, Wakaba se refiere al lugar en donde Utena y Anthy solían vivir solas.

su **oposición** al **adulterio femenino**. Sin embargo, la **adhesión** a la **idealización del amor heterosexual** de Utena esta implícita en la conversación.

Posteriormente, Akio le explica a Wakaba la razón por la que le pidió a Utena y Anthy que se muden con él (Akio: “*Como no tenemos otra familia, quiero estar cerca de mi hermana. Pero era cruel separarla de la amiga que por fin ha hecho, así que le pedí a Utena-san que también se mudara aquí*”), mientras Wakaba se muestra eclipsada por el. Utena trata de llamarle la atención y Anthy se divierte al ver a Utena y Wakaba interactuar. Sin embargo, contrario a sus palabras, Akio observa a Anthy fijamente al verla reír con una expresión molesta y preocupada (Figuras 174-175).



Figura 172



Figura 173



Figura 174



Figura 175

25.2: En la siguiente escena, Akio le muestra su planetario a Utena. Ambos están sentados en un sillón blanco, mientras Akio señala estrellas (Akio: “*Esa estrella que brilla más que las demás es Venus (...) mi nombre, Akio, viene del nombre de esa estrella*”). Akio apoya su mano sobre el hombro de Utena y la acerca a él (Figura 176). Ante esto, Utena se sonroja y continúa escuchándolo. Esto introduce el mandato del **matrimonio infantil** (Akio es un adulto, quien además está en una posición de poder) por primera vez, además de mandatos ya comunes como el «**impulso**» **sexual masculino como derecho** y el **harem** (Akio tiene una prometida) a los que Utena se **adhiera**. El comportamiento de Utena ante Akio es de **sumisión** (asociada a lo femenino). En este sentido, Utena se **adhiera** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. En su caso, estas han estado asociadas al romance heterosexual y lo que Utena considera romántico (Utena: “*Suena muy romántico*”).

Aunque Utena se **opuso** al **adulterio femenino** en su conversación con Wakaba, al estar a solas con Akio, se **adhiera** a este, y no puede detenerlo. Aunque Utena considera el

origen del nombre de Akio romántico, el relato de Akio se torna más oscuro (Akio: “*La estrella de la mañana...también conocida como Lucifer*”). Al terminar este diálogo, Anthy aparece frente al planetario, donde antes no había nadie (Figura 177). Akio, aún sosteniendo a Utena (Figura 178), continúa su explicación (Akio: “*La estrella que al principio era un ángel, pero que decidió convertirse en un demonio*”). Anthy continúa acercándose a ellos cada vez más, sin que la perciban (Figura 179). Sus lentes brillan, haciendo imposible conocer su expresión, por lo que presenta **inexpresividad** (asociada a lo masculino). Esta inaccesibilidad causa que no manifieste ni **sensibilidad** (asociada a lo femenino) o **insensibilidad** (asociada a lo masculino). El tratamiento de su personaje en esta escena es distinto al que ha tenido hasta ahora. La sucesión de planos que muestra como se acerca a Utena y Akio sugiere peligro y establece a Anthy, quien ha sido usualmente representada con **sumisión** (asociada a lo femenino), como una amenaza.

Finalmente, Anthy interrumpe a Utena y Akio, pero su comportamiento regresa a ser el usual, presentando **servicialidad** hacia Utena (Anthy: “*La cena ya está casi lista, Utena-sama*”). Sin embargo, su intervención los separa, pues Utena se levanta para irse con Anthy. Por lo tanto, Anthy se establece como un personaje con intenciones ambiguas.



Figura 176

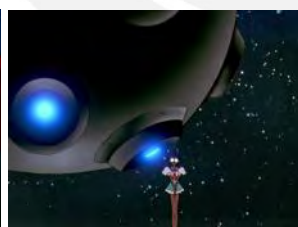


Figura 177



Figura 178

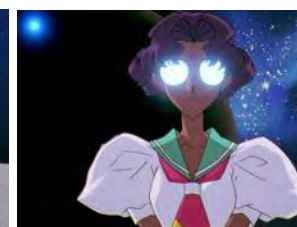


Figura 179

25.3: Utena y Anthy se preparan para dormir en su nueva habitación. Primero se ven sus siluetas a través de las persianas que dan a la sala (Figura 173 y 180), desarrollando las temáticas del elemento de voyerismo *yuri* y de la mirada masculina. Esto es debido a que la visibilidad de sus siluetas muestra que Akio podría verlas desde afuera. Anteriormente, Utena y Anthy vivían solas, pero ahora perdieron parte de su privacidad pues comparten su espacio con Akio. De hecho, Akio también está presente en su conversación (Utena: “*Akio-san es una*

persona encantadora, ¿verdad? (...) pero cada vez que habla de las estrellas, sus ojos tienen una expresión muy triste. Como alguien que ha perdido algo importante. Aún así, me da la sensación de haberle conocido en el pasado”), mostrando la **adhesión** de Utena a la **idealización del amor heterosexual**. Sin embargo, Anthy redirige la conversación hacia la relación entre ambas (Anthy: *“Utena-sama, a veces yo también siento que la he conocido en el pasado”*), **oponiéndose al atentado contra la existencia y memoria lesbiana**.

La confesión de Anthy establece a su habitación como un espacio de intimidad *yuri*, a lo que Utena responde emocionalmente (Utena: *“... me alegra... oye, si alguna vez hay algo que te preocupa, ven a hablarlo conmigo primero. Nos ayudaremos la una a la otra. Ese es el tipo de amiga que quiero que seamos”*). Este diálogo representa una amistad intensa que limita con lo romántico, característica de la Clase-S. Sin embargo, al escuchar las palabras de Utena, Anthy recuerda al príncipe de la fábula, que el relato sugiere es Akio, abrazándola (Príncipe: *“De acuerdo. A partir de ahora, viviremos para ayudarnos el uno al otro”*). En el recuerdo, Anthy es una niña (Figura 182). No es la primera vez que Anthy asocia los comportamientos de Utena con los del príncipe. Anteriormente fue la valentía, y el no rendirse (Figura 158), en esta escena el apoyo y compañerismo. Esta relación de Utena con una figura masculina, muestra la **adhesión** de Anthy a los **valores culturales masculinos**.

Mientras Anthy intenta decirle algo a Utena (Anthy: *“Utena-sama... la verdad es que yo...”*), el espectador descubre que Utena y Anthy se han estado agarrando de las manos mientras conversan (Figura 183), reiterando el modelo de amistades intensas que limitan con lo romántico. Sin embargo, a pesar de la cercanía que se ha creado entre ambas, en la cual han presentado **sensibilidad** y **expresividad** (asociadas a lo femenino), Anthy no se atreve a compartir lo que le quiere decir a Utena (Utena: *“¿que?”*, Anthy: *“nada”*), **adhiriéndose a la negación de la sexualidad lesbiana**.



Figura 180



Figura 181



Figura 182



Figura 183

25.4: Al día siguiente, Utena y Miki (miembro del Consejo Estudiantil) conversan en el jardín.

Anthy muestra **servicialidad** y riega las rosas sin involucrarse o interactuar con ellos (Figura 184) y se **adhiera** al mandato de **segregación horizontal de las mujeres**. Utena muestra **asertividad** (asociada a lo masculino), en sus interacciones con Miki. De repente, los tres son interrumpidos por Saionji quien aparece conduciendo un convertible rojo a pesar de ser menor de edad (Saionji: “...*Esa góndola será las alas para volar hacia el Fin del Mundo. Y nos llevará a la Prometida de la Rosa y a mí al castillo en el que se dice que está la eternidad*”). Aunque Utena no lo sabe, Saionji conduce el carro de Akio, pues ha descubierto que es el Fin del Mundo, la entidad que organiza los duelos, y ha sido influenciado por él. Saionji entra al jardín y golpea a Miki, lanzándolo al suelo. Utena corre a ayudarlo. Aprovechado esto, Saionji sostiene a Anthy desde atrás forzosamente (Figuras 185-186), lo cual representa a Anthy con **debilidad física** (asociada con lo femenino) y la **adhiera** al **apaleamiento de la esposa**. Además, debido a las acciones de Saionji, Anthy también se **adhiera** al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres** tanto físicamente, como verbalmente (Saionji: “*La Prometida de la Rosa me pertenece*”), además, de al **acoso sexual** y al «**impulso**» **sexual masculino como derecho**. Furiosa por el trato de Saionji hacia Anthy (Figura 187), Utena se **opone** a estos mandatos (Utena: “*¡Suelta a Himemiya Saionji!*”). Sin embargo, Saionji está decidido a “recuperar” a Anthy y volverla su Prometida, lo que lleva a un nuevo duelo. Utena, es representada **sin contextualización** (asociada a lo femenino) pues, aunque Saionji cumple el rol de antagonista en la escena, es Akio quien ha manipulado la situación (y a Utena).



Figura 184

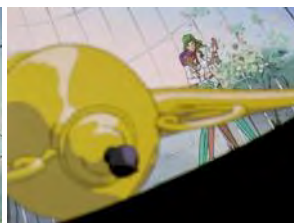


Figura 185

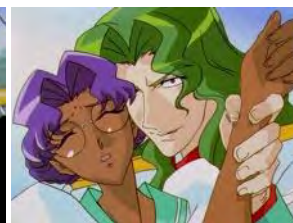


Figura 186

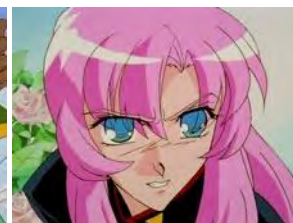


Figura 187

SEGUNDO ACTO

25.5: Utena se dirige al Coliseo de duelos. Sin embargo, Anthy la está esperando por primera vez (Figura 188). Dentro de la columna central de la estructura que lleva al Coliseo, hay una especie de ascensor. Cuando Utena entra a este, Anthy se desvanece, dejando solo su uniforme (Figura 189). Al Utena empezar a elevarse, Anthy reaparece desnuda frente a Utena por unos segundos. Es una imagen rápida pero que sugiere la presencia del lesbianismo dentro del relato y en la relación de Utena y Anthy. Luego, su vestuario de princesa aparece ya puesto en ella. Anthy cierra sus ojos y utiliza magia para agregarle piezas al uniforme de Utena que la acercan más a un príncipe (Figura 190-191). A partir de esto, Anthy se **adhiera** a la **moda «femenina» en el vestir**, y Utena se **opone**.

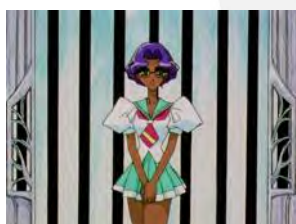


Figura 188



Figura 189



Figura 190

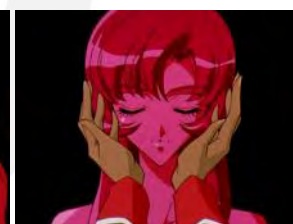


Figura 191

Mientras se elevan, empiezan a crecer plantas dentro del uniforme de Anthy (Figura 192). Estas florecen en rosas. Su estilizada entrada finaliza con Utena y Anthy llegando juntas al Coliseo por primera vez, rodeadas de rosas que se convierten en pétalos. La presencia de las flores es característica tanto de la Clase-S, como en el *yuri*, asociando las rosas con la feminidad (Figuras 193-195).



Figura 192



Figura 193

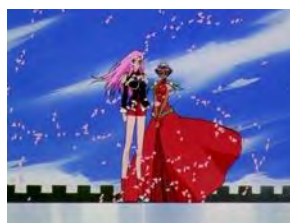


Figura 194



Figura 195

25.6: En contraste, Saionji llega al Coliseo manejando el carro de Akio. Por lo tanto, el carro se configura como una representación de la masculinidad y de la adultez (Akio) dentro del relato. Utena intenta detener a Saionji, argumentando que debería tratar de entender a Anthy (Utena: *“Ojalá aprendieras cuando rendirte, Saionji. Si de verdad quieres a Himemiya, intenta ponerte en su pellejo por una vez”*), sin embargo, Saionji solo está interesando en la Prometida de la Rosa (Saionji: *“Lo hice. Hace tiempo pensaba en los sentimientos de la Prometida de la Rosa. Por eso me irritaba. Pero ahora lo sé. La Prometida de la Rosa no tiene voluntad propia”*). Ante esto, Utena se decide a vencerlo en un duelo (Utena: *“Parece que no lo entenderás hasta que te dé una paliza. Himemiya la espada”*), mostrando **liderazgo y valentía** (asociadas a lo masculino).

Por primera vez, el duelo empieza sin mostrar el encantamiento de Anthy, o la extracción de la espada. Mientras, Utena y Saionji luchan, aparecen carros que se conducen solos en el Coliseo (Figura 197). De este modo, la representación masculina toma un rol de obstáculo para Utena. Sorpresivamente, la espada de Dios se desvanece, dejando a Utena sin arma (Figura 198). Utena continúa luchando sin espada contra Saionji mientras Anthy cumple su rol como Prometida, manteniéndose alejada y sin involucrarse en duelo, mostrando **inexpresividad e insensibilidad** (Figura 199). Al mismo tiempo, Akio y Touga observan a Utena luchar sin que ella lo note, reforzando la mirada masculina y voyerista presente en *RGU*.



Figura 196

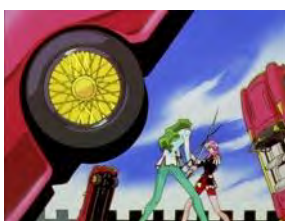


Figura 197

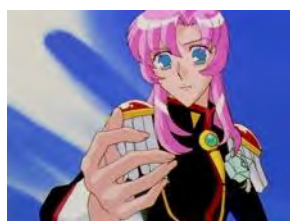


Figura 198

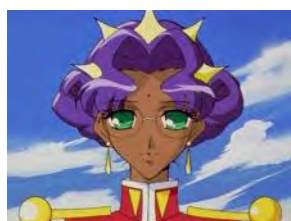


Figura 199

Sin embargo, Anthy recuerda súbitamente lo que Utena le dijo en la habitación que comparten (Utena: “No, me alegra... oye, si alguna vez hay algo que te preocupa, ven a hablarlo conmigo primero. Nos ayudaremos la una a la otra. Ese es el tipo de amiga que quiero que seamos”¹⁴³), y a sus manos agarrándose (Figuras 183 y 200). El recuerdo muestra a Anthy, quien reacciona con **expresividad** (Figura 201) en **oposición al atentado en contra de la memoria lesbiana**. Además, se resalta la importancia de la relación emocional construida en la habitación. Más aún, cuando Saionji tiene acorralada a Utena, Anthy se lanza sorpresivamente sobre ella para protegerla (Figuras 202-203). Esto representa la primera vez que se involucra en los duelos, mostrando **valentía** y **asertividad**, y **oponiéndose** a la **utilización de mujeres como ornamento** y la **utilización de mujeres como regalo**. Utena sostiene a Anthy de la cintura, mientras Anthy apoya sus manos en los hombros de Utena, formando una posición romántica. Anthy se dirige a Utena con **asertividad** y **liderazgo** (asociados a lo masculino) y le dice: “Utena-sama, hagamos esto juntas”



Figura 200

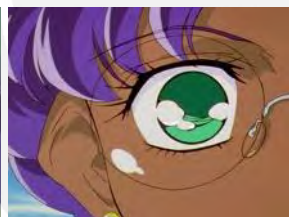


Figura 201



Figura 202

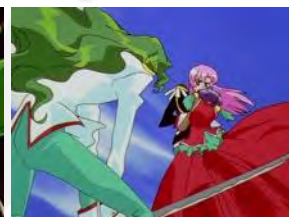


Figura 203

TERCER ACTO

Anthy empieza su encantamiento, pero a diferencia de lo sucedido con Saionji (Figuras 47-49), Touga (Figura 145) y la misma Utena (Figuras 92-95) anteriormente, esta vez es Anthy quien retira la espada del pecho de Utena. Esto significa que cambian de posición y crean una propia (Figuras 204-207) **oponiéndose** a la **cancelación de la tradición femenina** y a las **imágenes sádicas de mujeres**. Además, también se **oponen** al **matrimonio como producción gratuita** y a la **dote marital** pues la extracción de la espada se vuelve algo mutuo, en donde Utena está dispuesta a tomar el lugar de Anthy, lo que sugiere un equilibrio en su relación. Mientras esto

¹⁴³ Figuras 179-182

sucede, Anthy recita: *“Oh, rosa de nobles sentimientos... te lo ruego: muéstrate”*, reiterando la figura de las rosas. Utena sostiene a Anthy con una mano y a la espada que ha sido retirada de su cuerpo con la otra. A pesar de esto, la posición final (Figura 207) aún presenta a Anthy en **sumisión**, con su espalda arqueada.

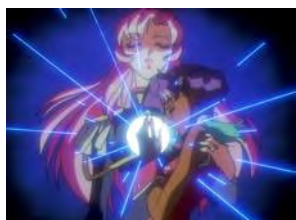


Figura 204



Figura 205



Figura 206

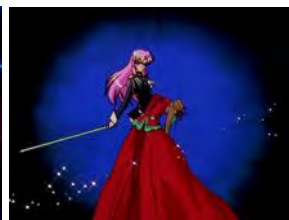


Figura 207

Instantáneamente, las luces de los carros se prenden y la figura del príncipe baja del castillo en el cielo (Figura 208), dirigiéndose a Utena, quien lo espera con los ojos cerrados (Figura 209).

Al recibirlo, Utena ataca (Figura 210), **adhiriéndose** a los **valores culturales masculinos** y mostrando **fuerza física** (asociada a lo masculino). El carro se derrapa y la rosa verde de Saionji es destruida por Utena, venciendo a Saionji y manteniendo a Anthy a su lado (Figura 211).

Utena voltea a ver a Anthy y ambas se sonríen, cada vez más cercanas. Sin embargo, aun ganando los duelos con intenciones distintas a las de Touga y Saionji, Utena y Anthy continúan **adhiriéndose al proxenetismo**, la **prostitución** y a los **matrimonios concertados por otros**, porque se mantienen en el Sistema de Duelos.



Figura 208



Figura 209



Figura 210

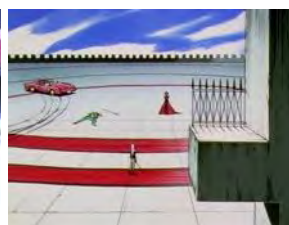


Figura 211

25.7: En la noche, Anthy y Akio están juntos en su planetario. Akio le da la espalda a Anthy.

Los lentes de Anthy brillan, escondiendo sus intenciones (Figura 212). A partir de su conversación, se descubre que Akio está involucrado en los duelos, y en el rol que Utena toma en estos (Akio: *“La Espada de Dios no apareció... pero aún así ganó el duelo. Bien, es maravilloso”*). Además, Anthy es su cómplice, ocultando la verdad a Utena. Por lo tanto, Anthy presenta **contextualización** en contraste a la **falta de contextualización** de Utena. Akio deja

de hablar de los duelos y Utena y se dirige a Anthy (Akio: “*Ven aquí, Anthy*”), pero ella mira al suelo y no se mueve (Figura 214). Molesto, Akio insiste (Akio: “*¡Ven!*”), jalando a Anthy con fuerza hacia él (Figura 215), lo cual la **adhiera** al **apaleamiento de la esposa** y al «**impulso**» **sexual masculino como derecho**, además de asociarla con **debilidad física**. Las ventanas de la torre se cierran velozmente dejándolos en oscuridad.



Figura 212



Figura 213



Figura 214



Figura 215

Mientras tanto, Utena espera a Anthy (Utena: “*Himemiya se está retrasando...*”) echada en la cama de la habitación que comparte con Anthy (Figura 216), mientras Chuchu duerme. Finalmente, se vuelve a establecer la locación desde afuera, mostrando una larga torre con las ventanas cerradas durante la noche (Figura 217). Luego aparece un plano de los lentes de Anthy (Figura 218) y posteriormente, uno del cuerpo de Akio sobre el de Anthy (Figura 219), **adhiriendo** a Anthy al mandato de **imágenes sádicas de mujeres**. En esta imagen la silueta de Akio es reemplazada por el cielo lleno de estrellas y Anthy aparece por primera vez sin lentes y con el cabello suelto. Esta sucesión de planos, muestra la **adhesión** a Anthy a la **violación** (Figura 231), el **incesto** (Akio es su hermano), el **matrimonio infantil** (Akio es un adulto), y a la **explotación sexual por hombres en posición de poder** (Akio es el Fin del Mundo y el organizador de los duelos, quien además toma el rol de “proxeneta” en el mandato del **proxenetismo** al que Anthy se **adhiera**). Además, obliga a Anthy a **adherirse** al **adulterio femenino** y al **harem**, pues Akio engaña a su prometida y seduce a Utena, mientras abusa sexualmente de Anthy.



Figura 216



Figura 217



Figura 218



Figura 219

Por lo tanto, aunque la habitación de Utena y Anthy se mantiene como un espacio para el desarrollo de la relación emocional entre ambas, como fue mostrado con su compañerismo en el duelo, ahora son predadas por Akio, quien convive con ellas en su espacio de intimidad. En este sentido, ambas se **adhieren** al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**, al tener que vivir en la torre. Del mismo modo, aunque presentan indicios de **oposición a la negación de la sexualidad lesbiana**, continúan **adhiriéndose** a este mandato, al no poder identificar lo que sienten la una por la otra como romance.

EPISODIO 30: La chica descalza

PRIMER ACTO

30.1: Wakaba conversa sobre primeros besos con un alumno de su clase. Utena los escucha distraída, mientras observa la ventana (Figura 220) y recuerda el beso que el príncipe le dio en el párpado para secar sus lagrimas cuando era niña (Utena: “*El primer beso, ¿eh?*” ... *tal vez fue aquel*), con un ya recurrente inserto de la fábula (Figura 221). Esto **adhiera** a Utena a la **idealización del amor heterosexual** y la asocia con la **sensibilidad** (asociada a lo femenino).

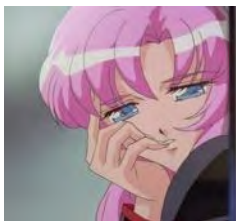


Figura 220



Figura 221



Figura 222



Figura 223

30.2: Posteriormente Utena está en la torre, y elogia a Akio por preparar una tarta (Utena: “*¡Vaya! Akio-san, realmente sabes hacer de todo*”), sorprendida porque un hombre cocine (Utena: “*Pero es inusual ver a un hombre que sabe hacer una tarta*”). Luego, Wakaba elogia a Akio del mismo modo que Utena lo hizo (Utena: “*Eso ya lo he dicho yo*”) y Utena nota que

Wakaba está ahí para ver a Akio, por lo que le vuelve a recordar que Akio tiene prometida (Figura 222), susurrando para que Anthy y Akio no las escuchen. Esto muestra la **oposición** al **adulterio femenino** por parte de Utena. Sin embargo, Wakaba no parece preocupada (Wakaba: “*Ey, eso no importa donde hay amor*”). Al escuchar esto, Utena se sorprende y considera lo que ha dicho Wakaba (Utena: “*Si, claro*”). Akio las interrumpe (Akio: “*¿De qué están hablando?*”) y Utena y Wakaba se ríen nerviosas (Figura 223), mostrando **expresividad** (asociada a lo femenino) y **sensibilidad**. Utena empieza a observar a Akio y se sonroja. Luego, su mirada se dirige a Anthy, quien le sonrío. Utena, voltea la vista avergonzada, negándose a mirarla (Figura 224-227).



Figura 224

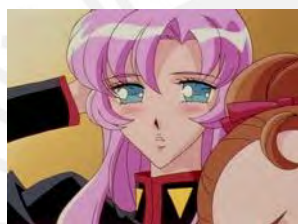


Figura 225



Figura 226



Figura 227

Utena reacciona al escuchar la voz de Wakaba, quien se dirige a Utena después de ver su reacción ante Anthy y Akio (Wakaba: “*Utena... si sigues siendo tan estricta...*”). A mitad del diálogo, la voz de Wakaba cambia a la de una mujer mayor (Profesora: ... *¡Nunca te enamorarás!*).

30.3: La escena transiciona y ahora Utena se encuentra en un pasillo de la escuela. La voz de la mujer mayor es identificada como la de su mientras una profesora, quien continúa llamándole la atención a Utena (Profesora: “*¡Compórtate de una manera más femenina! ¡Lo digo por tu propio bien! Llevar ropa de chico no es nada atractivo*”). En este sentido, las expectativas del romance heterosexual están siendo impuestas tanto por sus amistades (Wakaba) como por la autoridad escolar (la profesora), quien es además quien le llamo la atención en el primer episodio (Figura 10-11). Sin embargo, Utena no se ve afectada por las palabras de su profesora (Utena: “*Pero si todo el mundo piensa que este estilo es genial*”), **oponiéndose** a la **moda «femenina» en el vestir** y mostrando **asertividad** e **independencia** (asociadas a lo masculino)

para defenderse. La profesora le insiste, y además, le pide al Vicedirector que la apoye (Profesora: “*Vicedirector, por favor, dígame algo*”, Vicedirector: “*Debes acatar las reglas, las chicas deberían llevar faldas ondeadas*”). Esto significa que ahora dos autoridades adultas discuten con Utena en contra de su expresión de género (Figura 228). Utena piensa irritada: “*¿Y a quien se le ocurrió eso?*”), **oponiéndose a las persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas» y a la discriminación de las mujeres.**

De repente, la discusión es interrumpida por Akio antes de que escale (Akio: “*¿Qué ocurre aquí?*”). Los profesores actúan emocionados y nerviosos frente a Akio, quien es su autoridad al ser el presidente de la Junta Directiva. Akio se dirige a Utena (Akio: “*Ahora tengo unos asuntos que tratar con esta chica. Me la llevo*”) y apoya su mano sobre su hombro envolviendo su espalda. Camina con Utena alejándose de la profesora y el vicedirector (Figura 229), pero finalmente les llama la atención (Akio: “*Ah, y procuren no presionar demasiado a los estudiantes con las reglas. Cuento con ustedes para que guíen a los alumnos valorando por encima de todo su independencia*”). Akio utiliza su influencia y autoridad para “rescatar” a Utena de una situación incómoda, aprovechándose de su posición de poder.

