
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Albaladejo Pérez, Marina; Lozano Mendez, Artur, dir. Feminismo y LGTB+ en "Sailor Moon" : género e inclusión en un producto cultural japonés. 2019. (0 Estudios d'Àsia Oriental)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/213039>

under the terms of the  ^{IN} COPYRIGHT license

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Curso 2018-2019

Feminismo y LGTB+ en *Sailor Moon*

Género e inclusión en un producto cultural japonés

Marina Albaladejo Pérez

1388883

TUTOR

ARTUR LOZANO MÉNDEZ

Barcelona, 3 de junio de 2019



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Página de créditos

Datos del Trabajo

Título:

CAST. Feminismo y LGTB+ en *Sailor Moon*: género e inclusión en un producto cultural japonés

CAT. Feminisme i LGTB+ a *Sailor Moon*: gènere i inclusió en un producte cultural japonès

ENG. Feminism and LGTB+ in *Sailor Moon*: gender and inclusion in a Japanese cultural product

Autora: Marina Albaladejo Pérez

Tutor: Artur Lozano Méndez

Centro: Universitat Autònoma de Barcelona

Estudios: Estudios de Asia Oriental (japonés)

Curso académico: 2018/2019

Palabras clave

CAST. Sailor Moon. Naoko Takeuchi. Feminismo. LGTB+. Inclusión. Femenidad. Masculinidad. Identidad de género. Vestimenta. Uniforme colegiala. Transgresión.

CAT. Sailor Moon. Naoko Takeuchi. Feminisme. LGTB+. Inclusió. Feminitat. Masculinitat. Identitat de gènere. Vestimenta. Uniforme de col·legiala. Transgressió.

ENG. Sailor Moon. Naoko Takeuchi. Feminism. LGBT+. Inclusion. Femininity. Masculinity. Gender identity. Clothing. School uniform. Transgression.

Resum del TFG

CAST. El presente trabajo ofrece un análisis de género e inclusión de la obra *Bishōjo Senshi Sailor Moon* (美少女戦士 セーラームーン) de Takeuchi Naoko. Se estudia este producto cultural japonés desde una perspectiva feminista, partiendo de la hipótesis que la obra fue subversiva dentro del mundo del manga, *anime*, y del género *mahō shōjo* del *shōjo manga*, al introducir la presencia de elementos feministas, personajes del colectivo

LGTB+ y una diversidad amorosa y familiar que se distancia de los patrones hegemónicos. Con este fin, se hace una investigación sobre las innovaciones aportadas a la obra desglosando las figuras de las diez Sailor Scout, Tuxedo Mask, las Sailor Starlights y su evolución como individuos. Se destaca la configuración de la feminidad y masculinidad a través de la vestimenta (uniforme de colegiala, trajes elegantes, etc.) de las protagonistas y su actuación en el manga. Además, se aporta un estudio de la situación de género en el Japón de los años noventa y en la actualidad, que queda o no reflejada en el contexto de la historia.

CAT. El present treball ofereix una anàlisi de gènere i inclusió de l'obra *Bishōjo Senshi Sailor Moon* (美少女戦士 セーラームーン) de Takeuchi Naoko. S'estudia aquest producte cultural japonès des d'una perspectiva feminista, partint de la hipòtesis que l'obra va ser subversiva dins del món del manga, *anime*, i del gènere *mahō shōjo* del *shōjo manga*, en introduir la presència d'elements feministes, personatges del col·lectiu LGTB+ i una diversitat amorosa i familiar que es distancia dels patrons hegemònics. Amb aquesta finalitat, es fa una investigació sobre les innovacions aportades a l'obra desglossant les figures de les deu Sailor Scout, Tuxedo Mask, les Sailor Starlights i la seva evolució com individus. Es destaca la configuració de la feminitat i masculinitat a través de la vestimenta (uniforme de col·legiala, vestits elegants, etc.) de les protagonistes i la seva actuació al manga. A més a més, s'aporta un estudi de la situació de gènere al Japó dels anys noranta i a l'actualitat, que queda o no reflectida al context de la història.

ENG. This essay offers a gender and inclusion analysis of the work *Bishōjo Senshi Sailor Moon* (美少女戦士 セーラームーン) by Takeuchi Naoko. This Japanese cultural product is studied from a feminist perspective, based on the hypothesis that the work was subversive within the world of manga, *anime*, and of the *mahō shōjo* genre of *shōjo manga*, introducing feminist elements, LGTB+ collective characters and a diversity in love and family roles that differs from the hegemonic patterns. To this end, a research is performed on the innovations that contributed to the piece, focusing on the figures of the ten Sailor Scouts, Tuxedo Mask, the Sailor Starlights and their evolution as individuals. It highlights the configuration of femininity and masculinity through the clothing (school uniform, elegant suits, etc.) of the protagonists and their performance in the manga.

Furthermore, it provides a study of the gender situation in Japan during the nineties and nowadays, which is reflected or not in the context of the story.

Aviso legal

Aviso legal

© Marina Albaladejo Pérez, Barcelona, 2019. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Avís legal

© Marina Albaladejo Pérez, Barcelona, 2019. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ésser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Legal notice

© Marina Albaladejo Pérez, Barcelona, 2019. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, a mis padres, no solo por su ayuda sino por su supervisión de la mirada junguiana a *Sailor Moon* y su aportación de herramientas en mi proceso de individuación; a Marga y Ruth, por su apoyo semanal y paciencia; y por último, a Andrés Argal, por haber contestado mi entrevista y prestado su ayuda en cualquier pregunta que he tenido sobre el *anime* a medida que iba escribiendo el trabajo. Gracias.

Índice

Introducción.....	1
Estado de la cuestión.....	3
1. <i>Sailor Moon</i> : obra e impacto.....	6
1.1. Obra: Universo Sailor Moon.....	6
1.1.1. Argumento.....	6
1.1.2. Publicación.....	7
1.1.3. Personajes principales.....	9
1.1.4. Enemigos.....	14
1.2. Contexto histórico y social.....	16
2. Análisis.....	19
2.1. Vestimenta, representación y configuración de feminidades.....	30
2.1.1. El uniforme de Sailor.....	30
2.1.2. Vestimenta y madurez.....	36
2.2. Amor y transgresión.....	43
2.2.1. Relación heterosexual.....	43
2.2.2. Desplazamiento de significaciones y conceptos.....	45
2.2.3. Tipos de familia.....	51
2.2.4. Diversidad amorosa.....	56
2.3. Representación LGTB+.....	61
2.4. Sororidad.....	75
2.5. Las guerreras del futuro.....	81
3. Conclusiones.....	85
Bibliografía.....	90

Introducción

En el presente trabajo se analizará el universo de la franquicia manga y *anime* *Sailor Moon*, creada por Takeuchi Naoko entre 1992 y 1997, con la intención de estudiar las actitudes feministas e inclusión social aparentemente presentes en la obra.

Sailor Moon es la historia de una adolescente, Tsukino Usagi, que se convierte en guerrera justiciera (Sailor Scout) gracias a un broche y un hechizo que le da una gata parlante, Luna. Usagi tendrá que buscar a sus otras compañeras Sailor, junto a las cuales deberá proteger la Tierra y encontrar a la princesa del reino de la Luna, Silver Millennium, la princesa Serenity.

A través del presente estudio, se hará un análisis de las relaciones de género y de la diversidad social presentada a través de los personajes que formarían parte del actualmente llamado colectivo LGTB+. Consecuentemente, se estudiará la situación de género y diversidad en Japón, así como las implicaciones e impacto tanto de la serie como de la figura protagonista de la obra sobre el género narrativo *mahō shōjo* y sobre la visibilidad y aceptación de sexualidades e identidades no heteronormativas dentro de la cultura *anime* japonesa.

En noviembre de 2016, el Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar japonés lanzó una campaña contra la sífilis usando la imagen de Sailor Moon. El gobierno llevaba tiempo preocupado por los crecientes casos de transmisión de dicha enfermedad, y tras haber publicado pósteres poco impactantes, cambiaron de estrategia y recurrieron a la icónica imagen de la heroína de *anime* Sailor Moon. Modificando la mítica frase que usaba para acabar con sus enemigos “En nombre de la luna, ¡te castigaré!”, por un “Si no vas a hacerte una revisión, ¡te castigaré!”, el gobierno repartió pósteres, folletos y 60.000 preservativos con la imagen y estética de la Guerrera Luna (Murai, 2016). Una de las razones para escoger a Sailor Moon fue por el hecho de que el porcentaje de mujeres afectadas por la sífilis era mayor que el de hombres, y querían llamar su atención a través de la heroína, una figura femenina que lucha contra el mal. No obstante, según afirmó Asanuma Kazunari, de la División de Tuberculosis y Control de Enfermedades Infecciosas, también se la escogió sabiendo que Tsukino Usagi era familiar a un amplio público masculino y del colectivo LGTB+, al cual también podrían llegar de manera eficaz con la vistosa campaña (VICE News, 2017).

Asanuma incluso añadió que “no se puede subestimar la importancia cultural de Sailor Moon” (VICE News, 2017). La campaña es un ejemplo de la relevancia de la figura de Sailor Moon y un reflejo de la influencia que dejó la obra de Takeuchi Naoko. Tanto es así, que Sailor Moon será embajadora de los Juegos Olímpicos en Tokio 2020 junto con otros protagonistas de *anime* famosos (Olympic Channel, 2017: 0:00:29). *Sailor Moon* tuvo gran popularidad por todo el mundo, trasladando su éxito de audiencia en televisión a las empresas de juguetes como Bandai, haciendo que todo aquello que usase la marca “Sailor Moon” triunfara (Grigsby, 1999: 185). Este suceso lleva a pensar: ¿fue Sailor Moon una obra subversiva y aun así comercial? ¿Tuvo un impacto rompedor en el género *mahō shōjo*?, ¿y en el *anime* en general? ¿Es una serie que normaliza situaciones de género e identidad poco tratadas en la época? Para resolver las incógnitas, se presenta la obra no sólo en su mediación de un trasfondo social, sino también dentro del ámbito del consumo de cultura popular y teniendo en cuenta el público que la recibió.

Un dato a destacar es que el contexto y temas de las historias dentro de *Sailor Moon* reflejan con veracidad la sociedad japonesa del momento, incluso la ambientación espacial estaba basada en lugares reales de la ciudad de Tokio (Navok y Sushil, 2009: 16-17). En otras palabras, la obra de Takeuchi Naoko supone una fotografía de la realidad que se vivía en los años noventa, a pesar de ser parte del género fantástico. Jay Navok y Sushil K. Rudranath (2009) demuestran lo hábil que fue el trabajo de la autora en reproducir su sociedad de origen y a su vez hacer una obra que fuera entendida y disfrutada por todo el mundo. Tomando esto en consideración, podría parecer paradójico el hecho de que haya elementos tan inclusivos, ya que en líneas generales la sociedad japonesa no trata con naturalidad las cuestiones de género o del colectivo LGTB+.

Con objeto de conocer más profundamente la situación de género e inclusión de la sociedad japonesa a través de un producto cultural de la misma, se analiza la obra de Takeuchi Naoko desde una perspectiva feminista y se identifican los elementos subversivos que trajo la obra, comprobando si realmente dejó influencia en el imaginario japonés del mundo *anime* y *manga*.

Respecto al planteamiento feminista, el estudio se basa en las herramientas teóricas brindadas por autoras como Judith Butler, Simone de Beauvoir, y algunas críticas transfeministas, debido a la cantidad de elementos de juego con el género que se ven entre

las diferentes guerreras Sailor. También se usarán las bases de las teorías del amor romántico y el *co-parenting*.

El presente estudio focaliza su análisis en la obra manga, debido a que el *anime* en algunos países sufrió la censura de personajes LGTB+, como son Sailor Uranus y Sailor Neptune, y se perdió alguna intención de la autora al tergiversar personalidades, introducir capítulos de “relleno”, e infantilizar reiteradamente la trama para adaptarla a un público más joven. No obstante, habrá constantes referencias a la animación para comparar la representación de estos personajes y elementos feministas, pues el *anime* fue la manera más directa de llegar a la población y aquello mostrado o no mostrado en televisión retrata asimismo la actitud hegemónica japonesa sobre esas cuestiones.

Por último, en cuanto a los nombres de los personajes, se usarán los originales en japonés, los cuales se mantuvieron en la última edición del manga en español a cargo de Norma Editorial, y no los de las primeras traducciones al español en la cual se usaron nombres españoles (como “Armando” para Mamoru, o “Carola” para Minako) ni tampoco los adoptados del inglés. Asimismo, se respetará el orden nipón de los nombres: primero apellido y, después, el nombre. Respecto a las palabras y títulos en japonés, se usará kanji y la romanización seguirá el sistema Hepburn.

Estado de la cuestión

El éxito de un equipo de chicas superheroínas justicieras no es algo que haya pasado por alto a los académicos, tanto en el ámbito de los estudios culturales como los de género y feminismo.

Jay Navok y Sushil K. Rudranath (2009) trabajan el plano social y cultural en la obra de Takeuchi Naoko, haciendo un recorrido por las localizaciones, mitología y festividades que se plasman en la obra y crean un ambiente verosímil que captó tanto al público nacional como al internacional. Por otro lado, analizan los arquetipos que representan las Sailor Scout, como adolescentes que encarnan diferentes rasgos de la sociedad nipona así como de su globalización. También revisan las familias de algunas Sailor, y las temáticas de religión e influencias extranjeras dentro de la obra.

El capítulo «Fierce Flesh: Sexy Schoolgirls in the Action Fantasy of *Sailor Moon*» de *Millennial Monsters* (Allison, 2006) se hace imprescindible para comprender la

feminización de los cuerpos en las Sailor Scouts. Allison desglosa la innovación que aportó Takeuchi al unir una historia sobre y para chicas con la acción y estilo grupal típicos de los héroes masculinos. Interpreta la estructura de la serie, y se centra sobre todo en la animación para hablar de la sexualización de las guerreras al transformarse, subrayando las lecturas que se hacían de los atuendos que dan nombre a las Sailor. Explica cómo, por un lado, las guerreras formaron un buen modelo para las chicas; pero también cómo, por otro lado, la exageración de su atractivo femenino acabó llevando a *Sailor Moon* al fetichismo de la época por las figuras de mujeres infantilizadas y en uniforme de colegialas, con una gran carga sexual y provocativa. Así mismo, evidencia el éxito de la serie al unir acción con la moda, cosa que no atrajo sólo a las chicas a las que se dirigía el *anime*, sino también a chicos y personas adultas.

Los trabajos de Sharon Kinsella (de 1998 a 2006) conforman el material necesario para poder hablar de los uniformes escolares japoneses en una época en la que se expandía un creciente gusto por la infantilización de las mujeres como objeto sexual. Sus investigaciones muestran, así mismo, el impacto del movimiento de manga *amateur* de las décadas sesenta a noventa del siglo pasado, y revisan el género *Lolita Complex*. Sus estudios de “rebelión” femenina en la cultura japonesa, la figura de las colegialas delincuentes, las citas compensatorias, las *kogal* y los tópicos alrededor del uniforme escolar japonés, se hacen vitales para poder entender el contexto en el que apareció *Sailor Moon*, así como para visualizar las posteriores lecturas que se hizo de las protagonistas.

Otro estudio sobre los uniformes y las construcciones discursivas de *Sailor Moon* es el de Álvarez (2013), dónde el autor brevemente expone cómo la serie presenta unos patrones de género hegemónicos que son constantemente invertidos o desplazados hacia una realidad no heteronormativa o unos roles de género más flexibles. Así mismo, el autor propone que la transformación en superheroínas de las protagonistas es una metáfora de su evolución hacia la madurez, y cómo sus poses y vestimenta la encarnan. Su afirmación de que la representación de mujeres en la obra es de unas feminidades activas, hermosas y guerreras, se suma a las voces de otros análisis que también argumentan la inclusión no heteronormativa y feminista en la obra.

En cuanto a la evolución del género *mahō shōjo* respecto a *Sailor Moon*, Sugawa (2015) hace una resumida presentación de las series precedentes a la trabajada, y muestra las innovaciones que aportó Takeuchi. Comenta las influencias posteriores en otros

animes y manga del género *magical girls*, confirmando el alcance del impacto que tuvo *Sailor Moon* en las subsecuentes producciones. Por otro lado, el trabajo de Tamaki (2011) sobre la genealogía de los géneros y subgéneros que implican a bellas jóvenes luchadoras se hace indispensable para comprender el contexto de productos culturales en el que aparecieron las guerreras justicieras.