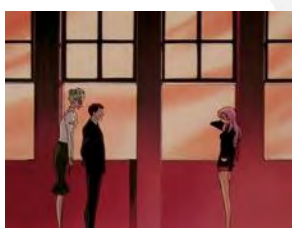


Figura 228

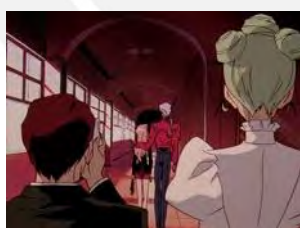


Figura 229

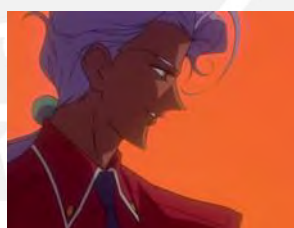


Figura 230

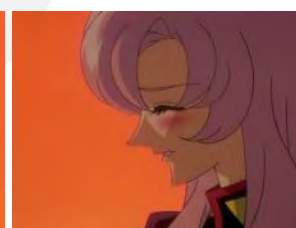


Figura 231

30.4: Al ya haberse alejado de la profesora y el vicedirector, Utena le pregunta a Akio con curiosidad: “*¿Qué ‘asuntos’ tienes que tratar conmigo?*” ante lo que Akio responde: “*Tonta. No hay ninguno. Soy un fan de ese tan atrevido estilo tuyo*”. Su respuesta y acciones **adhieren** a Utena a la **explotación sexual por hombres en posición de poder**, pues Akio utilizó su autoridad para acercarse a Utena. Además, fetichiza comportamientos recurrentes en Utena como su **oposición a la moda «femenina» en el vestir** (en este caso el uso de su uniforme) y sus **características asertividad e independencia** (Akio: “*Además, cuando he visto que has*

mantenido tu postura frente a la de los profesores gruñones...me has parecido fuerte y noble”). Utena se sonroja ante las palabras y el comportamiento de Akio (Figuras 230-231) mostrando **sensibilidad**, pero intenta disuadirlo (Utena: “*¿Estás seguro de que el presidente debería decir cosas como esa?*”). Sin embargo, Akio insiste (Akio: “*¿A quién le importa? Después de todo, tú eres la amiga de mi... no, una amiga muy especial para mí*”). Paralelamente, Anthy observa a Utena y Akio desde su jardín, mientras riega las rosas (Figuras 232-233) mostrando **servicialidad** (asociada a lo femenino). Utena no se da cuenta de la presencia de Anthy. Akio le pide a Utena que lo acompañe y empieza a caminar. Utena mira su anillo preocupada (Utena: “*¡Tonta! ¿En qué estás pensando?... Akio-san está...*”), recordando su **oposición al adulterio femenino** (Figura 234-235).



Figura 232

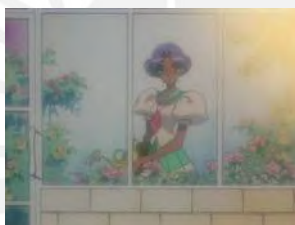


Figura 233



Figura 234



Figura 235

30.5: Utena y Akio llegan al estacionamiento de Ohtori. Utena ve el carro de Akio por primera vez (Utena: “*¿Eh? He visto mucho ese coche últimamente*”) y se da cuenta que lo ha visto en los duelos (Figuras 197 y 211). Antes de que Utena pueda seguir preguntándole a Akio sobre su carro, es interrumpida por Wakaba (Wakaba: “*¿Qué es eso de escaparte a solas con él hasta aquí? ¿Tal vez tenían una cita?*”). Utena lo niega, irritada, y Wakaba se dirige a Akio (Wakaba: “*En ese caso, Akio-san, ¿por qué no me llevas a dar una vuelta?*”). Para la sorpresa de Utena, Akio accede (Utena: “*vaya, sí que es insistente*”). Wakaba celebra y corre hacia el carro de Akio. Utena la sigue, pero Wakaba la detiene (Wakaba: “*Para, para, Utena, tú te quedas aquí... porque una cita es algo entre dos personas*”). Akio empieza a conducir y él y Wakaba, se van, dejando a Utena atrás (Figuras 236-239). Wakaba se despide gritando desde el carro emocionada (Wakaba: “*Adiooós*”). Utena observa al carro irse por un rato, callada. Luego imita la despedida de Wakaba en voz baja (Utena: “*Adiooós*”). Las sugerencias *queer* en la

relación de Utena y Wakaba han ido decreciendo, para ser reemplazadas con el interés de Wakaba hacia Akio. Del mismo modo, Utena presenta un conflicto interno que la acerca al romance heterosexual (con Akio).



Figura 236



Figura 237



Figura 238



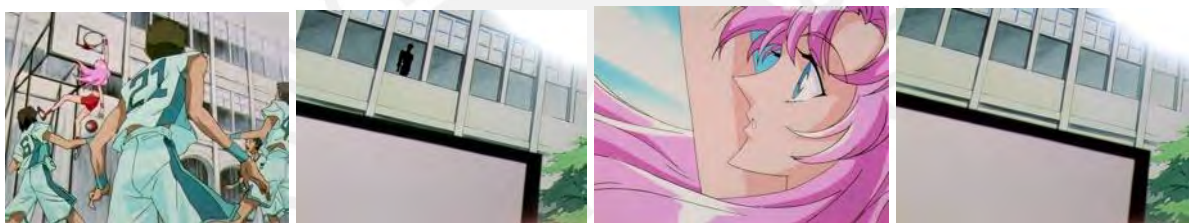
Figura 239

30.6: Al día siguiente, Wakaba recuerda su cita con Akio con emoción (Wakaba: “*Que recuerdo más bonito... el mar estaba tan bonito y la brisa tan agradable... ha sido la cita perfecta*”) en el salón de clases. Utena le vuelve a recordar sobre su **oposición al adulterio femenino, pero** Wakaba la acusa de estar celosa (Wakaba: “*¡Mira quien se ha puesto celosa!*”). Utena se levanta de su mesa, y sube la voz nerviosa (Utena: “*¡De ninguna manera!*”). Anthy las interrumpe, al saludarlas antes de que puedan seguir conversando. Anthy le sonríe a Utena, pero Utena no puede mirarla de vuelta, avergonzada (Figuras 240-242). Utena re-dirige su mirada a su anillo mientras piensa desesperada (Utena: “*No puede ser... Simplemente no puede ser... a quien amo es a mi príncipe... a nadie más que el príncipe que me dio este anillo*”). A diferencia de los anteriores episodios, el príncipe solo es mencionado como figura romántica y no emulativa, mostrando la **adhesión** de Utena a la **restricción de la autorrealización femenina al matrimonio** y a la **idealización del amor heterosexual**.

30.7: En el jardín, Anthy observa a Utena (Figura 243) pero toda la atención de Utena está en su anillo. En este momento, aunque aún ambiguo, se sugiere un interés amoroso de parte de Anthy hacia Utena. Sin embargo, Utena sigue conflictuada por sus sentimientos por Akio y el príncipe, reafirmando su **adhesión** a la **idealización del amor heterosexual**.



30.8: Utena está jugando baloncesto con sus compañeros varones, pero está distraída y sus pensamientos siguen en Akio (Utena: “¿Por qué estoy...? ¿Por qué? ¡¿Por qué?! ¿Por qué está mi corazón latiendo tan rápidamente?”). Utena salta y mete canasta, mostrando sus habilidades deportivas. Mientras está en el aire, ve una silueta en una de las ventanas del pabellón escolar y reconoce a Akio (Utena: “¿Akio-san?”). Sin embargo, cuando vuelve a mirar, ya no hay nadie (Figuras 244-247). Sorprendida, Utena pierde el balance y cae al suelo.



SEGUNDO ACTO

Los compañeros de Utena se agrupan a su alrededor, preocupados. Utena les asegura que está bien, pero ellos siguen extrañados por su comportamiento (Alumnos: “*Pero no es propio de ti fallar de esa manera... ten cuidado*”). Esta es una continuación de la representación negativa del romance heterosexual en RGU, la presencia de Akio causa que Utena se haga daño, y que pierda elementos que la caracterizan desde el primer episodio.

30.9: Por primera vez, Utena muestra **debilidad física** (asociada a lo femenino) lo que es reiterado en la siguiente escena, el la que Anthy ayuda a Utena a caminar, pues se hizo daño en su tobillo y no puede hacerlo sola. Anthy sostiene a Utena, quien apoya su cuerpo en ella (Figura 248). Anthy expresa su preocupación por Utena (Anthy: “¿Se encuentra bien, Utena-sama?”), Utena: “Si, lo siento por las molestias”) y su disposición para ayudarla (Anthy: “No es nada. Vayamos a la enfermería para ponerle hielo”). Sin embargo, Utena la detiene y se dirige a ella (Utena: “Dime, Himemiya...”). Anthy le sonríe a Utena con curiosidad (Anthy:

“¿Sí?”) y Utena continua, atreviéndose a preguntarle sobre su relación (Utena: “¿Tu y yo?”). Anthy mira a Utena, expectante, esperando que termine lo que quiere decir. Sin embargo, toda esta interacción está entrecortada con insertos de Akio y su carro, ya sea prendiéndolo (Figura 249), utilizando la palanca de cambios (Figura 250), pisando el acelerador, o conduciendo. Estos insertos interrumpen la correspondencia entre los planos de Utena y Anthy, presentándose como obstáculos en su relación. Utena y Anthy, se observan mutuamente, en un momento íntimo (Figura 251), **oponiéndose a la negación de la sexualidad lesbiana**.



Figura 248



Figura 249



Figura 250



Figura 251

Sin embargo, este momento es interrumpido por Akio, tanto en el relato como en el plano. pues su carro entra a este con velocidad, tapando los cuerpos de Utena y Anthy (Figura 252). Ambas voltean a mirarlo, pasando de **adhesión a negación de la sexualidad lesbiana**. Utena observa a Akio, y reacciona con tristeza (Figura 254-255), continuando la representación negativa del romance heterosexual. En este caso, Utena siente confusión, tristeza y vergüenza sobre su relación y sentimientos por Akio.



Figura 252



Figura 253



Figura 254

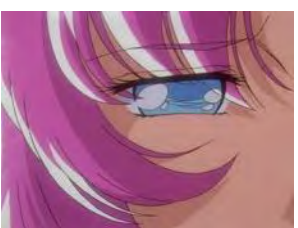


Figura 255

Akio invita a Utena a su carro para llevarla al hospital. Utena entra al carro, y Akio se despide de Anthy (Akio: “*Hasta luego*”, Anthy: “*Sí*”). Anthy muestra **sumisión** (asociada a lo femenino), al aceptar que Akio la excluya (Figura 256). Sin embargo, Utena no quiere dejarla atrás (Utena: “*Himemiya, ¿no vienes tú también?*”). Es Akio quien responde en lugar de Anthy (Akio: “*De ninguna manera. Una cita es algo entre dos personas. Tu mejor amiga me lo enseñó, ¿te acuerdas?*”), utilizando las palabras de Wakaba para alejar a Anthy a Utena. Por

lo tanto, ambas se **adhieren** al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**, pues Akio tiene éxito al alejarlas. Además, Utena se **adhiera** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**, con el romance heterosexual tomando el lugar de la persecución. Utena y Akio se van en el carro, dejando a Anthy atrás. Anthy se **adhiera** a los **valores culturales masculinos**, al priorizar los objetivos de Akio sobre los suyos y a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»** (pues obedecer a Akio la aleja de Utena). Sin embargo, Anthy no está feliz con esta **adhesión**. Anthy observa al carro irse, y se despide con su mano (Figura 259). Pero sus lentes brillan, escondiendo su expresión y mostrando **inexpresividad** (asociada a lo masculino). Además, imita la despedida de Wakaba y Utena en voz baja (Anthy: “*Adiooós*”), sugiriendo que estuvo presente en la escena 30.5), aunque ni Utena o el espectador la vieron. Estos elementos la presentan como un peligro o amenaza.



Figura 256



Figura 257



Figura 258

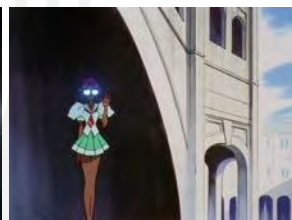


Figura 259

30.10: Utena y Akio regresan del hospital. Utena se disculpa con Akio por la molestia, pero Akio vuelve a recalcar la supuesta cercanía entre ambos (Akio: “*No te preocupes. Nosotros somos prácticamente familia ya, ¿verdad?*”). Utena cambia de tema, y empieza a hablar de la boda de Akio (Utena: “Esto... la boda será la primavera que viene. Kanae-san es una persona tan maravillosa”), aún recordando su **oposición al adulterio femenino**. Pero Utena continúa observando Akio.

30.11: Utena y Akio regresan a la academia. Akio se agacha y sostiene el pie de Utena (Akio: “*¿Te duele?*”). Utena le asegura que está bien, pero Akio insiste (Akio: “*El médico ha dicho que no deberías caminar hoy, ¿de acuerdo?*”), volviendo a **adherir** a Utena a la **explotación sexual por hombres en posición de poder**, al utilizar a la autoridad del médico

y su posición como adulto para manipular la situación. Utena le dice que puede caminar. Sin embargo, Akio le quita su zapato y se acerca a ella, sosteniendo su pie vendado (Figura 260) y acariciando su pie (Figura 261) en una imagen reminiscente a los cuentos de hadas como Cenicienta (Akio: “*No deberías esforzarte. Yo te llevaré*”). Esto **adhiera** a Utena al «**impulso sexual masculino como derecho**», aunque hay un intento de **oposición** por su parte (Utena: “*Akio-san, eres un playboy, ¿verdad?... Quiero decir, siempre haces sentir bien a las mujeres y no eres un presidente muy típico. O más bien, uno no muy recomendable*”). No obstante, Akio vuelve a manipular las palabras de Utena para su beneficio: “*Bueno, tú no haces lo que la gente te dice, y llevas ropa de chico. Tal vez los dos seamos del mismo tipo*”. De este modo, Akio vuelve a fetichizar la **oposición** de Utena a la **moda «femenina» en el vestir**. Utena le dice que ella se viste así por su príncipe (Utena: “*Pero yo lo hago por mi príncipe*”), **adhiriéndose a los valores culturales masculinos**.

Akio empieza a acercarse más a Utena, quien no lo detiene físicamente, pero si intenta hacerlo verbalmente (Utena: “*Quiero conocer al príncipe que amé en el pasado, por eso...*”). Este dialogo muestra su **adhesión a la idealización del amor heterosexual**. Akio se posiciona sobre ella, y sostiene su rostro. Utena se sonroja, dirigiendo su mirada hacia arriba para ver a Akio (Figura 262-263). Esto crea una relación de superioridad (masculina) y **sumisión** (femenina). Akio ignora las palabras de Utena y referencia su **debilidad física** (Akio: “*Te llevaré en la espalda. ¿O prefieres que te lleve en los brazos?*”). Luego besa a Utena, utilizando su fuerza para echar su cuerpo en el carro, dejándola en una posición de **sumisión**. Esta acción **adhiera** a Utena al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**, pues tiene el tobillo herido y no puede moverse. La escena presenta elementos narrativos *shojo* (como el primer beso) pero con una carga negativa.



Figura 260



Figura 261



Figura 262

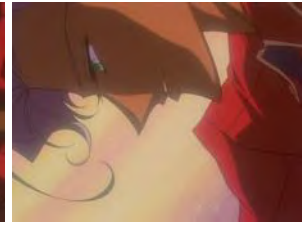


Figura 263

TERCER ACTO

Inmediatamente después, Anthy aparece **inexpresiva**, pues sus lentes brillantes no permiten ver su mirada (Figura 264). Cuando vuelve a aparecer la imagen de Akio besando a Utena, Anthy observa alejada, sin ser percibida, **adhiriendo** a ambas a las **imágenes sádicas de mujeres**. De este modo, ambas se **adhieren** al **matrimonio infantil** (Akio es un adulto) y al **acoso sexual** (que además se da en un lugar público). Después de un veloz primer plano del beso de Utena y Akio (Figura 266), se regresa al plano anterior, pero Anthy ha desaparecido (Figura 267). Su desaparición muestra que no quiere ver a Utena y Akio juntos. Sin embargo, su **dependencia** (asociada a lo femenino) a Akio no permite que intervenga. Durante esta escena, tanto Utena como Anthy se **adhieren al adulterio femenino**.

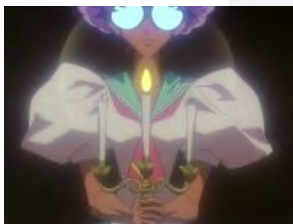


Figura 264

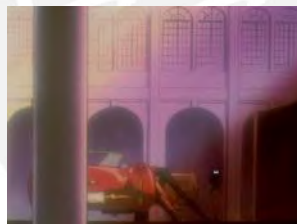


Figura 265

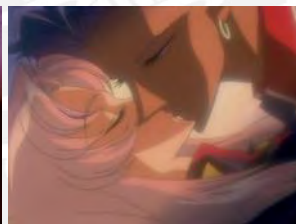


Figura 266



Figura 267

30.12: La siguiente escena empieza con un salto de tiempo, ese mismo día en la noche. Utena y Anthy están en la torre y se preparan para dormir (Figuras 268-270). Anthy muestra preocupación por Utena (Anthy: “*Utena-sama... no ha comido mucho en la cena*”) quién no ha comido desde su beso con Akio (Utena: “*No tenía hambre*”). Anthy sabe la razón del comportamiento de Utena, mostrando **contextualización** (asociada a lo masculino) pero Utena no sabe que Anthy la ha visto, mostrando **falta de contextualización** (asociada a lo femenino). A pesar de esto, Utena trata de compartir sus sentimientos, (Utena: “*...Wakaba me ha dicho que no existe ningún amor equivocado. El amor es algo que no puedes controlar*”) aunque evita contar lo sucedido con Akio, al considerarlo una equivocación (Utena: “*Pero después de todo,*

hay personas de las que no te debes enamorar”). Utena y Anthy acercan sus brazos para sostenerse las manos, manteniendo el uso de la habitación como espacio de desarrollo para su relación emocional y mostrando **expresividad** y **sensibilidad** (asociada a lo femenino) entre ellas.

Sin embargo, Anthy responde con ambigüedad (Anthy: “*No se mucho sobre eso, pero pienso lo mismo que ha dicho Wakaba-san, que hay una parte del amor que no se puede controlar*”), pues lo que dice podría aplicarse a su propia relación con Utena o interpretarse como Anthy ayudando a la relación de Akio con Utena. Al escuchar esto, Utena responde con curiosidad (Utena: “*y ahora que lo pienso, ¿hay alguien a quien ames?*”) y Anthy asegura: “*Si lo hay. A mi príncipe*”. De nuevo existe ambigüedad en las palabras de Anthy, ¿es su príncipe Utena o Akio? por lo que se le considera **neutral** a la **negación de la sexualidad lesbiana** y a la **idealización del amor heterosexual**. Sin embargo, el último plano muestra a Utena y Anthy agarrándose las manos (Figura 271), sugiriendo una lectura lésbica de la escena.



Figura 268



Figura 269



Figura 270



Figura 271

30.13: Al día siguiente, Utena, Anthy y Akio están juntos (Figura 273). A Utena todavía le cuesta comer, y Akio le habla como si hubiese pasado nada entre ellos (Akio: “*Utena-san, tampoco comiste mucho ayer, ¿estás enferma?, ¿Cuál es el problema?*”). Utena se sonroja (Figura 272) ante el comportamiento de Akio, lo cual se ha vuelto recurrente durante el episodio.

Sorpresivamente, llega Kanae (Figura 274), la prometida de Akio (Akio: “*Kanae-san, que raro verte a estas horas*”), para reclamarle su ausencia (Kanae: “*Esta es la única hora a la que puedo encontrarte*”, Akio: “*He estado ocupado últimamente*”). Anthy la saluda, sonriente a pesar de las circunstancias mostradas en la escena 25.7 (Anthy: “*Buenos días, Kanae-san*”),

mostrando **insensibilidad** (asociada a lo masculino). Sin embargo, Utena reacciona nerviosa y triste (Figura 275) cuando Kanae se dirige a ella (Kanae: “¿Eh? *Tu eres... Utena-san, ¿verdad?*”), mostrando **sensibilidad**. Son dos maneras distintas de reaccionar a la **adhesión** de ambas al **harem** y al **adulterio femenino** en el que Akio las ha involucrado. En el caso de Anthy, puede pretender con normalidad que nada está pasando al ya estar acostumbrada, mientras es la primera vez que Utena pasa por esta situación.

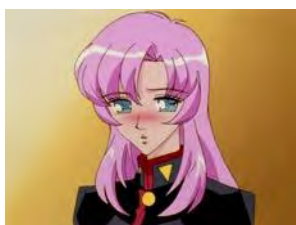


Figura 272

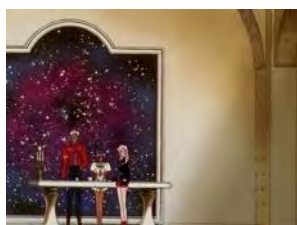


Figura 273

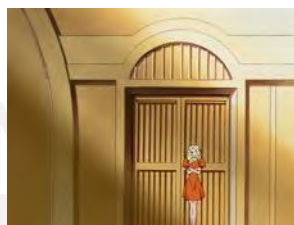


Figura 274



Figura 275

30.14: El episodio termina con una sucesión de planos parecida a la escena 30.1 (Figuras 232-233). Utena está distraída en el salón de clases, mirando por la ventana. Se escucha la voz de Wakaba en *off*, rindiéndose en su romance con Akio (Wakaba: “*Ey, ey Utena! Por fin he visto a la prometida de Akio-san, Ohtori Kanae-san. Es tan guapa. Es hermosa y parece inteligente. Y, además, es rica... Supongo que no puedo ganar*”). Al escuchar esto, **Utena** recuerda su beso con Akio (Figura 276-279), **adhiriéndose** al **harem** y al **adulterio femenino**. Luego piensa desesperada: “*¡No! ¡Estoy enamorada de mi príncipe!*”, volviendo a mostrar su **adhesión** a la **idealización del amor heterosexual** y **dependencia** tanto con el príncipe de la fabula (sus pensamientos) como con Akio (su recuerdo).

En este sentido, el príncipe sólo existe como figura romántica en este episodio, **adhiriendo** a Utena a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de objetivos «masculinos»**. Esto también se representa en la estructura del episodio, en el que por primera vez no hay un duelo. Del mismo modo, Utena **no manifiesta** ni la **valentía** ni el **liderazgo** que la caracterizan en anteriores episodios. Esto la **adhiera** a Utena a las **persecuciones contra las mujeres independientes** y «**no asimiladas**» pues todo el episodio funciona como una persecución a partir del romance heterosexual contra la **independencia** de Utena. Anthy

también se **adhiera** a este mandato pues durante todo el episodio ha observado lo que le sucede a Utena (Figuras 264-267), sin intervenir, aunque no esté de acuerdo.



Figura 276



Figura 277



Figura 278



Figura 279

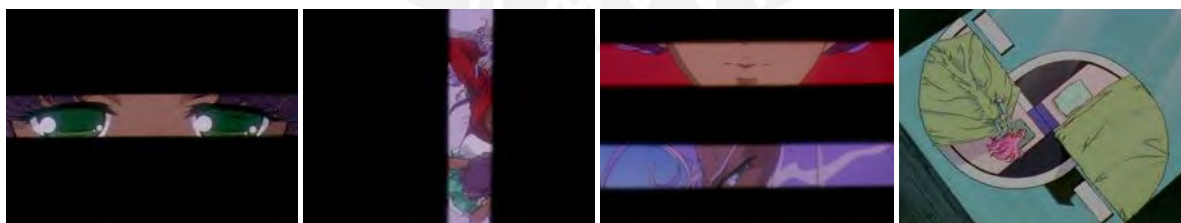
EPISODIO 34: El sello de la rosa

PRIMER ACTO

34.1: El episodio empieza estableciendo a la torre como locación. Luego, empiezan una sucesión de planos que **adhieren** a Anthy a las **imágenes sádicas de mujeres**. Primero, los lentes sin usar de Anthy y su rostro **inexpresivo** (asociada a lo masculino), seguidos de Akio con su camisa abierta, hablando de cometas y estrellas (Akio: *“He encontrado un cometa. Una estrella nueva que nadie conoce todavía. Pero no se lo diré a nadie... ni le pondré nombre. Es extraordinario. Siento que cuando descubro una nueva estrella la hago mía. Pero una estrella es una estrella. No pertenece a nadie*). Posteriormente, se ve a Anthy poniéndose su uniforme y levantándose del sillón blanco, en donde Akio está echado (Figura 281). Las imágenes sugieren que ha terminado un encuentro sexual entre ambos, **adhiriendo** a Anthy al **incesto**, **matrimonio infantil** y **violación**. Estos mandatos aparecieron previamente en la escena 25.7, lo que da a entender que son repetitivos en la vida de Anthy. Debido a su relación con Akio, Anthy también se **adhiera** al **«impulso» sexual masculino como derecho** y al **acoso sexual**. Anthy recoge sus lentes y se los coloca. Mientras entra al ascensor para irse del planetario, se escucha la voz de Akio (Akio: *“No pertenece a nadie”*). Anthy quien se ha mantenido callada, habla por primera vez para despedirse (Anthy: *“Buenas noches, hermano”*). Ante esto, Akio reacciona mal y se molesta (Akio: *“¿Aún me atormentas?”*). Aunque Anthy se **adhiera**,

muestra indicios de **oposición** al recordarle el **incesto** a Akio en formas sutiles (Figura 282). Sin embargo, sigue **adherida** a la **explotación sexual por hombres en posición de poder**, siendo Akio su hermano mayor y única familia, además de la mayor autoridad en Ohtori. Por lo tanto, Akio maneja poder en la vida privada y pública de Anthy. Todos los planos en esta escena muestran imágenes escondidas por unas cortinillas que sesgan lo que el espectador puede ver, sub-utilizando el espacio total del encuadre, y brindándole relevancia a lo que se muestra y oculta.

Paralelamente, Utena está sola en su habitación. La cama de Anthy está vacía (Figura 283). Esto **adhiera** a ambas al **harem** (Akio también mantiene una relación con Utena, como se evidencia en la escena 30.11) y al **adulterio femenino** (Akio tiene una prometida). Sin embargo, Utena presenta una **falta de contextualización** (asociada a lo femenino) al no saber sobre la relación entre Anthy y Akio, en contraste a la **contextualización** (asociada a lo masculino) de Anthy. Decidida, Utena declara: “*Me convertiré en un príncipe*”. A diferencia del episodio 30, en donde Utena solo relaciona al príncipe con lo romántico (30.1, 30.6, 30.11 y 30.14), aquí se regresa a su deseo de emulación al príncipe. Por esto, Utena se **opone** a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**. Sin embargo, continúa **adhiriéndose** a los **valores culturales masculinos**.



34.2: En el salón de clases dos alumnas¹⁴⁴ intentan convencer a Utena de que se una al club de teatro de Ohtori. Las alumnas están interesadas en su popularidad, pues creen que, si Utena se une al club, este tendrá más miembros. Sin embargo, Utena les dice que no sabe actuar. Las

¹⁴⁴ Las dos alumnas son dos personajes recurrentes en *RGU* pero no interactúan directamente con Utena y/o Anthy salvo en este episodio. Usualmente, cada episodio tiene una escena corta dedicada a ellas en donde interpretan una obra relacionada a la trama. Nunca muestran sus rostros, y solo vemos sus sombras.

alumnas le piden que igual vaya a ver una de sus obras (Alumnas: “*De todos modos, ven a ver nuestra actuación mañana, después de clases*”) y le dejan tres invitaciones (Figura 284). Sin embargo, solo se ven sus espaldas y nunca sus rostros. Inmediatamente después de que se vayan, un alumno le recuerda a Utena sobre su compromiso con uno de los equipos deportivos de Ohtori (Alumno: “*Tenjou, contamos contigo para el partido de la semana que viene*”). En estas interacciones, Utena muestra su **asertividad** (asociada a lo masculino). Posteriormente, Wakaba le muestra una serie de fotos en su carpeta, y le pregunta si quiere alguna (Wakaba: “*Marca las fotos que te gusten, puedo hacer que alguien del club de fotografía haga notas*”). En estas, aparecen Wakaba, Akio, Juri, y otros personajes (Figura 285). Sin embargo, Utena las observa triste (Figura 286) pues se da cuenta de que Anthy no aparece en ninguna (Utena: “*No hay ninguna en la que salga Himemiya*”). Después de esto, Utena observa a Anthy sola, jugando con Chuchu (Figura 287). En contraste a Utena, Anthy no interactúa con el resto de alumnos.



Figura 284



Figura 285



Figura 286



Figura 287

34.3: En el planetario, Akio le toma una foto a Utena y Anthy, a pedido de Utena. Con esto, Utena se **opone al atentado en contra de la memoria lesbiana**, queriendo crear memorias de su relación con Anthy. Sin embargo, la mirada masculina continúa presente dentro del relato al ser Akio quien las fotografía (Figuras 288-290). Mientras Utena y Akio conversan (Akio: “*Hace mucho tiempo que no fotografío otra cosa que no sean estrellas. Pero, ¿por qué quieres fotos de recuerdo tan de repente?*”) Anthy sonríe callada, sin interactuar con Akio. Sin embargo, Utena invita a Akio a la foto.

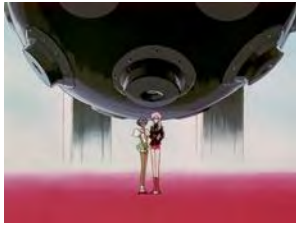


Figura 288

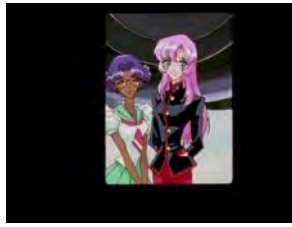


Figura 289



Figura 290



Figura 291

Akio se para al lado de Utena, y continúa su conversación con ella (Akio: “*Realmente, valoras tus recuerdos...*”), sin dirigirse a Anthy. Sin embargo, cuando Akio pone su mano sobre el hombro de Utena (Figura 291), es detenido por la voz de Anthy (Anthy: “*Para, ChuChu*”). Anthy se dirige a la cámara, pues Chuchu estaba tapando su lente. Mientras, Akio sigue hablándole a Utena, ahora de su anillo (Akio: “*Ese anillo es un recuerdo de tu infancia, ¿verdad?*”). Cuando Anthy regresa junto a Chuchu se posiciona entre Utena y Akio, separándolos (Figura 292-294). Con esto, Anthy se **opone al atentado en contra de la memoria lesbiana, la cancelación de la tradición femenina y la negación de la sexualidad lesbiana**, evitando que Utena y Akio aparezcan juntos en la fotografía. Utena no se da cuenta de su descontento, e invita a Anthy y Akio a la obra de teatro para la que tiene invitaciones (Utena: “*Me han invitado a una obra del Club de Teatro hoy después de clases, ¿vamos los tres juntos?*”). El timer de la cámara empieza a sonar, indicando que ya se va a tomar la fotografía. La pantalla se torna negra (Figura 295) y solo se escuchan las disculpas de Anthy (Anthy: “*Lo siento. Mis ojos estaban cerrados*”). Al arruina la fotografía, Anthy se **opone a Akio como obstáculo en la relación con Utena, y a los mandatos que el representa: el matrimonio infantil, el adulterio femenino, el harem** (estos tres asociados a las relaciones paralelas que Akio mantiene con Anthy y Utena, quienes son niñas, además de su prometida) y los **valores culturales masculinos** (en los que Anthy debe priorizar los deseos de Akio sobre los suyos).



Figura 292



Figura 293



Figura 294



Figura 295

34.4: Utena, Anthy y Akio llegan a la obra de teatro en la escuela, y toman asiento. Utena y Akio conversan, mientras Anthy no participa, y solo sonríe sin mirarlos. A pesar de ser las únicas tres personas atendiendo, las luces se apagan y la obra empieza (Figura 296). Los telones rosados tienen decoraciones de rosas. Los papeles son solo interpretados por mujeres, quienes intercalan los roles entre ellas y solo muestran sus siluetas, a manera de teatro de sombras (Narradora: “*La luz sellada. El príncipe afligido. Lo que no podía ser contado hasta ahora, ¡El Cuento de la Rosa!*”). La sombra de la narradora se dirige al público, advirtiéndole sobre una amenaza desconocida (Narradora: “*¡Cuidado! ¡Cuidado! Ella está en alguna parte del mundo. ¡Ten cuidado tú también!*”). Luego, se empieza a narrar un cuento con roles recurrentes en *RGU*, el príncipe y la princesa (Narradora: “*Esta es una historia de cuando todas las mujeres del mundo eran princesas. En aquella época, el mundo no estaba aún envuelto en las tinieblas. Y era porque el Príncipe de la Rosa estaba allí*”). En ese momento coincidentemente se muestra el rostro de Utena, asociándola con el rol del príncipe.

La obra continúa, con dos sombras actuando de una princesa y de un príncipe, quien la salva de un monstruo. Después de esto, el príncipe y la princesa se acercan para besarse (Figura 297), como es relatado por la narradora (Narradora: “*¡Y ahora el beso prometido!*”). En este sentido, la obra presenta expectativas heterosexuales. Sin embargo, al ser dos actrices quienes interpretan los papeles de príncipe y princesa también existe un elemento lésbico presente. Utena y Anthy (como espectadoras) se **adhieren** a las **imágenes falsas del lesbianismo** pues las actrices se separan antes de que el beso se concrete, sin posibilidad de que el lesbianismo exista dentro del “cuento de hadas”.



Figura 296



Figura 297

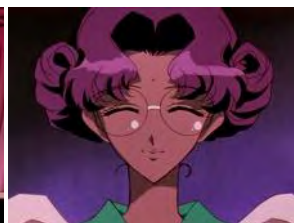


Figura 298

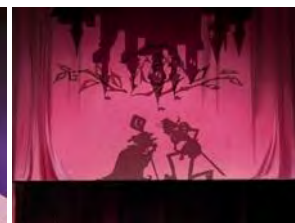


Figura 299

La princesa continúa con la narración de la obra (Princesa: “*¡Si, todas las mujeres del mundo eran princesas! El mundo estaba rebosante de luz porque todas nosotras estábamos protegidas por el Príncipe de la Rosa. Sin embargo...*”). Aparece un nuevo personaje en la obra, una anciana, que se le acerca al príncipe para advertirle de una amenaza (Anciana: “*El desastre amenaza el mundo. Hay alguien que planea robar toda la luz del mundo, y sumirlo en oscuridad... es una bruja*”). En ese momento coincidentemente se muestra el rostro de Anthy para asociarlo con el rol de bruja (Figura 298). Además, la bruja es establecida como la villana de la historia que el príncipe debe vencer (Anciana: “*Seguramente conoces el castillo que flota en el cielo ¡Ese es el castillo de la bruja! La bruja que habita allí está planeando robar toda la luz del mundo*”) y se referencian elementos recurrentes en *RGU* como el castillo invertido en el aire (Figura 299).

El príncipe vuela al castillo con caballo, representado con un títere. Sin embargo, cuando el príncipe llega al castillo, solo está la anciana (Anciana: “*Bienvenido al castillo*”, Príncipe: “*¡Cielos! ¡Eres la misma anciana!*”, quien revela que ella siempre fue la bruja (Anciana: “*¡Tonto! ¡Era una trampa para atraparte en el castillo ¡La luz eres tú!*”). Una jaula cae sobre el príncipe (Figura 300), atrapándolo. Confundido, el príncipe le pregunta a la bruja porque lo ha engañado. La bruja se quita su disfraz de anciana (Figura 301), mostrando que en realidad es una niña (Bruja: “*¿Aún no me has reconocido?*”) y el príncipe se da cuenta de la inesperada identidad de la bruja (Príncipe: “*Tu eres... ¡Mi hermana pequeña!*”).



Figura 300

Figura 301

Figura 302

Figura 303

Entonces, la bruja explica sus razones para raptar al príncipe (Bruja: “*Correcto, hermano, soy yo. Tú eres el príncipe que protege a todas las mujeres del mundo. Tú conviertes a todas las mujeres del mundo en princesas... El Príncipe de la Rosa*”). Cuando se escucha “*El Príncipe de la Rosa*”, una luz *spotlight* alumbró a Akio, asociándolo al príncipe. La bruja continúa (Bruja: “... *pero yo soy tu hermana*”), y ahora el *spotlight* ilumina a Anthy (Figura 302), quien solo sonríe, sin cambiar de expresión o reaccionar. Asociándola tanto con el rol de hermana como con el de bruja. El diálogo establece a Anthy como la “bruja”, la única mujer en el mundo que no puede volverse en “princesa”, al ser la hermana del Akio, el “príncipe” (Bruja: “*¡Soy la única que no puede convertirse en tu princesa! ... Y eso es por lo que... ¡Me convertí en una bruja! Las mujeres que no pueden ser princesas, no tienen más remedio que convertirse en brujas*”). En este sentido, toda la obra funciona como un ataque a la identidad de Anthy por lo que ella se **adhiera** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. Según la obra, al ser Anthy una bruja (evidenciando por sus encantamientos en los duelos y sus apariciones y desapariciones), tiene el rol de “villana” que debe ser vencida por el “príncipe”. Consecuentemente, la narradora le advierte a Utena sobre la “bruja” (Narradora: “*La bruja deambula por este mundo de oscuridad incluso ahora ¡Buscando a las almas jóvenes y nobles, para sacrificarlas de nuevo! Seguramente la luz representa un obstáculo para la bruja, en su dominio sobre la oscuridad*”). La narradora grita “*¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡Ten cuidado!*”, mientras aparece un primer plano de Utena, quien se mantiene **sin contextualización**. Las luces se prenden y la obra termina (Figura 303), dejando a Utena, Anthy y Akio solos.

SEGUNDO ACTO

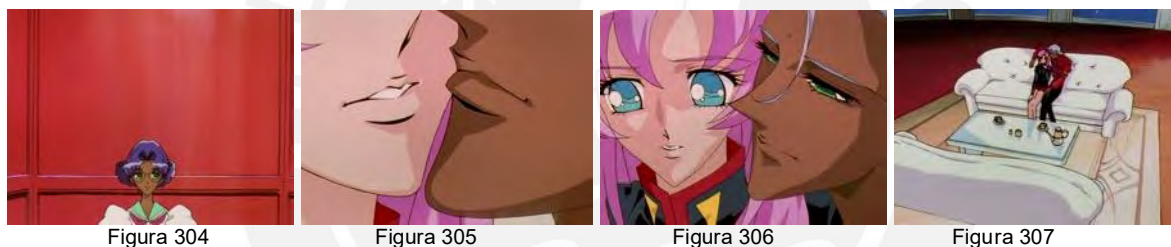
34.5: Después de la obra, Utena, Anthy y Akio regresan al planetario en la torre. Utena y Akio están sentados en el sillón blanco en el cual Akio abusó sexualmente de Anthy (Figuras 281 y 307). Para la sorpresa de Utena, Anthy se despide (Anthy: “*Buenas noches*”, Utena: “*¿Ya te vas a la cama?*”) y se va por el ascensor (Figura 304), dejando a Utena y Akio solos. Utena y Akio empiezan a conversar. Primero, Akio llama a la obra inmadura pero luego empieza a criticar a Anthy y a su relación con Utena. Sin embargo, Utena la defiende (Akio: “*Debe ser duro estar con Anthy. Debe ser duro ser amiga suya por tanto tiempo*”, Utena: “*No. Para nada. Al contrario, es una gran ayuda tenerla a mi lado... Himemiya es una amiga muy importante para mí*”), sonriendo al hablar de Anthy. Ante esto, Akio acerca su cuerpo al de Utena, intentando seducirla. Esto la **adhiera** al «**impulso**» **sexual masculino como derecho** y al **acoso sexual**. Utena se sonroja, reacción que se ha vuelto recurrente alrededor de Akio. Akio re-dirige la conversación hacia sí mismo, manipulando las palabras de Utena hacia Anthy (Akio: “*Entonces, nosotros también somos amigos, ¿no?*”) y acerca aún más su rostro al de Utena, dejándola con poco espacio, lo que la **adhiera** al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**.

Akio continúa sus acercamientos a Utena, sosteniéndola de la mano y tocando su anillo (Akio: “*Siempre llevas este anillo*”, Utena: “*Bueno, lo recibí de un príncipe*”). Como respuesta, Akio referencia cuando él y Utena tuvieron relaciones sexuales¹⁴⁵ (Akio: “*Ni siquiera te lo quitaste aquella noche*”). Esto **adhiera** a Utena a la **violación** y al **matrimonio infantil** debido a la **explotación sexual por hombres en posición de poder**. En este caso, Akio es un adulto, y Utena una niña de catorce años. Además, Akio vive con ella. Con esto, Akio le recuerda a Utena su **adhesión** al **adulterio femenino** (Akio tiene una prometida). Inmediatamente después, Akio intenta besar a Utena (Figura 305-306) pero ella lo detiene (Utena: “*No, para*”).

¹⁴⁵ En el episodio 33.

Akio le pregunta si la razón para detenerlo es su amor al príncipe (“¿Fiel a tu príncipe?”), pero a diferencia del episodio 30, donde el príncipe solo es referido como figura (heterosexual) romántica, Utena duda si lo que siente por él es amor o admiración (Utena: “Yo... creo que quiero convertirme yo misma en un príncipe”). Con esto, Utena se muestra conflictuada respecto a la **idealización del amor heterosexual**, mostrando **oposición** y **adhesión**. Del mismo modo, se mantiene la asociación de sentimientos como culpabilidad e inseguridad con el romance heterosexual.

Utena levanta su mano, y observa su anillo, confundida por sus sentimientos por el príncipe (Utena: “Es solo que... cuando miro esto, lo recuerdo. Que no debo perder la nobleza”). Aún así, se **adhiera** a los **valores culturales masculinos**, priorizando el rol del príncipe en su vida.



Paralelamente, Anthy se encuentra en la habitación que comparte con Utena, aún despierta y sola (Figura 308). La cama de Utena está vacía. Este momento es reminiscente al inicio del episodio (34.1), en donde Utena es quien espera a Anthy, mientras Anthy está con Akio (Figura 283). Ahora es Anthy quien espera a Utena, y Utena quien está con Akio. Esto las **adhiera** al **harem**. Además, ambas se encuentran en una situación en la que se mantienen **sumisas** (asociada a lo femenino) ante el personaje de Akio. En el planetario, Utena intenta recordar la noche que conoció al príncipe (Utena: “...No recuerdo muy bien qué pasó aquella vez”). La escena transiciona (Figura 309) al pasado de Utena.



Figura 308

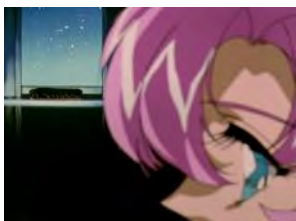


Figura 309

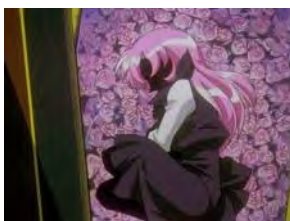


Figura 310



Figura 311

34.6: Es una noche lluviosa, con truenos. En una iglesia, Utena (niña) se esconde dentro de un ataúd, después de la muerte de sus padres. A su alrededor, hay rosas del mismo color de su cabello (Figura 310), y usa un vestido negro **adhiriéndola** a la **moda «femenina» en el vestir**, pero también representando el luto por sus padres. De repente, aparece un Príncipe (que se ve como Akio joven), quien se para frente a ella (Figura 311). Al verlo, Utena piensa que va a morir, pero el príncipe lo niega (Utena: “*¿Eres un Dios de la muerte?*”, Príncipe: “*No. No traigo la muerte*”). El Príncipe camina y Utena se levanta para seguirlo (Figuras 312-314).

Eventualmente, llegan a una especie de abismo (Figura 325). Al otro lado del abismo aparece un camino que lleva a la silueta de un cuerpo pequeño que parece estar atrapado por múltiples grietas y nervaduras en un fondo rojizo (Figura 315). Ante esto, Utena se sorprende (Utena: “*¿Quién es ella?*”) y el príncipe le responde que es una bruja en eterno sufrimiento (Príncipe: “*Una bruja... La Prometida de la Rosa. Aquellos que pueden morir tienen suerte. Ella no puede morir, solo seguir sufriendo*”). El cuerpo se retuerce, sostenido por unas nervaduras que parecen ser unas alas. El príncipe le dice que este “*...Es su castigo por robar al príncipe a todas las mujeres del mundo*” (reminiscente a la obra de teatro de la escena 34.4), reforzando la presencia del mandato de **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**.



Figura 312

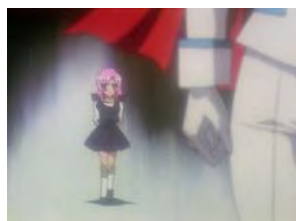


Figura 313



Figura 314



Figura 315

TERCER ACTO

34.7: Dentro de una cabaña, Anthy (niña), consuela a un Príncipe debilitado (Figura 316), mientras una máquina fax funciona a su lado, dando la impresión de una anacronía. Fuera, empieza a llegar una multitud molesta, con espadas en sus manos, exigiendo ver al Príncipe (Multitud: “*¡Príncipe, sabemos que estás aquí!*”, “*¡Ven y lucha por nosotros!*”, “*¡Tú eres el único que puede salvar a nuestra hija!*”, “*¡Todas nuestras hijas te están esperando!*”). Por lo tanto, se intuye que el Príncipe está debilitado por ser el único que puede proteger a las mujeres del pueblo. Sin embargo, Anthy puede ver que al Príncipe le cuesta respirar, herido y al borde de la inconsciencia. A pesar de esto, él intenta levantarse para ir con la multitud. Anthy lo detiene (Anthy: “*Para. No luches más. Morirás*”), y lo vuelve a echar con cariño, mientras acaricia su cabello y llora por él (Figura 317), mostrando **sensibilidad** y **expresividad** (asociadas a lo femenino).



Figura 316



Figura 317



Figura 318



Figura 319

La multitud sigue exigiendo la salida del Príncipe cuando Anthy abre la puerta y se enfrenta sola a ellos (Figuras 329-331), mostrando **liderazgo** y **valentía** (Anthy: “*Dios ya no está aquí. Es mío y solo mío. Lo he sellado en un lugar en donde nunca más podrás tocarlo*”). Anthy toma el rol de “villana” para salvar a su hermano, Dios (Quien es también el príncipe y Akio), de la muerte (Figuras 318-320). Para la multitud, esto la vuelve una “bruja” (Multitud: “*¡Bruja infernal!*”) que debe ser castigada. Súbitamente, la atacan con sus espadas, atravesando su cuerpo violentamente con estas (Figuras 321-323). Por lo tanto, Anthy se **adhiera** a las **imágenes sádicas de mujeres** y al **apaleamiento de la esposa**. Anthy grita en sufrimiento, mientras la multitud la ataca múltiples veces. De esta forma, se contrasta el relato de la obra de teatro en el que Anthy (la bruja) es una villana buscando destruir a su hermano (el príncipe), con las memorias verdaderas, en donde Anthy se sacrifica él.



Figura 320

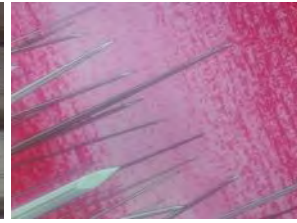


Figura 321



Figura 322



Figura 323

34.8: De regreso en la iglesia, el cuerpo en sufrimiento es Anthony. Las nervaduras que salen del cuerpo de Anthony, en verdad son las espadas que la atraviesan, dejándola atrapada en un eterno sufrimiento y haciendo imposible que se mueva (Figura 324). Esto **adhiera** a Anthony al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**. Anthony (niña) se sacrificó para salvar al Príncipe (Su hermano), y por esto se volvió en una bruja, castigada con el sufrimiento por las espadas (Príncipe: “*Se sacrificó para salvar a su amado príncipe. Incluso si ella era la única que de verdad lo amaba. Y, es más, el príncipe que ella amaba...ya no era el príncipe que conocía y al final, se convirtió en el Fin del Mundo*”). Esto la **adhiera** a la **utilización de mujeres como ornamento** y la **utilización de mujeres como regalo**. Sin embargo, por este sacrificio “Dios” deja de ser un Príncipe, y termina volviéndose en el adulto Akio, quien además comete incesto. Por otro lado, Anthony toma los roles de “Bruja” y la “Prometida de la Rosa”. En este sentido, se **adhiera** a los **valores culturales masculinos**, al priorizar el bienestar de su hermano sobre el suyo. Esto también muestra su **dependencia** hacia su hermano.

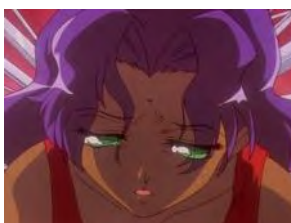


Figura 324

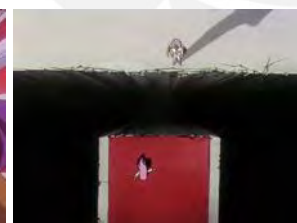


Figura 325



Figura 326

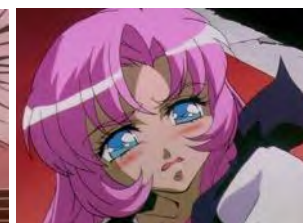


Figura 327

Horrorizada por el sufrimiento de Anthony, Utena se **opone** a las **imágenes sádicas de mujeres** y al **apaleamiento de la esposa** y corre hacia Anthony, saltando el abismo (Figura 325) con **valentía**. Sin embargo, cuando intenta tocar a Anthony, es rechazada y lanzada al suelo por el fondo rojizo en el que Anthony está atrapada (Figura 326), mostrando **debilidad física** (asociada a lo femenino). En contraste, Anthony aguanta a las espadas, por lo que muestra **fuerza física** (asociada a lo masculino). Utena empieza a llorar al no poder ayudar a Anthony (Figura 327) y le

ruega al príncipe que la salve (Utena: “*¡Sálvala! ¡Es demasiado cruel! ¡Sálvala!*”), mostrando **expresividad y sensibilidad**.

El príncipe, que inicialmente se veía como un niño, ahora se ve como un joven a punto de entrar en la adultez. Él se acerca a Utena, se agacha a su nivel, y le besa sus lágrimas para tranquilizarla (Figura 328). De este modo, aparece uno de los recuerdos incluidos en la fábula mediante insertos (Figura 2) y se da a entender, la importancia que tuvo en Utena. Sin embargo, le explica que a Utena que Anthy está condenada a sufrir y que él no puede ser quien la salve (Príncipe: “*Ella ya no puede ser salvada. El único que puede salvarla es el príncipe en el que ella cree*”, Utena: “*Tu eres un príncipe, ¿verdad?*”, Príncipe: “*Yo no puedo ser su príncipe*”). Según las expectativas del romance heterosexual, el príncipe (hombre) debe salvar a la princesa (mujer). Pero en el caso de Anthy, ella es la hermana del príncipe, y por lo tanto él nunca puede cumplir este rol con ella. Consecuentemente, Anthy nunca puede volverse en una “princesa” y ser salvada.

El príncipe se levanta, le da la espalda a Utena y empieza a irse. Sin embargo, Utena le grita que ella puede volverse en el príncipe de Anthy (Utena: “*¡Entonces me convertiré en un príncipe! ¡Me convertiré en su príncipe y la salvaré!*”)! El príncipe regresa a su lado, y le coloca el anillo a Utena (Figura 329), mientras le pide que conserve su nobleza (Príncipe: “*Si puedes conservar esa nobleza cuando crezcas, tal vez puedas liberarla de su eterno sufrimiento*”). Este recuerdo, es otro de los insertos incluidos en la fábula (Figura 3). No obstante, el Príncipe piensa que Utena no podrá volverse en uno ella misma (Príncipe: “*Pero probablemente olvidarás todo lo que ha pasado esta noche. E incluso si lo recuerdas, eres una niña. Pronto te convertirás en una mujer*”). En este sentido, los sentimientos de Utena hacia Anthy son vistos como transicionales por el Príncipe. Según él, cuando Utena crezca se convertirá en una mujer (heterosexual) y olvidará sus deseos de ser un príncipe y salvar a Anthy.

Ante esto, Utena se **opone con asertividad e independencia** (asociada a lo masculino)

a la **discriminación de las mujeres** y a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»** (Utena: “*¡Lo haré! ¡Juro que me convertiré en un príncipe!*”). Así, Utena niega la transicionalidad en su deseo de salvar a Anthy, **oponiéndose al atentado en contra de la memoria lesbiana** y a la **negación de la sexualidad lesbiana**. El Príncipe le dice que su anillo la guiará hacia Anthy de nuevo (Príncipe: “*Entonces, seguramente este anillo te lleve aquí de nuevo*”). Después de esto, Anthy empieza a desvanecerse, mientras Utena la mira decidida (Figura 330-331), convencida de convertirse en un príncipe para salvarla. Finalmente, Utena se queda sola en la iglesia.