Considerando estos recursos y otros complementarios, este trabajo evalúa rigurosa y objetivamente los elementos feministas e inclusivos de la franquicia.

1. *Sailor Moon*: obra e impacto

1.1. *Obra: Universo Sailor Moon*

Bishōjo Senshi Sailor Moon (美少女戦士 セーラームーン)¹, manga conocido como *Pretty Soldier Sailor Moon* o simplemente *Sailor Moon*, fue creado por la mangaka² Takeuchi Naoko (武内直子) (1967-) entre 1992 y 1997. Se trata de una obra del género *mahō shōjo* o *magical girls*, publicada por la revista mensual *Nakayoshi* de la editorial Kodansha durante esos cinco años (Navok y Sushil, 2009: 22-24). En la última edición en tomos independientes, consta de 12 volúmenes y 60 actos. Asimismo, se han realizado dos series *anime* basadas en esta obra, la primera versión se emitió en 1992 con nombre homónimo y 200 capítulos, y la segunda data de 2014 bajo el título de *Bishōjo Senshi Sailor Moon Crystal* (美少女戦士 セーラームーン クリスタル) o *Pretty Guardian Sailor Moon Crystal*³ y consta de 39 capítulos, a la espera de dos películas para acabar la historia. Además, existen tres largometrajes, una serie de *live action* y un musical llamado *Sērā-Myū* o *Sērā Mūn Myujikaru* (Argal, 2017: 206).

En el apartado de **Publicación** se especifica más información sobre estas ediciones, incluyendo la otra obra relacionada con la historia a analizar, *Codename: Sailor V* (コードネームはセーラーV) (1991-1997).

1.1.1. *Argumento*

Sailor Moon empieza con una joven estudiante de secundaria despistada y llorona llamada Tsukino Usagi (月野うさぎ).⁴ Un buen día, tras encontrarse con una gata negra parlante llamada Luna, se le encomienda la misión de ser una guerrera justiciera con uniforme de marinera⁵ y debe encontrar a sus compañeras y a su princesa proveniente del reino de la Luna, Silver Millenium. Luna le entrega un broche y un conjuro con el que se transforma en una guerrera Sailor y, a medida que lucha contra el enemigo en forma de fantasmas o demonios, van apareciendo sus otras compañeras Sailor y un misterioso

¹ De ahora en adelante, abreviado como *Sailor Moon*.

² *Mangaka*: literalmente, “artista de manga”, palabra japonesa para designar a los creadores de manga.

³ De ahora en adelante, abreviado como *Sailor Moon Crystal*.

⁴ De ahora en adelante, se llamará a las protagonistas por su nombre de pila, en este caso, Usagi.

⁵ A pesar de estar basado en los uniformes escolares japoneses, se trata de un traje entallado y modificado para servir de traje de superheroína con accesorios como guantes, lazos de más, antifaces y botas altas. Más en *Análisis*.

hombre con antifaz, Tuxedo Kamen (o Tuxedo Mask), que resultará ser Chiba Mamoru (地場衛), el chico del que está enamorada Usagi.

La historia narra las heroicidades de las guerreras Sailor o Sailor Scouts, protectoras de planetas o satélites reencarnadas en cuerpos humanos. Para salvar la Tierra y proteger sus seres queridos, luchan juntas contra el mal.



Fig.1 Sailor Moon con su traje de guerrera con el añadido de un antifaz y capa, acompañada de la gata Luna (Takeuchi, 2014b: 6-7).

1.1.2. *Publicación*

Para poder hablar de la creación y publicación de *Sailor Moon* (1992-1997), se hace inevitable hablar primero de *Sailor V* (1991-1997). Esta obra forma parte del material del universo *Sailor Moon* a estudiar en el presente trabajo. Takeuchi Naoko decidió empezar una historia de heroínas de la justicia, del género *mahō shōjo*, junto con su editor Fumio Osano a principios de los noventa (Takeuchi, 1996a). Su editor fue el que le aconsejó que la heroína llevase un uniforme de marinero como las colegialas japonesas en el mundo real, idea que Takeuchi acogió pensando que así podría crear una heroína con la que las adolescentes japonesas pudieran identificarse (Fox, Makousky, Polvi, Sorensen, y Zavialova, 2005: 2). Consecuentemente, en julio de 1991 sacó en la revista *RunRun* de la editorial Kodansha *Codename: Sailor V* (コードネームはセーラーV)⁶ (Navok y Sushil, 2009: 22). Tuvo un recibimiento positivo y la adaptaron a animación, pero tanto Takeuchi como su editor pensaban en crear una nueva serie centrada en un grupo de chicas. A pesar de que al principio sopesaban hacer de Sailor V la protagonista, y llamar a la serie *Bishōjo Senshi Sailor V*, decidieron cambiar y crear una nueva heroína

⁶ De ahora en adelante, abreviado como *Sailor V*.

líder que diese nombre a la obra: *Sailor Moon*. Fue así como se lanzó *Bishōjo Senshi Sailor Moon* (美少女戦士 セーラームーン) en 1992, contando ya con la creación simultánea de un *anime* homónimo meses más tarde.

De forma breve, el argumento de *Sailor V* giraba alrededor de Aino Minako (愛野美奈子), la primera de las Sailor Scouts en despertar. Minako se encuentra con un gato blanco parlante, Artemis, que le da un bolígrafo y un espejo en forma de luna creciente, con los que se transforma en una guerrera justiciera llamada Sailor V. Ella lucha contra el enemigo encarnado en la Dark Agency, seres extraterrestres convertidos en estrellas de cine y cantantes, hasta que en su última batalla recobra los recuerdos de su vida pasada como Sailor Venus, protectora de la princesa Serenity. Inmediatamente, se dispone a seguir su misión principal, que es encontrar a sus compañeras y a la princesa para defender juntas la Tierra.

La autora estuvo trabajando en ambos mangas los primeros años, pero el trabajo era excesivo y estuvo a punto de dejarlo todo. Sin embargo, Osano le recordó sus ilusionados fans, hecho que alentó a la artista a seguir.⁷ Consecuentemente, tuvo que dejar de publicar *Sailor V* para dar prioridad a la serie que la llevó al éxito. *Sailor Moon* se siguió publicando en la revista *Nakayoshi* sin interrupción hasta 1997, año en el que retomó y acabó finalmente *Sailor V*.

En suma, la primera edición en volúmenes independientes de *Sailor V* contó con 3 tomos, y *Sailor Moon*, con 18. Posteriormente, la autora decidió editar de nuevo su obra ya entrado el siglo XXI, cogiendo el nombre que se le había dado en la traducción al inglés de *Bishōjo Senshi* para el *live action*: “Pretty Guardian”. Así pues, la nueva edición contaba de 12 tomos para *Pretty Guardian Sailor Moon* que incluían páginas a color y un total de 60 actos, a los que se le sumaron 2 tomos de historias cortas o paralelas a la trama principal, publicadas entre 2003 y 2004. *Sailor V* también fue editado de nuevo dividiéndola en 2 volúmenes durante el 2004.

El *anime* quedó en manos de Tōei Animation, estudio ya famoso por series como *Dragon Ball* (ドラゴンボール, Toriyama Akira, 1986-1996) y *Saint Seiya* (聖闘士星矢, Kurumada Masami, 1986-1989).⁸ Se emitieron 200 capítulos divididos en 5

⁷ Anécdota explicada por la propia autora en Takeuchi (1999), citada en Navok y Sushil (2009).

⁸ Ambas animaciones se basaron en los mangas publicados previamente por ambos autores. En orden de mención: 1984-1995, 1986-1991.

temporadas paralelas al cómic, infundidas de un tono más ligero y cómico comparado con la visión más seria que aportaba el manga. Para el vigésimo aniversario de la franquicia, se lanzó una nueva animación mucho más fiel a la obra de Takeuchi, bautizada *Pretty Guardian Sailor Moon Crystal* como se ha comentado anteriormente, que sigue a la espera del arco final *Dream* en formato de largometraje (Argal, 2018: 9).

1.1.3. Personajes principales

Con tal de hacer más sencilla la comprensión del análisis, así como para entender la profundidad de significado de los diferentes elementos de la obra, se introducen de forma breve los personajes de *Sailor Moon* y sus características.

Las protagonistas de esta historia son unas chicas humanas de finales del siglo XX, pero sus identidades reales resultan ser la encarnación en la Tierra de unos seres extraterrestres protectores de los planetas de la Vía Láctea. En el universo de *Sailor Moon*, la protección de la galaxia está en manos de mujeres: las Sailor Scouts. Son princesas guerreras de diferentes planetas o satélites, en los cuales hay un castillo y su reino, y cada uno de ellos tiene propiedades mágicas relacionadas con las características de ese planeta. Cada uno de estos planetas o satélites tiene un objeto que canaliza esa magia, y se trata de un cristal o gema preciosa con poderes. De entre todos los cristales de la galaxia, el más poderoso es el Cristal de Plata, que es el que otorga poder al reino Silver Millennium de la Luna y a su reina, Reina Serenity, que como guerrera se presenta como Sailor Moon. El único planeta que no tiene una guerrera es la Tierra, que tiene el Cristal Dorado en el corazón del Rey Endymion, pareja de Serenity. Así como no tiene guerrera, la Tierra tampoco tiene un castillo, la tarea del cual recae sobre el templo Elysion, y su sacerdote, Helios, cuya vida queda conectada con Endymion. Su forma como protector de la Tierra es Tuxedo Mask, pero su tarea sólo se realiza con éxito si actúa junto con la protectora de la Luna, Sailor Moon.

Debido al poder de Silver Millennium, las guerreras cercanas a la Luna y la Tierra deben su lealtad a este reino y reciben así una vida mucho más longeva que los terrícolas. A medida que avanza la historia, las protagonistas van recobrando la memoria de su vida pasada, en la que eran guerreras extraterrestres de grandes poderes que van recuperando a medida que desbloquean sus complejos y derrotan enemigos. En el momento en que, siendo humanas, se transforman en su verdadera identidad, siguen teniendo su consciencia humana.

Dentro de las Sailor Scouts (v. figura 2), se observa una clasificación basada en la distancia. Se dividen en las Sailor del sistema solar, que cuentan con Sailor Moon, Sailor Mercury, Sailor Mars, Sailor Jupiter y Sailor Venus, esta última como su líder, y las Sailor del sistema solar exterior: Pluto, Uranus, Neptune y Saturn. Provenientes del siglo XXX, participan en la trama Sailor Chibi Moon y el Sailor Quartet, sus protectoras (Ceres, Juno, Vesta, Pallas, que reciben su nombre de otros cuerpos celestes del sistema solar). De fuera del sistema solar, se encuentran las Sailor Starlights de Kinmoku (Star Fighter, Maker y Healer), Sailor Galaxia, Sailor Chibi Chibi Moon/Sailor Cosmos (del futuro), y todas aquellas guerreras a las que Sailor Galaxia otorga cristales de otras Sailor de fuera del sistema solar (las Sailor Animamates).

Tsukino Usagi (月野うさぎ) / Sailor Moon / Princesa o Neo Reina Serenity: chica despistada, no muy buena estudiante, despreocupada y, al principio de la serie, llorona y miedosa. Tiene el pelo rubio recogido en dos moños parecidos al dulce japonés *dango*, y es una chica glotona que adora el manga y los videojuegos. Más adelante, se descubre su identidad como Princesa Serenity, luego llamada Neo Reina Serenity. Usagi encarna la típica colegiala japonesa con diversos *hobbies* que no quiere preocuparse aún por el futuro, rasgos que facilitan que cualquier estudiante se pueda identificar con ella.

Mizuno Ami (水野亜美) / Sailor Mercury: Ami es muy buena estudiante, responsable, y un genio tanto en los estudios como en la informática y cualquier tipo de máquina. Es simpática, dulce y muy inteligente. Tiene el pelo corto y azulado, lleva gafas cuando estudia y quiere ser médico de mayor, como su madre. Ami es el personaje que representa la vida estudiantil del momento (y actual) japonesa: va a una academia preparatoria (塾) y se presenta a simulacros de examen (Navok y Sushil, 2009: 12).⁹

Hino Rei (火のレイ) / Sailor Mars: Rei es una chica que representa un modelo de belleza japonesa tradicional. Es sacerdotisa del santuario de su abuelo (una *miko*,¹⁰ también personaje arquetípico en los *anime*), tiene modales de “señorita”. Es muy intuitiva y asertiva, terrorífica cuando se enfada (según Usagi en el tomo 1), y tiene

⁹ Las *juku* (塾) son academias de repaso y de preparación para los exámenes de ingreso a la universidad, pruebas equiparables a la selectividad española.

¹⁰ *Miko*: muchachas jóvenes en kimono blanco y *hakama* (falda pantalón ancho) rojo que trabajan como sacerdotisas en los santuarios sintoístas. Suelen realizar tareas tales como rituales, danzas ceremoniales, adivinación y otras de apoyo a los sacerdotes. No se trata del equivalente a las monjas de la tradición cristiana, actualmente, las *miko* son chicas que suelen ser hijas de los sacerdotes o administradores del santuario que tratan estas tareas como un trabajo a tiempo parcial (*arubaito*) (Ono, 2008: 59-60).

poderes de premonición. Rei representa la tradición japonesa (Navok y Sushil, 2009: 12), tanto su físico como sus atributos son típicos estándares de belleza y modales de su sociedad; además encarna la religión sintoísta.

Kino Makoto (木のまこと) / Sailor Jupiter: A pesar de que se la presenta con un aspecto que al resto de personajes les parece “masculino” (al ser muy fuerte, alta y algo bruta), es una chica dulce y “femenina”,¹¹ le encantan las plantas, cuida y cocina para sus amigas. Su sueño es abrir una floristería y una panadería y ser una mujer casada feliz. Makoto representa ese sector de chicas que sueña con una vida sencilla, con casarse y ser feliz como ama de casa a tiempo parcial con un pequeño negocio.¹² A su vez, rompe con estereotipos ya que el hecho de ser mujer no limita su fuerza ni busca tener un cuerpo siguiendo los cánones predominantes.

Aino Minako (愛野美奈子) / Sailor Venus: Minako, al ser la protagonista de la serie previa a Sailor Moon, tiene características muy similares a Usagi. Es una chica despistada, tardona y glotona, no gran estudiante y amante de los videojuegos, pero también una gran deportista y una amiga fiel. Es la líder de las cinco primeras guerreras Sailor, las Sailor del sistema solar, y como tal se pone seria cuando hay peligro, pero se relaja en el ámbito escolar. Minako representa a las chicas que son fan de todo el mundo del entretenimiento, desde *idols*¹³ a actores de películas. También representa un tipo de chicas que viven las relaciones amorosas como una parte más de su vida social, sin volverse eso su motor vital o prioridad principal, es su manera de pasar el tiempo como estudiantes.

Chibiusa (ちびうさ) / Sailor Chibi Moon / Usagi Small Lady Serenity: es la hija de Mamoru y Usagi proveniente del futuro siglo XXX y, al tener el mismo nombre que

¹¹ Entendiendo “masculino” y “femenino” como adjetivos que indican el gusto y acciones que tradicionalmente se asocian a hombres/mujeres dentro de los roles sociales hegemónicos de género. Para la comprensión del estado de género del momento, se ha encontrado adecuado el uso de estos adjetivos que forman parte de una construcción social cisheteronormativa, en términos de Judith Butler (1990).

¹² Sugimoto (2016) hace un estudio sociológico sobre las familias y tipos de mujeres casadas en Japón. Demuestra que ya en la década de los ochenta “el porcentaje de mujeres casadas que eran amas de casa y tenían un trabajo a tiempo parcial superó al de las amas de casa a tiempo completo” (Sugimoto, 2016: 202), y también cuenta cómo este grupo de mujeres casadas abren pequeños negocios como cafeterías o tiendas (Sugimoto, 2016: 209). Sus estudios son coherentes con el presente trabajo debido a que las mujeres casadas en la década del 2010 que analiza representarían las mujeres que en los noventa tenían entre 15 y 20 años, como las protagonistas de *Sailor Moon*.