Figura 328



Figura 329

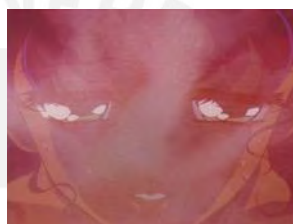


Figura 330

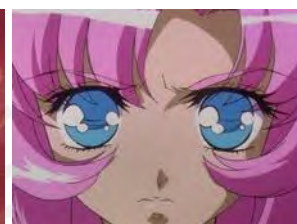


Figura 331

Por lo tanto, quien salvó a Utena después de la muerte de sus padres, fue el deseo de salvar a Anthy, no el Príncipe. Sin embargo, al crecer Utena efectivamente olvida partes de esa noche y le adjudica el salvarla al príncipe, **adhiriéndose a la idealización del amor heterosexual**. Del mismo modo, la fábula re-configura sus memorias dentro de expectativas heterosexuales. En el pasado de Utena, el beso (Figura 328 y 2) y el anillo (Figura 329 y 3) no están asociados al matrimonio ni al romance, si no a su promesa de volverse en un Príncipe para salvar a Anthy. Al inicio del episodio, Utena se sentía triste porque no había fotografías de Anthy y, por lo tanto, decide tomar una fotografía de ambas. Sin embargo, al mismo tiempo ha olvidado las memorias de su niñez con Anthy. Por lo tanto, Utena se adhiere al **atentado en contra de la memoria lesbiana** y a la **negación de la sexualidad lesbiana** y también a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»** (Utena olvida a Anthy, pero recuerda al Príncipe) y a la **restricción de la autorrealización femenina al matrimonio** (Utena empieza a dudar si quiere convertirse en un Príncipe, o si está enamorada del Príncipe).



Figura 332

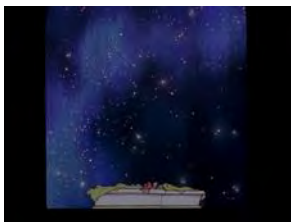


Figura 333



Figura 334



Figura 335

34.9: En el presente, Anthy observa fijamente a Utena, mientras ambas están echadas en su cama (Figura 333-335). Utena voltea a mirarla, para contarle a Anthy que siente que hay algo que no puede recordar (Utena: “*Tengo la sensación de que estaba soñando con algo que me resultaba familiar... pero no puedo acordarme*”). Al ser estos recuerdos sobre Anthy, Utena se **adhiera** al «**Gran Silencio**» sobre las mujeres y la existencia lesbiana y la **cancelación de la tradición femenina**. Además, muestra la **falta de contextualización** de Utena, aún sobre su propio pasado. Cuando Anthy no se mantiene callada, Utena le pregunta si no puede dormir. Finalmente, Anthy le responde fuera de sí (Anthy: “*Estaba mirando tu cara mientras dormías, ¿Quién eres tú?*”). Aunque la habitación ha sido construida como un espacio de intimidad para Utena y Anthy, la relación emocional entre ambas se ha debilitado por la presencia de Akio. Esto culmina con Anthy no pudiendo reconocer a Utena. Sin embargo, tanto el significado de la pregunta de Anthy, como sus intenciones con Utena son ambiguas.

EPISODIO 38: El Fin del Mundo

PRIMER ACTO

38.1: El episodio empieza con Utena dirigiéndose al Coliseo de Duelos, decidida. Antes de llegar, se encuentra con Anthy y suben juntas por el ascensor. Se repite la secuencia del episodio 25.5.

38.2: Sin embargo, cuando llegan, el Coliseo se ve distinto y Utena no lo reconoce (Utena: “*¿Donde estamos?*”). El cielo no es visible, y todo el espacio aparece en tonos grises. De repente, aparece un camino rojo que lleva hacia una esfera. En esta, una figura del Príncipe se sienta. La esfera tiene una escalera roja y Akio aparece, bajando por estas. Al verlo, Utena

confirma que Akio es la entidad detrás de los duelos (Utena: “*Así que tu eras el Fin del Mundo, después de todo... eres el que estaba detrás de todo*”). Akio lo confirma, pero además le recuerda que también es el Príncipe de su niñez (Akio: “*Lo sabías hace tiempo. Pero soy tu príncipe. Has venido hasta aquí para encontrarte conmigo*”). Aparecen insertos de la fábula, incluyendo al príncipe en su caballo blanco y besando las lágrimas de Utena. Con esto, Utena pasa de **adherirse de falta de contextualización a la contextualización**.

Utena le pide a Akio que le explique sus motivos en hacer que los duelistas de la academia luchen, pero Akio re-dirige su conversación al supuesto romance entre él y Utena (Akio: “*¿Qué tipo de sueños has tenido últimamente? Yo siempre sueño con el castillo... Sí, el castillo donde el príncipe y la princesa vivirán felices para siempre*”). Utena y Anthy miran hacia arriba, y el castillo invertido aparece sobre ellas. Akio toma la mano en la que se encuentra el anillo de Utena, y le asegura a Utena que son ellos quienes toman los roles de príncipe y princesa. Esto muestra un regreso a la heteronormatividad, en la que un hombre (Akio) es el príncipe, y una mujer (Utena, quien durante todo RGU ha buscado ser el príncipe), es su princesa (Akio: “*El príncipe soy yo. Y la princesa eres tú*”). Al escuchar las palabras de Akio, Anthy se desvanece, dejando solo su vestido de princesa atrás (Figura 348-349). Utena se preocupa por ella. Sin embargo, Anthy reaparece en las escaleras rojas de la esfera (Figura 356). Echada y escondiendo su rostro. Además, usa un vestido rojo corto y su cabello largo y suelto. Con esto, se adhiere a la **moda «femenina» en el vestir**. Sin embargo, al perder su identidad de “princesa”, esta “feminidad” está relacionada con el sufrimiento y la sexualización (visual) de Anthy, lo cual la **adhiera a las imágenes sádicas de mujeres y a la utilización de las mujeres como ornamento**.

Paralelamente, Akio acaricia la mano de Utena, tocando su anillo (Akio: “*Este anillo te habría traído hasta aquí tarde o temprano*”). Esto funciona como una **adhesión a la restricción de la autorrealización femenina al matrimonio** pues para Akio, el anillo significa un

eventual desarrollo “romántico” (heterosexual) entre el y Utena, y no la promesa de volverse príncipe de Utena. Luego, Akio dirige su otra mano al rostro de Utena, y lleva uno de sus dedos a los labios de Utena (Figura 350), **adhiriendo** a Utena al **acoso sexual** y al «impulso» **sexual masculino como derecho**.



Figura 336



Figura 337



Figura 338



Figura 339

Akio acerca a Utena hacia su cuerpo y la abraza, mientras la “felicitación” por haber mantenido su nobleza desde que era niña (Akio: “*Lo has hecho bien, recorriendo todo este camino sin perder tu corazón noble... no me equivoque contigo*”). Luego lleva su mano al pecho de Utena, cerca a donde se encuentra la rosa blanca de los duelos que la caracteriza, y extrae una espada del pecho de Utena (Figura 351). La extracción de la espada, cual elemento fálico, hace que Utena (Figura 351) tome el lugar de Anthy (Figuras 46-48, 91-94 y 145), mostrándola en una posición de **sumisión** (asociado a lo femenino), con su espalda arqueada, y siendo sostenida por Akio. Esto la **adhiera** a las **imágenes sádicas de mujeres**. Los paralelos con Anthy continúan, cuando el vestuario de Utena cambia al mismo vestido de Anthy (solo que con un color distinto), después de que Akio retira la espada (Figura 352-353). Por lo tanto, Utena se adhiere a la **moda «femenina» en el vestir** y reemplaza a Anthy como la princesa, tomando el rol femenino, y Akio toma el rol masculino del príncipe (Akio: “*Eres preciosa... has traído tu corazón noble hasta aquí... eres mi verdadera princesa*”). Esto **adhiera** a Utena al **matrimonio infantil** y al **matrimonio como producción gratuita**.

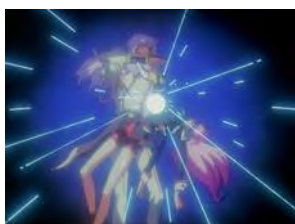


Figura 340

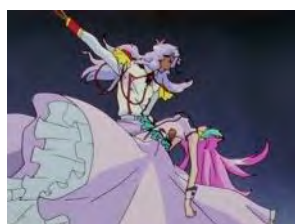


Figura 341

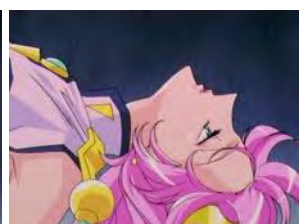


Figura 342



Figura 343

Akio eleva la espada que extrajo de Utena hacia el castillo invertido (Figura 354). Continuando con la representación de la espada como un símbolo fálico. Además, le dice a Utena que de ahora en adelante ella ya no será quien use espadas, si no él (Akio: *“Las espadas ya no son para ti. Me quedaré con esta espada. Y desde ahora en adelante, te protegeré”*). Utena se **adhiera** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»** pues para Akio, la espada es un arma masculina, y Utena debe dejar su masculinidad atrás (la espada) y aceptar su feminidad (ser protegida). Esto **adhiera** a Utena a la **discriminación de las mujeres, canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**. Utena le pregunta a Akio sobre su futuro (Utena: *“¿Y que pasará después?”*), y Akio le promete una felicidad amarrada al amor heterosexual (Akio: *“Serás feliz. Recibirás la eternidad y nos amaremos el uno al otro para siempre... y la princesa vivirá para siempre con el príncipe en el castillo”*) mientras aparecen insertos del príncipe y princesa de la fábula.

Esto muestra una **adhesión** a la **idealización del amor heterosexual** de parte de Utena. Además, el vivir para siempre en el castillo también presenta una adhesión al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**. Akio se acerca a Utena para besarla y con esto culminar su **“asimilación”** a un romance heterosexual. Sin embargo, Utena voltea su rostro para observar a Anthy, (Figura 354-356) preocupada por ella (Utena: *“Si vivimos felices en el castillo, ¿qué le pasará a Himemiya?”*), **oponiéndose** a la **negación de la sexualidad lesbiana**. Akio condena a Anthy a su condición de Prometida de la Rosa (Akio: *“Seguirá siendo la Prometida de la Rosa. Para siempre”*). Al escuchar esto, Utena reacciona mientras ve el sufrimiento de Anthy, mientras aparece también un inserto de Anthy siendo apuñalada de niña (Figura 334).



Figura 344



Figura 345



Figura 346



Figura 347

38.3: La impresión es tan fuerte en Utena, que tiene un recuerdo a manera de *flashback*. Es un recuerdo reciente. Durante una noche, Anthy intenta suicidarse lanzándose de una de las construcciones de Ohtori. Sin embargo, Utena la sostiene de la mano e intenta detenerla. Ambas gritan para poder escucharse (Utena: “¿Estás huyendo?”, Anthy: “¡No se preocupe por mí!”). Utena y referencia su futuro juntas para intentar convencer a Anthy, pero Anthy solo se disculpa con Utena (Utena: “¿No íbamos a tomar el té y reír juntas en diez años?”, Anthy: “Lo siento, Utena-sama. Lo siento”). Sin embargo, Utena jala a Anthy con esfuerzo y **fuerza física** (asociada a lo masculino), logrando que regrese al alero.



Figura 348



Figura 349



Figura 350



Figura 351

En la terraza Anthy finalmente se sincera con Utena (Anthy: “*Porque soy la Prometida de la Rosa... porque soy una muñeca sin corazón... pensaba que, aunque maltrataran mi cuerpo, mi corazón no sentiría dolor*”) sobre como se siente respecto a su **adhesión** a la **violación**, el **acoso sexual** y el **apaleamiento de la esposa**. Anthy considera que ella merece ser castigada de esta manera, pero sufre por haber involucrado a Utena en los duelos y con Akio (Anthy: “*Lo siento, Utena-sama. Mi sufrimiento es mi justo castigo como Prometida de la Rosa. Pero... hacerla sufrir a usted... se metió en todo esto en contra de su voluntad*”). Anthy se disculpa por aprovecharse de la **falta de contextualización** (asociado a lo femenino) de Utena (Anthy: “*Lo sabía todo. Explote su inocencia. Me aproveche de su amabilidad. Lo siento, Utena-sama.*”) en contraste a su **contextualización** (asociado a lo masculino). Además, se **adhiera** a

las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»** al atacarse a sí misma (Anthy: *“He sido injusta con usted, soy una mujer sucia... la he traicionado. Yo...”*). Sin embargo, Utena la interrumpe, echándose la culpa a sí misma (Utena: *“No. Yo... no supe ver tu dolor. No me di cuenta de tu sufrimiento. En lugar de eso, yo... simplemente pretendía ser el príncipe que te salvaría. La verdad es que solo te protegía para mantener mi ego”*) **oponiéndose** al rol de príncipe y, por lo tanto, a los **valores culturales masculinos**.

Las manos de Utena tiemblan al hablar del **incesto** entre Anthy y Akio y su reacción a este (Utena: *“Y cuando vi a Akio-san y a ti juntos... incluso pensé que me habías traicionado...”*). Cae una lagrima de su rostro, avergonzada de haber juzgado a Anthy en lugar de estar a su lado (Utena: *...cuando estabas sufriendo tanto... cuando yo había dicho que debíamos cuidar la una de la otra... Soy yo quien ha sido injusta, quien está sucia. Soy yo quien te ha traicionado”*). En este sentido, Utena también se **adhiera** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**, al culparse a sí misma. Al ver a Utena sufrir, Anthy empieza a llorar.

En la escena 34.9 se discutió sobre la debilitada relación emocional entre Utena y Anthy, y como Akio había obstaculizado esta. Sin embargo, en esta escena ambas son honestas, fortaleciendo su relación. Al hablar de sus problemas (Akio) en voz alta, se **oponen al harem**. En el caso de Utena, pasa a estar **contextualizada** sobre los pensamientos de Anthy. Ambas muestran **sensibilidad y expresividad** (asociado a lo femenino).

Durante la escena, ambas han estado alejadas y han sido mostradas entre rejas (Figuras 362-363). Sin embargo, después del momento de honestidad e intimidad entre ambas, Anthy se acerca a Utena y la abraza (Figura 365), causando que aparezcan juntas en el plano. A pesar de esto, siguen apareciendo entre rejas, causando la sensación de seguir atrapadas y por lo tanto **adhiriéndose** al mandato de **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**. Anthy

le ruega a Utena que abandone la academia y que se olvide de ella, buscando salvarla. El plano se funde a blanco mientras Utena le responde a Anthy “¿Cómo podría hacer eso?”



Figura 352



Figura 353

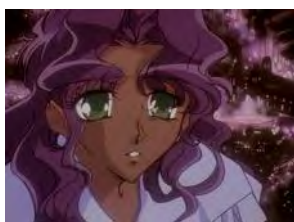


Figura 354



Figura 355

SEGUNDO ACTO

38.4: El *flashback* termina con un pensamiento de Utena en el presente (Utena: “*Exacto. ¡No hay manera de que pueda hacer eso!*”), recordando que ha decidido no abandonar a Anthy. Por lo tanto, se **opone al atentado en contra de la memoria lesbiana** y a la **negación de la sexualidad lesbiana**. Rápidamente, Utena le quita la espada a Akio, sorprendiéndolo (Akio: “*¿Qué estás haciendo? Una espada no está hecha para que la lleve una mujer*”). Sin embargo, Utena se **opone a la discriminación de las mujeres** y a la **utilización de las mujeres como ornamento**, declarando que va a salvar a Anthy de Akio (Utena: “*¡Liberaré a Himemiya de ti!*”).

Con la presencia del Príncipe detrás de ellos (Figura 366), Utena se enfrenta a Akio, apuntando la espada hacia él (Figura 367) y mostrando **valentía** y **liderazgo** (asociadas a lo masculino). En la escena 38.2, Akio felicitó a Utena por mantener su nobleza. Sin embargo, al ver el cambio de actitud en Utena, Akio cambia su manera de manipularla y empieza a decir que ya no es “pura”, asociando la pureza con sumisión y virginidad (Akio: “*...Pero, como te dije una vez, ahora que el tiempo ha pasado... ya no eres un alma pura que quiere ser un príncipe... los vestidos no van con las espadas*”). Esto también se relaciona con la **falta de contextualización** de Utena, quien, a diferencia de Akio, no recuerda lo que pasó la noche que conoció a el Príncipe (Akio joven) y prometió salvar a Anthy (Escenas 34.6, 34.7 y 34.8).

Mientras tanto, Anthy continua tirada en las escaleras. Akio continúa diciéndole a Utena que no puede salvar a Anthy (Akio: “*Verte me recuerda a mi antiguo yo... pero es*

exactamente por eso que no puedes salvarla”). Además, se refiere a todas las promesas (heterosexuales) que la había hecho a Utena anteriormente (el príncipe, el castillo) como un invento (Akio: *“Al fin y al cabo, todo lo que se refiere al príncipe y al castillo donde está la eternidad es solo un invento...”*). Akio anuncia que le va a mostrar la “realidad” a Utena (Akio: *“Ahora, déjame mostrarte la realidad”*, Utena: *“¿La realidad?”*, Akio: *“El Fin del Mundo”*). Las luces del Coliseo se apagan y Utena, Anthy y Akio quedan en la oscuridad total.

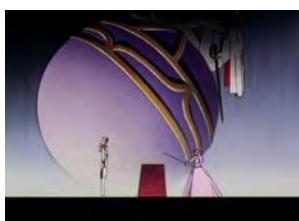


Figura 356

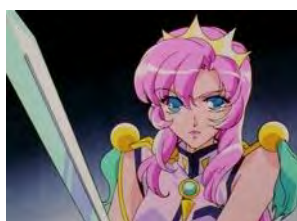


Figura 357

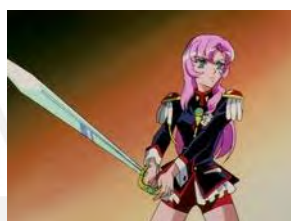


Figura 358

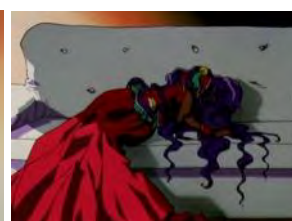


Figura 359

38.5: Se abren las ventanas de la torre y Utena reaparece con su uniforme de príncipe (Figura 368), **oponiéndose a la moda «femenina» en el vestir**. En contraste, Anthy reaparece en el sillón blanco, en lugar de las escaleras (Figuras 356 y 369). Su cabello sigue suelto, pero su vestido de princesa ha regresado. Utena se da cuenta de que están en el planetario (Figura 370) de Akio (Utena: *“... esto es... ¿Es tu habitación!”*, Akio: *“Un planetario magnífico, ¿verdad?”*). Akio confiesa que todo el tiempo el Coliseo de Duelos ha sido la torre en donde Utena, Anthy y Akio viven, y que su proyector astronómico era lo que creaba las ilusiones (Akio: *“Este aparato crea ilusiones de cuentos de hadas ... pero no hay ningún lugar más alto que esta habitación. Esta habitación es la cumbre de la academia Ohtori, y del mundo”*). Utena le dice a Akio que odia la habitación pues es el lugar en donde Akio abusaba de Anthy (Utena: *“Odio esta habitación ... Esta es la habitación donde Himemiya y tú siempre...”*). Con esto, Utena se **opone a la violación, el matrimonio infantil y el incesto**.

Akio se muestra sorprendido ante el desapruebo de Utena, y empieza a juzgar las acciones de Utena también (Akio: *“¿Siempre que? Oh, ¿eso es lo que te molesta tanto? ¿Estoy haciendo algo realmente tan despreciable?... E incluso si es así, tú eres igual que yo”*). El proyector astronómico del planetario deja de mostrar el castillo invertido para mostrar los

recuerdos de Akio y Utena (Figura 371-372), incluyendo momentos de la escena 30.11 en los que Akio le quita el zapato a Utena y la besa en su carro. Akio utiliza esto para atacar la **adhesión** de Utena al **adulterio femenino** (Akio: “*Tengo prometida, pero esto no te detuvo. ¿No es eso un pecado?*”). Utena deja de mirar y voltea su rostro, avergonzada, pero Akio continúa atacando (Akio: “*¿No es injusto mirar para otro lado y después criticar a los demás? ¿No es injusto pretender que tu conciencia está limpia y que tu eres la única que tiene la razón?*”). Esta manipulación, **adhiera** a Utena a la **explotación sexual por hombres en posición de poder**, quien aprovechó su jerarquía dentro de Ohtori para seducir a Utena. Akio se acerca a Anthy, quien sigue echada en el sillón, y se para a su lado. Con esta acción se aleja de Utena y la separa de Anthy (Figura 373). Luego empieza a atacar la relación de Utena y Anthy (Akio: “*Exacto. Ni siquiera intentaste entender a Anthy. Al fin y al cabo, estabas demasiado ocupada pensando en ti misma*”). Anthy se mantiene callada, como lo ha estado desde el inicio del episodio (con excepción del *flashback* de la escena 38.3). Las ventanas de la torre se vuelven a cerrar, y los tres quedan nuevamente en oscuridad total.



Figura 360

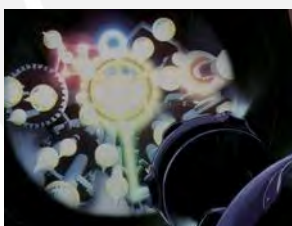


Figura 361

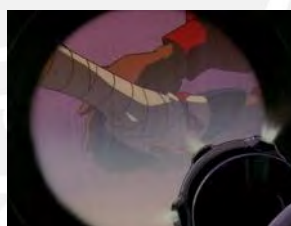


Figura 362



Figura 363

38.6: En la oscuridad, se escucha la voz de Akio dirigiéndose a Utena (Akio: “*Que tierna. Eres una buena mujer. Deberías permanecer como una chica*”), **adhiriendo** a Utena a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»** y a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**. Utena y Akio reaparecen frente a la iglesia en donde se conocieron después de la muerte de los padres de Utena. Anthy no está con ellos. Akio empieza a recordarle a Utena como la salvó cuando era una niña (Akio: “*Hubo un tiempo en el que estabas indefensa y la realidad te superaba, sin importar cuanto pelearas...*”). El escenario cambia y Utena y Akio observan a Utena (niña)

dentro de un ataúd. Al lado, están los dos ataúdes cerrados de sus padres (Akio: “... *Sin manera de escapar de la cruel realidad que tenías ante ti, intentaste decir adiós al mundo... El que te salvó de aquella oscuridad... fui yo*”). El escenario vuelve a cambiar, Utena y Akio ahora se encuentran frente a las tumbas de los padres de Utena (Akio: “*Soy yo quien te dio la fuerza para enfrentarte al mundo de nuevo...*”).

Al responsabilizarse de salvar a Utena, Akio impone los **valores culturales masculinos** en Utena, a los que Utena se **adhiera**. Akio continúa afirmando su rol como el príncipe en la vida de Utena (Akio: “...*En aquella época, yo era un príncipe para ti... sin embargo... soy el mismo, entonces y ahora...*) y la identidad de Anthy como Prometida de la Rosa y bruja (Anthy: “... *y Anthy era la Prometida de la Rosa, entonces y ahora... y es una bruja*”). Por lo tanto, Anthy se **adhiera** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. Finalmente, Utena y Akio regresan al planetario, que ahora vuelve a verse como el Coliseo al inicio del episodio. Akio se encuentra sentado en el sillón blanco, con Anthy echada apoyando su rostro en la pierna de Akio. Akio acaricia el cabello de Anthy (Figura 374-375). Anthy muestra **sumisión**, además se adhiere al **incesto** y a la **violación**, ya que el sillón blanco representa estos al ser en donde se cometieron estos mandatos (25.7 y 34.1).

Akio intenta manipular a Utena para que acepte el rol de princesa que, según él, le corresponde al ser una mujer (Akio: “... *y lo mismo se puede decir de ti. Tanto antes como ahora, eres una chica... no hay necesidad de que luches con una espada, puedes convertirte en una noble y hermosa princesa*”). Paralelamente, aparece una imagen de Utena sentada en otra habitación, utilizando su traje de príncipe, pero con un vestido de princesa al lado. Ante las palabras de Akio, se ve dubitativa. Después de haberla manipulado verbalmente, Akio le pide que le regrese la espada (Akio: “*¿No me darás esa espada?*”, Utena: “*¿Qué planeas hacer con esta espada?*”). En contraste a Utena que debe dejar la espada para poder volverse en una princesa, para Akio tener la espada significa el poder para revolucionar el mundo (Akio:

“*Revolucionaré el mundo*”). En este sentido, el “revolucionar el mundo” se vuelve un objetivo masculino. Esto **adhiera** a Utena a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**.

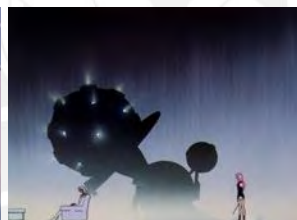
Sin embargo, Utena vuelve a recordar el sufrimiento de Anthy de niña (Figura 334) y empieza a reclamarle su comportamiento a Akio (Utena: “*¿No eres tú su hermano?! ¿Vas a abandonarla?*”). Ante esto, Akio acaricia el rostro de Anthy lo que causa que Utena se estremezca, dejando clara su **oposición** al **incesto**. Akio insulta a Utena (Akio: “*Estúpida criatura. Para empezar, nunca hubo un príncipe en ninguna parte del mundo... ¿Sabes qué es eso? Es la tumba de Dios, el príncipe*”). Al hablar de la “muerte” del príncipe (el Akio del pasado), empiezan a salir lágrimas de los ojos de Akio. El proyector astronómico del planetario de Akio desaparece y es reemplazado por la tumba del Príncipe (Secuencia 5), la esfera que ha aparecido desde el inicio del episodio (Figura 347).



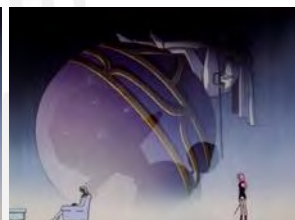
Figura 364



Figura 365



Secuencia 5



Akio insiste en la condición de bruja de Anthy, y le explica a Utena que el Príncipe que conoció cuando era niña ya no existe (Akio: “*Cuando ella se convirtió en una bruja, Dios, el príncipe, desapareció. Mi yo príncipe ya no existe*”). Mientras Akio se refiere a Anthy como bruja, reaparecen insertos de Anthy siendo apuñalada de niña (Figura 334) y de la silueta de su cuerpo retorciéndose, atravesada por las espadas. Esto **adhiera** a Anthy a las **imágenes sádicas de mujeres** y al **apaleamiento de la esposa**.