¹³ *Idol*: palabra japonesa usada para designar a cantantes, modelos o personalidades mediáticas promocionados para que sean muy famosos. Pueden ser tanto chicas como chicos, suelen ser jóvenes que son hábiles en distintas disciplinas artísticas como bailar, cantar, actuar o hacer de modelos. Se suele explotar su popularidad para aumentar el consumo de música, álbumes, accesorios, vestimenta o cualquier tipo de producto que comercialicen relacionado con ese/-os o esa/-as *idol*-s (Galbraith y Karlin, 2012: 2).

su madre, la llaman Chibiusa (“pequeña Usagi”). Idéntica a su madre de pequeña, lleva unos moños parecidos pero en forma de oreja de conejo, con el pelo rosa. Inmadura y llorona al principio, se queda en el pasado para aprender a ser una guerrera Sailor como su madre, con la que comparte poderes y armas. Chibiusa es la encarnación del amor de sus padres y como Sailor representa la inocencia y la inseguridad típicas de la adolescencia.

Meiō Setsuna (冥王せつな) / Sailor Pluto: aparece primero como Sailor Pluto, guardiana de la Puerta del Tiempo, con gran sabiduría y juicio, es una gran guerrera. Como humana, Setsuna es una joven inteligente, madura, fuerte y muy bella, que estudia ciencia y medicina en la universidad. Setsuna es un personaje que encarna a aquellas jóvenes estudiantes de universidades de prestigio, implicadas en tener una buena formación. Es necesario destacar que es estudiante de ciencia, y además con éxito, pues publica en revistas de ciencias con su profesor (acto 31, Takeuchi, 2014f: 10-11), en un momento en que empezaban a verse mujeres estudiar ciencia, si bien aún de forma escasa (entre un 13 y 20% de mujeres en grados de ciencias del 1992 al 1998) (Shibayama y Geuna, 2016: 5).¹⁴ Su presencia ha sido marginal en el área de investigación desde entonces hasta nuestros días, en que conforman un 15% del total de investigadores y desarrolladores científicos (UIS, 2018: 4).¹⁵

Tennō Haruka (天王はるか) / Sailor Uranus: Haruka se presenta tanto en cuerpo de mujer como de hombre. Es veloz como el viento, muy fuerte y protectora. Lleva el pelo corto rubio y tiene un aspecto andrógino. Tiene una relación amorosa con Michiru. Es el personaje que rompe con la heteronormatividad, en términos de Butler, de la serie: presenta amor más allá del heterosexual y otras identificaciones de género que no son las cis. El diseño de su personaje se inspira en la tradición teatral femenina *Takarazuka* (Navok y Sushil, 2009: 15). Además, es un icono lésbico o bisexual (v. nota 16), ejemplo de la presencia LGTB+ en la obra.

Kaiō Michiru (海王みちる) / Sailor Neptune: prodigio con el violín, Michiru es una chica de cabellos ondulados de gran belleza. Tiene paciencia, es sabia, competitiva y apasionada. Sale con Haruka y, junto con Setsuna, las tres forman una pequeña familia

¹⁴ Porcentajes extraídos de la Figura 1 «Trend of % female in STEM fields» de (Shibayama y Geuna, 2016).

¹⁵ Información del UIS (UNESCO Institute for Statistics) basada en datos de Japón del 2016.

co-parenting que cría a Hotaru de bebé. Presenta una mujer “femenina” que tiene un amor homosexual o bisexual,¹⁶ con la que se rebate la idea de que las mujeres lesbianas tienen un aspecto “masculino”.

Tomoe Hotaru (土萌ほたる) / Sailor Saturn: al principio aparece como una chica sombría y frágil pero dulce, tiene poderes de curación y un cuerpo ciborg. Al despertar como guerrera de la Destrucción y Renacimiento, su personalidad cambia a ser una chica decisiva y muy inteligente. Renace como bebé al cargo de Michiru, Haruka y Setsuna; aprende a gran velocidad y se muestra tierna y simpática. Representa un arquetipo opuesto a Rei: Hotaru encarna la parte sincrética de la sociedad japonesa, presentando términos, cultura y símbolos de culturas extranjeras, así como conocimiento del más allá (Navok y Sushil, 2009: 16). Junto con Setsuna, Haruka y Michiru forman las Sailor del sistema solar exterior.

Chiba Mamoru (地場衛) / Tuxedo Kamen / Príncipe o Rey Endymion: el enamorado de Usagi. Mamoru es un chico protector, intuitivo y sensible. A pesar de ser algo frío, mimó a sus seres queridos y se preocupa por todas las Sailor. Resulta que es el antiguo soberano de la Tierra y tiene una conexión con el planeta, con poderes de psicometría. Su nombre significa “Protector de la Tierra”, y sin embargo durante toda la serie él es el que acaba siendo protegido por Usagi y sus compañeras. Representa un modelo de masculinidad que, aunque intenta ser tradicional, se adapta a una realidad positiva hacia el empoderamiento de las mujeres, representado por las heroínas justicieras.

Kō Seiya (光星野) / Sailor Star Fighter: aparece en forma de hombre *idol* junto a sus dos hermanas. Voz profunda, protectora, atenta. Hace confundir un poco a Usagi, al parecerse a Mamoru y acercársele de forma algo romántica, pero en realidad es una Sailor. Junto a sus hermanas, son personajes considerados trans* o *genderqueer*, al estar a gusto mostrándose como hombres a pesar de su origen como guerreras estelares.

Kō Taiki (光大気) Sailor Star Maker: junto con Seiya y Yaten, forman las Sailor Starlights del planeta Kinmoku en búsqueda de su princesa: la Princesa Kakyuu. Tiene mucho sentido del estilo. En su forma humana de hombre, es algo entrometido y directo.

¹⁶ Depende del análisis que se haga de ambos personajes. Se puede considerar homosexual en tanto que Haruka es mujer, pero por otra parte es obviamente bisexual ya que, aunque en ocasiones Haruka se presente como hombre, ella sigue queriéndola por la persona que es no por el género que adopte.

Kō Yaten (光夜天) Sailor Star Healer: también se presenta como hombre siendo humano y mujer cuando se transforma en Sailor. Más tranquila y simpática, amante de la informática, compite con las buenas notas de Ami. Las tres son de gran belleza.

Luna (ルナ): gata negra con media luna en la frente que se encarga de Usagi y su entrenamiento. Aparte de poder hablar, posee una gran inteligencia e intuición.

Artemis (アルテミス): pareja de Luna, gato negro con media luna en la frente, se encargó de encontrar a Sailor Venus y es el compañero fiel de ésta, custodiando incluso su cristal de *Sailor*.

Diana (ダイアナ): gatita gris hija de Artemis y Luna en el futuro, gata de Chibiusa en el siglo XXX, con la misma media luna en la frente. Tierna y valiente.



Fig. 2. Las diez Sailor Scout principales. De izquierda a derecha: Sailor Pluto, Uranus, Moon, Saturn, Neptune, Venus, Mars, Chibi Moon, Mercury y Jupiter (Takeuchi, 2014e: 4-5).

1.1.4. Enemigos

Para poder seguir el hilo del análisis, se introducen brevemente los enemigos. Al final de la historia, se hace evidente que todas las batallas llevadas a cabo por las Sailor contra sus enemigos galácticos son representaciones de la lucha de la oscuridad contra la luz. Ambas forman el universo, en una metáfora del Yin y el Yang, y todos los cuerpos celestes que toman forma de guerrera y enemigo tienen el mismo origen: el Cauldron Galáctico (sic). Allí anidó una gran estrella negra, Chaos, que se fue acrecentando y manifestándose en diversas formas en el espacio-tiempo. Esas manifestaciones son los enemigos contra los que las Sailor luchan hasta alcanzar su mayor poder de la luz, que se

encarna en la figura de Sailor Moon (y que alcanzará su clímax en Sailor Cosmos, en un lejano futuro). Así, en la primera temporada, las guerreras se enfrentan a la **Reina Beryl**, malvada aliada de **Queen Metalia**, que tienen como secuaces a los antiguos siervos del Rey Endymion: Jadeite, Nephrite, Zoicite y Kunzite.

Posteriormente, aparecen los habitantes de **Black Moon**, que llevan una luna creciente negra en la frente, en dirección opuesta a la que Serenity y sus gatos llevan en su piel. Aquí el mal se encarna en **Death Phantom**, una entidad espacial que a través de **Wise Man** reúne personas que quieran acabar con la longevidad y luz del Silver Millennium. Sus secuaces son el Príncipe Demand y su hermano Sapphir, Bethier, Esmeraude, Crimson Rubeus y las Cuatro Hermanas Temerarias.

En la tercera temporada se desarrolla la batalla contra los **Death Busters**, un grupo de científicos que quieren hacer un súper humano receptáculo en el que introducir la entidad oscura **Mistress 9**, aliada de **Pharaoh 90**. Kaorinite, acólita de Pharaoh 90, posee con su magia al Profesor Souchi Tomoe, el padre de Sailor Saturn.

Seguidamente, aparecen los habitantes del lado oscuro de la Luna, los **Dead Moon**. Se componen de la **Reina Nehellenia**, la opuesta simbólica de la Reina Serenity, quien aparece con Zirconia y las Amazon Quartet (que resultarán ser las guerreras protectoras de Chibiusa poseídas por el mal), y el **Amazon Trio**: Ojo de Tigre, Ojo de Pez y Ojo de Halcón.

Por último, la gran enemiga **Sailor Galaxia** quiere hacerse con todos los cristales de las guerreras Sailor del cosmos y fundirlos en Chaos, el origen del mal. Con ella aparecen guerreras corrompidas: las Sailor Animamates (Sailor Iron Mouse, Sailor Aluminum Siren, Sailor Lead Crow, Sailor Tin Nyanko y Sailor Heavy Metal Papillon).

1.2. Contexto histórico y social

Después de un rápido crecimiento económico y desarrollo de posguerra, los años noventa en Japón empezaban con la consolidación de la recesión económica. La sociedad vivía con prosperidad y bienestar, pero la economía avanzaba y paraba a pasos pequeños y constantes. Tras el giro hacia la tecnología de vanguardia en la industria de la electrónica de consumo doméstico e individual durante los años ochenta, el inicio de la era Heisei (1989 – abril 2019) vino marcado por la opulencia tecnológica de Japón. Sus productos eran ubicuos tanto a nivel nacional como internacional: coches, ordenadores portátiles, televisores,¹⁷ videoconsolas, juguetes robóticos, etcétera (Schirokauer, Lurie, y Gay, 2006: 325-328). La televisión y los dispositivos electrónicos como el Walkman ya tenían uso extendido. Fue una década donde se dibujó un imaginario de tecnología en casa y en salas recreativas, de reproductores VHS, casetes, de debut y éxito de videojuegos y arcades, y ya entrados los noventa, de la creación de consolas portátiles de Nintendo (Game Boy) y mayor proliferación de consolas de sobremesa como Sony (Playstation) (García, 2016).

En el ámbito sociocultural, Japón sufría cambios desde la posguerra. Los valores cambiaban progresivamente y las generaciones dejaban de entenderse debido al gran cambio contextual y social que se había dado en las últimas dos décadas. La posguerra trajo una “brecha generacional”, pero de nuevo en los noventa hubo otra separación entre los adultos *baby boomers*¹⁸ y los jóvenes, con una disrupción de valores y un cambio en las prioridades de los trabajadores y la aparición de nuevas religiones sincréticas (Schirokauer, Lurie, y Gay, 2006: 313-315). Sucesivamente en esa época, se veía una tendencia entre los asalariados a buscar más tiempo de ocio en vez de tener más salario (Schirokauer, Lurie, y Gay, 2006: 314), propensión que después compartirían con las principales consumidoras de cultura en esa década: las mujeres que trabajaban a tiempo parcial (Kinsella, 1998: 314).¹⁹ La recesión económica que había traído desempleo y

¹⁷ Fueron muy conocidas las marcas de televisores y VHS de JVC, así como la tecnología de Sony, Panasonic, Toshiba, Sanyo o Ricoh era muy vendida en esa década, llegando inclusive a Hollywood (Morley y Robins, 1995: 149-152).

¹⁸ *Baby boom*: palabra de origen inglés para determinar una época de gran incremento de la tasa de natalidad. *Baby boomers* son las personas nacidas en esa franja temporal. En Japón hubo diversas etapas de *baby boom*, aquí se hace referencia a los hijos de las primeras décadas de posguerra, los cuales se enfrentan socialmente a los jóvenes de los noventa.

¹⁹ Eran muchas las críticas sobre las mujeres en los ochenta y noventa, como personas interesadas que no aportaban a la sociedad y solo compraban sus caprichos, incluso decían que encarnaban el individualismo creciente de la sociedad

trabajo precario, produjo a su vez un descontento social. Los discursos neoliberales responsabilizaban a los individuos en vez de a la sociedad en general del estado en el que se encontraba la nación, y los mayores responsabilizaban a los jóvenes sobre las “menguantes perspectivas futuras de Japón como un país desarrollado y rico” (Lozano-Méndez, 2019: 150), y los acusaban de hedonistas e individualistas. Por su parte, los jóvenes se encontraban ya desde los noventa adelante, con un mercado laboral con opciones cada vez más precarias y una desigualdad de género cada vez más obvia (Lozano-Méndez, 2019: 148-152).

El tipo de familia que se había promovido al acabar la guerra, la familia nuclear, se había vuelto el modelo típico (Muta, 2006: 16-23). Sin embargo, el cambio social, el de gustos de la juventud y el aumento de precio de la vivienda desde los ochenta hizo que el modelo de familia ideal se tambalease y no fuese suficiente para explicar la complejidad familiar de la época. A pesar de los derechos de género conseguidos en la posguerra en el ámbito de la educación, los patrones de maternidad y familia tradicionales (*ie*), con su lema de “sabia madre, buena esposa” (*ryōsai kenbo*), se transformaron en “madre dispuesta y devota” (Muta, 2006: 27). Estos modelos entraron en crisis en los noventa, por varias causas. La recesión de los noventa comportó un cambio en las políticas de privilegios de las amas de casa, reduciéndolos drásticamente. Por otro lado, hubo una gran proporción de mujeres “frustradas con los rígidos papeles de género” (Muta, 2006: 24), así como disgustadas con el hecho de que se esperaba que dejaran su carrera profesional al casarse para ser “madres buenas y devotas” (Muta, 2006: 27). Esto comportó una reducción de la tasa de natalidad, que se solapaba con el retraso del matrimonio, ya que cada vez se realizaba y se realiza a edades más tardías. Esta tendencia es también consecuencia, por un lado, de los nuevos valores sociales y costes de vida, por los cuales se prefiere seguir viviendo con los padres para poder disfrutar del ocio (consumir cultura, viajar, etcétera) y posesiones materiales (coches y ropa a la última moda), y por otro, de la decisión por parte de las mujeres de poder alargar su vida laboral antes de tener hijos, o de escoger la soltería (Muta, 2006: 27-32; Schirokauer, Lurie, y Gay, 2006: 314).

japonesa. Sin embargo, como eran excluidas del mercado laboral y no podían trabajar a tiempo completo y ser “útiles para la sociedad” como se las acusaba, usaban el salario de sus trabajos a media jornada para consumir cultura, que a su vez, hacía que siguiese funcionando la economía (Kinsella, 1998: 314-315).

El estancamiento económico acabó creando un entorno que producía que los jóvenes decidieran quedarse en la casa familiar, no confiaran en tener un trabajo estable y mucho menos en mantener una familia. Así mismo, instauró unas condiciones de trabajo irregulares y mayoritariamente a tiempo parcial para las jóvenes, a las que también les costaba encontrar un hombre que las mantuviera como dictaminaban las costumbres y discursos sociales (Muta, 2006: 31-32).

Por otro lado, en ámbito político empezaban a verse algunas figuras femeninas, como Doi Takako (1928-) liderando los socialistas,²⁰ y algunas otras en el gabinete, pero eran pocas. A pesar de que la política seguía en manos de hombres, la globalización les hizo considerar los tratados de género de la ONU y se aprobó la Ley de Igualdad de Oportunidades Laborales en 1985,²¹ aunque resultó ineficaz (Schirokauer, Lurie, y Gay, 2006: 315), y fue revisada bajo el nombre de Ley Básica para la Igualdad Social de Género en 1999 (Muta, 2006: 33).²²

Todas estas relaciones socioculturales y económicas conformaron el ambiente en el que se creó *Sailor Moon*, y que queda fielmente retratado en sus páginas.