Estos dos mandatos son reforzados cuando Akio se levanta del sillón, y múltiples espadas salen del cuerpo de Anthy. Utena se **opone** a ellos, decidiendo enfrentar a Akio (Utena: “*Supongo que no tengo más remedio que luchar contra ti.*”). Anthy aguanta el dolor de las espadas, temblando en el sillón. Esto también la **adhiera** a **limitar las capacidades de**

movimiento de las mujeres, al hacer imposible que se levante. Sin embargo, Akio asegura que Anthy disfruta ser bruja y por lo tanto, disfruta el dolor (Akio: “*¿Por el bien de Anthy?... ella, para proteger a quien amaba... por mi bien, sacrificó su cuerpo... Pero ahora es una bruja... y disfruta siendo bruja.*”), **adhiriendo** a Anthy de nuevo a las **imágenes sádicas de mujeres** y al **apaleamiento de la esposa**. Utena vuelve a **oponerse**, responsabilizando a Akio del estado de Anthy (Utena: “*¡Tu eres quien la hizo bruja!*”). Decidida, Utena lleva su espada adelante, preparada para el duelo. Aceptando luchar contra Utena, Akio saca una espada del pecho de Anthy, lo que la adhiere al **matrimonio como producción gratuita**, mientras justifica sus acciones (Akio: “*Te equivocas. Nosotros nos amamos. Ella no puede ser feliz de otra manera*”) utilizando la **adhesión al incesto**, y la **dependencia** (asociada a lo femenino) de parte de Anthy en su relación.



Figura 366



Figura 367



Figura 368



Figura 369

38.7: Utena y Akio se enfrentan en un duelo, luchando con sus respectivas espadas (Figura 378). Anthy todavía se encuentra en el sillón, pero ahora está sentada sin involucrarse. Sus ojos miran al suelo, **inexpresivamente** (asociada a lo masculino). Por lo tanto, **no manifiesta** ni **valentía** ni **cobardía**. Además, vuelve a aparecer con su apariencia recurrente: cabello recogido, vestido de princesa y utilizando lentes. Akio amenaza a Utena de muerte (Akio: “*No soy un duelista. Luchar contra mi no es como jugar a los duelos... Pero si no bajas tu espada, comprobarás cuán terribles son los duelos reales*”) pero Utena no retrocede, y sigue luchando con **asertividad** (asociada a lo masculino) y **valentía** (Utena: “*¡Nunca estaba jugando en los duelos! ¡No dejaré que me vengas!*”).

Cuando no funcionan sus amenazas, Akio empieza a atacar la juventud de Utena, pero esto tampoco la detiene (Akio: “*Una niña como tú no puede apreciar mis ideales. La Prometida*

de la Rosa existe debido a ideales que tú no entiendes”, Utena: “¿Qué clase de ideal hace que uses esta habitación para controlar las vidas de los demás?!”). El proyecto astronómico se prende y aparecen carpetas de clases en el Coliseo, obstaculizando a Utena. Sin embargo, Utena y Akio continúan enfrentándose con más intensidad. Desaparecen las carpetas y son reemplazadas por carros iguales al de Akio. Utena continúa mostrando su **oposición** hacia la **violación**, el **matrimonio infantil**, el **acoso sexual** y el **incesto** que es lo que la habitación representa para Anthy (Utena: “¿Y cuál es el valor de esta habitación?! ¿Hacer sufrir más a Himemiya?!”). Anthy sigue sentada en el sillón, mirando al suelo en lugar de al duelo. Mientras lucha contra Akio, Utena empieza a recordar sus interacciones con Anthy. Primero, Anthy presentándose como su Prometida en la escena 1.12 (Anthy: “Soy la Prometida de la Rosa y a partir de ahora seré su flor”). Luego, Anthy tratando de confesarle algo a Utena en su habitación, pero no atreviéndose en la escena 25.3 (Anthy: “La verdad es que yo... nada”). Finalmente, Anthy disculpándose con Utena después de su intento de suicidio en la escena 38.3 (Anthy: “Lo siento, Utena-sama... lo siento”). Con esto, Utena se **opone** al **atentado en contra de la memoria lesbiana**. Las memorias de Anthy causan que Utena declare con seguridad que liberará a Anthy de Akio (Utena: “¡Yo seré quien la libere de ti!”). Akio no cree en las palabras de Utena (Akio: “¿Sabes lo que estás diciendo?”) pero Utena le responde decidida que ella se convertirá en un príncipe (Utena: “¡Lo sé! ¡Significa que me convertiré en un príncipe!”). Con esto se **opone** a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**, al rechazar el rol de princesa y a la **restricción de la autorrealización femenina al matrimonio** al rechazar las propuestas de romance heterosexual de Akio.

Akio se sorprende al ver la convicción de Utena. La seguridad que Utena tiene en convertirse en un príncipe y salvar a Anthy es tan fuerte que causa que se destruya la figura del príncipe en la tumba. La destrucción de la figura masculina del príncipe representa la oposición de Utena a los **valores culturales masculinos**. Luces amarillas salen del Proyector

Astronómico el cual muestra al castillo invertido destruyéndose (Figura 379). La destrucción del castillo (que representa los cuentos de hadas y por lo tanto las convenciones heterosexuales) muestra la oposición de Utena a la **idealización del amor heterosexual** y su **independencia** (asociada a lo masculino) ante Akio.

TERCER ACTO

38.8: Al ver el castillo colapsar, Anthy se levanta del sillón. Akio baja la guardia, sorprendido por lo que ha causado Utena. Utena aprovecha y lo ataca. Anthy empieza a caminar hacia ellos, mirándolos con desesperación mientras el Coliseo se desmorona a su alrededor (Figura 380-381). Utena tiene más agilidad que Akio y consigue clara ventaja. El proyector astronómico se apaga y desaparecen las luces amarillas y la destrucción del castillo se detiene. Utena continúa atacando a Akio, a punto de vencerlo. Desesperado, Akio sostiene a Anthy y se la lanza a Utena, utilizando a Anthy como escudo para protegerse. Utena reacciona con velocidad y recibe a Anthy. Luego la coloca detrás de ella, protegiéndola (Figura 382). Utena muestra **fuerza física** en contraste a la **debilidad física** (asociada a lo femenino) de Anthy. Atrás de Utena, Anthy se ve asustada, mostrando **cobardía** (asociada a lo femenino). Anthy abraza la espalda de Utena y cierra sus ojos. Luego apuñala a Utena con una espada desde atrás (Figura 383).

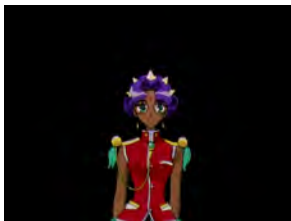


Figura 370



Figura 371



Figura 372

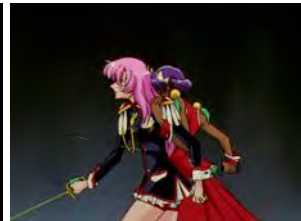


Figura 373

La expresión en el rostro de Anthy cambia extremadamente, mostrando **insensibilidad** (asociada a lo masculino). Utena está tan sorprendida que le cuesta reaccionar (Utena: “¿Por qué...?”). Ante la pregunta de Utena, Anthy inserta más la espada en el cuerpo de Utena, causándole sufrimiento (Figura 385). Esto **adhiera** a Anthy y a Utena al **apaleamiento de la esposa** y a **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**. Utena colapsa al suelo

por el dolor, y Anthy cae con ella (Figura 386-387). Al dañar a Utena para proteger a Akio, Anthy se **adhiera** a los **valores culturales masculinos** y a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. Además, muestra su **servicialidad** (asociada a lo femenino) y **dependencia** a Akio. Al traicionar a Utena se **adhiera** a la **negación de la sexualidad lesbiana** y a la **cancelación de la tradición femenina**



Figura 374



Figura 375



Figura 376



Figura 377

EPISODIO 39: Algún día, brillaremos juntas

PRIMER ACTO

39.1: El último episodio empieza inmediatamente después de la escena 38.8. Utena está en el suelo después de ser apuñalada por Anthy, mientras Anthy sigue sobre ella (Figura 378). Esto **adhiera** a Anthy y a Utena al **apaleamiento de la esposa** y a **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**. Sin embargo, a diferencia de los tonos azules de la escena 38.8 (Figuras 374-377) el plano tiene tonos amarillos. Además, aparece un carrusel en el fondo. Anthy se acerca a Utena mostrándose **insensible** e **inexpresiva** (asociadas a lo masculino) para decirle que no puede convertirse en un príncipe (Anthy: “*Me recuerdas mucho a Dios, cuando lo amaba. Pero tu no puedes convertirte en mi príncipe porque eres una chica*”). Esto **adhiera** a ambas a las **imágenes falsas del lesbianismo** y a la **discriminación de las mujeres** al ser un rechazo por parte de Anthy a la meta de volverse un príncipe de Utena. Después de esto Anthy se levanta y lanza la espada que usó para apuñalar a Utena. Utena jadea en el suelo, pero continúa llamando a Anthy (Utena: “*Hime... Himemiya...*”). Anthy no le responde y le quita a Utena su espada (Figura 380) con intención de entregarla a Akio. Al traicionar a Utena, Anthy

se **adhiera** a la **negación de la sexualidad lesbiana** y a la **cancelación de la tradición femenina**.

Sin embargo, cuando Akio extiende su mano para pedirle a Anthy la espada, Anthy no le responde y continúa observando a Utena, quien jadea herida en el suelo. Akio insiste (Akio: “¿Qué ocurre? ¿A qué estás esperando?... ¿Te estás arrepintiendo de lo que has hecho? Después de todo, hemos hecho caer en desgracia a tu amiga”) pero Anthy continúa callada, y sostiene la espada contra su pecho. Ante esto, Akio se dirige a Anthy y empieza a llorar (Akio: “Siento tus heridas, tu sufrimiento, en mi propio cuerpo... Tú, que conoces todo sobre el mundo, elegiste este camino y conociendo todo de ti, te amo”) lo que causa que Anthy levante su mirada y camine hacia Akio, dejando atrás a Utena. En este sentido, se **adhiera al incesto**. Anthy se acerca a él y limpia sus lágrimas delicadamente con su mano (Anthy: “Si, hermano”). Akio vuelve a pedirle la espada (Akio: “Anthy, la espada”). Anthy duda, pero finalmente extiende la espada hacia Akio (Akio: “Eso es. Eres una buena chica, Anthy”), mostrando **sumisión y servicialidad** (asociadas a lo femenino). Esto la **adhiera al matrimonio como producción gratuita** y a los **valores culturales masculinos**.

Akio se recupera apenas consigue la espada, lo que sugiere que su sufrimiento solo fue una forma de manipulación. A partir de su **dependencia** (asociada a lo femenino) a Akio, Anthy se **adhiera** a los mandatos a los que conlleva su relación con Akio como la **violación**, el **incesto**, el **matrimonio infantil** y el **acoso sexual**. Del mismo modo, Anthy se **adhiera** a la **explotación sexual por hombres en posición de poder**, pues Akio aprovecha su posición como su hermano con el fin de manipularla.



Figura 378



Figura 379



Figura 380



Figura 381

39.2: Akio deja atrás a Anthy, y empieza a caminar hacia un camino rojo reminiscente al que apareció en 34.6 y 34.8 (Figuras 315 y 325). Este lleva a una puerta blanca cubierta por rosas rosadas (Akio: “*El Portal de la Rosa... la puerta donde está sellado el poder para revolucionar el mundo*”). Akio se acerca a la puerta, pero se detiene cuando percibe una presencia, rápidamente voltea y le grita a Anthy (Akio: “*Ya vienen, ¡Anthy!*”). Anthy camina hacia él pero es detenida por Utena quien se aferra a su vestido (Figura 382) y, con dificultad, le ruega a Anthy que no se vaya (Utena: “*...Hime... miya... no debes... Hime...*”). Anthy mira a Utena desde arriba (Figura 382) y se despide de ella (Anthy: “*Mi héroe entrometido. Gracias por dejarme probar lo que tú llamas ‘amistad’. Adiós*”). Al sostener el vestido de Anthy, Utena se **opone a la negación de la sexualidad lesbiana**. Sin embargo, el cuerpo de Anthy se desvanece y el vestido cae al suelo. En ese sentido, el rol de princesa al que Utena se aferra no existe y además, Anthy rechaza a Utena como su príncipe.



Figura 382

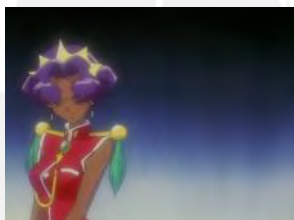


Figura 383



Figura 384

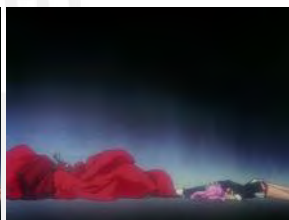


Figura 385

39.3: Muchísimas espadas aparecen desde abajo del Coliseo y empiezan a subir con velocidad hacia Akio (Figura 386). Esto es debido a la aparición de la espada del “Príncipe” que fue producida del cuerpo de Utena y Akio maneja (Akio: “*Millones de espadas que brillan con el odio de las personas. Se revuelven al ver la espada del príncipe*”). Sin embargo, en lugar de atacar a Akio, las espadas lo esquivan (Figura 387) mientras se escuchan susurros (“*Bruja... Bruja...*”). El fondo se vuelve blanco y las espadas se elevan (Figuras 388-389).



Figura 386



Figura 387



Figura 388

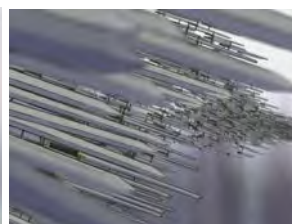


Figura 389

Cuando Utena, quien está en el suelo, mostrando **debilidad física** (asociada a lo femenino), levanta la mirada, ve a Anthy suspendida entre las espadas (Figura 390), con una espada atravesando sus manos, desnuda y con su cabello largo (Figura 391). Las espadas siguen murmurando (“*bruja, bruja, bruja*”), **adhiriendo** a Anthy a las **persecuciones contra las mujeres independientes y «no asimiladas»**. Luego, atacan a Anthy y empiezan a apuñalarla mientras Utena grita. Anthy se **adhiera** a las **imágenes sádicas de mujeres**. Sin embargo, Utena se **opone** tanto a este mandato como al de **persecuciones**, al reaccionar horrorizada ante lo que le pasa a Anthy. Este momento también **adhiera** a Anthy al **apaleamiento de la esposa** y a **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**.



Figura 390

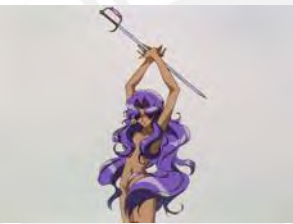


Figura 391



Figura 392



Figura 393

SEGUNDO ACTO

A diferencia de Utena, quien está desesperada por el dolor de Anthy, Akio la observa, voltea y sigue adelante (Akio: “*Ella recibe las espadas en lugar del príncipe. Ese es el destino de la Prometida de la Rosa*”) lo que **adhiera** a Anthy a la **utilización de mujeres como ornamento** y la **utilización de mujeres como regalo**. Al sacrificarse por Akio también se **adhiera** a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**. Mientras Anthy es apuñalada, muestra **inexpresividad e insensibilidad**. En contraste, Utena es **expresiva y sensible** (asociado a lo femenino), arrastrándose por el suelo gritando por Anthy. Akio sigue concentrado en conseguir el poder que reside detrás de la puerta (Akio: “*Ha llegado el momento de romper el sello. El momento de abrir la puerta a un nuevo mundo*”). Akio empieza a tratar de abrir la puerta forzosamente con la espada, lastimando a las rosas (Figura 396-397). Utena grita dolorida mientras las rosas, que han sido establecidas como un símbolo de feminidad, son violentadas sin cuidado por Akio. Esto **adhiera** a Utena al

apaleamiento de la esposa. A pesar de esto, Utena resiste el dolor para rogarle a Akio que salve a Anthy (Utena: “*Akio-san... Himemiya... ¡Por favor, sálvala!*”). Sin embargo, Utena no aguanta y parece desmayarse (Figura 398), mostrando **debilidad física**. En contraste, Anthy muestra **fuerza física** e **inexpresividad** al aguantar ser atacada por las espadas sin reacción alguna.



Figura 394



Figura 395



Figura 396



Figura 397

39.4: Aun al borde de perder la conciencia, Utena le sigue rogando a Akio que salve a Anthy. Sin embargo, escucha una voz masculina que le pertenece al príncipe de su pasado (Príncipe: “*No deberías moverte. Curaré tus heridas después*”). El espacio vuelve a cambiar de tonos azules a amarillos, y Utena reaparece con su vestido de princesa (Figura 398-399). El príncipe se encuentra dando vueltas sobre el caballo blanco del carrusel mientras continúa dirigiéndose a Utena (Príncipe: “*Eres una niña muy dulce. ¿Estás llorando?*”). Utena continúa en el suelo, y no le responde. Paralelamente, Akio sigue golpeando la puerta con la espada violentamente. El Príncipe asegura que detrás de esa puerta hay un poder tan fuerte que podría liberar a Anthy de su sufrimiento, pero que Utena no puede acceder a este porque es mujer (Príncipe: “*No puedes hacerlo. Eres una chica, ¿No? Además, no tienes fuerza. Con ese poder, todo es posible. Incluso liberarla de su destino*”) **adhiriéndola** a la **discriminación de las mujeres** y a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**.

El Príncipe continúa dando vueltas en el carrusel (Príncipe: “*...Pero cómo se usa ese poder ...*”), hasta que es Akio quien está sobre el caballo blanco, completando la frase del Príncipe (Akio: “*...Es mi decisión*”). Esta sucesión de planos re-establece que Akio es el adulto en el que se volvió el Príncipe. Desde el suelo, Utena levanta la vista y ve que el Príncipe ha dejado el carrusel y ahora está a su lado, tratando de consolarla (Príncipe: “*No estés tan triste...*”).

has hecho todo lo que podrías, no tienes porque sentirte culpable... y has guardado tu Emblema de la Rosa hasta ahora. Te daré un beso como recompensa... Este es tu consuelo”).

El anillo de Utena (El Emblema de la Rosa), funciona como una referencia al matrimonio y las convenciones heterosexuales. El Príncipe se agacha para besar el anillo de Utena (Figura 400), presentando la heterosexualidad como el premio por todo el sufrimiento que ha aguantado Utena. Sin embargo, Utena rechaza al Príncipe, volviendo la mano que el príncipe le besa en un puño y levantándose con esta (Figura 401). Por lo tanto, Utena se **opone** a la **idealización del amor heterosexual** y a la **restricción de la autorrealización femenina al matrimonio**. Inmediatamente, desaparecen las luces amarillas y naranjas y se regresa al fondo blanco. Utena se levanta con esfuerzo mientras su rostro suda y se ve adolorida, mostrando **fuerza física** (asociada a lo masculino) a pesar de estar herida (Figura 401). Finalmente, logra ponerse en pie (Figura 402). Al rechazar al Príncipe y al matrimonio (heterosexual) Utena se **opone** a la **canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»**. Además, Utena regresa a su traje de príncipe, **oponiéndose a la moda «femenina» en el vestir**.



Figura 398

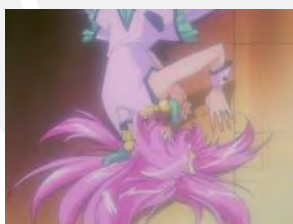


Figura 399



Figura 400

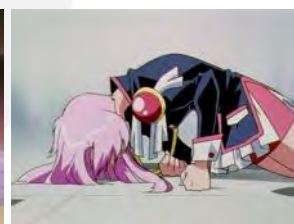


Figura 401

39.5: Akio continúa tratando de abrir la puerta con la espada, pero utiliza tanta fuerza que esta se rompe. Observa la espada rota frustrado, pero concluye que mientras tenga a Anthy podrá utilizarla como la Prometida de la Rosa para recuperar el poder del Príncipe¹⁴⁶ (Akio: “*Así que esta espada tampoco funciona... ¿cuándo podré recuperar el poder de Dios?... Bueno, no importa. La prometida de la Rosa es mía siempre puedo...*”). Sin embargo, cuando se voltea ve a Utena al final del camino rojo, manteniéndose parada con esfuerzo. Utena empieza a caminar hacia la puerta para la sorpresa de Akio (Akio: “*¿No me digas que de verdad pretendes*

¹⁴⁶ Akio se refiere a su “yo” Príncipe como Dios. Este es el nombre de Akio cuando era joven.

abrir esta puerta? No te molestes. La espada del príncipe ya está rota...”). Utena está tan herida después de haber sido apuñalada por Anthy, que pierde el balance y empieza a caerse. Akio corre hacia ella para evitar su caída, pero Utena no permite que la sostenga y lleva su mano al rostro de Akio, empujándolo con fuerza (Figura 403). Este claro rechazo a Akio muestra su **oposición** a la **idealización del amor heterosexual**. Además, muestra su **independencia** (asociada a lo masculino) frente a Akio. Utena vuelve a caer al suelo. Akio la observa con desinterés, luego se voltea y la deja atrás (Akio: “*Muy bien. Haz lo que quieras*”).

Utena se arrastra hacia la puerta jadeando. Se levanta apoyándose contra esta y mira como Anthy aún es atacada por espadas. Las espadas cubren a Anthy y hacen imposible verla (Figura 405). Estos elementos reiteran el uso de espadas como símbolos fálicos. Al ver el estado de Anthy, Utena intenta abrir la puerta desesperada.



Figura 402

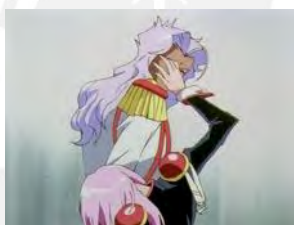


Figura 403



Figura 404



Figura 405

Al otro lado del Coliseo, Akio y el Príncipe observan a Utena echados (Figura 406). Mientras Utena intenta abrir la puerta, Akio reconoce que ella le recuerda a su antiguo yo (el Príncipe). Sin embargo, Utena lo interrumpe con un grito a pesar de estar lejos (Utena: “*¡Cállate!*”) mostrando **oposición** a los **valores culturales masculinos**. Después del rechazo a las palabras de Akio el Príncipe le da la espalda a Utena y Akio y se va. El Príncipe ha representado la **idealización del amor heterosexual** desde la fábula. Al irse, Utena finalmente se **opone** a este mandato y la heterosexualidad que Akio y el Príncipe representan.

Después de esta **oposición**, Utena se dirige a Anthy mientras sigue intentando abrir la puerta. Utena es sincera y le confiesa a Anthy lo feliz que la hace (Utena: “*Himemiya... no sabes... lo feliz que era... solo estando contigo*”) mientras empieza a llorar mostrando **sensibilidad** y **expresividad** (asociadas a lo femenino). Al mismo tiempo, se **opone** a la **negación de la**

sexualidad lesbiana. Inmediatamente después, las espadas se suspenden en el aire y se detienen, dejando de atacar a Anthy.



Figura 406

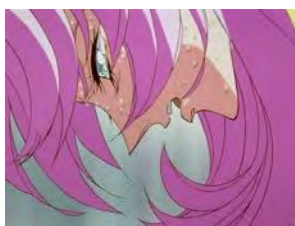


Figura 407



Figura 408



Figura 409

TERCER ACTO

39.6: Akio observa desesperado como que Utena se sincere con Anthy causa que las espadas se detengan (Akio: “¿Que? ¡Las espadas! ¡Esto es...!”). Frente a Utena, la puerta blanca (Figura 404) se ha convertido en un ataúd (Figura 408). A su alrededor, reaparece el fondo rojizo en el que Anthy (niña) estaba atrapada (Figura 315) en la escena 34.6. Las manos de Utena están heridas por usar tanta fuerza, pero finalmente logra abrir el ataúd. Es importante notar que a pesar de tener **fuerza física** es su **sensibilidad** al llorarle a Anthy, lo que causa que el ataúd aparezca y que las espadas se detengan. En ese sentido, son las características femeninas y no las masculinas las que detienen las espadas. Akio desaprueba esto inmediatamente, e intenta detener a Utena (Akio: “¡Detente! ¡No lo abras! ¡No sabes lo que pasará! ¡¡Detente!!!”) pero ella persiste y continúa abriendo el ataúd. Las espadas vuelven a moverse, pero se juntan en una especie de remolino, sin atacar a nadie (Figura 422).

36.7: El plano muestra oscuridad absoluta. Sin embargo, se escucha la voz de Utena llamando a Anthy (Utena: “Himemiya... Himemiya”). De repente, aparece una luz en la oscuridad, y se descubre la figura desnuda de Anthy. Al recibir la luz, Anthy abre los ojos (Figura 410-411). Confundida, Anthy pregunta quién ha causado esto (Anthy: “¿Quién eres?”). Le responde la voz de Utena cuando era una niña (Utena: “He venido a salvarte”), confirmando la promesa de salvarla que hizo en la escena 34.8. Con eso, Utena se **opone al atentado en contra de la memoria lesbiana**. Sin embargo, Anthy aún no logra reconocerla y no entiende como una

mujer podría salvarla (Anthy: “*pero, eres una...*”), **adhiriéndose** a las **imágenes falsas del lesbianismo**. Utena se **opone**, insistiendo en sus sentimientos por Anthy (Utena: “*He venido hasta aquí para encontrarme contigo. Así que no tengas miedo del mundo donde nos encontraremos*”). El ataúd se abre completamente y la imagen se vuelve totalmente blanca. Se escucha la voz de Utena en el presente, gritando y llorando por Anthy (Utena: “*¡Himemiya! ¡Himemiya!*”). Después, aparece el rostro con lágrimas de Utena (Figura 412), quien ha logrado abrir el ataúd y encontrado que es Anthy quien se encuentra dentro. Finalmente, Anthy reconoce a Utena (Anthy: “*¿Utena-sama?*”), quien continúa llorando, pero ahora también sonríe (Utena: “*Himemiya... por fin... nos hemos encontrado...*”). Anthy ha sido establecida como un personaje ambiguo, sin embargo, en este momento Utena ve a la “verdadera” Anthy. En este sentido, Utena muestra **contextualización** (asociada a lo masculino) al entender quien es Anthy. Al escuchar las palabras de Utena, Anthy empieza a llorar también. Con esto, ambas se **oponen** a la **negación de la sexualidad lesbiana** y a la **cancelación de la tradición femenina**.

Súbitamente, el Coliseo empieza a destruirse. Utena le pide a Anthy que le de la mano para poder sacarla del ataúd (Utena: “*¡Himemiya, dame la mano!*”) pero Anthy quiere salvar a Utena, y quiere que huya antes de sufrir algún daño (Anthy: “*¡No debe! ¡Huya lejos de aquí! ¡Las espadas...!*”). Sin embargo, Utena la interrumpe y le sigue pidiendo que le de la mano (Utena: “*¡Dame la mano! ¡Vamos Himemiya!*”), mostrando **asertividad** y **valentía** (asociado a lo masculino). Anthy le suplica que la deje atrás, pero Utena no se rinde (Anthy: “*¡No lo entiende! Si no sale de aquí rápidamente...*”, Utena: “*¡Himemiya! ¡Date prisa, dame la mano!*”). Finalmente, Anthy levanta su rostro para mirar a Utena y empieza a llorar con más fuerza, mostrando **sensibilidad** y **expresividad**.