²⁰ Doi fue secretaria general del Partido Socialista de Japón de 1986 a 1991. Después de que el partido fuera rebautizado como Partido Socialdemócrata en enero de 1996, volvería a ocupar la secretaría general desde septiembre de 1996 hasta noviembre del 2003.

²¹ Más adelante se comenta que esta ley se puso en vigor en 1986, según Assmann (2014).

²² Sería revisada de nuevo en 2006-2007. Más información en Assmann (2014).

2. Análisis

Dentro de un contexto no favorable para el feminismo como era el Japón de los años noventa, encontramos la aparición de un manga y subsecuente serie de animación protagonizada por un grupo o *squad* de chicas que luchan contra el mal. En esa época ya había *anime* y películas con mujeres luchadoras.²³ Sin embargo, encontrar grupos de chicas adolescentes luchando como protagonistas de obras de cultura popular no era habitual: siempre se trataba de un conjunto de guerreros que incluían una o quizás dos chicas cortadas por un patrón bastante parecido, como el basado en *Himitsu Sentai Goranger* (秘密戦隊ゴレンジャー, Ishinomori Shōtarō, 1975-1977).

Para comprender las transgresiones aportadas por la autora y el presente análisis, se hace necesario presentar brevemente la división del manga dirigido a un público adolescente y juvenil. Habitualmente, los géneros del manga usan una nomenclatura basada en el nombre que se da al público al que va dirigido la historia, y en otros casos, basada en el contenido. De esta manera, dentro del manga dirigido a jóvenes existen dos grandes géneros: el *shōnen* y el *shōjo*. Dentro de cada grupo existen varios subgéneros diferenciados por temática. *Shōnen* es la palabra que designa a varones jóvenes de entre seis o siete años a adolescentes (de hasta 18 años), consiguientemente, el *shōnen manga* o “manga para chicos” es la “narrativa gráfica orientada a lectores jóvenes y cuyos argumentos propenden a temáticas tradicionalmente relacionadas con la cultura juvenil [“]masculina[”]: deportes, lucha, aventuras, drama histórico, [...] comedia romántica y el humor.” (Reyes Guerrero, 2016: 193).²⁴ Al ser una narrativa dirigida mayoritariamente al público masculino, el *shōnen* genera distintos arquetipos sobre la masculinidad, es decir, forma construcciones de género que son observadas e interiorizadas por jóvenes en época de crecimiento. Reyes Guerrero (2016) analiza los arquetipos que surgieron desde el inicio del manga y el *shōnen manga*. Ella destaca las nociones de *yasaotoko* (apacible y elegante) y *nekketsu* (temperamental y fiero) como los arquetipos de masculinidad que se han ido alternando y/o mezclando a través del tiempo para crear personajes y plasmar

²³ Tamaki Saito hace una genealogía exhaustiva sobre la figura de la *Beautiful Fighting Girl*, clasificando series de animación, películas y mangas en géneros y subgéneros de chicas luchadoras (*magical girls*, *transforming girls*, *alien girl nexdoor*, *crimson women*, *Takarazuka Women Theater*, entre otros) en el capítulo 5, «A Genealogy of the Beautiful Fighting Girl» de su libro (Tamaki, 2011).

²⁴ Otra característica que define el *shōnen manga* es su periodicidad semanal, que implica la existencia de un amplio público semanal de obras de este tipo. No se puede entender su popularidad, así como la del *shōjo*, sin tener en cuenta la publicación semanal o mensual exitosa de estas historias.

patrones de masculinidad. Así mismo, explora la importancia del concepto de *kakkoï* (ser formidable), y la evolución de unos héroes que al principio eran salvajes y temperamentales (*yasei, nekketsu*) o apacibles pero fieros (*yasaotoko*), pero que progresivamente adoptan otros roles masculinos que no implican tanto grado de agresividad. Un ejemplo son los personajes de complejidad psicológica formidable (*kakkoï, yasaotoko*), otros, los conflictivos pero de buen corazón (*furyo*), los hombres con signos de belleza tradicionalmente relacionados con la feminidad (*bishōnen*), y más adelante, se introducen las figuras del *otaku* y otros personajes variados.

Por otro lado, *shōjo* designa exclusivamente a las chicas jóvenes, de un rango de edad parecido al de *shōnen*, y por consiguiente, el *shōjo manga* es llamado “manga para chicas”. Tradicionalmente, se ha entendido *shōjo manga* como el género para mujeres, hecho por mujeres y que habla sobre ellas (Ogi, 2003: 784), habitualmente, dirigido a las chicas adolescentes en la edad previa al matrimonio. Asimismo, las temáticas asignadas clásicamente al *shōjo* son más pasivas que las del *shōnen*, tales como historias románticas con final feliz (Ogi, 2003: 796) y/o centradas en representar un mundo de sueños y reflexión sobre las relaciones humanas (Aoyama, Tsuchiya Dollase, y Kan, 2010: 5). Ogi (2003) puntualiza que el *shōjo manga* se considera ficción debido al grado de fantasía y sueños que presenta juntamente con nociones realistas (Ogi, 2003: 787). Sin embargo, debido a los cambios y variedad que se han aportado a este género en las últimas décadas, esta definición limita la categoría. Actualmente, el *shōjo manga* abarca todo contenido que “represente las mentes sensibles de aquellos que se sienten alienados en una sociedad generizada” (Aoyama, Tsuchiya Dollase, y Kan, 2010: 8), debido a que ya no es “por y para chicas”, sino que reúne un público mucho más amplio y unas temáticas y personajes principales muy diversos. De igual manera que en el *shōnen manga* se configuran masculinidades concretas, el *shōjo manga* no es ajeno a la construcción de roles de género. A pesar de que en el *shōjo* hay una gran ambivalencia de la representación de género (personajes andróginos, ciborgs, feminidades diversas...), hay una tendencia a preservar los valores tradicionales (Aoyama, Tsuchiya Dollase, y Kan, 2010: 6). De forma general, el *shōjo manga* es un “producto patriarcal” (Ogi, 2003: 792) hecho desde una perspectiva heterosexual y que no cuestiona el sistema, consiguientemente, suele reproducir los roles tradicionales de género, dibujando un arquetipo de feminidad basado en valores históricos juntamente con la concepción de juventud idílica (Ogi, 2003).

La primera subversión en los géneros *shōnen* y *shōjo* que encontramos es la unión de cinco chicas completamente distintas las unas de las otras con una misma misión. En el *shōnen manga*, sí que era habitual un grupo de chicos diferentes uniéndose, un claro ejemplo sería *Dragon Ball* (Toriyama Akira, 1984-1995). Sin embargo, no se había visto un grupo íntegro de mujeres, ni siquiera en el *shōjo*. En el caso que hubiera un grupo de chicas, o alguna integrante fuera mujer, seguían un patrón concreto basado en tópicos literarios o cómicos. Este no es el único indicio que podría considerarse “feminista” en la obra de Takeuchi Naoko, además se muestran una serie de mujeres exitosas: desde la madre de Ami que es una doctora interina, hasta jefas de policía y astronautas.²⁵ Incluso las mismas protagonistas se transforman en mujeres trabajadoras para entrar en edificios o camuflarse en lugares de adultos, y nadie sospecha que no deban estar ahí por el hecho de ser mujeres.

Esta representación de mujeres trabajadoras hubiera sido inconcebible diez años antes de la obra. La situación solo puede entenderse debido a la implantación de la Ley de Igualdad de Oportunidades Laborales en 1986, en la que se empezaba a conceder derechos en el ámbito laboral y público para las mujeres, que hasta entonces seguían el rol de “buena esposa y sabia madre” (*ryōsai kenbo*) marcado por el sistema familiar tradicional *ie* (Assmann, 2014: 6). A pesar de su poca eficacia,²⁶ el nuevo marco legal trajo una oportunidad perfecta para crear una visión actual de las mujeres, y Takeuchi Naoko no perdió la oportunidad para alimentar el imaginario japonés con nuevos modelos de mujeres, empoderadas y trabajadoras de éxito. Así, las Sailor Scouts entraron en el momento justo para conformar una renovada imagen sobre el género femenino y su libertad (Osano y Takeuchi, 2014).

Las medidas hacia una equidad de género no fueron completamente bien recibidas por parte de cierto público masculino, sobretudo entre los fans y creadores de material del género *lolita complex*,²⁷ que dieron un giro hostil a su percepción de las mujeres (Kinsella, 2006b: 66). Efectivamente, en la década de los noventa surgieron multitud de imágenes *lolicon* en las que se reflejaban mujeres poderosas en algún aspecto, pero que

²⁵ Se encuentran respectivamente en: *Sailor Moon* acto 40 (Takeuchi, 2015d: 12); *Sailor V*, vol. 4 (Takeuchi, 2012: 103); y *Sailor Moon: Short Stories 2*, “El amor de la princesa Kaguya”, (Takeuchi, 2015g: 20), v. más en *Vestimenta y Madurez*.

²⁶ Se ha comentado anteriormente la ineficacia de esta ley, principalmente porque no tenía cláusulas de sanción que ejecutar en las empresas e instituciones que no cumplieran los requisitos de género (Sugimoto, 2016: 205). Aun así, esa ley incorporó principios feministas que sí importaron a la población, que pidió revisiones y mejora de la ley.

²⁷ De ahora en adelante, también referido como *lolicon*.

acababan en situaciones de indefensión: desarmadas, desnudas, subordinadas, infantilizadas y hasta en algún momento desmembradas (Kinsella, 1998, 2006). Según Kinsella (1998), todas esas creaciones acababan reflejando la poca asimilación y aceptación del nuevo rol que desempeñaban las mujeres japonesas por parte de los hombres, sobretodo de aquellos envueltos en la creciente cultura *otaku*.²⁸

Los años noventa fueron una época de creciente popularidad de los *dōjinshi* o fanzines autopublicados de artistas *amateur* (Kinsella, 1998: 289). Ya había empezado anteriormente desde los setenta, tendencia de la que saldrían profesionales del manga como Hisaichi Ishii (autor de *Nono-chan*, 1991-1997) o Takahashi Rumiko (Kinsella, 1998: 298), creadora de *Urusei Yatsura*, otra obra del género *Beautiful Fighting Girls* (BFG) tratado por Tamaki (2011).²⁹ De la misma manera que los jóvenes *amateurs* evocaban ese tipo de preocupaciones en el manga o las publicaciones de revistas, las jóvenes autoras no se quedaban atrás.

Esta situación de creación de *dōjinshi* y del mundo del manga no es ajeno a la obra. Como se comentaba previamente, la autora retrató la sociedad en la que vivía como fondo o como herramienta dentro del argumento de la historia. Así pues, tanto en *Sailor V* como en *Sailor Moon* aparecen referencias al mundo *otaku*. En *Sailor V*, encontramos alusiones a la creación de fanzines en el tomo 1, cuando Amano muestra un fanzine *lolicon* a la protagonista (Takeuchi, 2012: 140), y también en el capítulo 12 (Takeuchi, 2014a: 133), en la que una *mangaka* famosa afirma escribir fanzines del género *yaoi* en secreto,³⁰ idea que acaba contagiando a Minako. Ambos episodios retrataban una realidad del momento, por un lado, la creación de *dōjinshi* de género *lolicon* dirigidos a un público masculino, mientras que por el otro, las autoras se afanaban a escribir historias de carácter homosexual *yaoi*, que consumía un público femenino mayoritariamente. En *Sailor Moon*, Usagi demuestra su pasión por el cómic cuando al acabar la batalla en Mugen, en el acto 38 (Takeuchi, 2015c: 148-152), se une a la asociación manga de su instituto. Además, se

²⁸ *Otaku* es el término que se usa popularmente para hablar de los aficionados al manga y al *anime*, su origen japonés (lit. “vuestra casa”) viene del tiempo que pasaban los aficionados del manga y/o videojuegos en sus casas (Centre de Terminologia: Nous termes d'estudi, 2013). En Japón el concepto fue evolucionando hasta tener una connotación negativa en algunos contextos, no sólo por el aislamiento de muchos de los *otakus*, sino también por un suceso criminal a manos de un obsesivo del *lolicon* a finales de los ochenta. Más información en Kinsella (1998).

²⁹ *Urusei Yatsura* es un ejemplo de los trabajos anteriores protagonizados por bellas chicas luchadoras (BFG), tratados por Tamaki Saito. V. nota 23.

³⁰ *Yaoi*: género de ficción, de manga o *anime* basado en la representación romántica y/o erótica de las relaciones entre dos personas del género masculino.

hace una representación de lo que se consideraba como “chico *otaku*” en esa época:³¹ un joven de imagen poco cuidada, con gafas y no demasiado agraciado, que compra todo tipo de revistas y manga sobre chicas y del género *lolicon*, y colecciona la tecnología y videojuegos punteros (Kinsella, 1998). Se presenta esa imagen tanto en las figuras de Amano y Umino, como en el personaje que se enfrenta a Minako en las salas recreativas por no aceptar que una chica podía derrotarle en los videojuegos (Takeuchi, 2014a: 50-60), escena en la cual intenta incluso desnudarla al verla vestida como uno de sus personajes favoritos. Aquí se ve claramente una intención de romper estereotipos de género del momento, como el de que las chicas no disfrutaban o no son buenas con los videojuegos o el manga, mencionando corrientes contemporáneas en las que las protagonistas demuestran sus capacidades alterando el cliché. Cabe añadir que la propia autora empezó como fan del manga, entrando en los clubs de su instituto donde empezó a dibujar. Siguió siendo *amateur* mientras estudiaba Farmacia en la universidad. Fue más adelante, cuando ya trabajaba, que empezó a tener éxito con sus obras y se decantó por la industria manga (Navok y Sushil, 2009: 22).

Otra transgresión que trajo Takeuchi al manga, tanto para chicas como de acción, fue el de la creación de un nuevo formato de *mahō shōjo*. Anteriormente, el género *magical girls* se dividía en dos prototipos. Primero, estaba el Sally, basado en *Mahō Tsukai Sarī* (魔法使いサリー, Yokoyama Mitsuteru, 1966-1967), una princesa del Reino Mágico que viajó al mundo de los humanos en forma de niña. El segundo, era el prototipo Akko de *Himitsu no Akko-chan* (ひみつのアッコちゃん, Akatsuka Fujio, 1969-1970), una chica normal que recibe poderes después de haber hecho una buena acción (Sugawa, 2015). Así, Sally era una bruja que trae la magia a la Tierra, y Akko una chica que recibe poderes. Takeuchi consiguió encajar con éxito ambos estilos, al otorgar poderes a una chica ordinaria (estilo Akko), que luego resulta ser la reencarnación de la princesa de la Luna (estilo Sally), y además, añadió una innovación: la transformación (*henshin*). A pesar de estar inspirado en el vestuario de otras series de acción como son las *Super Sentai*,³² la creación del *henshin hero* (heroína que se transforma) era distinta por sus efectos especiales (*tokusatsu*) y estilo mágico, heredando elementos de los géneros

³¹ Kinsella hace una explicación y evolución del término e imagen *otaku*, desde su origen en 1983 adelante, incluyendo una caricatura sobre un chico *otaku* de Hachiro Taku (Kinsella, 1998).

³² Tales como la ya comentada *Himitsu Sentai Goranger*.

anteriores y mejorándolos con armas mágicas y accesorios llamativos que liberan sus poderes. Así, Takeuchi brindó todo un nuevo género colorido donde chicas normales se transformaban de forma vistosa en guerreras con elegantes trajes que les otorgaban poderes increíbles. Tamaki (2011: 90) se refiere a este nuevo género creado por Takeuchi como el “*crossover* definitivo entre los dos géneros”: *beautiful fighting girl* (BFG) y *magical girl*. Él mismo recoge otras animaciones anteriores que presentaban *tokusatsu*,³³ pero destaca el éxito y novedades que aportaron Takeuchi y Tōei Animation en estos aspectos (Tamaki, 2011: 114-124), llegando a considerar la obra como “uno de los trabajos más importantes en la historia de las BFG” (Tamaki, 2011: 121). Despuntando con el innovado *henshin*, Takeuchi dejó su huella e influyó las posteriores producciones de manga y *anime*.³⁴

Por otro lado, a medida que avanza la historia, la autora nos muestra la existencia de personas de diversas identidades y orientaciones sexuales e incluso tipos de familia que están fuera del sistema hegemónico de familia nuclear (Muta, 2006: 16). Se observan así guerreras en relación de pareja como son Haruka y Michiru, transexuales como las Sailor Starlights e incluso algún personaje que hace *cross-dressing*³⁵ o son *drag queen*, como Ojo de Halcón, Ojo de Pez y Ojo de Tigre, esbirros enemigos de la cuarta temporada.

Las protagonistas participan de un proceso de transformación y de *individuación*,³⁶ en términos de Carl G. Jung, hacia la madurez y la edad adulta. Este proceso de maduración de su personalidad puede considerarse un elemento innovador dentro del género de *squad* y lucha que encarnan las guerreras. A pesar de que es típico encontrarse una reflexión de pensamientos y sueños del llamado “mundo de las chicas” dentro del *shōjo manga*, la perspectiva con la que se trata esta evolución de los personajes es un hecho a destacar. La parte más transgresiva no es el crecimiento de la protagonista, Usagi, sino la representación de un proceso de crecimiento personal de cada una de las

³³ Tamaki nombra *Bishōjo Mask Poitrine* (美少女仮面ポワトリン, Shotari Ishinomori, 1990) como presentación de *tokusatsu* y transformación, así como *Genmu senki Leda* (幻夢戦記レダ, Kunihiko Yuyama, 1985) como precedente a *Sailor Moon* al introducir guerreras chicas en el campo de batalla.

³⁴ Obras como *Card Captor Sakura* (CLAMP, 1996-2000), *Ojamajo Doremi* (Yamada Takashi, 1999-2000), la franquicia *Pretty Cure* (Todo Izumi, 2004-2018), o la producción italiana *W.I.T.C.H.* (Elisabetta Gnone, Alessandro Barbucci y Barbara Canepa, 2001-2012) son ejemplos de la influencia de *Sailor Moon*. Para más información, Sugawa (2015), Tamaki (2011) y Osano y Takeuchi (2014).

³⁵ Es decir, el acto de vestir ropa tradicionalmente asignada al género opuesto.

³⁶ *Individuación*: “proceso de diferenciación psicológica, cuya meta es el desarrollo de la personalidad individual. [...] mediante el cual se forman y diferencian los seres individuales; en particular, es el desarrollo del individuo psicológico como un ser distinto de la psicología colectiva general.” (Sharp, 1994: 107). Ver más en Sharp (1994) y más adelante en el análisis.

Sailor, en la que se anima tanto a las superheroínas como a las y los lectores a valorar lo que tienen a su alrededor y tener una conversación con uno/a mismo/a para conocerse y desarrollarse.

Este proceso personal queda retratado durante la cuarta temporada, “DREAM”. Aparece el enemigo Dead Moon Circus y las guerreras empiezan sus batallas sin poder transformarse en Sailor. Creen que es debido a que no están unidas las diez guerreras o porque su misión finalizó. Sin embargo, se trata de un bloqueo que deben encarar para completar su transformación y maduración. Durante este arco argumental, cada una de las guerreras se enfrenta a sus complejos, miedos, y rasgos ocultos, o en términos junguianos, a su sombra, y empiezan un proceso de maduración de la personalidad, conocido como individuación. El proceso de individuación es el desarrollo progresivo basado en el conflicto y colaboración de la consciencia y lo inconsciente del individuo, en el cual se descubren y reconocen rasgos de la personalidad desconocidos o reprimidos que pasan de estar fuera de la consciencia del yo a formar parte de ella. Se trata de un proceso de transformación en el que la persona llega a ser un individuo independiente con conocimiento propio (Jung, 2002: 269-271, 276, 146). Según la teoría junguiana, lo inconsciente³⁷ forma parte de la totalidad del individuo (Jung, 2002: 258) y contiene atributos de la personalidad del sujeto, quien en un principio, no es consciente de ellos o los ha reprimido. Estos rasgos acaban surgiendo en momentos de emociones muy fuertes o a través de sueños, creaciones y fantasías, momento en el que lo inconsciente se manifiesta a través de símbolos (como una “unión de contenidos conscientes e inconscientes”) y de arquetipos (Jung, 2002: 271). Por ello es muy significativo que el bloqueo de las superheroínas se de en el arco llamado “Sueños”, en el que hablan de sus deseos futuros y se enfrentan a sus miedos más profundos, en situaciones en las que están dormidas o se miran al espejo, pues lo inconsciente suele emerger en tales circunstancias.

El arco empieza con la exclamación de cada una de las protagonistas de sus sueños como chicas humanas: el ser médico, cantante famosa, administrar un santuario... pero pronto se empiezan a ver sus dudas personales. Cada una es separada del resto de las

³⁷ Según Jung, lo inconsciente contiene mucho más, tiene una capa superficial que él llama “inconsciente personal” donde están estos rasgos de la personalidad, el ánimos o ánima (parte masculina dentro de una mujer, y parte femenina dentro del hombre), y la sombra; así como una capa mucho más profunda que es llamada “inconsciente colectivo” que contiene información tanto instintiva como histórica de los ancestros de los individuos (Jung, 2002: 122, 258-266). Las referencias que se hacen de su teoría en el presente trabajo persiguen entender el proceso que las guerreras llevan a cabo, para más información ver Jung (2002).

guerreras mientras aún no pueden transformarse, y el enemigo pone en marcha un plan en el que introducen unos entes llamados lémures que se meten en los pensamientos de ellas y les crean pesadillas, para ponerlas en las situaciones más oscuras de su propia psique. Estos entes no son escogidos al azar por la autora, los lémures son espíritus de los muertos malvados o apariciones fantasmales “que vienen a atormentar a los vivos con sus propias inquietudes”, según la mitología romana “frecuentan los recuerdos y los sueños como reproches a la consciencia por lo inconsciente” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 634). Además, en la creencia japonesa se los considera espíritus infernales “que hostigan y atormentan la imaginación de los humanos.” (Cassien-Bernard F., citado en Chevalier y Gheerbrant, 1986: 634). Consiguientemente, escoger lémures como enemigos de las guerreras es muy significativo como representación de la sombra junguiana. Seguidamente, las Sailor dudan qué quieren ser, qué tipo de adultas quieren volverse, cuál es su misión. Los lémures incluso las ponen enfrente de una visión distorsionada de ellas mismas y sus compañeras, en la que se creen egoístas, abandonadas por sus seres queridos, inútiles... Dentro de esa pesadilla, se ven en un espejo y su reflejo se muestra como cuando eran niñas pequeñas (Takeuchi, 2015d: 37, 85) (v. figura 3). Desfallecen en el ataque del enemigo donde revelan sus miedos, su poca confianza en sí mismas, o sus defectos que aborrecen... y pierden la consciencia. En ese momento, tienen una visión de una figura que es su “mini-yo” o su “niña interior”: son ellas mismas con ropa de Sailor pero de tamaño pequeño (v. figura 4), que cabe en la palma de la mano, y con formas infantiles (“¡Estás dentro de tu consciencia, Jupiter!” exclama la figura interna de Makoto (Takeuchi, 2015d: 134)). Se trata de sus *alter ego*, “Sí. Soy tu otro yo” (Takeuchi, 2015d: 43, 93, 135) afirma la niña interior de Ami, y tanto ella como las otras “mini-Sailor” les hacen recordar su “verdadero sueño” y “quienes son realmente”: unas guerreras que tienen personas que las aman alrededor y que quieren proteger a todos, a la vez que son dueñas de su destino y cumplirán sus sueños como personas humanas (ser médico, tener una floristería, cuidar el santuario...).

Esta situación se presenta en cada una de manera diferente. A algunas, como Ami o Makoto, se les presentan sus *alter ego* como imágenes de ellas mismas; a otras, se aparecen a través de personajes con quienes tienen una relación íntima, como es el caso de las Sailor del sistema solar externo y Usagi, Chibiusa e incluso Mamoru; y para otras, se trata de sus animales protectores que se presentan como portadores de sus cristales de



Fig. 3. Rei dentro de la trampa del enemigo se ve reflejada en el espejo como una niña pequeña, y el enemigo le dice que es su “auténtico yo” (Takeuchi, 2015d: 85).



Fig. 4. La “otro-yo” de Ami, con ropajes de Sailor Mercury, le indica, mientras está inconsciente, quién es y que recuerde su verdadero sueño (Takeuchi, 2015d: 43).

Sailor o partes de ellas, sería el caso de Rei y sus cuervos (Phobos y Deimos) o el de Minako y su gato Artemis. Aunque se trate de animales, son igualmente encarnaciones de su inconsciente. Por ejemplo, Artemis es una clara representación del ánimo o parte masculina del alma de una mujer. Para hacer este análisis, hay que tener en cuenta que aquello que propicia la evolución personal son las manifestaciones de lo inconsciente, y Artemis es el que acaba dando el empujón a Minako en sus momentos de duda y el que la conoce mejor, al estar con ella desde el inicio. De hecho, es en el momento en que Minako reconoce a Artemis como parte de ella misma, que empieza el cambio y él se presenta con forma humana y le otorga su cristal de guerrera, culminando su maduración (Takeuchi, 2015d: 244).

Otro rasgo identificativo de esta transformación es que sus “otro-yo” se presenten en forma de niña, e incluso se vean reflejadas en los espejos o superficie del agua como niñas pequeñas. El arquetipo del niño en la teoría junguiana significa una “anticipación de desarrollos futuros”, el niño “[...]prepara una futura transformación de la personalidad. El proceso de individuación anticipa la figura que resulta de la síntesis de los elementos conscientes e inconscientes de la personalidad.” (Jung, 2002: 152). Además, cuando el individuo se enfrenta a su sombra, es decir, a todo aquello que el sujeto no reconoce, esas características y tendencias poco agradables que suelen ser reprimidas o consideradas negativas en cada uno (Jung, 2002: 115, 266), se encuentra en una situación angustiada e incluso entra en pánico al descubrir rasgos y miedos que no conocía. En estas circunstancias, como cuando las Sailor perecen ante la visión de sus defectos, se espera

un “salvador supranatural” que saque de la oscuridad al sujeto, de forma individual, que lo libere de esa parte de lo inconsciente en que ha quedado atrapado, es decir, espera a un “portador-de-luz” (Jung, 2002: 255) que le saque de las tinieblas. Los “otros-yo” de las Sailor vuelven a encarnar este salvador: se muestran como niñas, es decir, anticipan la nueva transformación y fuerza para las guerreras, y aparecen envueltas en una luz que despierta del letargo a las chicas (v. figuras 5, 6 y 7), que habían sucumbido a las pesadillas del enemigo (su propia sombra proyectada en el exterior).



Fig. 5, 6 y 7. Las “otros-yo” de las guerreras se presentan envueltas en luz delante de las Sailor, justo antes de anunciarles su próxima transformación y evolución de su poder, que sintetizarán en Sailor Moon para hacer aparecer a Eternal Sailor Moon (Takeuchi, 2016: 180-186).

El despertar de Chibiusa y Usagi se hace de forma diferente, en el momento que necesitan luchar sacan de su interior nuevas fuerzas. Sin embargo, su proceso de maduración no se completa con sus nuevos poderes. Los enemigos les cambian los cuerpos: Usagi se vuelve una niña, y Chibiusa, una adulta, remarcando así los complejos y deseos egoístas de cada una de ellas. Usagi se encuentra con su sombra en la lucha contra la Reina Nehellenia, que vive al otro lado del espejo en la cara oculta de la Luna, encarnando la oscuridad dentro del reino de la luz. Usagi, como en otras ocasiones, acaba entendiendo sus miedos y los trata, evolucionando y haciéndose más fuerte también en su relación con Mamoru, quien acabaría siendo la pieza que resalta el ánimo en su maduración. La unión del amor de ambos acaba creando el nuevo poder que despertará al resto de las niñas interiores de las Sailor para unirse en la última revelación de Usagi: Eternal Sailor Moon. Por otro lado, el elemento masculino de Chibiusa no se traduce en

Mamoru, y sus nuevos poderes no significan un crecimiento personal. Durante toda la temporada, Chibiusa se enfrentará a su complejo de inferioridad con Usagi mientras se enamora de Helios, personaje que acabará siendo la parte romántico-amorosa concedida a Chibiusa y le hará entender que su fuerza no es igual a la de Usagi a pesar de que se parezcan tanto. Al ver sufrir a sus padres y a su enamorado, Chibiusa acaba volviéndose más fuerte para protegerlos buscando en su interior su verdadera fuerza, que aflorará con la aparición de su propio cristal: Pink Moon Crystal. Mamoru no se queda atrás en este proceso, mientras está enfermo vuelve a sentirse un estorbo para las guerreras, pero todos esos aspectos negativos los combate con su amor por Usagi, y finalmente, encuentra en su interior el Cristal Dorado que ayudará a todas las Sailor a unir sus poderes para que se produzca la evolución a Eternal Sailor Moon. A su vez, después de esta lucha contra sus miedos, acaba apreciando su valía y madurando junto a ellas.

Finalmente, todas muestran aspectos de haber madurado, en sus conversaciones se muestran más asertivas, más confiadas de ellas mismas y hacia sus compañeras, comprensivas y atentas. El trabajo de representación del proceso de transformación individual en esta obra, es decir, del crecimiento personal o del alma, es una manera de hacer reflexionar a los seguidores de las guerreras sobre su propio interior. La representación de miedos y sueños hace de las protagonistas personajes más verosímiles, y de las dudas, algo natural. De esta manera, la obra se enriquece en aspectos psicológicos y crea un nuevo método de representar la realidad del crecimiento en la adolescencia y del individuo dentro del mundo del cómic y la fantasía.

Este proceso de maduración queda reflejado no sólo en los problemas, enemigos o inseguridades que solventan y han sido tratados en el análisis, sino que también se plasma en las características visuales y emocionales. Así pues, sus figuras y posturas, sus vestimentas, accesorios y expresiones las configuran como personas, como adultas y también construyen sus feminidades y sus roles de género (Álvarez, 2013).

Álvarez demuestra en su estudio (2013), cómo los procesos de sexualización y generización que se producen en la historia no son sólo la reproducción de una sexualidad y roles de géneros hegemónicos, sino que a medida que discursiva y visualmente se refuerzan las feminidades en las que participan las guerreras y sus roles, éstos también se invierten, niegan y desplazan en numerosas ocasiones. De esta manera, a pesar de que se difundan por televisión y prensa unos patrones que afectan a las concepciones de

sexualidad y género, en *Sailor Moon*, “las mujeres son representadas como guerreras activas con poderes mágicos, lo que demuestra que las posiciones del varón y de la mujer están lejos de ser un designio anatómico-natural” (Álvarez, 2013: 8). Su estudio también coincide con otros/-as especialistas en que hay un desplazamiento de las identidades y sexualidades hegemónicas por parte de la autora, al plasmar “sexualidades disidentes y diversas” (Álvarez, 2013: 8).

Con el fin de demostrar que tales afirmaciones se basan en sucesos de la franquicia, se analiza la obra en términos de configuración de feminidades, relaciones de género, sororidad, tipología amorosa e identidades de género.

2.1. Vestimenta, representación y configuración de feminidades

La representación de un tipo de roles de género, feminidades y masculinidades determinadas, en historias, series, películas y libros implica un impacto en el desarrollo de las concepciones de género de los jóvenes. Cualquier representación que goce de fama y aceptación, acaba formando parte del imaginario de una cultura y por lo tanto, ayuda a tener ideas concretas sobre los roles de género.

Sailor Moon no es ajena a este hecho, pudo conformar una imagen concreta sobre las mujeres debido a su gran éxito internacional. Consecuentemente, la representación del aspecto y ropas de los personajes de la serie han sido estudiadas y analizadas por académicos/as frecuentemente.