Figura 410

Figura 411

Figura 412

Figura 413

Anthy observa la mano extendida de Utena, que está lastimada. Luego, empieza a levantar su mano lentamente, dejando la **cobardía** (asociada a lo femenino) atrás y mostrando **valentía**. Ambas acercan sus manos mientras lloran. Utena empieza a hablar sobre su relación (Utena: “*Algún día... juntas...*”). Anthy sostiene la mano herida de Utena con delicadeza (Figuras 414-417). Este momento reitera la **oposición** de ambos personajes a la **negación de la sexualidad lesbiana**



Figura 414

Figura 415

Figura 416

Figura 417

Sin embargo, a penas se sostienen las manos, la base que sostiene el ataúd se destruye y son separadas. Anthy cae junto al ataúd, y Utena se queda sola en el camino rojo (Figuras 418-4221). Tirada y con su mano extendida, Utena se disculpa por Anthy por no haber logrado ser su príncipe y salvarla (Utena: “*Al final... no he podido convertirme en un príncipe... Perdóname, Himemiya... por pretender ser un príncipe... perdóname*”).

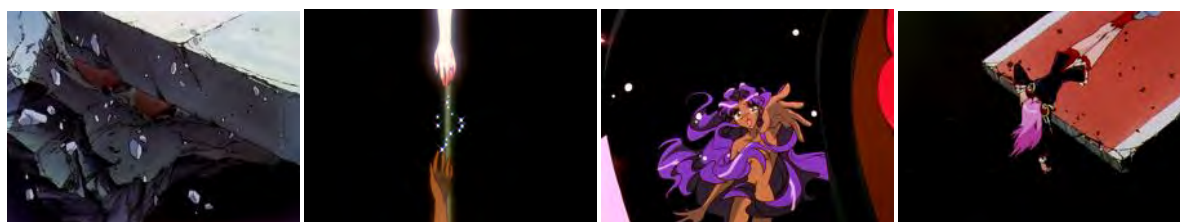


Figura 418

Figura 419

Figura 420

Figura 421

Alrededor de Utena, las espadas dejan de girar y forman un arma juntas (Figura 422-423). Esta arma se dirige con velocidad hacia Utena (Figura 424), quien continúa echada en el camino y no intenta moverse. Sin embargo, la pantalla se funde a un color negro antes de que el arma ataque a Utena y se puedan ver las consecuencias.

Paralelamente, Wakaba toca la puerta de la torre buscando a Utena, pero nadie responde (Wakaba: “*Supongo que Utena no está aquí... y yo que quería que hiciéramos los deberes juntas*”). Es un momento reminiscente a la primera escena de *RGU* ya que ambas muestran a Wakaba esperando a Utena, quien nunca llega. Mientras tanto, el Coliseo se destruye totalmente (Figura 425), y junto a él, la torre. Sin embargo, estos espacios estaban asociados a la **idealización del amor heterosexual** por lo que su destrucción, reitera la **oposición** de las protagonistas a este mandato.



Figura 422



Figura 423

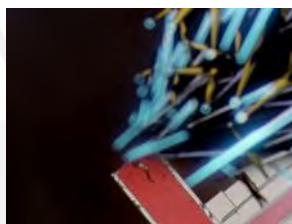


Figura 424



Figura 425

39.8: Esta escena muestra un salto de tiempo. Aparecen distintos espacios de la academia Ohtori que han sido recurrentes durante *RGU*. Luego, se ve a los alumnos siguiendo con su día a día con cotidianidad. Sin embargo, se escuchan las voces de las chicas sombra¹⁴⁷ hablando sobre su futuro, que está lleno de expectativas heterosexuales (“*Supongo que me casaré con algún hombre rico*”, “*¿Qué pasa? ¿No se supone que las mujeres deben ser buenas en atraer chicos guapos?*”). Otro grupo de alumnas habla sobre Wakaba y su actual pareja (“*Hace poco que sale con el hombre de sus sueños. Ella era la que no paraba de decir ¡Utena-sama! ¡Utena-sama! todo el tiempo*”). Aquí vuelve a aparecer lo *queer* y/o el lesbianismo como transicional. Es este caso, Wakaba tenía una amistad intensa (que limitaba con lo romántico) con Utena, pero dejó esta atrás al empezar una relación heterosexual. Por lo tanto, el salto de tiempo presenta temáticas de **idealización del amor heterosexual**.

Por otro lado, algunas de las alumnas ni siquiera recuerdan quién es Utena (“*Ey, ¿quién es Utena-sama?*”). Paralelamente, Anthy aparece, caminando por los pasillos de Ohtori. Se

¹⁴⁷ Los personajes femeninos que realizaron la obra de teatro en la escena 34.4. Además, como se mencionó anteriormente, son personajes recurrentes en *RGU*, si bien nunca se ven sus rostros.

escucha a otras alumnas tratando de recordar a Utena (“¿No te acuerdas? Es esa chica que siempre vestía como un chico. Los profesores siempre la estaban regañando”) y compartiendo rumores de su actual condición (“¿Pero no quedó gravemente herida y tuvo que ser hospitalizada hace un mes o dos?”). Esto muestra que, aunque ha habido un salto de tiempo desde la anterior escena, los sucesos de esta son recientes. Además, en este momento puede relacionarse con el «Gran Silencio» sobre las mujeres y la existencia lesbiana. Las alumnas discuten sobre qué hizo que Utena se vaya de la escuela (“Yo había oído que fue traicionada por una amiga o por un novio y que se cambió de escuela”, “Yo había oído que tuvo problemas con el presidente de la junta directiva y fue expulsada”) mientras Anthy continúa caminando por Ohtori y deja su jardín atrás (Figura 426). En este sentido, Ohtori es representado como un espacio heteronormativo, que deja atrás u olvida lo homosexual.

39.9: Después de este salto de tiempo, se muestra la torre en pie. Akio se encuentra trabajando en un escritorio, mientras le habla a Anthy sobre cómo todos en la escuela parecen haber olvidado a Utena, y como Utena no causó ninguna revolución (Akio: “No ha pasado mucho tiempo, pero todo el mundo parece haberla olvidado... como pensaba, no ha causado ninguna revolución... ahora que se ha ido, ella no es más que otro triste recuerdo en este mundo”). Anthy lo observa, pero su rostro está escondido del espectador (Figura 427). Ahora que Utena no está, Akio planea reconstruir el Sistema de Duelos y volver a utilizar a Anthy como la Prometida de la Rosa para que el pueda conseguir el poder de revolucionar el mundo (Akio: “Tengo que reconstruir el código del Emblema de la Rosa desde el principio... cuento contigo, Anthy”).



Figura 426



Figura 427

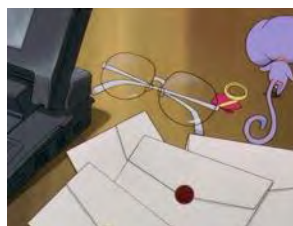


Figura 428



Figura 429

Sin embargo, Anthy deja sus lentes en el escritorio de Akio (Figura 428) y luego abandona a Akio (Anthy: “*No sabes lo que ha pasado, ¿verdad?... ya no importa... por favor, continúa jugando a ser un príncipe en este comfortable ataúd para siempre... pero yo debo irme*”). Con esta acción, Anthy se **opone** a todo lo que representa Akio para ella: la **violación**, el **matrimonio infantil**, el **acoso sexual** y el **incesto** y los **valores culturales masculinos**. Además, también se **opone** al **proxenetismo**, la **utilización de mujeres como ornamento**, la **utilización de mujeres como regalo** y la **dote marital** al rechazar tomar parte del Sistema de Duelos como la Prometida de la Rosa. Además, Anthy también menciona a Utena (Anthy: “*Ella no ha desaparecido... simplemente, ha abandonado tu mundo*”), reiterando la **oposición** a la **idealización del amor heterosexual** de ambas. De este modo, Anthy también se **opone** al **atentado en contra de la memoria lesbiana** y a la **negación de la sexualidad lesbiana**. Akio se muestra sorprendido y no sabe cómo reaccionar ante las palabras de Anthy (Figura 429). Por lo tanto, Anthy muestra **contextualización** sobre el estado de Utena, en contraste a Akio. Mientras Anthy se va, Akio se levanta de su escritorio y trata de que regrese (Akio: “*¿De qué estás hablando? ¡Espera! ¡Anthy! ¡Anthy!*”). Sin embargo, Anthy se despide de él (Anthy: “*Adiós*”) mostrando **independencia** y **liderazgo**. El ascensor se cierra con Anthy adentro, quien abandona la torre y a Akio. Con esto, se **opone** a **limitar las capacidades de movimiento de las mujeres**.

39.10: Anthy aparece en la salida de Ohtori, dejando la torre atrás (Figura 430). Muestra **adhesión** a la **moda «femenina» en el vestir**, pero a diferencia de las anteriores escenas, su vestuario (un vestido rosado) es de su elección. En este sentido, Anthy cambia el color rojo del vestido de Prometida -que representa a Akio- un hombre, por el rosado -que representa a Utena- una mujer. Además, muestra su cabello largo en público dejando atrás el cabello corto y recogido que ha sido recurrente en su personaje. Esto muestra visualmente el impacto que Utena, quien es caracterizada por su largo cabello rosado, ha tenido en ella. Sin embargo, no

es que busque imitar a Utena. El estilo de vestuario que Anthy utiliza por primera vez mantiene una identidad propia. Por lo tanto, la feminidad es representada como positiva y muestra **asertividad** (asociada a lo femenino) al tomar sus decisiones. Además, Mientras Anthy observa la salida, piensa en Utena y como ahora es ella quien la buscara (Anthy: “*Ahora me toca a mí ir a buscarte... no importa donde estés, estoy segura de que te encontraré... espérame, Utena*”). Con esto, se opone al **atentado en contra de la memoria lesbiana** y a la **negación de la sexualidad lesbiana**. Más aún, por primera vez, Anthy percibe a Utena como su igual, al dejar de utilizar el *-sama*, que indicaba jerarquía entre ambas. Con esto, deja atrás el confinamiento heteronormativo de la academia dispuesta a enfrentarse ella misma, y sola, a la búsqueda de Utena y al mundo externo.

Finalmente, Anthy cruza la salida de la Academia y deja atrás a Ohtori, **oponiéndose** a las **persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas**. En este sentido, Utena y Anthy sí lograron la revolución, pero esta no fue masiva como esperaba Akio, sino particular, causando que Anthy le ponga fin a su relación tóxica con Akio, su hermana, y que abandone su rol como la Prometida dentro del Sistema de duelos. Del mismo modo, Anthy busca la academia en búsqueda de Utena, asociando la revolución al amor lésbico.

39.11: Un último momento muestra la fotografía que Utena y Anthy se tomaron en la escena 34.3, cuando Akio aún significaba un obstáculo en su relación. Se escucha la voz de Utena dirigiéndose a Anthy cuando estaban en su habitación en la escena 25.3 (Utena: ... “*Oye, si alguna vez hay algo que te preocupa... ven a hablarlo conmigo primero. Ese es el tipo de amiga que quiero que seamos...*”). Esto muestra su relación como una amistad intensa que limita con lo romántico, característico de la Clase-S. Sin embargo, mientras más se acerca a la fotografía, se descubre que el rostro de Akio no salió en esta y que, además, Utena y Anthy se habían estado tomando de las manos (Figuras 432-433). Con esto, se muestra la **oposición** a las **imágenes falsas del lesbianismo** de ambas. Se vuelve a escuchar la voz de Utena, hablando

sobre su futuro con Anthy, y la respuesta expectativa de Anthy (Utena: “... y *algún día, juntas...*”, Anthy: “¿*Algún día juntas...*?”) y finalmente aparece el título del episodio “*Algún día, brillaremos juntas*”, marcando la **oposición** de ambas al **atentado en contra de la memoria lesbiana** y a la **negación de la sexualidad lesbiana**.

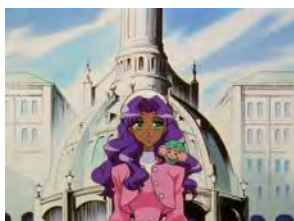


Figura 430



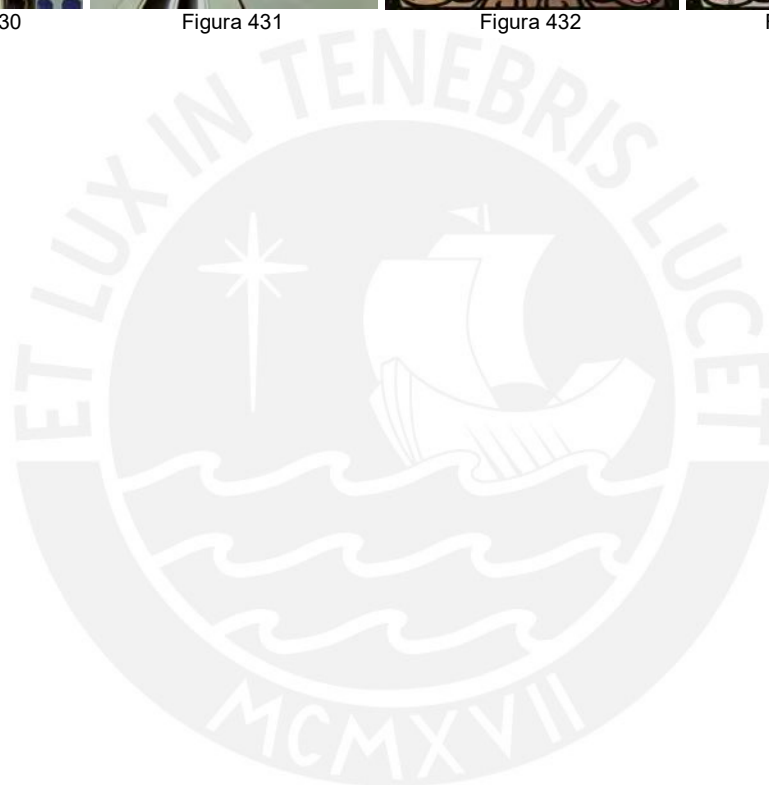
Figura 431



Figura 432



Figura 433



CONCLUSIONES

1. En el *anime RGU* (1997), la heterosexualidad obligatoria se manifiesta como la mayor fuerza antagónica para los personajes protagónicos de Utena y Anthy. A lo largo del relato, la **adhesión** a la heterosexualidad está representada de manera fundamental en lo institucional y en las relaciones sociales con personajes principalmente masculinos. La **oposición** a la heterosexualidad obligatoria es asociada con el romance lésbico, y representada como un proceso continuo y complejo, que influye en el desenvolvimiento de los personajes en la construcción y en la representación de género. Por lo tanto, no hay una representación de género que sea establecida como correcta o estandarizada, sino una que se construye personalmente, y es honesta para ambos personajes según sus similitudes y diferencias.
2. La heterosexualidad obligatoria se manifiesta en el *anime RGU* (1997) como la mayor fuerza antagónica para el personaje de Utena. En su caso, la **adhesión** a la heterosexualidad obligatoria está mayormente representada con el anhelo heterotradicional del romance y los personajes masculinos. La **oposición** es representada en su relación con Anthy, y la posibilidad del romance lésbico. En este sentido, la evolución de Utena como personaje se encuentra en resistir el cambio de su identidad, ya que después de muchas variaciones regresa a las mismas características que presentaba inicialmente, con la diferencia de haber logrado la **oposición** a los mandatos de heterosexualidad obligatoria.
3. La heterosexualidad obligatoria se manifiesta en el *anime RGU* (1997) como la mayor fuerza antagónica para el personaje de Anthy. Su **adhesión** es extrema y está representada con su rol como Prometida en el Sistema de Duelos, y la relación abusiva con su hermano mayor, Akio. Su **oposición** es gradual, y es representada en su relación romántica con Utena. Mientras más avanza el relato, Anthy se **adhiera** y **opone** a

distintos mandatos y presenta características de género dicotómicas masculinas y femeninas sin patrones, estableciéndose como un personaje ambiguo. En este sentido, su evolución como personaje se encuentra en lograr la **oposición** a los mandatos de heterosexualidad obligatoria y en atreverse a expresar su propia identidad, independientemente de su rol como Prometida, concluyendo en un balance entre características femeninas y masculinas.

4. A lo largo del relato del *anime RGU* (1997) Utena y Anthy experimentan variaciones en su relación a partir de los mandatos de heterosexualidad obligatoria y la representación de género. Durante *RGU*, ambas características de género, masculinas y femeninas, son representadas con variedad, y de manera positiva o negativa según la situación. El género no es representado de manera estática, sino como una identidad en cambio constante. Finalmente, Utena y Anthy alcanzan una representación de género compleja que está basada en una dualidad fluctuante respecto a las características masculinas y femeninas. Sin embargo, al inicio del relato parece haber una correlación entre la **adhesión** a la heterosexualidad obligatoria y las características femeninas. Mientras que la **oposición** a la heterosexualidad obligatoria va de la mano a las características masculinas. Esto se deja atrás al avanzar el relato, al complejizarse las representaciones de género y, finalmente, son las características femeninas aquellas con las que Utena y Anthy se enfrentan a los conflictos y con las que desarrollan su relación emocional. En general, a lo largo del relato hay una reivindicación de lo femenino.
5. Los mandatos de heterosexualidad obligatoria aparecen de tres modos en *RGU*, de manera simbólica, sugerida, y en la realidad del relato. Por ejemplo, la extracción de la espada del pecho de Anthy, es una representación simbólica sexual que corresponde al mandato de las **imágenes sádicas de mujeres** al ser una figura fálica. Por otro lado, la **prostitución** es representada con el acto de utilizar a Anthy como una transacción entre

los duelistas, en donde toma el rol de Prometida. En este sentido, Akio organiza los duelos, sugiriéndose el mandato del **proxenetismo**. Ambos mandatos sugieren el rol sexual de la Prometida. Finalmente, se descubre que Akio mantiene relaciones sexuales con Anthy, con esto aparecen mandatos como el **incesto**, el matrimonio **infantil** y la **violación** ya no de manera simbólica, o sugerida sino explícitamente en el relato.

6. *RGU* pertenece a una tradición de relatos *anime* incluyendo sus categorías, el *shojo* y el *yuri*, y el precursor literario de estas, *Class-S*. La heterosexualidad obligatoria aparecerá dentro del marco de las convenciones y reglas establecidas en estas categorías, las cuales serán invertidas y re-configurarlas en el relato de *RGU*. A partir de esto, se concluye que el lesbianismo es representado como una identidad por la que los personajes deben luchar, sacrificarse y enfrentar obstáculos constantemente. En contraste a la heterosexualidad, la homosexualidad es representada como una vida difícil, pero es también lo que le otorga libertad a Utena y Anthy, y les permite escapar de los sistemas dañinos y heteronormativos en los que vivían. Por lo tanto, el relato enfatiza la posibilidad revolucionaria del amor lésbico, acción que está presente desde el título mismo del *anime*.
7. El relato de *RGU* mantiene la tendencia *shojo* de la aparición de más elementos tradicionales respecto a la representación de roles de género y romance según la edad de la protagonista. Sin embargo, a diferencia de otros relatos *shojo*, estos elementos tradicionales son representados con la **adhesión** a la heterosexualidad obligatoria, es decir un conflicto que Utena y Anthy deben superar. Por lo tanto, la **oposición** a la heterosexualidad obligatoria, es acompañada del rechazo a una serie de características *shojo* tradicionales asociadas a lo heterosexual y con la representación del amor lésbico como lo que moviliza este cambio.

8. Respecto a la *Class-S* y el *Yuri*, aparecen muchísimas de las convenciones narrativas establecidas en estas categorías. No obstante, a pesar de estar presentes las convenciones *yuri*, el relato y sus personajes se desarrollan de manera distinta. Aunque la **oposición** gradual a los mandatos de heterosexualidad obligatoria y la representación de género de Utena y Anthy respeta las convenciones, arquetipos y tradiciones de la categoría, también escapa de estos. Esto puede observarse en el final, en el que se mantienen elementos de esta categoría (como el romance no consumado) pero al mismo tiempo, se evita el final trágico asociado a la muerte. En contraste, el suicidio de Anthy no se consuma pues Utena lo evita, y la desaparición de Utena no es considerada permanente, pues es el catalizador para que Anthy abandone el sistema heteronormativo que la rodea, en busca de Utena y el amor lésbico que su relación representa.
9. En *RGU*, la academia Ohtori es representada como un espacio en el que se perpetúa la representación de género heteronormativa, y la **adhesión** a la heterosexualidad obligatoria. Según las convenciones *yuri*, la academia es un espacio en el que se desarrolla el romance entre mujeres de manera transicional, sirviendo como preparación para el matrimonio heterosexual que sucederá al dejar la academia y reintegrarse al mundo real. Sin embargo, en *RGU* la academia se reconfigura como una fuerza antagónica que no permite que Utena y Anthy identifiquen su amor la una por la otra. Es cuando se **oponen** definitivamente a la heterosexualidad obligatoria, que ya no pueden existir en la academia: Utena desaparece, y Anthy abandona Ohtori en búsqueda de Utena. Con esto, se invierte la convención de los *yuri*, siendo el mundo exterior establecido como un espacio lleno de posibilidades en relación al lesbianismo. En contraste, la academia está asociada a la heteronormatividad, y a la inmutabilidad. Aunque no hay confirmación de que el mundo exterior vaya a tener menos obstáculos, el amor lésbico les otorga la valentía para enfrentarlo con autonomía.

10. Otro escenario central en los relatos *yuri* y de *Class-S*, son las habitaciones de internado compartidas por las protagonistas. En el caso de *RGU*, inicialmente Utena y Anthy viven solas, lo que les permite desarrollar una fuerte relación emocional. Sin embargo, al mudarse con Akio, esta es interrumpida. Aunque la habitación que ambas comparten sigue representando la posibilidad romántica entre ellas, no pueden escapar de la presencia de Akio (quien mantiene relaciones paralelas con ambas). De este modo, su personaje es establecido como obstáculo para la relación entre Utena y Anthy, al invadir su espacio privado y personal.
11. La relación entre Utena y Wakaba ejemplifica una relación clásica del relato *Class-S*. Ambas mantienen una amistad intensamente platónica que incluye elementos románticos, pero esta es finalmente representada como transicional. Los elementos románticos en su relación empiezan a diluirse con la aparición de Akio. Además, la última aparición de Wakaba la muestra aún en la academia y en una relación heterosexual. En contraste, Anthy abandona la academia en busca de Utena, oponiéndose a la transicionalidad que representa a las relaciones lésbicas en la *Class-S*.
12. Aunque la sexualidad es una temática presente, siempre está relacionada a la heterosexualidad, y suele ser representada en relación a los mandatos de heterosexualidad obligatoria. Sin embargo, la **oposición** de Utena y Anthy a estos mandatos es representada positivamente. En contraste, la sexualidad está raramente relacionada al lesbianismo. Esto es reminiscente a las construcciones de la sexualidad en el *yuri*, en donde el lesbianismo enfatiza las relaciones emocionales entre mujeres, y se distancia de los deseos corporales. Sin embargo, en este caso, los personajes de Utena y Anthy recién inician su adolescencia, y su relación con la sexualidad

(heterosexual) es prematura, y representada como **adhesiones** a la heterosexualidad obligatoria.

13. Una de las temáticas que más aparece en la representación del lesbianismo en *RGU* es la memoria. En el relato, cuando Utena es una niña, decide convertirse en un Príncipe para salvar a Anthy. Sin embargo, al crecer entra a un sistema heteronormativo (representado por la Academia Ohtori) y olvida a Anthy, centrando sus recuerdos alrededor de una figura masculina. En este sentido, el lesbianismo es configurado como temporal y transicional dentro de la academia Ohtori. Por eso, al reconocer sus sentimientos Utena y Anthy deben dejarla. Además, la última imagen de *RGU* es una fotografía de Utena, Anthy y Akio. En esta, Utena y Anthy se agarran de las manos, aun con la presencia de Akio (quien es la representación de la heterosexualidad obligatoria en el relato). Esto muestra como la existencia lésbica perseveraba a pesar de convivir con la heteronormatividad impuesta y tóxica. De este modo, Utena y Anthy, dejan una memoria lésbica tangible en Ohtori, sugiriendo además la posibilidad de cambio en un espacio que ha sido establecido como inmutable.
14. Los conceptos de Teoría Feminista Audiovisual, pueden observarse durante el relato. Para empezar, en el caso de la mirada masculina, persiste el elemento voyerista de los *yuri*, sin embargo, en este caso se integra al relato. En este sentido, la mirada masculina predica a Utena y Anthy y refuerza a los personajes masculinos como obstáculo respecto a ellas. No obstante, la mirada masculina también existe fuera del relato, y está presente en los planos, y en cómo se presentan los cuerpos de Utena y Anthy. Respecto a la voz femenina, se puede resaltar a la introducción que denominamos la Fábula y que es vital para el relato. Por otro lado, la masculinidad en crisis se encuentra presente en la figura del Príncipe, que termina siendo dañina tanto para Utena y Akio (quienes pretenden desempeñar el rol), como para Anthy (quien recibe las consecuencias). Paralelamente,

se puede observar el concepto de lo monstruoso-femenino en Anthy, aunque no de manera tan prominente. La ambigüedad de sus intenciones asocia a su personaje con lo abyecto. Esto es recalcado en su rol de bruja, que la establece como alguien potencialmente peligroso. Por último, como hemos visto durante la investigación, el deseo *queer* está presente durante todo el relato en la relación de Utena y Anthy, en el desarrollo del romance entre ambas y en las manifestaciones del lesbianismo.

15. Finalmente, el concepto de revolución en *Revolutionary Girl Utena* no es representado como algo grandioso, sino como un cambio individual. El sistema heteronormativo, representado en lo institucional (la academia Ohtori y el sistema de duelos que Akio planea reiniciar) se mantiene inmutable. Sin embargo, Anthy sí ha cambiado. Aunque Utena no salva a Anthy, la relación que ambas comparten produce cambios profundos en ambas. Utena desaparece pues ya no puede existir en el espacio heteronormativo que representa la academia Ohtori. Por otro lado, Anthy se **opone** a la heterosexualidad obligatoria por sí misma y abandona todos los sistemas heteronormativos en los que había estado atrapada para enfrentar el mundo real, e ir en busca de Utena. En este sentido, el relato gira alrededor de la posibilidad revolucionaria del amor lésbico, que empieza desde lo privado -con la relación de Utena y Anthy- pero que deja abierta la puerta para un potencial cambio posterior.