2.1.1. El uniforme de Sailor

El uniforme de Sailor es por consiguiente un elemento que analizar.³⁸ El traje de Sailor Scout se basa en el uniforme de estudiante de secundaria japonés (v. figura 8), con un cuello marinero y un lazo, pero es más entallado, con la falda plisada notablemente más corta y otro lazo en la espalda. Además, al conjunto se le agregan una gargantilla, una tiara, pendientes, guantes largos, un broche y unos zapatos o botines dependiendo de la Sailor (v. figuras 2 y 9). Una de las primeras críticas que se le puede hacer a este

³⁸ El tópico del uniforme de colegiala, la sexualización e infantilización de las jóvenes japonesas, y todas las connotaciones que comporta, es un tema que merece un estudio largo y tendido pero que no puede abarcarse más que brevemente en el presente trabajo. Para más información, consultar Kinsella (2006) y Allison (2006).

atuendo es que implica una sexualización de los cuerpos femeninos, así como que repite patrones hegemónicos sobre el género y la feminidad, que debe mostrarse siempre bonita, linda, con manicura y maquillaje. Se podría concluir que quedaría fuera de una concepción feminista, debido al retrato de “jerarquizaciones sociales por las cuales la mujer, [...] se convierte en oprimida” (De Beauvoir, 1999 [1949] citado en Álvarez, 2013: 3), pero sería una visión muy limitada del conjunto Sailor.



Fig. 8. Las cinco primeras guerreras (de izquierda a derecha: Makoto, Ami, Minako, Usagi y Rei) con su uniforme escolar de secundaria: faldas largas plisadas, cuello de marinero con un lazo en el pecho y calcetines blancos (Takeuchi, 2014c: 4).



Fig. 9. Sailor Pluto, Mercury, Mars, Venus y Jupiter (de izquierda a derecha) con sus uniformes de Sailor: faldas cortas plisadas, lazos en el pecho y espalda, gargantillas, guantes, pendientes y botas, botines o zapatos con tacón según cada una de sus personalidades (Takeuchi, 2014e: 6).

La figura de Sailor Moon, con una minifalda plisada que deja las piernas a la vista, su larga melena rubia y botas de tacón, “también es leída como icono sexual” (Allison, 2016: 133). Es conocido que en la década de los noventa empezó a establecerse una fama alrededor de las estudiantes con uniforme marinero, se creó un imaginario fantástico de colegialas, que acabó evocando a una fetichización de carácter erótico, traducándose en historias del género *lolicon* y pornografía. El fetichismo del traje y la sexualización del cuerpo femenino alcanzan cotas insospechadas en series de animación populares y de circulación amplia, como por ejemplo, *Kill la Kill* (キルラキル, Nakashima Kazuki, 2013-2014). En esa misma década, el foco del periodismo y los medios de comunicación estaba en las “malas estudiantes”, o “delincuentes” juveniles que eran esas estudiantes que empezaban a personalizar sus uniformes con múltiples accesorios y el recorte de sus faldas plisadas, y usaban un lenguaje lleno de abreviaturas y algunas frases que en japonés

se relacionaban con el lenguaje masculino. Se decía que lo hacían para excluir a los hombres (Kinsella, 2006a: 21), pero para las chicas fuera de este estilo, también era difícil de entender su manera de hablar. Con una piel notablemente bronceada y maquillajes exagerados, a estas estudiantes de secundaria se las conoce como *kogal* (*kogyaru*, コギャル).³⁹ Esta tendencia no es ajena al conocimiento de Takeuchi, pues en *Pretty Guardian Sailor Moon: Short Stories*, hay una historia especial llamada “El secreto del Hammer Price” protagonizada por Chibiusa y dos compañeras suyas, que resultan ser unas jóvenes *kogal* y *cosplayers*,⁴⁰ muy bronceadas y con ropa escotada y ligera que no dejan indiferente a los hombres del capítulo.⁴¹ De esta manera, Takeuchi vuelve de nuevo una moda de la cultura del momento en personajes lindos, sin tildarlas de ser “malas” o “echadas a perder”,⁴² mostrando su inocencia y adoración por las propias protagonistas de su famosa obra. A su vez, normaliza la situación y da una visión positiva (y algo cómica) de esas nuevas figuras femeninas.

El tópico de la delincuencia vino especialmente asociado a las “citas compensatorias” (*enjo kōsai*) que muchas estudiantes empezaron a tener con *salaryman* a cambio de dinero,⁴³ oficinistas japoneses que querían disfrutar de la compañía juvenil de sus fantasías eróticas (Kinsella, 2006a: 17). Hubo casos de simples citas y otros que acabaron en sexo, tanto oral como genital (Allison, 2016: 140), en el que las colegiadas salían lucradas para poderse pagar sus caprichos. Posteriormente, esta tendencia empezó a trocarse cuando algunas estudiantes empezaron a atracar a los *salaryman* que querían aprovecharse de su compañía, acrecentando su asociación con la delincuencia y creando una idea de “respeto propio consiguiendo dinero robando, sin citas ni sexo” (Kinsella, 2006a: 22). Conclusiones contradictorias surgían de estos sucesos: por una parte, se entendían como una lucha de las jóvenes contra la sociedad represiva patriarcal y contra la dependencia económica a través de una reconducción de su sexualidad, usándola conscientemente para su interés (Kinsella, 2006a: 18), y por otro, se reforzaba la

³⁹ *Kogyaru* viene de la abreviación de *kōkōsei gyaru* (高校生ギャル), lit. “estudiante de secundaria *gyaru*”, *gyaru* es la transcripción en japonés de “girl” o “gal”, “chica” en inglés.

⁴⁰ *Cosplayer* es la persona que hace *cosplay* o *costume play*, que es la corriente de origen japonés de disfrazarse y actuar como personajes ficticios, habitualmente de manga y *anime*.

⁴¹ En el capítulo se observa cómo a Mamoru, al jefe de la tienda Makoto Hanmatsura y a los agentes de la inmobiliaria les sangra la nariz, tópico en el manga japonés para la excitación sexual (Takeuchi, 2015f: 163, 186).

⁴² “malas” o “echadas a perder” eran los adjetivos que usaban desde el periodismo para hablar de algunas *kogal*, sobre todo las que tenían que ver con las citas compensatorias (*enjo kōsai*) (Kinsella, 2006a: 29).

⁴³ *Salaryman*: término de origen japonés para designar específicamente a los empleados de oficina asalariados.

concepción de estudiantes consumistas⁴⁴ que daban más importancia al dinero que a su propio cuerpo (Allison, 2006: 140), o incluso una noción de que se trataba chicas perdidas o que se dejaban llevar.

Sin embargo, todo el imaginario sobre las colegialas en el mundo audiovisual, tanto sexual como delincuente o rebelde, era principalmente hecho por (y para) hombres, mucho más mayores que las jóvenes que retrataban. Tanto en los ochenta como en los noventa esta tendencia continuaba, y la imagen de la colegiada armada era un tópico que perduró. Estas inclinaciones de fantasía a manos de hombres se vieron subvertidas cuando las obras de chicas luchadoras empezaron a ser escritas por mujeres. Kinsella (2006a), comenta cómo las obras de mujeres que hablaban de chicas heroínas con poderes “actuaban como válvulas entre la cultura de chicas y las obras de *lolita complex*” (2006a: 32), ya que tenían temáticas y estilos parecidos, pero el trato y los sucesos de la trama eran distintos. Así mismo, no sólo la visión de las jóvenes con superpoderes era subvertida por las autoras, sino que también invertían clichés. Por ejemplo, Takeuchi subvierte el tópico de la colegiala armada en la primera aparición de Chibiusa (Takeuchi, 2015a: 148). Chibiusa se presenta con su uniforme de colegiala azul, saca una pistola y amenaza a Usagi para que le entregue el Cristal de Plata. Al momento, se descubre que la pistola es de juguete y que en verdad, Chibiusa está perdida y no es mala, sino una dulce niña que comparte estilo y nombre con Usagi. Vuelve así a desplazar la significaciones que connotaban la corriente de la época.

Volviendo al uniforme de las Sailor, se ha comentado anteriormente que la decisión de escoger este conjunto fue por parte del editor del manga, Osano, y la voluntad de la autora por hacer una heroína en la que pudieran sentirse identificadas las adolescentes japonesas. La parte más sexualmente controvertida de su atuendo es la transformación (*henshin*) de las chicas, pues durante la misma se les hace la manicura y se las presenta con su silueta desnuda.

No obstante, esto vuelve ser en el *anime* en vez del manga: al parecer, los animadores de Tōei, mayormente hombres (Navok y Sushil, 2009: 103)⁴⁵ fueron los que

⁴⁴ Esta idea se relacionaba con las mujeres jóvenes de las décadas anteriores, se decía que eran unas interesadas y consumistas, v. nota 19, pero aquí era dirigida a las colegialas, consumidoras capaces de convertir sus cuerpos en objetos sexuales para seguir comprando o disfrutando de servicios y/o entretenimiento (Allison, 2006: 139).

⁴⁵ Se destaca esta información debido a que, como se ha comentado anteriormente, fueron artistas hombres los que ahondaron en la creación de fetiches sobre las colegialas (en el género *lolicon*, por ejemplo), y también los que insisten en un análisis de las obras BFG como un conjunto “violencia + sexo” por la sexualización de sus cuerpos y como fórmula de éxito de la llamada cultura *otaku* (Tamaki, 2011: 86).

decidieron ponerlas desnudas, destacar sus uñas pintadas e incluso acrecentar un poco el tamaño de sus incipientes pechos. El *anime* y el manga se retroalimentaban, las ilustraciones de las portadillas de los capítulos de la serie mostraban las guerreras con las uñas pintadas y sonrientes, y los animadores usaban esos detalles para completar los efectos en televisión. El *henshin* en el manga implicaba la aparición de luces y brillos y, en un flash, aparecía el conjunto marinero (v. figuras 10 y 11). Los animadores dieron más dinamismo y visibilidad a esta transformación, añadiéndole colores, sonidos y juegos de lazos al aparecer la ropa. Eso marcó el estilo *henshin* para siempre, desde *Sailor Moon* al género *mahō shōjo*. Consecuentemente, que escogieran mostrar su cuerpo desnudo fue algo impactante e influyente (v. figuras 12, 13 y 14).



Fig. 10 y 11. Primera transformación de Usagi a Sailor Moon (Takeuchi, 2014b: 31-32).

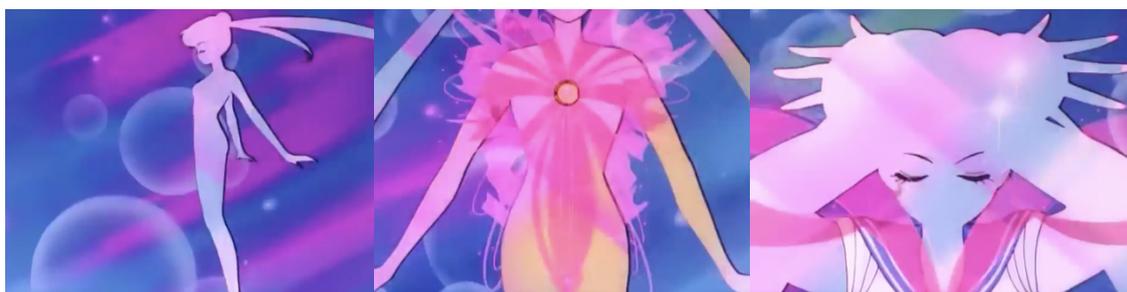


Fig. 12, 13 y 14. Transformación en el *anime* de Usagi a Sailor Moon, donde destaca primero su figura desnuda, segundo, la aparición de su traje desde su broche, y por último, sus uñas pintadas antes de aparecer los guantes (Xionguoy, 2014: 0:00:11-0:00:19).

Pero ¿se trata realmente de una sexualización opresiva? Sin duda, el tallaje y accesorios implican una feminidad determinada, pero Takeuchi trabajó para mostrar en cada una de las Sailor un estilo diferente, fueran más altas, fuertes, o bajas, serias o

cándidas, todas podían sentirse bien en la piel de una mujer poderosa y justiciera. Tanto fue así, que la creación del *squad* de chicas completamente distintas las unas a las otras fue fruto de una lucha de la autora contra las sugerencias estereotípicas de sus editores. Éstos le recomendaban a Takeuchi que si hacía un grupo de chicas, éstas debían estar cortadas por patrones tópicos, es decir, que hubiese una cómica gordita, una *nerd* con gafas, una chica más seria, etc. Aun así, ella tenía sus propias ideas sobre un conjunto de amigas y quería retratar personalidades más verídicas y variadas (Osano y Takeuchi, 2013). Es común que en un producto cultural que busca un cierto éxito se introduzca cierta atracción física para llamar la atención: en la época que fue concebida la obra, un grupo de chicas poco agraciadas o con peso de más, posiblemente no hubiese tenido impacto ni éxito de ventas. A pesar de la doble lectura que se hace del atuendo de guerrera (uno de deseo sexual hacia las Sailor Scout, y el otro como búsqueda de identificación adolescente) (Allison, 2006: 134), el conjunto marinero aporta confianza y fuerza a las guerreras, que no dudan de su misión y demuestran su fiereza al luchar. Asimismo, Álvarez (2013) añade que el *henshin* conforma un proceso transformativo en el que, a través de los elementos que adquieren y las figuras que encarnan, se vuelven parte de una “madurez mágica” (2013: 3), constituyendo una metáfora del paso de niñas a jóvenes adultas en un rol de guerreras (más adelante se concreta sobre el rol de guerrero de las protagonistas) que las retrata como activas y vigorosas. Es más, Sugawa (2015) remarca que la introducción de elementos lindos y coquetos ya se veía en el *mahō shōjo* de los setenta, y no fue para atraer a un público masculino ni erótico, sino que buscaba formar parte del empoderamiento femenino. Afirma que la metamorfosis de las guerreras subraya su sexualidad femenina y su atractivo, reiterando los atributos hegemónicos de belleza y sexualidad de las jóvenes para representar poder, visibilizando la posibilidad (y realidad) de ser fuerte y mona a la vez (Sugawa, 2015). En otras palabras, la sexualización de su *henshin* y su apariencia no entorpece a las heroínas ni busca ser una atracción sexual, sino que las empodera como mujeres, se posicionan en una situación en la que demuestran su destreza y valentía con elegancia.

Así, se puede afirmar que los accesorios que hacen de las Sailor “bonitas, sexys, femeninas”, no son jerarquizantes ni erotizantes sino que rompen la noción de la “mujer bella en apuros” corroborando que las chicas, tan bonitas y bien maquilladas como ellas deseen, pueden derrotar a sus enemigos y ser unas heroínas fuertes. Allison (2006) cita a

una feminista japonesa, Minomiya Kazuko, que ve un cambio en la realidad de género dentro de *Sailor Moon*: las niñas están más contentas de haber nacido mujer. La protagonista es una heroína fuerte y, a la vez, una chica ordinaria que disfruta de su vida cotidiana, que tiene problemas reales y que está lejos de ser perfecta. Todas esas cualidades retrataban a la campeona de una manera más realista, que contrastaba con lo que se mostraba en el mundo de héroes masculinos, los cuales sacrificaban su vida normal por el bien de la sociedad, y se mostraban invencibles (Allison, 2006: 135-138). De esta manera, las Sailor Scouts animan a las jóvenes a estar cómodas en su piel y en sus aficiones, las inspiran a soñar y a alcanzar carreras sin verse limitadas por su género.

Cabe recordar que en términos de brecha de género, Japón aún tiene mucho que corregir. Actualmente, según el WEF (World Economic Forum), el índice de la distancia entre los géneros en Japón está en un 0,662 (siendo 1 igualdad total y 0 desigualdad completa), posicionándose en el nº110 de los 149 países analizados por la institución (WEF, 2018).⁴⁶ En términos de participación económica y oportunidad laboral, Japón baja al nº117 y a un 0,595 (WEF, 2018), y estas cifras son años después de haber implantado una serie de políticas hacia una equidad laboral de género, como las comentadas del 1985 y 1999, y las más recientes dentro de las llamadas *Abenomics* del Primer Ministro Shinzo Abe.⁴⁷ En los noventa, las leyes de igualdad de género eran embrionarias, consecuentemente, la brecha era mayor y la sensación de poder trabajar de aquello que se deseara entre las jóvenes japonesas era mucho menor. Consiguientemente, que se creara un imaginario en el que heroínas de ficción animaran a las jóvenes, a través de la televisión y el manga, a perseguir sus sueños y no verse débiles o incapacitadas por su género es una aportación muy positiva y transgresora, tanto en la sociedad japonesa como en el resto del mundo.

2.1.2. *Vestimenta y madurez*

Un rasgo característico del *mahō shōjo* era que las bellas heroínas se enfrentaban siempre a mujeres adultas, que eran sus enemigas. Tamaki (2011) analiza esta tendencia como la lucha de la honradez o justicia de la guerrera (la BFG) contra la madurez inmoral de la mujer adulta, y lo relaciona con el tópico de lucha entre chicas y adultas en la

⁴⁶ El índice de brecha de género del WEF examina cuatro subíndices o categorías: oportunidades y participación económica, nivel educativo, acceso a la salud y poder político. Más información en WEF (2018).