RECOMENDACIONES

A continuación, se presentarán algunas recomendaciones para futuras investigaciones con temáticas similares:

- En relación a la metodología, las matrices escogidas fueron ideales para el análisis de temáticas de género y sexualidad. Sin embargo, a futuro, debería ser posible construir una propuesta más interseccional que incluya otras variables importantes que también afectan al género. En el caso de *RGU*, por ejemplo, la raza definitivamente impacta el relato, específicamente en la construcción y el desarrollo de personajes como Anthy y Akio, y sus relaciones con Utena.
- Esta investigación desarrolló el análisis de un producto audiovisual a partir del relato. Por lo tanto, temáticas como la mirada masculina fueron observadas a partir de los comportamientos de los personajes hombres dentro del relato. Sería interesante poder contrastar esta información con la presencia de la mirada masculina en los creadores y espectadores.
- A manera personal sería interesante contrastar los resultados de esta investigación con la película de *RGU*, *La Adolescencia de Utena*, debido a que esta cuenta con una representación del lesbianismo más explícita.

BIBLIOGRAFÍA

- Aa03. (Abril del 2016). Controversia de Sailor Moon. *Sailor Moon Spain* [Entrada de Blog]. Recuperado de: <<http://sailormoon-spain.blogspot.com/2016/04/controversia-de-sailor-moon.html>>
- Abela, J. (2002). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. España: Fundación Centro de Estudios Andaluces
- Acosta, C. A. D. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de educación y pensamiento*, (17), 85-95.
- Agenda Friki Perú.
Recuperado de: <<https://agendafriki.wordpress.com/>>
- Aguilar, C. (12 de Febrero del 2020). Love Dialogue: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire. *Roger Ebert*.
Recuperado de <<https://www.rogerebert.com/interviews/love-dialogue-celine-sciamma-on-portrait-of-a-lady-on-fire/>>
- ANI NO MIYAKO (13 de Noviembre de 2011). Ikuhara School Directors & Utena's Legacy. *Ani no Miyako Japanese Animation & Visual culture*. [Entrada de Blog].
Recuperado de: <<https://animomiyako.wordpress.com/2011/11/13/ikuhara-school-directors-utenas-legacy/>>
- AnimeFLV. Shoujo Kakumei Utena.
Recuperado de: <<https://www3.animeflv.net/anime/shoujo-kakumei-utena>>
- Anime News Network. (06 de Julio del 2000). SPJA awards. *Anime News Network*.
Recuperado de: <<https://www.animenewsnetwork.com/news/2000-07-06/spja-awards>>
- AMERICATV. Mi marido tiene familia. *América TV*.
Recuperado de: <<https://www.americatv.com.pe/mi-marido-tiene-familia> >
- Arai, H. (1998). "Naze 'Shojo' 'Kakumei' na no ka," *Pop Culture Critique*, no. 2, ShOjotachi no senreki (1998), 18
- Arias, D. (16 de Octubre del 2018). 'Sakura Card Captor' regresa a latinoamérica y con su voz original. *Enter*.
Recuperado de: <<https://www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/sakura-card-captor-latinoamerica>>
- Bailey, C.E. (2012). Prince charming by day, superheroine by night?: Subversive sexualities and gender fluidity in 'Revolutionary Girl Utena' and 'Sailor Moon'. *Colloquy*, 2012, no 24, p. 207
- Bauman, N. (12 de Febrero del 2020). Yuri is for Everyone: An analysis of yuri demographics and readership. *Anime Feminist*.
Recuperado de: <<https://www.animefeminist.com/yuri-is-for-everyone-an-analysis-of-yuri-demographics-and-readership>>
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El Arte cinematográfico*. Paidós Iberica.
- Bravo, P. R. (1997). Una aproximación al concepto de Género.
- Brown, J.L. (2008) *Female Protagonists in Shōjo Manga-From the Rescuers to the Rescued*. University of Massachusetts Amherst.
- Burgos, E. (2010). "El deseo lesbiano como potencia feminista", en Granada, treinta años después: aquí y ahora (pp. 465-472). *Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas*.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Psychology Press.
- Cabezas, D. (2018). *Masculinidades disidentes libertades oprimidas : un estudio sobre las representaciones gay en el cine independiente sudamericano de Perú, Chile y Venezuela*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.

Cardcaptor Sakura Wiki. Cardcaptors.

Recuperado de: <<https://cssakura.fandom.com/wiki/Cardcaptors>>

Cassano, G. (2015). Las representaciones de la diversidad sexual en la ficción televisiva peruana. *VIII Seminario Regional (Cono Sur) ALAIC*.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.

Cobos, T. (2010). “Animación japonesa y globalización: la latinización y la subcultura Otaku”. En América Latina. *Revista Razón y Palabra*, No. 72, México: Tecnológico de Monterrey.

Comparato, D. (1992). De la creación al guión. *Colección Especializada Audiovisual*.

Comparato, D. (2014). De la creación al guión: Arte y técnica de escribir para cine y televisión. *Revolução eBook*.

Damean, D. (2006). Media and gender: Constructing feminine identities in a postmodern culture. *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 5 (14):89-94

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34.

Del Solar, S. (13 de Junio de 2015). “Cuidado: Beso gay”, por Salvador del Solar. *El Comercio*. Recuperado de: <<https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/cuidado-beso-gay-salvador-solar-371759-noticia/?ref=ecr>>

DeMott, R. (06 de Diciembre del 2011). Nozomi Releases Revolutionary Girl Utena on DVD. Recuperado de: <<https://www.awn.com/news/nozomi-releases-revolutionary-girl-utena-dvd>>

Díaz, E. (04 de Marzo del 2021). How Classic Anime ROBOTTECH Gave Us a Drag Queen Action Hero. *Nerdist*. Recuperado de: <<https://nerdist.com/article/robottech-drag-queen-hero-lancer-yellow-dancer>>

Doblaje Wiki. *El anillo mágico*.

Recuperado de: <https://doblaje.fandom.com/es/wiki/El_anillo_mágico>

Dollase, H. T. (2003). Early twentieth century Japanese girls' magazine stories: examining shojo voice in Hanamonogatari (Flower tales). *Journal of Popular Culture*, 36(4), 724.

Donovan, C. (2013). “‘In my high heels, I will punish you’”: The Cultural Importance of Gender Representation in Sailor Moon’, *Adventures of Comic Book Girl*. Recuperado de: <https://adventuresofcomicbookgirl.wordpress.com/2013/05/01/in-my-high-heels-i-will-punish-you/>

Dworkin, A. (1974). *Woman hating*. New York: Dutton.

England, D.E; Descartes, L; Collier-Meek, M.A. (2011). Gender role portrayal and the Disney princesses. *Sex roles*, 2011, vol. 64, no 7, p. 555-567.

EN MEMORIA POKESOG (15 de Julio del 2020). El Anillo Magico (1997) La Chica Revolucionaria Utena en español Latino. *EN MEMORIA POKESOG* [Entrada de Blog]. Recuperado de: <<http://enmemoriapokesog.blogspot.com/2020/07/anime-el-anillo-magico-1997-la-chica.html>>

Empty Movement: Revolutionary Girl Utena’s home on the Internet. *Ohtori*. Recuperado de: <<http://ohtori.nu>>

Empty Movement: Revolutionary Girl Utena’s home on the Internet. The Analysis of Utena: An Introduction to the Utena Universe. *Ohtori*. Recuperado de: <<http://ohtori.nu/analysis/introduction.html>>

Empty Movement: Revolutionary Girl Utena’s home on the Internet. The Analysis of Utena: Meet the characters of Utena. Utena. *Ohtori*. Recuperado de: <<https://ohtori.nu/analysis/characters.html#utena>>

Empty Movement [@ohtori_nu] (19 de Septiembre del 2020). Spring '97's Revolutionary Announcement! Revolutionary Girl #Utena's May 1997 Animage special article, translated

- by Nagumo, edited into the magazine pages by me, for the total 90's weeb experience!
Scope the Ikuhara and Enokido interview. :D [Tweet] [Imagen adjunta]. Twitter.
https://twitter.com/ohtori_nu/status/1307224939309592577/photo/3
- Empty Movement: Revolutionary Girl Utena's home on the Internet. The Analysis of Utena: Meet the characters of Utena. Akio. *Ohtori*. Recuperado de:
<<https://ohtori.nu/analysis/characters.html#akio>>
- Empty Movement: Revolutionary Girl Utena's home on the Internet. The Analysis of Utena: Meet the characters of Utena. Wakaba. *Ohtori*. Recuperado de:
<<https://ohtori.nu/analysis/characters.html#wakaba>>
- Empty Movement: Revolutionary Girl Utena's home on the Internet. The Analysis of Utena: Meet the characters of Utena. Anthy. *Ohtori*. Recuperado de:
<<https://ohtori.nu/analysis/characters.html#anthy>>
- Facio, A., & Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado.
Fancaps.net. Revolutionary Girl Utena.
Consulta: <<https://fancaps.net/anime/index.php?16318>>
- FAVEREYS. (19 de Abril del 2019). Nobuko Yoshiya : Queer Manga Icon. *FAVEREYS* [Entrada de Blog]. Recuperado de:
<<http://favereys.blogspot.com/2019/04/nobuko-yoshiya-queer-manga-icon.html>>
- Field, S. (2005). El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso. *Plot Ediciones*.
- FOROS PERÚ. Así era antes la programación. *Foros Perú*.
Recuperado de: <<https://www.forosperu.net/temas/tv-peruana-asi-era-antes-la-programacion.540897/pagina-29>>
- Fujimoto, Y. (2014). Where Is My Place in the World? Early Shōjo Manga Portrayals of Lesbianism. *Mechademia*.
- Fujimoto, Y. (2004). Transgender: Female hermaphrodites and male androgynes. *US-Japan Women's Journal*, 76-117.
- Galbraith IV, S. & Duncan, P. (2009). Cine Japonés. Köln: *Taschen Evergreen*.
- Gallego, P. M. (2011). Transdeseantes: de la heterosexualidad obligatoria al deseo lesbiano. *Acciones e investigaciones sociales*, (29), 33-67.
- Gauntlett, D. (2008). Media, gender and identity: An introduction. Routledge.
- GLAAD (31 de Julio de 2020). The Nominees for the 31st Annual GLAAD Media Awards.
Recuperado de: <<https://www.glaad.org/mediaawards/31/2020%20nominees>>
- Haecker, R. (06 de Julio de 2011), An Idealist Interpretation of 'Revolutionary Girl Utena'
Recuperado de: <https://ohtori.nu/analysis/01_ryan_haecker_idealist_1.htm>
- Halberstam, J. (1998). Female masculinity. Duke University Press.
- Hale, M. (21 de Septiembre del 2017). Review: An Anime New York in Netflix's Neo Yokio. *New York Times*. Recuperado de: <<https://www.nytimes.com/2017/09/21/arts/television/netflix-neo-yokio-review-jaden-smith.html>>
- Hallam. (2007). Transforming Girls The Representation of Gender and Sexuality in Japanese Shojō Animation. *Academia*.
- Hemann, K. (2015). Short skirts and superpowers: the evolution of the beautiful fighting girl. *US-Japan Women's Journal*, 47(1), 45-72.
- Hendricks, D. (2015). "Depictions of the Anime Lesbian: Land of the Rising Queer." *The Artifice*,
Recuperado de: <<http://the-artifice.com/depiction-anime-lesbian-queer>>
- Hinton, P. (2014). Representation or misrepresentation?: British media and Japanese popular culture. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 3(1), 89-108.

- Hirano, T. (16 de Abril del 2015). Los sufijos honoríficos en los nombres japoneses (san, chan...). *Japonesenlanube*. Recuperado de: <<https://japonesenlanube.com/blog-sobre-el-idioma-japones/san-chan-kun>>
- Hofstätter, B., & Wöllmann, T. (2011). The concept of ‘heteronormativity’ and its methodological implications. In Proceedings of the 10th Annual IASSTS Conference on Critical Issues in Science and Technology Studies, 2nd-3rd May.
- Holsti, O. R. (1969). Content analysis for the social sciences and humanities. Reading, MA: Addison-Wesley (content analysis).
- Hooks, B. (2010). Understanding patriarchy. Louisville Anarchist Federation Federation.
- Horno, A.L. (2013). Animación japonesa. Análisis de series de anime actuales. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.
- Japonpedia. Historia del manga y el anime en la cultura japonesa. *Japonpedia*. Recuperado de: <<https://japonpedia.com/historia-del-manga-y-el-anime-cultura-japonesa>>
- Jerardo, E. (3 de marzo de 2019). Estreno Nacional De “Amar A Muerte” Por ATV. *Ernesto Jerardo*. Recuperado de: <<https://www.ernestojerardo.com/2019/03/estreno-nacional-de-amar-a-muerte-por-atv>>
- Jerardo, E. (15 de Septiembre de 2019). “Perdona Nuestros Pecados” Se Estrena En Latina. *Ernesto Jerardo*. Recuperado de: <<https://www.ernestojerardo.com/2019/09/perdona-nuestros-pecados-se-estrena-en-latina>>
- Kaiser, V. (2019). SARAZANMAI Imagines a Better Future for Queer Love Stories. *Fanbyte*. Recuperado de: <<https://www.fanbyte.com/features/sarazanmai-queer>>
- Kaiser, V. (20 de Enero del 2015). The End of Adolescence, the Beginning of Agency; or, I Know Why She Turns into a Car. *Vrai Kaiser*. Recuperado de: <<https://vraikaiser.com/2014/01/20/i-know-why-she-turns-into-a-car>>
- Kelley, S. (25 de Julio de 2017). Steven Universe Was Influenced by Revolutionary Girl Utena. *Den of Geek*. Recuperado de: <<https://www.denofgeek.com/us/tv/steven-universe/266591/steven-universe-was-influenced-by-revolutionary-girl-utena>>
- KING AMUSEMENT CREATIVE. [「KING AMUSEMENT CREATIVE」公式チャンネル] (08 de Agosto del 2020). 奥井雅美 「輪舞-revolution」 | 少女革命ウテナ | オープニング. [Video]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=tyPv7QyuZl0>
- Kraft, C. (29 de Septiembre del 2015). SPOTLIGHT ON SAILOR MOON DIRECTOR: KUNIHICO IKUHARA. *Geek and Sundry*. Recuperado de: <<https://geekandsundry.com/anime-director-feature-kunihiko-ikuhara>>
- Lagarde, M. (1990). Identidad femenina. Secretaría Nacional de Equidad y Género.
- Lamas, M. (2000). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. PUEG Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. México.
- Lerner, G.(1990). La creación del patriarcado (pp. 34-36). Barcelona: Crítica.
- Lezubski, K. (2014). Channeling Wonder: Fairy Tales on Television. The Power to Revolutionize the World, or Absolute Gender Apocalypse?: Queering the New Fairy-Tale Feminine in Revolutionary Girl Utena. Episode 8, 163-188. Wayne State University Press.
- Lock, F. (2014). Del lenguaje gráfico del manga Hana Yori Dango a la construcción audiovisual del drama Coreano Boys Over Flowers. PUCP, Lima.
- Lomelí, A. Juliantina y Aristemo, ¿quiénes son y por qué se han vuelto el furor de las redes sociales?. *Tomatazos*. Recuperado de: <<https://www.tomatazos.com/articulos/360844/Juliantina-y-Aristemo-quienes-son-y-por-que-se-han-vuelto-el-furor-de-las-redes-sociales>>

- Loo, E. (31 de Enero del 2018). Netflix to Co-Produce Anime With Production I.G, Bones, WIT Studio. *Anime News Network*. Recuperado de: <<https://www.animenewsnetwork.com/news/2018-01-31/netflix-to-co-produce-anime-with-production-i.g-bones-wit-studio/.127164>>
- Loveridge, L. (25 de Mayo del 2017). Madoka Magica's Gekidan Inu Curry Illustrates New Utena Álbum. *Anime News Network*. Recuperado de: <<https://www.animenewsnetwork.com/interest/2017-05-25/madoka-magica-gekidan-inu-curry-illustrates-new-utena-album/.116563>>
- Luther, C. A., & Nentl, N. J. (2001). Japanese Teenage Girls-Their Ad-Inspired Social Comparison Behavior and Perceptions of Women's Roles. *Gazette (Leiden, Netherlands)*, 63(1), 25-40.
- Mack, A. (09 de Noviembre del 2016). The Handmaiden averts the “male gaze” in its portrayal of women. *Straight*. Recuperado de: <<https://www.straight.com/movies/824071/handmaiden-averts-male-gaze-its-portrayal-women>>
- Manohla, D. (23 de Mayo del 2013). Jostling for Position in Last Lap at Cannes. *New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2013/05/24/movies/many-films-still-in-running-at-cannes-for-palme-dor.html?pagewanted=2&ref=movies&_r=0>
- Maroh, J. Adèle's Blu. Recuperado de: <http://sd-4.archive-host.com/membres/up/204771422545612119/Adele_blue.pdf>
- Martín, S. (2017). Lectura y crítica del discurso heterosexual. Letras.
- Mazinger Z Fandom Wiki.Barón Ashura. Recuperado de: <[https://mazingerz.fandom.com/es/wiki/Barón_Ashura_\(TV\)](https://mazingerz.fandom.com/es/wiki/Barón_Ashura_(TV))>
- McCleary, S. (2014). Voice and agency: Empowering women and girls for shared prosperity. World Bank Publications.
- McKee, R. (2011). El guión. Story. *Alba editorial*.
- Mechademia: Journal and Conferences on Asian Popular Cultures. Consulta: <<http://www.mechademia.net/journal>>
- Miriam, K. (2007). Toward a Phenomenology of Sex-Right: Reviving Radical Feminist Theory of Compulsory Heterosexuality. *Hypatia*, 22(1), 210-228.
- Miyao, D. (2002). Before anime: animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan. En *Japan Forum*. Taylor & Francis. p. 191-209.
- Murphy-Shigematsu, S. (2012). Hybrid Identities and Adolescent Girls: Being ‘Half’ in Japan.
- Myers, M; Fahey, M. (11 de Noviembre de 2018). What We Adored About Netflix's She-Ra Reboot. *Kotaku: Gaming, Reviews, News, Tips, and More*. Recuperado de: <<https://kotaku.com/what-we-adored-about-netflixs-she-ra-reboot-1830543394>>
- Nagaike, K. (30 de Septiembre del 2010). The Sexual and Textual Politics of Japanese Lesbian Comics Reading Romantic and Erotic Yuri Narratives. *Japanese Studies*. Recuperado de: <<https://japanesestudies.org.uk/articles/2010/Nagaike.html>>
- Nakamura, K., & Matsuo, H. (2005). Female masculinity and fantasy spaces: transcending genders in the Takarazuka Theatre and Japanese popular culture. *Men and Masculinities in Contemporary Japan* (pp. 77-94). Routledge.
- Napier, S. (2001). *Anime from Akira to Princess Mononoke: experiencing contemporary Japanese animation*. Springer.
- Napier, S. J. (2005). *Anime from Akira to Howl's moving castle: Experiencing contemporary Japanese animation*. St. Martin's Griffin.
- Newman, N. (19 de Octubre del 2016). Park Chan-wook Talks ‘The Handmaiden,’ Male Gaze, Queer Influence, and Remaking a Spike Lee Film. *The Film Stage*. Recuperado de: <<https://thefilmstage.com/park-chan-wook-talks-the-handmaiden-male-gaze-queer-influence-and-remaking-a-spike-lee-film>>

- New York Comic Con [New York Comic Con] (10 de Octubre del 2020). Revolutionary Girl Utena Manga Celebration with Chiho Saito and Kunihiko Ikuhara [Video]. *Youtube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=zFcdKTVRzRA>>
- Nordin, E. (2015). From queer reading to queerbaiting: The battle over the polysemic text and the power of hermeneutics.
- Nozomi Entertainment. REVOLUTIONARY GIRL UTENA 20TH ANNIVERSARY ULTRA EDITION BLU-RA. Nozomi. Consulta: <<http://www.nozomientertainment.com/product/revolutionary-girl-ultra-edition-20th-anniversary-blu-ray-collection>>
- Ogi, F. (2003) "Female Subjectivity and Shoujo (Girls) Manga (Japanese Comics): Shoujo in Ladies' Comics and Young Ladies' Comics," *The Journal of Popular Culture* 36 (4) 780–803.
- Ongley, H. (21 de Octubre del 2016). Park Chan-Wook on the subversive sensuality of his korean lesbian thriller 'the handmaiden'. *ID VICE*.
Recuperado de: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/neba7d/park-chan-wook-on-the-subversive-sensuality-of-his-korean-lesbian-thriller-the-handmaiden>
- Ottosson, T; Cheng, X. (2012). The representation of gender roles in the media: an analysis of gender discourse in Sex and the City movies. University West.
- Paechter, C. (2006). Masculine femininities/feminine masculinities: Power, identities and gender. *Gender and education*, vol. 18, no 3, p. 253-263.
- Parlett, L. (2013). The Girl who would be prince: A critical analysis of Gender and Power in RGU and the Shojo genre.
- Pak, C. (4 de noviembre de 2019). A Retrospective on Kunihiko Ikuhara: Revolution, One Kiss at a Time. *Scene + Heard*. Recuperado de: <<https://www.sceneandheardnu.com/content/2019/11/4/a-retrospective-on-kunihiko-ikuhara-revolution-one-kiss-at-a-time>>
- Patrón, P. (2020). Construyendo y deconstruyendo a las Magical Girls: un estudio sobre la representación de roles de género y orientación sexual en los animes Magical Girl "CardCaptor Sakura" (1998) y "Puella Magi Madoka Magica" (2011). (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.
- Peru30. (20 de Enero del 2011). 1997, el año del anime [Entrada de Blog]. *Perú 30*.
Recuperado de: <<https://peru30.wordpress.com/2011/01/20/1997-el-ano-del-anime/>>
- Pointon, S. (1997). "Transcultural Orgasm as Apocalypse: Urotsukidoji: The Legend of the Overfiend." *Wide Angle* 19, no. 3 (41-63).
- PROMSEX. (2018). Monitoreo y análisis de medios con enfoque en diversidad sexual y género. Percepción de la comunidad LGBT en la prensa de Iquitos. Lima. *PROMSEX*.
Recuperado de: <<https://promsex.org/wp-content/uploads/2018/06/Monitoreo-y-analisis-de-medios-en-Iquitos.pdf>>
- Pulliam-Moore, C. (16 de Julio de 2018). Gizmodo, we come from the future. *io9*.
Recuperado de: <<https://io9.gizmodo.com/steven-universes-rebecca-sugar-on-how-she-expresses-her-1827624015>>
- Quintana, S. (2014). Supermán por siempre: La contextualización de las historias clásicas. (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.
- Ressler, K. (26 de Mayo del 2017). Revolutionary Girl Utena Gets New Manga Chapter in July. *Anime News Network*. Recuperado de: <<https://www.animenewsnetwork.com/news/2017-05-26/revolutionary-girl-utena-gets-new-manga-chapter-in-july/.116631>>
- Reyes, V. (20 de Enero del 2019). ¿Cómo se convirtió el Centro Comercial Arenales en el corazón de la cultura 'friki' en el Perú?. *RPP*. Recuperado de: <<https://rpp.pe/lima/actualidad/como-se-convirtio-el-centro-comercial-arenales-en-el-corazon-de-la-cultura-friki-en-el-peru-noticia-1176080?ref=rpp>>

- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: estudis de la diferència sexual*, 15-48.
- Richards, C., Bouman, W. P., Seal, L., Barker, M. J., Nieder, T. O., & T'Sjoen, G. (2016). Non-binary or genderqueer genders. *International Review of Psychiatry*, 28(1), 95-102.
- Ristola, J. (16 de Diciembre de 2016). The Revolutionary Potential of Lesbian Love in Yuri Kuma Arashi. *animationstudies*. [Entrada de Blog].
Recuperado de: <<https://blog.animationstudies.org/?p=1742>>
- Rodríguez Fernández, I. (2014). El realismo en el anime: una perspectiva occidental a través de sus obras populares. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Robertson, J. (1992). The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theater and beyond. *American Ethnologist*, 19(3), 419-442.
- Rose. (15 de Noviembre del 2013). "Revolutionary Girl Utena" Transgresses Gender and Sexuality. *Autostraddle*. Recuperado de: <<https://www.autostraddle.com/revolutionary-girl-utena-transgresses-gender-and-sexuality-204505>>
- Sailor Moon Dub Wiki. Censorship in Sailor Moon.
Recuperado de: <https://sailormoondub.fandom.com/wiki/Censorship_in_Sailor_Moon>
- Sailor Lily [Sailor Lily] (17 de Mayo del 2020). She-ra: Revolutionary Girl Utena Parallel [Video]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Jb7x58LK_8o>
- Saito, K. (2013). The Journal of Asian Studies Vol. 73, No. 1 (February), 143–164. The Nature of Female Representation in Shoujo Manga as Understood in Western Scholarship with Case Study on Natsuki Takaya's Fruits Basket.
- Schodt, F. L. (2007). The Astro Boy Essays: Osamu Tezuka, Mighty Atom, and the Manga/Anime Revolution. *Stone Bridge Press*.
- Scott, J.W. (1999). Gender and the Politics of History. *Columbia University Press*.
- Segato, R. (2003). Las estructuras elementales de la violencia. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Seger, L. (1990). Creating unforgettable characters. *Macmillan*.
- Seger, L. (1993). Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ed. Rialp.
- Seifert, L. C. (2015). Introduction: queer (ing) fairy tales. *Marvels & Tales*, 29(1), 15-20.
- Shinmaru. (12 de Febrero del 2011). Rose of Versailles. *Nihon Review* [Entrada de Blog].
Recuperado de: <<http://www.nihonreview.com/anime/rose-of-versailles>>
- Silman, A. (24 de Octubre del 2013). A Brief History of All the Drama Surrounding Blue Is the Warmest Color. *Vulture*. Recuperado de: <<https://www.vulture.com/2013/10/timeline-blue-is-the-warmest-color-controversy.html>>
- Simins, E. (11 de Octubre del 2018). Beyond "Canon Gay": Introducing Queerness Quadrants. *Medium*. Recuperado de: <<https://medium.com/anigay/beyond-canon-gay-30b01b40d67b>>
- Solis, L. (28 de Marzo de 2020). 'Todo por amor' y la invisibilización del amor LGTBI en la televisión peruana. *La República*. Recuperado de: <<https://larepublica.pe/genero/2020/03/28/todo-por-amor-de-latina-y-la-invisibilizacion-del-amor-gay-en-la-television-peruana-atmp/>>
- Spangler, T. (09 de Febrero del 2017). Crunchyroll Anime Service Tops 1 Million Paid Subscribers. *Variety*. Recuperado de: <<http://variety.com/2017/digital/news/crunchyroll-anime-1-million-paid-subscribers-1201982702>>
- Suárez, B. (1997). "Desleal a la civilización: la teoría (literaria) feminista lesbiana", en Buxán, X.M. (ed.), *ConCiencia de un singular deseo* (pp. 257-279). Barcelona: *Laertes*.
- Thorn, M. (16 de Marzo del 2015). Pre-World War II Shōjo Manga and Illustrations. *Matt Thorn*. Recuperado de: <<https://web.archive.org/web/20150316192926/http://www.matt-thorn>>

- com/shoujo_manga/prewar_shoujo/index.php>
- Thorn, M. (15 de Marzo del 2015). The Multi-Faceted Universe of Shōjo Manga. *Matt Thorn*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20150315022533/http://matt-thorn.com/shoujo_manga/colloque/index.php>
- Thompson, K. D. (2010). Yuri Animation: Queer Identity and Ecofeminist Thinking.
- URAnimeClub. Interview with Kunihiko Ikuhara [Transcripción de una entrevista conducida el 08 de Octubre del 2000]. *URAnimeClub*. Recuperado de: <https://archive.is/20120715071012/http://uranime.nekomusume.net/misc/ikuhara_interview.iphtml#selection-577.0-582.0>
- VICIO2B. Animes transmitidos en Perú I. *VICIO2B*. Recuperado de: <<https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animes-transmitidos-en-per%C3%ADparte-i-1967-1979>>
- VICIO2B. Animes transmitidos en Perú II. *VICIO2B*. Recuperado de: <<https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animes-transmitidos-en-per%C3%ADparte-ii-1980-1989>>
- VICIO2B. Animes transmitidos en Perú III. *VICIO2B*. Recuperado de: <<https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animes-transmitidos-en-per%C3%ADparte-iii-1990-1999>>
- VICIO2B. Animes transmitidos en Perú IV. *VICIO2B*. Recuperado de: <<https://vicio2b.jimdofree.com/art%C3%ADculos/animes-transmitidos-en-per%C3%ADparte-iv-20-002012>>
- Wakabayashi, J. (2008). Japanese Language and Literature 42 (1), 227-255
- Wang, E. (06 de Julio del 2017). The queer as hell psychedelic anime you need to see. *Dazed*. Recuperado de: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/36654/1/atenas-the-trippy-anime-film-directed-by-ikuhara>>
- Wentz, J. P. (2016). Revisiting Japan's Gross National Cool: Exporting Japanese Animation in the International Marketplace.
- Wikipedia.org. *Maho Shoujo*. Recuperado de: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Mah%C3%ADsh%C3%ADjo>>
- Wikipedia.org. *OtakuFest Perú*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/OtakuFest_Per%C3%AD>
- Wikipedia.org. *Novela Ligera*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Novela_ligera>
- Wikipedia.org. *Sailor Moon*. Recuperado de: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Sailor_Moon>
- Wittig, M. (1980). The Straight Mind, FEMINIST ISSUES, n°1 (Summer 1980), 106-107
- Yoo, N. (22 de Septiembre del 2017). Watch Ezra Koenig's New Netflix Anime "Neo Yokio". *Pitchfork*. Recuperado de: <<https://pitchfork.com/news/watch-ezra-koenigs-new-netflix-anime-neo-yokio>>
- Yoshida, K. (2008). Animation and "otherness" : the politics of gender, racial, and ethnic identity in the world of Japanese anime. University of British Columbia.

ANEXOS

A continuación, se presentarán todas las matrices desarrolladas en esta investigación. Por una cuestión de organización, se encuentran agrupadas por capítulos que se han utilizado como base para la realización de sus respectivos análisis.

EPISODIO 01: La Prometida de la Rosa

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Utena, una alumna de la academia Ohtori, quiere convertirse en un príncipe. Durante el primer día de clases del nuevo semestre, ve a Anthy, una alumna que nunca había visto antes, y siente curiosidad por ella. Aunque Utena no lo sabe, el Consejo Estudiantil participa en unos duelos en los cuales el ganador se compromete con Anthy. Saionji, el actual ganador, abusa físicamente de Anthy.
	DETONANTE	Un grupo de alumnos se burlan de una carta de amor escrita a Saionji.
	COMPLICACIÓN	Wakaba, la fiel amiga de Utena, es quien había escrito la carta.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena reta a Saionji a un duelo de kendo para defender a Wakaba.
	PRIMER <i>PLOT POINT</i>	Saionji acepta pensando que Utena lo está retando a uno de los duelos del Consejo Estudiantil. Le dice que se encuentren en el Coliseo de Duelos.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	Utena se dirige al Coliseo de Duelos a pesar de que esté fuera de límites para los alumnos, y nunca haya ido antes.
	PUNTO MEDIO	Al llegar al Coliseo, Utena descubre que Anthy está involucrada en el duelo.
	AMENAZA	Saionji golpea a Anthy después de que ella le deseé buena suerte a Utena.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena decide seguir con el duelo contra Saionji para que se detenga a pesar de no entender lo que está pasando entre él y Anthy.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Saionji saca una espada mágica del cuerpo de Anthy. Empieza el duelo entre él y Utena.
	SEGUNDO <i>PLOT POINT</i>	La espada de Saionji es de verdad, mientras que la de Utena es de bambú. Utena está en desventaja.
TERCER ACTO	CLIMAX	Utena se enfrenta a Saionji a pesar de solo tener una espada de bambú.
	DESENLACE	Utena gana el duelo causando que Anthy deje de estar comprometida con Saionji. Anthy le anuncia a Utena, quien luchó sin conocer las reglas de los duelos, que ahora es su prometida.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria

	UTENA			ANTHY		
	<i>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El adulterio femenino						
La negación de la sexualidad lesbiana						
	<i>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El apaleamiento de la esposa						
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio negociado por otros						
La prostitución						
Imágenes sádicas de mujeres						
	<i>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El matrimonio como producción gratuita						
El proxenetismo						
	<i>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
El acoso sexual						
La segregación horizontal de las mujeres						
Dedicación plena a las labores domésticas						
	<i>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La utilización de las mujeres como regalo						
La dote marital						
El proxenetismo						
Los matrimonios concertados por otros						
El uso de mujeres como ornamento						
	<i>Limitar su creatividad mediante:</i>					

	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio						
	<i>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El no acceso de las mujeres a la educación						
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»						
La vinculación socio-profesional entre hombres que excluye a las mujeres						
La discriminación de las mujeres						

Características de representación de género (dicotómico)					
UTENA			ANTHY		
Feminidad (Performativa)	Masculinidad (Performativa)	No manifiesta	Feminidad (Performativa)	Masculinidad (Performativa)	No manifiesta
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

EPISODIO 11: Implacable con elegancia. Aquel que escoge a aquella flor

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Utena, Anthy y Wakaba comen juntas en los jardines de Ohtori.
	DETONANTE	Utena ve a Touga frente a ellas, rodeado de chicas.
	COMPLICACIÓN	Utena piensa que Touga es su príncipe.

	ACCIÓN DEL PROT.	Utena casi permite a Touga besarla frente a Anthy.
	PRIMER <i>PLOT POINT</i>	Touga reta a Utena a un duelo.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	Utena considera quitarse el anillo, y retirarse de los duelos.
	PUNTO MEDIO	Utena y Anthy conversan en su habitación. Anthy le dice a Utena que quiere tener amigos.
	AMENAZA	Si Utena participa en el duelo, debe enfrentarse con quien piensa que es el príncipe que la salvó.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena se dirige al Coliseo de Duelos, decidiendo enfrentarse a Touga para que nadie más se comprometa con Anthy.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Utena y Touga se enfrentan en el duelo.
	SEGUNDO <i>PLOT POINT</i>	Mientras Utena lo ataca, Touga se detiene y se abre de manos. Aparentemente rindiéndose. Utena también se detiene pensando que Touga es su príncipe. Touga traiciona a Utena, destruyendo su rosa. Utena pierde al duelo y a Anthy. Anthy se vuelve la Prometida de Touga.
TERCER ACTO	CLIMAX	Utena le pide a Touga que no se lleve a Anthy. Touga le explica a Utena que la voluntad de la Prometida de la Rosa contesta a lo que el ganador desea. Utena le ruega a Anthy que lo niegue, pero Anthy obedece a Touga.
	DESENLACE	Anthy se despide de Utena siguiendo las órdenes de Touga. Utena cae al suelo. Anthy se va del Coliseo de Duelos con Touga, dejando a Utena llorando.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria						
	UTENA			ANTHY		
	<u>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La negación de la sexualidad lesbiana						
El atentado en contra de la memoria lesbiana						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El apaleamiento de la esposa						
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio negociado por otros						
La prostitución						
El harem						
Imágenes sádicas de mujeres						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					

	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El matrimonio como producción gratuita						
La segregación horizontal de las mujeres						
El proxenetismo						
	<i>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
La segregación horizontal de las mujeres						
Dedicación plena a las labores domésticas						
	<i>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La utilización de las mujeres como regalo						
La dote marital						
El proxenetismo						
Los matrimonios concertados por otros						
El uso de mujeres como ornamento						
	<i>Limitar su creatividad mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio						
	<i>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El no acceso de las mujeres a la educación						
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»						
La discriminación de las mujeres						

Características de representación de género (dicotómico)					
UTENA			ANTHY		
<u>Feminidad</u> (Performativa)	<u>Masculinidad</u> (Performativa)	No manifiesta	<u>Feminidad</u> (Performativa)	<u>Masculinidad</u> (Performativa)	No manifiesta
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	

Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

EPISODIO 12: Tal vez por amistad

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Utena está deprimida por haber perdido a Anthy. Empieza a utilizar el uniforme de mujeres.
	DETONANTE	Buscando alejar a Touga de Utena, Wakaba le lanza un vaso con agua a Touga.
	COMPLICACIÓN	Touga se mueve, y el agua le cae a Anthy. Wakaba le grita a Anthy.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena cachetea a Wakaba y discuten.
	PRIMER <i>PLOT POINT</i>	A pesar de no entender lo sucedido, Wakaba le pide a Utena que recupere su “normalidad”, aun si esta no es igual a la del resto.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	Utena decide recuperar “su normalidad” y a Anthy. Utena reta a Saionji para un duelo.
	PUNTO MEDIO	Saionji le pide a Anthy que use su magia en la espada. La magia le da fuerza y poder a la espada
	AMENAZA	Saionji rompe la espada de Utena dejándola en desventaja.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena sigue peleando aún con una espada rota.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Saionji acorrala a Utena, Anthy nota que Utena podría morir.
	SEGUNDO <i>PLOT POINT</i>	A pesar de estar en desventaja, Utena no se rinde. Al ver esto, Anthy recuerda al príncipe de la fábula.
TERCER ACTO	CLIMAX	El impacto del recuerdo de Anthy es tan fuerte, que la magia de la espada de Touga desaparece. Utena ataca a Saionji y lo vence.
	DESENLACE	Utena recupera a Anthy, quien vuelve a ser la Prometida de Utena.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria

	UTENA	ANTHY
	<u>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</u>	

	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La negación de la sexualidad lesbiana						
El atentado en contra de la memoria lesbiana						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio negociado por otros						
La prostitución						
El harem						
Imágenes sádicas de mujeres						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El matrimonio como producción gratuita						
La segregación horizontal de las mujeres						
El proxenetismo						
	<u>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
El acoso sexual						
La segregación horizontal de las mujeres						
Dedicación plena a las labores domésticas						
	<u>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La utilización de las mujeres como regalo						
La dote marital						
El proxenetismo						
Los matrimonios concertados por otros						
El uso de mujeres como ornamento						
	<u>Limitar su creatividad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio						

La cancelación de la tradición femenina						
	<i>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El no acceso de las mujeres a la educación						
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»						

Características de representación de género (dicotómico)					
UTENA			ANTHY		
<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>	<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

EPISODIO 25: El eterno apocalipsis de las dos

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Utena y Anthy se mudan con Akio, el hermano mayor de Anthy y el presidente de la junta directiva de la academia. Para el descontento de Anthy, Akio intenta seducir a Utena.
	DETONANTE	Akio se le aparece a Saionji y a Touga. Se revela que Akio es el príncipe que salvó a Utena cuando era niña y el Fin del Mundo, la entidad que organiza los duelos. Mientras Akio conduce su carro, le muestra el “Fin del Mundo” a Saionji.
	COMPLICACIÓN	Lo que Akio le mostró a Saionji, lo llena de seguridad. Saionji aparece en el jardín con el carro de Akio, mientras Utena, Anthy y Miki, un miembro del consejo estudiantil, están ahí.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena corre a ayudar a Miki después de que Saionji lo golpea.
	PRIMER PLOT POINT	Saionji sostiene forzosamente a Anthy, y quiere volverla su Prometida de nuevo.
SEGUNDO	ACCIÓN DEL PROT.	Utena y Anthy van juntas al Coliseo de Duelos

ACTO	PUNTO MEDIO	Mientras, Utena y Saionji se enfrentan, desaparece la espada de Dios que usa Utena.
	AMENAZA	Al no tener espada, Utena está en desventaja.
	ACCIÓN DEL PROT.	Anthy observa el duelo sin involucrarse como siempre, pero recuerda su conversación con Utena y reacciona.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Utena continúa enfrentándose a Saionji sin espada.
	SEGUNDO <i>PLOT POINT</i>	Anthy se lanza sobre Utena para protegerla .
TERCER ACTO	CLIMAX	Anthy saca una nueva espada del cuerpo de Utena.
	DESENLACE	Utena y Anthy vencen a Saionji. En la torre, Akio jala forzosamente a Anthy, tienen relaciones sexuales. Sin saber lo que está pasando, Utena espera a Anthy en su cuarto.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria						
	UTENA			ANTHY		
	<u>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El adulterio femenino						
La negación de la sexualidad lesbiana						
El atentado en contra de la memoria lesbiana						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La violación						
El apaleamiento de la esposa						
El incesto						
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio infantil						
El matrimonio negociado por otros						
La prostitución						
El harem						
Imagenes sádicas de mujeres						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El matrimonio como producción gratuita						

La segregación horizontal de las mujeres						
El proxenetismo						
	<i>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
El acoso sexual						
La segregación horizontal de las mujeres						
Dedicación plena a las labores domésticas						
	<i>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La utilización de las mujeres como regalo						
La dote marital						
El proxenetismo						
Los matrimonios concertados por otros						
La utilización de las mujeres como ornamento						
	<i>Limitar su creatividad mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La explotación sexual por hombres en posición de poder						
La cancelación de la tradición femenina						
	<i>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El no acceso de las mujeres a la educación						

Características de representación de género (dicotómico)					
UTENA			ANTHY		
<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>	<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	

Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

EPISODIO 30: La chica descalza

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Utena escucha una conversación sobre primeros besos, y recuerda al príncipe. Al mismo tiempo, Utena no está segura sobre lo que siente por Akio, y se siente culpable por su relación con Anthy.
	DETONANTE	Akio utiliza su estatus como presidente de la academia para defender a Utena contra dos profesores.
	COMPLICACIÓN	Mientras conversan, Wakaba interrumpe a Utena y Akio. Wakaba se va con Akio en su carro, dejando a Utena atrás.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena le recuerda a Wakaba que Akio está comprometido, pero está confundida entre lo que siente por él y su príncipe.
	PRIMER <i>PLOT POINT</i>	Mientras juega baloncesto, Utena ve a Akio en la ventana y se cae.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	Utena se hace daño en el tobillo y no puede caminar sola. Anthy ayuda a Utena a ir a la enfermería. Utena trata de preguntarle a Anthy sobre su relación.
	PUNTO MEDIO	Son interrumpidas por Akio en su carro. Akio se ofrece a llevar a Utena al hospital, pero no deja que vaya Anthy.
	AMENAZA	Akio trata de seducir a Utena.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena cambia de conversación, menciona su compromiso y trata de evadir el tema.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Akio sigue adelante y Utena empieza a perder la insistencia.
	SEGUNDO <i>PLOT POINT</i>	Akio besa a Utena.
TERCER ACTO	CLIMAX	Mientras Akio besa a Utena, Anthy observa desde lejos. Después desaparece.
	DESENLACE	Utena y Anthy conversan sobre el amor en su habitación, pero Anthy esconde lo que observo. Utena siente culpabilidad al ver a la prometida de Akio.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria

	<u>UTENA</u>			<u>ANTHY</u>		
	<i>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El adulterio femenino						
La negación de la sexualidad lesbiana						
	<i>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio infantil						
El harem						
Imágenes sádicas de mujeres						
	<i>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
El acoso sexual						
	<i>Limitar su creatividad mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio						
La explotación sexual por hombres en posición de poder						
	<i>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</i>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El no acceso de las mujeres a la educación						
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»						
La discriminación de las mujeres						

Características de representación de género (dicotómico)					
<u>UTENA</u>			<u>ANTHY</u>		
<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>	<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>

Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

EPISODIO 34: El sello de la rosa

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Akio continúa su relación incestuosa con Anthy, mientras Utena no sospecha nada.
	DETONANTE	Dos alumnas invitan a Utena a una obra de teatro.
	COMPLICACIÓN	Utena se da cuenta que no hay fotografías de Anthy.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena le pide a Akio que le tome una foto con Anthy y los invita a la obra de teatro. Anthy evita que Akio se acerque a Utena.
	PRIMER PLOT POINT	La obra cuenta una historia sobre una bruja y un príncipe que se relaciona con Anthy y Akio.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	Utena no relaciona la obra con Anthy y Akio. En la torre, Anthy deja solos a Utena y Akio.
	PUNTO MEDIO	Utena y Akio tienen una conversación sobre las relaciones de Utena con Anthy, Akio y el príncipe.
	AMENAZA	Mientras conversan, Akio intenta seducir a Utena.
	ACCIÓN DEL PROT.	Anthy no puede dormir en la habitación que comparte con Utena. Utena detiene los avances de Akio. Utena trata de recordar porque decidió volverse un príncipe.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Un <i>flashback</i> muestra a Utena (niña) deprimida y escondida en un ataúd después de la muerte de sus padres. Sin embargo, cuando aparece un príncipe (Akio joven) se levanta del ataúd para seguirlo.
	SEGUNDO PLOT POINT	El príncipe lleva a Utena (niña) hasta el fin de un abismo, en donde Utena (niña) ve a un cuerpo atrapado y sufriendo. El príncipe le dice que es una bruja. Empieza un segundo <i>flashback</i> .
TERCER ACTO	CLIMAX	Anthy (niña) se convierte en una bruja que vive en un sufrimiento eterno por sacrificarse por Dios (quien es Akio joven y el príncipe).

		Al ver el sufrimiento de Anthy (niña), Utena (niña) promete volverse un príncipe para salvarla. Dios (Akio príncipe) le da el anillo para guiarla pero le dice que probablemente olvide todo porque es una niña, y pronto se convertirá en una mujer. Termina el <i>flashback</i> .
	DESENLACE	Utena y Anthy están en su habitación. Por primera vez, se siente una distancia en su relación emocional.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria						
	UTENA			ANTHY		
	<u>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El adulterio femenino						
La negación de la sexualidad lesbiana						
Las imágenes falsas del lesbianismo						
El atentado en contra de la memoria lesbiana						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La violación						
El apaleamiento de la esposa						
El incesto						
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio infantil						
El harem						
Imágenes sádicas de mujeres						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El matrimonio como producción gratuita						
	<u>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
El acoso sexual						
	<u>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La utilización de las mujeres como regalo						

La utilización de las mujeres como ornamento						
	<u>Limitar su creatividad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio						
La explotación sexual por hombres en posición de poder						
La cancelación de la tradición femenina						
	<u>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El no acceso de las mujeres a la educación						
El «Gran Silencio» sobre las mujeres y la existencia lesbiana						
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»						
La discriminación de las mujeres						

Características de representación de género (dicotómico)					
<u>UTENA</u>			<u>ANTHY</u>		
<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>	<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

EPISODIO 38: El Fin del Mundo

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Utena y Anthy llegan juntas al duelo.
	DETONANTE	Utena confirma que Akio es el Fin del Mundo y su príncipe.

	COMPLICACIÓN	Anthy se desvanece y reaparece alejada de Utena. Akio saca una espada de Utena y le promete que será feliz como su princesa.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena pregunta qué pasará con Anthy si ella y Akio están juntos.
	PRIMER <i>PLOT POINT</i>	Utena recuerda a Anthy tratando de suicidarse, y cómo ambas se disculparon por hacerse daño entre ellas.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	Utena le quita la espada a Akio y lo reta a un duelo.
	PUNTO MEDIO	Akio revela que el Coliseo de Duelos es el planetario de su torre.
	AMENAZA	Akio le muestra sus recuerdos a Utena, queriendo que se sienta culpable por sus acciones.
	ACCIÓN DEL PROT.	Anthy se mantiene sentada en el sillón. Utena se rehúsa a entregarle la espada a Akio.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Akio saca una espada del cuerpo de Anthy. Utena y Akio se enfrentan.
	SEGUNDO <i>PLOT POINT</i>	El planetario empieza a colapsar cuando Utena asegura que se convertirá en un príncipe para liberar a Anthy.
TERCER ACTO	CLIMAX	Utena ataca a Akio. Anthy se levanta del sillón. Akio usa el cuerpo de Anthy para protegerse. Utena protege a Anthy. Anthy apuñala a Utena en la espalda.
	DESENLACE	Utena colapsa en el suelo.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria						
	<u>UTENA</u>			<u>ANTHY</u>		
	<u>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El adulterio femenino						
La negación de la sexualidad lesbiana						
El atentado en contra de la memoria lesbiana						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La violación						
El apaleamiento de la esposa						
El incesto						
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio infantil						

El matrimonio negociado por otros						
La prostitución						
El harem						
Imágenes sádicas de mujeres						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El matrimonio como producción gratuita						
El proxenetismo						
	<u>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
El acoso sexual						
	<u>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La dote marital						
El proxenetismo						
La utilización de las mujeres como ornamento						
Los matrimonios concertados por otros						
	<u>Limitar su creatividad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio						
La explotación sexual por hombres en posición de poder						
La cancelación de la tradición femenina						
	<u>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El «Gran Silencio» sobre las mujeres y la existencia lesbiana						
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»						
La discriminación de las mujeres						

Características de representación de género (dicotómico)					
UTENA			ANTHY		
Feminidad (Performativa)	Masculinidad (Performativa)	No manifiesta	Feminidad (Performativa)	Masculinidad (Performativa)	No manifiesta
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	

EPISODIO 39: Algún día, brillaremos juntas

Desglose del flujo narrativo		
PRIMER ACTO	ESTADO INICIAL	Utena se encuentra en el suelo después de ser apuñalada por Anthy.
	DETONANTE	Anthy le quita la espada a Utena.
	COMPLICACIÓN	Anthy duda si debe entregarle la espada a Akio.
	ACCIÓN DEL PROT.	Anthy le entrega la espada a Akio.
	PRIMER PLOT POINT	Miles de espadas apuñalan a Anthy. Akio trata de abrir la puerta con la espada.
SEGUNDO ACTO	ACCIÓN DEL PROT.	Mientras Utena siente el dolor de la espada, ruega que salven a Anthy.
	PUNTO MEDIO	Utena rechaza al príncipe y se levanta usando todas sus fuerzas. Akio rompe la espada tratando de abrir la puerta.
	AMENAZA	Utena ha sido apuñalada y le cuesta caminar. Anthy sigue siendo atacada por espadas.
	ACCIÓN DEL PROT.	Utena empuja a Akio cuando trata de ayudarla y se dirige a la puerta. Utena trata de abrir la puerta con sus manos.
	CONFRONTACIONES /COMPLICACIONES	Utena llora por Anthy y le confiesa que solo ha sido feliz cuando estuvo con ella.
	SEGUNDO PLOT POINT	La puerta se abre con las lágrimas de Utena. La puerta se vuelve en un ataúd. El Coliseo empieza a destruirse.
TERCER ACTO	CLIMAX	Anthy se encuentra dentro del ataúd. Utena le ruega que tome su mano. Anthy duda, pero finalmente alcanza la mano de Utena. El ataúd cae. Las

		espadas atacan a Utena.
	DESENLACE	Anthy abandona la academia y a Akio para buscar a Utena.

Mandatos de Heterosexualidad Obligatoria						
	UTENA			ANTHY		
	<u>Negarles a las mujeres su propia sexualidad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El adulterio femenino						
La negación de la sexualidad lesbiana						
Las imágenes falsas del lesbianismo						
El atentado en contra de la memoria lesbiana						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La violación						
El apaleamiento de la esposa						
El incesto						
El «impulso» sexual masculino como derecho						
La idealización del amor heterosexual						
El matrimonio infantil						
El matrimonio negociado por otros						
La prostitución						
El harem						
Imágenes sádicas de mujeres						
	<u>Imponer la sexualidad masculina sobre ellas mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El matrimonio como producción gratuita						
El proxenetismo						
	<u>Confinarlas físicamente e impedirles el movimiento mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Limitar las capacidades de movimiento de las mujeres						
La moda «femenina» en el vestir						
El acoso sexual						
La segregación horizontal de las mujeres						
Dedicación plena a las labores domésticas						

	<u>Usarlas como objetos en transacciones entre hombres mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
La utilización de las mujeres como regalo						
La dote marital						
El proxenetismo						
Los matrimonios concertados por otros						
La utilización de las mujeres como ornamento						
	<u>Limitar su creatividad mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
Persecuciones contra las mujeres independientes y no asimiladas						
Valores culturales masculinos						
La restricción de la autorrealización femenina al matrimonio						
La explotación sexual por hombres en posición de poder						
La cancelación de la tradición femenina						
	<u>Privarles de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los descubrimientos culturales mediante:</u>					
	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN	ADHESIÓN	NEUTRALIDAD	OPOSICIÓN
El «Gran Silencio» sobre las mujeres y la existencia lesbiana						
La canalización de roles sexuales que aleja a las mujeres de los objetivos «masculinos»						
La discriminación de las mujeres						

Características de representación de género (dicotómico)					
<u>UTENA</u>			<u>ANTHY</u>		
<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>	<u>Feminidad (Performativa)</u>	<u>Masculinidad (Performativa)</u>	<u>No manifiesta</u>
Debilidad Física	Fuerza Física		Debilidad Física	Fuerza Física	
Sumisión	Asertividad		Sumisión	Asertividad	
Sensibilidad	Insensibilidad		Sensibilidad	Insensibilidad	
Expresividad	Inexpresividad		Expresividad	Inexpresividad	
Dependencia	Independencia		Dependencia	Independencia	
Cobardía	Valentía		Cobardía	Valentía	
Servicialidad	Liderazgo		Servicialidad	Liderazgo	
Sin contextualización	Contextualización		Sin contextualización	Contextualización	