⁴⁷ Para información detallada sobre los propósitos de las políticas *Abenomics* y el año de instauración de las subsecuentes leyes para llevarlas a cabo, ver Government of Japan (2017).

literatura. En *Sailor Moon* podría parecer que esta tendencia es así: tanto la Reina Beryl (acto 3, Takeuchi, 2014b: 84), como las secuaces de Wise Man (actos 16, 17, 18, Takeuchi, 2014d) y de Pharaoh 90, como la Reina Nehellenia son personificadas como mujeres adultas hermosas. Se puede apreciar en sus conjuntos de ropa ajustada y elegante que suele asociarse con la madurez femenina, vestidos largos que realzan la figura con curvas, y accesorios como collares y pendientes vistosos. Tanto es así, que incluso la inocente Chibiusa, cuando es atrapada por el mal, se transforma en una joven y sensual adulta con vestimentas negras y estilogas piernas largas (v. figura 15), y se hace llamar Black Lady. Estos personajes siempre tienen forma antropomorfa, en cambio el enemigo real que se debe enfrentar al final se encarna de aspecto de ente maligno y oscuro (v. figura 16).



Fig. 15. Black Lady derramando perfume. Se puede apreciar sus largas piernas, su cara maquillada y los múltiples abalorios que lleva (Takeuchi, 2015b: 97).



Fig. 16. Mistress 9 a la izquierda, con ropa entallada y figura de bella adulta, entregando el Cristal de Plata a Pharaoh 90, a la derecha (Takeuchi, 2014f: 176).

No obstante, no sólo retrata a las enemigas con rasgos adultos, Takeuchi se encargó de plasmar todo tipo de mujeres adultas o en el camino a la madurez con bellas figuras y estilos impecables. Consiguientemente, encontramos bellas universitarias como Reika, la amiga de Furuhata, el encargado de las salas recreativas (Takeuchi, 2014c: 217); a Setsuna, que sus amigos reconocen tanto por su inteligencia como por ser una chica bellísima (Takeuchi, 2015d: 28), y que posteriormente pasa a ser doctora en la enfermería de una escuela primaria (Takeuchi, 2015e:18); a la jefa de policía que aparece en *Sailor V* (Takeuchi, 2012: 103); la madre de Ami, que es doctora en un hospital (Takeuchi, 2015d: 12); y también a la astronauta Himeko (Takeuchi, 2015g: 21, 85) (v. figuras 17,



Fig. 17. Sakurada Natsuna, jefa de la policía sentada en una butaca. Destaca su ropa de marca, cara maquillada y accesorios florales (Takeuchi, 2012: 103).



Fig. 18. Padres de Ami Mizuno. A la derecha, la madre de Ami, con cortos cabellos, vestida en un estilo serio con un pañuelo estampado. Debajo, la silueta del padre con una libreta (Takeuchi, 2015d: 30).



Fig. 19. Nayotake Himeko, astronauta japonesa envuelta de un equipo de astronautas hombres extranjeros equipados para partir a la luna (Takeuchi, 2015g: 85).

18 y 19). Esta representación de una feminidad impecable y triunfante se ve de fondo, mientras las protagonistas aún luchan contra sus puntos flacos. En otras palabras, mientras Usagi sigue siendo glotona y mimada, Minako quiere hacer trampas o Ami se obsesiona con el estudio en vez de compartir su tiempo con sus amistades, a su alrededor aparecen estas figuras que son inspiradoras para ellas. Aun así, sus metas no forman parte de la presión de género sobre las adolescentes, ya que Takeuchi se para a mostrar sus inseguridades. Un ejemplo es la madre de Ami, que expresa que le ha costado conciliar su éxito laboral con su vida familiar. El sueño de Ami es ser médico como su madre, y en la historia, se dedica un capítulo a ver la situación familiar de los Mizuno. Su madre le confiesa “Sabes valerte por ti misma. [...] En cambio, yo soy una irresponsable por dejarte siempre sola en casa. No hago bien en dedicarme a salvar vidas ajenas mientras dejo de lado mi propio hogar” (Takeuchi, 2015d: 30). Demuestra así el sacrificio de una vida ocupada, y sin embargo, eso no tira hacia atrás a Ami, sino que le da más fuerza para aprender de ella.

De esta manera, aunque la construcción de feminidades de la obra parezca seguir un patrón repetitivo, se hace clara la determinación de mostrar una adultez tanto positiva como negativa a la que las adolescentes pueden optar según sus decisiones. Se presenta una madurez entendida como inmoral, pero seguidamente se llenan las escenas de ejemplos de una adultez triunfante como modelo a seguir. Asimismo, se evidencia la posibilidad de caer en lo “inmoral” con la encarnación de Black Lady. Este personaje deja claro que, si las heroínas se dejan llevar por sus inseguridades y celos, pueden pasar a formar parte del mal contra el que luchan. Black Lady sale de su hechizo gracias al amor

hacia su mejor amiga, Sailor Pluto (v. *Diversidad amorosa*), y así empieza Chibiusa a revelar sus poderes y transformarse, entrando en este ciclo de metamorfosis hacia la edad adulta siguiendo los pasos “de la luz”, imitando a sus compañeras Sailor.

Takeuchi Naoko hizo explícita su intención de retratar a chicas bellas y luchadoras. En una entrevista de 2013, comparte cómo trabajó para defender que un grupo hecho completamente de chicas “hermosas” era algo que podía servir para hacer negocio, frente a la crítica de sus editores que le insistían que su trabajo no tendría éxito (Osano y Takeuchi, 2013). Años antes, cuando aún combinaba su vida de *mangaka* con la de farmacéutica, había contestado en otro encuentro que ella y sus compañeras de trabajo se juntaban a hablar sobre las mujeres en el mundo laboral, y concluían que no debían depender de los hombres, que ellas eran más fuertes. Su deseo era dibujar eso en sus historias, una imagen de muchachas poderosas que se apoyan, independientes, que se animan las unas a las otras en momentos bajos, haciéndose así más fuertes (Takeuchi, 1996a: 7). En ambas épocas de su vida, defiende la creación de estas jóvenes de bonita silueta diciendo que, por un lado, es debido a esta visión de las mujeres valientes y bellas, y por otra parte, que hay que tener en cuenta que hace manga, y que los *mangaka* deben proveer un mundo fantástico de entretenimiento y sueños a sus lectores. De esta manera, recuerda que *Sailor Moon* forma parte del manga para chicas, género en el que se espera que todas las chicas sean monas.

Consiguientemente, aunque algunas mujeres adultas pudieran considerar que la imagen que aporta el universo *Sailor Moon* es el de que han de ser bonitas, sexys, siempre atractivas; y vean negativo este retrato de la sociedad femenina japonesa (Allison, 2016: 136), es necesario hacer el análisis teniendo en cuenta que es un producto cultural dirigido, inicialmente, a un público mayoritariamente femenino, y la búsqueda de una apariencia bella y “arreglada” tiene un carácter tanto comercial como reflexivo. Comercial debido a que quiere alcanzar un amplio rango de público interesado en figuras bonitas, y reflexivo por la desestabilización del prejuicio de que ser una chica mona (*kawaii*) y dulce es sinónimo de indefensión, comentado anteriormente, pues perfectamente puede tener un carácter asertivo y ser fuerte. Aun así, se ha podido corroborar que la primera visión de mujeres adultas poderosas es sólo superficialmente una imagen perfecta, puesto que se muestran sus faltas y dudas, haciendo de ellas unos personajes más verosímiles.

Anteriormente se ha nombrado la importancia de la creación de un imaginario en que las chicas llegaran a cumplir sus sueños, tanto laborales como familiares, en una sociedad en que la figura de la mujer no se ve representada en todos los espacios públicos y laborales. A esta afirmación conviene añadirle la innovación que aportó la representación de mujeres en posiciones de poder y altos cargos en esta obra. Estos personajes no sólo son estudiantes o médicos, sino también ejecutivas y directivas en algunos casos. Sakurada Natsuna, la jefa de policía de *Sailor V*, la nombrada doctora Mizuno, las jóvenes prodigio Michiru, Haruka y Setsuna, así como Himeko (v. figuras 17, 18 y 19) forman parte de esta serie de mujeres exitosas, pero cabe añadir las transformaciones en trabajadoras por parte de las Sailor Scout. Ellas usan sus poderes para entrar en instituciones, entidades o empresas en las que no se les permite el paso a menores o estudiantes. En estos casos, se puede observar a Usagi y a Minako, especialmente, convertirse en mujeres soldado, policías, secretarias de jefas, doctoras, azafatas, encargadas de departamento e incluso directoras generales de agencias de ciencia y tecnología (respectivamente, Takeuchi, 2012: 80, 156; 2014a: 32; 2014b: 70, 110; 2015g: 74). Al adoptar estos disfraces, los adultos las dejan pasar reconociendo así su poder y cargo, y no dudando de que no deberían estar en esos puestos por ser mujeres. Hay momentos en los que incluso se comenta dentro del manga el propio logro de ver a una mujer al cargo, por ejemplo Usagi dice “¡La primera cabeza^[48] de la agencia de ciencia y tecnología!” al hacerse pasar por la responsable de la Agencia Nacional para el Desarrollo Espacial (Takeuchi, 2015g: 74).

Toda la sucesión de personajes que encarnan esta tendencia no está respaldada por sucesos reales en la sociedad japonesa. Profundizando en la brecha de género comentada anteriormente, la realidad es que en las pirámides ocupacionales abundan los hombres, en grave detrimento de las figuras femeninas, que sólo alcanzan el 2,1% de las plazas directivas en Japón (OECD, 2015: 1). Sugimoto (2016) analiza la desigualdad de género en cargos directivos con fechas del 2011-2013,⁴⁹ y concluye que la presencia femenina es muy pobre. En el parlamento no llegan al 17% de representación, en cargos directivos

⁴⁸ En la traducción que se dispone de este volumen, de Norma Editorial 2015, se usa la palabra “cabeza” en vez de “jefa” o “directora” que hubiera sido más entendible en español, debido, seguramente, a una traducción del inglés *head* (cabeza) que se usa para designar el/la principal director/a de una agencia o institución.

⁴⁹ Como se ha comentado anteriormente, hay pocos datos exactos de la desigualdad de género en los noventa pues fue cuando se empezaba a concienciar a la sociedad al respecto. Los datos actuales sirven para ver la situación de la mujer con perspectiva, cuando ya tendría que haber habido un cambio después de las múltiples políticas de género, sabiendo que en la década que se estudia, los noventa, el porcentaje era siempre menor al actual.

de empresas sólo conforman el 12% en niveles de jefes de subsección, las posiciones más altas son ocupadas por un 1-5% de mujeres. En puestos como jueces, fiscales o abogadas representan un 20,9, 19,7 y 17,4% respectivamente; y en cuanto a dirección educativa se ven más voces femeninas en la escuela primaria (18,7%) que en el resto, donde no llegan al 10% (Sugimoto, 2016: 205). En los noventa, estas estadísticas eran notablemente más bajas, ya que era el momento en el que empezaban a despuntar algunas mujeres pioneras en posiciones directivas (como de dirección de sucursal, en 1986), y en ocupaciones que tradicionalmente se relacionaban con hombres, como la de piloto (Otake Tomoko en 1997, primera mujer piloto en la Japan Access) (Hendry, 2018: 228), viéndose así como pequeños nuevos logros. Consiguientemente, una agencia de tecnología y desarrollo encabezada por una mujer o una astronauta de 22 años yendo a la Luna era algo impensable en la época, y sigue siendo difícil de ver ahora.

El hecho de que todas las mujeres tratadas adopten elementos de la feminidad tradicional al mostrarse triunfantes es algo criticado juntamente con los uniformes sexualizados. Suele ser así ya que se entiende que

Given that powerful women cause such discomfort for men and for society in general, they can only be tolerated by being assigned, or by themselves adopting, a (traditionally) “feminine” masquerade: klutzy, inept, sexy, pretty. (Allison, 2006: 136)

Sin embargo, anteriormente se ha demostrado que cada una de las figuras femeninas representa una parte distinta de la sociedad y no son aceptadas por esas etiquetas de “ineptas, torpes, monas”, sino por sus logros. Se retratan sus distintas personalidades y aptitudes, sus problemas y faltas reales, y van mejorando con el paso del tiempo. Asimismo, se ha podido afirmar que la representación atractiva de la feminidad es dada por diferentes motivos, como es el comercial⁵⁰ y el gusto personal de la autora por la moda (Osano y Takeuchi, 2013). Por otro lado, Álvarez (2013) demuestra que en el *anime* se usan una serie de efectos visuales y sonoros, al igual que discursivos, para reforzar los roles o acciones hegemónicas cuando se presentan elementos transgresores en *Sailor Moon*. Explica que es así debido a que todo aquello que no forma parte de la heteronormatividad patriarcal, no es inteligible fácilmente, así que para poder subrayar la diferencia e innovación de los elementos feministas o que no siguen las tradiciones sociales, se refuerzan los elementos cliché para que sean comprensibles, se “sexualizan y

⁵⁰ En la investigación y entrevistas hechas por Allison (2006), se determina que si las Sailor Scout no fueran atractivas, posiblemente no serían convincentes como héroes, seguramente no se apreciaría una serie si sus protagonistas no se vieran “guays” (Allison, 2006: 155).

generizan para su inteligibilidad social y subjetiva” (Álvarez, 2013: 4-5). Esta explicación se puede trasladar al manga: el uso reiterado del atractivo femenino, como pasa con los uniformes, se utiliza para reforzar la imagen de “mujer” a la vez que se la relaciona con un elemento que no se entiende en esta sociedad patriarcal: “mujer” asociada con “fuerte, capaz, trabajadora, exitosa, con poder”.

Finalmente, el trabajo de incluir mujeres en altos cargos aceptadas socialmente acaba conformando a las protagonistas como unos buenos modelos a seguir, inspiradores para las y los jóvenes lectores y espectadores. De igual forma, se ha podido comprobar que en *Sailor Moon* hay un uso repetitivo de modelos socioculturales hegemónicos que están en dicotomía con aspectos feministas y de configuración de distintas feminidades, pues tienen una función de inteligibilidad dentro de un producto de una sociedad heteronormativa que se enfrenta a elementos transgresores.

2.2. Amor y transgresión

2.2.1. Relación heterosexual

Uno de los temas principales al que hay que hacer mención es el que hace de la obra un *shōjo* manga o cómic para chicas: la relación amorosa heterosexual principal. Mamoru y Usagi conforman una pareja mítica en el mundo del manga, de amor profundo que perdura a través de las generaciones y de varias reencarnaciones. Ambos se conocieron en sus vidas anteriores, como soberanos de sus planetas, y tuvieron un amor tabú que los llevó a un suicidio trágico⁵¹ después que la Reina Beryl condujera la Tierra y la Luna a una guerra terrible. En la época actual, se encuentran como estudiantes y, a medida que se conocen como sus *alter ego*, van enamorándose y recordando su vida pasada. Después de este reencuentro amoroso, Takeuchi pone en escena numerosas situaciones que intentan tambalear la relación, que siempre sale a flote. Entonces ¿es este un tipo de relación subversivo, o simplemente un patrón hegemónico de heterosexualidad? La autora muestra el progreso de estos adolescentes a una relación más adulta, y muestra al público cómo a través de la comunicación y la confianza, propia y en el otro, la relación amorosa es mucho más sana. Este hecho rompe con las parejas idílicas que empiezan en el instituto y sin más problemas que los celos, se casan más adelante, patrón que se suele repetir en muchos *shōjo* actuales. Además, retrata un problema real en las parejas, tanto casadas como no, en Japón: la comunicación (Sugimoto, 2016: 219).

¿Cómo se muestra la relación de Mamoru/Tuxedo Mask y Usagi/Sailor Moon? Se trata de amor romántico monógamo, se entiende así que son el uno para el otro para toda la vida y se quieren por encima de todas las cosas. Un ejemplo serían las afirmaciones que se dan el uno al otro en el tercer volumen, acto 14: “Hemos nacido... para estar el uno con el otro”, “Te quiero Mamoru” (Takeuchi, 2015a: 119). La monogamia se ve retratada en sentencias como la que dice Usagi una vez es raptada y besada por un

⁵¹ El suicidio trágico es un tópico literario japonés, llamado *shinjū* (心中), entendido habitualmente como “suicidio doble” o “suicidio por amor”. Takeuchi Naoko tiene en su obra constantes referencias a la cultura, folklore y literatura japonesa, y en este caso, es tanto una alusión a la tradición literaria como social, pues este tipo de suicidios se practicaban en Japón durante la época medieval. Un ejemplo muy famoso de esta tradición son los trabajos de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), dramaturgo popular por *Los amantes suicidas de Amijima*, obra para *jōruri* o *bunraku* (teatro de títeres). En el cine también se ha reproducido este tópico, se ve en *Dolls* (ドールズ, Kitano Takeshi, 2002), también en el contexto del *bunraku*. Este tipo de suicidios se hacían por parte de amantes que no podían profesar su amor debido al contexto, las familias, el estatus social, etc., y creían que al quitarse la vida juntos podrían reencarnarse y reencontrarse en la siguiente existencia donde sí podrían estar juntos. Takeuchi recoge esta idea y la traslada en su obra al crear un pasado para Usagi y Mamoru, que les permite vivir juntos en su nueva realidad terrícola.

enemigo en la segunda temporada: “No quiero besar a nadie que no sea Mamoru” (Takeuchi, 2014d: 219). En repetidas ocasiones, la autora nos muestra cómo el amor que se profesan es incondicional y sobrepasa las dimensiones. Un monólogo de Mamoru en el acto 26 sería un buen resumen de sus pensamientos hacia Usagi:

Cuando me sentía perdido y sin fuerzas, tú me las has dado. A pesar de no tener poderes, me has traído aquí contigo. Todo lo que soy, mi energía y mi existencia, son tuyas si las necesitas. Te daré mi vida si eso va a darte más poder, Usako.^[52] Así que lucha sin desviarte de tu camino. (Takeuchi, 2015b: 213)

Este monólogo es también interesante por la última afirmación, en que Mamoru anima a Usagi a seguir luchando sin que él le sea una carga, pues en la medida de lo posible, dará sus fuerzas para que ella siga hacia delante. No la quiere atar a su relación ni a sus problemas, quiere que siga luchando como la heroína que es.

El tema de los celos es un tópico que suele tratarse cuando se habla del amor romántico, que suele promoverlos como muestra de amor e incluso como rasgo de la posesividad propia de una pareja.⁵³ En *Sailor Moon*, se trata este problema de manera educativa, hacia la pareja y las amistades. Al principio, se muestra como algo normal que le surge a Usagi al ver la atención de Mamoru acaparada por Chibiusa (acto 17, Takeuchi, 2014d). No es hasta más adelante, en el acto 24 (Takeuchi, 2015b: 107), que Usagi reconoce que Mamoru puede querer a alguien aparte de ella, y que ha tenido celos de Chibiusa, pero demuestra que también la quiere y es muy importante para ella. Lo acaban hablando como pareja, con normalidad, en el acto 17. No obstante, resurge posteriormente cuando se encuentran con Haruka y Michiru. Usagi empieza a sentirse atraída por Haruka, tanto en su presentación femenina como masculina, y las insinuaciones de Haruka la confunden. Asimismo, Mamoru se interesa por Michiru, e incluso la llama por su nombre de pila,⁵⁴ haciendo reaparecer los celos de Usagi. Al principio, ambos se ocultan sus sentimientos, y frustrados, no se hablan (acto 29, Takeuchi, 2014e). Es posteriormente, cuando Usagi ve que su atracción parte de su curiosidad por las nuevas compañeras, que empieza a pensar que quizás le pasa lo mismo a Mamoru (Takeuchi, 2014e: 144). Así es como surge un corolario entre líneas: no hay necesidad de celos, pues esa atracción es un interés natural en otras personas.

⁵² “Usako” y “Usa” son los apodos cariñosos que Mamoru le pone a Usagi. Asimismo, ella lo llama “Mamo”.

⁵³ Frases como “eres mía” “soy tuyo y de nadie más”, son típicas de un amor romántico.

⁵⁴ En Japón, las personas se dirigen por los apellidos, sólo se usa el nombre de pila o apodos cuando la relación es muy cercana o de amistad de largo tiempo.

En ese marco, empieza a verse cómo la sociedad también repercute en la concepción de fidelidad y exclusividad de la relación amorosa. En este caso, se ve a través de comentarios de otros personajes alrededor de la pareja, como es Chibiusa (Takeuchi, 2014e: 207-210). Le llega a preguntar a Usagi si le ha sido infiel a Mamoru, pues encuentra que éste está enfadado, y debe de ser esa la razón. Efectivamente, está reproduciendo un patrón heteronormativo en este punto de la relación.

Finalmente, Takeuchi dibuja cómo la pareja se comunica. Lo importante es que tienen confianza en el otro, y no dañan ni impiden que el otro se acerque a otras personas por sus celos. Saben que hay razones detrás de las extrañas acciones de Haruka y Michiru (acto 30, Takeuchi, 2014e: 214) y quieren conocerlas más. Podría entenderse como una manera de decir a las/los lectoras/es con pareja que hablen y que todo tiene razones de ser. Así, se puede afirmar que hay un cambio en esta concepción amorosa hegemónica, que es la aceptación de los sentimientos negativos que surgen y la insistencia de la importancia de la comunicación.

De igual manera, hay otro hecho en esta pareja que invierte la pauta predominante. Se trata de la constante preocupación de Mamoru de ser una molestia para el futuro de Usagi. Él mismo afirma “A veces pienso que a partir de ahora no voy a ser más que un estorbo para tus brillantes sueños y tu porvenir.” (Takeuchi, 2015d: 23) debido a que ve que no tiene poderes para protegerla, y sin embargo, ella es una mujer valiente con un destino de guerrera y reina, y no lo necesita. El amor vuelve a superar esto, Usagi desea estar con él: “el futuro es cosa de los dos. Podemos amoldarlo a nuestro gusto [...]”. Usagi no es sólo alguien la que lucha contra el enemigo, también lucha para que su relación siga adelante. Las dudas y preocupaciones se disipan cuando ambos ven que pueden seguir juntos si comparten un sueño, un futuro por el que seguir avanzando: los dos quieren proteger la Tierra junto al otro, para que todo el mundo pueda vivir feliz y ellos también (acto 46, Takeuchi, 2016).

2.2.2. Desplazamiento de significaciones y conceptos

Una manera de comprobar si hubo alguna subversión en la relación Mamoru-Usagi, es ver si se muestra algún desplazamiento de los patrones de acción de ambos como pareja.

El “desplazamiento” es un concepto tratado por Butler en *El género en disputa* (1990). En este libro, la autora analiza críticamente las distintas obras que hablan sobre

la categoría del sexo, género, identidad sexual y deseo sexual, exponiendo los límites del lenguaje para hablar de tales conceptos. El marco lingüístico y jurídico son elementos que no se pueden ignorar al analizar las construcciones de género y sexo, debido a que es el propio lenguaje el que crea, designa, y por tanto, limita las significaciones. Igualmente, afirma la institucionalización de la heterosexualidad y binarismo sexual,⁵⁵ y su obligatoriedad, que se traduce en una serie de condiciones y concepciones construidas que se imponen en los individuos como si fueran “naturales”. Entre ellas, estaría la idea de que el género refleja el sexo, y ambos, determinan el deseo sexual⁵⁶ (Butler, 2007 [1990]). Históricamente, el lenguaje era falocentrista o falocéntrico, es decir, que privilegiaba a lo masculino en la construcción de significados. Esto se unía a la tendencia histórica y política del androcentrismo, en el que el hombre es el centro de la evolución y se expresa “lo universal” como “el hombre”.

Con estos marcos conceptuales, expresar lo femenino, el “ser mujer” e incluso las identidades fuera de las masculinidades típicas, se hacía casi imposible. En el análisis de Butler, se expresan múltiples puntos de vista de diferentes académicos, como Foucault, De Beauvoir o Wittig, que discutían todas las concepciones lingüísticas en las categorías comentadas. Una de las conclusiones que extrae la autora al comparar teorías es que la categoría de sexo desaparecería “a través de la alteración y el desplazamiento de la hegemonía heterosexual” (Butler, 2007 [1990]: 74). Más adelante profundiza en la idea del desplazamiento como la acción de usar las estructuras heterosexuales en contextos homosexuales o feministas para resaltar la existencia de esas estructuras construidas, y por lo tanto, desplazarlas con las distintas identidades y géneros que brindan esos contextos. Al desplazarlas, hay una subversión y alteración, que hace reaccionar al individuo. A su vez, cabe recordar que el usar estos patrones hegemónicos siempre es en búsqueda de una inteligibilidad, como se ha comentado anteriormente. Butler también afirma que una “persona” “sólo se vuelve inteligible cuando posee un género que se ajusta a las normas reconocibles de inteligibilidad de género” (Butler, 2007 [1990]: 70-71), de esta manera, si el individuo retratado no se ajusta a las normas de género podría no entenderse como “persona”.

⁵⁵ Binarismo, sexo binario: hombre y mujer, consideración de la categoría del sexo como binario (sólo dos tipos de sexo, masculino y femenino) sin reconocer otros tipos de cuerpo (por ejemplo, intersexual).

⁵⁶ Por ejemplo, el género femenino se refleja en un cuerpo femenino o de sexo femenino y se traduce en deseo heterosexual hacia un hombre.

Álvarez (2013) interpreta el concepto de desplazamiento de Butler como “desplazamiento de sentido” y lo explica como “las significaciones sociales desviadas respecto de las representaciones culturales hegemónicas” (Álvarez, 2013: 3). Un ejemplo claro que da la autora es cuando habla de las lesbianas *butch* y *femme*.⁵⁷ Butler explica que la “masculinidad” sobre el “cuerpo femenino” inteligible crea una nueva significación de “masculinidad”, pues ésta no está representada en un “cuerpo masculino”. Lo mismo pasa, a la inversa, en mujeres bisexuales o heterosexuales que dicen apreciar que sus chicos parezcan chicas (Butler, 2007 [1990]: 244). Esto crea una yuxtaposición y desestabilización de los términos masculinidad/feminidad, y por lo tanto, no se puede entender *butch* y *femme* como una copia del sistema heterosexual en una pareja lesbiana, ya que

“subestima la significación erótica de estas identidades que son internamente disonantes y complejas y otorgan nuevos significados a las categorías hegemónicas que las crean. Las lesbianas *femme* pueden recordarnos al escenario heterosexual, [...] pero también, al mismo tiempo, lo desplazan. En las identidades *butch* y *femme* se pone en duda la noción misma de una identidad original o natural; en realidad, precisamente el cuestionamiento encarnado en esas identidades se convierte en una fuente de su significación erótica.” (Butler, 2007 [1990]: 245)

Así pues, el desplazamiento se puede interpretar como aquella acción, momento, relación o situación que recuerda a un escenario heterosexual o a una estructura predominante pero que, a su vez, no concuerda con los patrones culturales y sociales hegemónicos, ya que implica identidades o significaciones no aceptadas o normalmente evitadas por los intereses dominantes. Por lo tanto, se “desplaza” la significación de esas acciones hacia otro rol, distinto al hegemónico.

Dentro del universo de *Sailor Moon* este tipo de desplazamiento se ve ya desde su título: *Bishōjo Senshi Sailor Moon* (美少女戦士 セーラームーン) o *Pretty Soldier/Guardian Sailor Moon*.⁵⁸ *Senshi* (戦士) es la palabra japonesa que designa a “guerrero”. Tradicionalmente, sólo los hombres podían ser guerreros, así que nunca se había usado este término para designar el rol de una mujer (Álvarez, 2013: 3).⁵⁹ Se

⁵⁷ *Butch* y *femme*: *butch* es el término inglés para “macho”, y *femme* el término francés para “mujer”. Se usan en las culturas lésbicas o gays para referirse a las adopciones de roles y aptitudes de género tradicionales de masculinidad/feminidad en una pareja lesbiana o alguna otra identidad *queer*. En este caso, se trata de una pareja de mujeres en la que una adopta aptitudes de “masculinidad” (*butch*) y la otra, de la típica “feminidad” (*femme*).

⁵⁸ La primera traducción al inglés del título era “Pretty Soldier”, fue más adelante que Takeuchi renombró sus obras al reeditar todos los volúmenes del manga adoptando la traducción que se usó en el *live action*: *Pretty Guardian Sailor Moon* (más en *Publicación*). En inglés se mantuvo un tiempo como “Soldier” haciendo referencia a *Senshi* como “soldado”.

⁵⁹ *Senshi* sería equivalente al ser caballero en la tradición medieval europea: los hombres eran los que podían ser guerreros, las mujeres se encargaban de la función reproductiva.

empezó a traducir *Bishōjo Senshi* en el anime en español como “hermosas guerrero”, dando paso a títulos de Sailor como “Guerrero Luna” (Vicente Tapia, 2017: 0:05:28) en vez de “Marinera Luna”, como sí que se traduciría en catalán (SailorMoonStation, 2016: 0:00:42 – 0:01:15).⁶⁰ La elección de traducirlo como “guerrero” tiene una clara función de transgresión que remitía a lo que pasó entre el público japonés, que se sorprendió al ver que unas superheroínas se hacían llamar “hermosas jóvenes guerrero”. Esta transgresión es debida al desplazamiento de significado que provocó el usar el término *senshi*, que solía describir un rol masculino, en mujeres. De esta manera, dejaba al descubierto la concepción de guerrero como falocentrista, y la alteraba y desplazaba, ya que a partir de ese momento también podía designar a mujeres, cobrando nuevas significaciones y simbolismos.

La subversión de las guerreras no sólo subyace en su título, sino también en su misión: la protección de su princesa y del planeta. Históricamente, la defensa de un miembro de la realeza estaba en manos de escoltas o guerreros hombres, pero, en un universo que está protegido por mujeres, este trabajo cae sobre las Sailor. Además, la princesa no se presenta como una damisela en apuros, sino que en la obra de Takeuchi se pueden encontrar tres princesas y todas ellas pueden transformarse en guerrero y luchar para defenderse, tanto a ellas mismas como a sus seres queridos. Estas son Usagi, Chibiusa y la princesa Kakyū de Kinmoku, las tres tienen guerreras que las protegen (a Usagi, las Sailor del sistema solar; a Chibiusa, las Sailor Quartet; y a Kakyū, las Sailor Starlights) y todas batallan como Sailor en el universo. Se desplazan así los roles de guerrero y de princesa, retratando nuevas realidades.

Otra concepción desplazada de su significación hegemónica es el papel desempeñado por el hombre en la historia. El rol masculino lo representa Mamoru y algún compañero de las guerreras, como Asanuma o Artemis. Como se ha comentado anteriormente (v. página 13), el nombre de Mamoru significa “Protector de la Tierra”, y cabría esperar que su misión fuera la típica del héroe masculino, la protección de su amada y de su planeta. Sin embargo, no puede cumplir nunca con esa función, que recae en Sailor

⁶⁰ Cabe recordar que las guerreras se llaman a sí mismas *Sailor Senshi*, lit. “guerreros marineras”, y sus nombres son Sailor Moon, Sailor Mercury, Sailor Mars, etc., es decir, que como título se consideran “marineras” por sus uniformes. No deja de ser curioso que en la traducción al español se quisiera mantener la palabra “guerrero” en vez de “guerrera”, y en cambio, en la catalana primaran más “marinera” que no “guerrera”. Por otro lado, en latino dejaron la designación inglesa “Sailor” y “Sailor Scouts” (LambyRiggo, 2009: 0:00:01-0:00:10).

Moon y sus compañeras, y en numerosas ocasiones se siente un estorbo para ellas.⁶¹ Acaba siendo un personaje de apoyo moral constante a las guerreras, y cobra más fuerza en las batallas de las últimas temporadas al desbloquear su poder oculto (después del proceso de individuación). Se distorsiona así el papel esperado del personaje masculino y pasa a formar un nuevo tipo de masculinidad. Tanto es así, que incluso se encuentran personajes masculinos deseando ser tan fuertes como las guerreras, es el caso de Asanuma, el amigo de Makoto. En el acto 17, él afirma: “Yo también quiero ser así de fuerte. Un hombre fuerte que pueda ser útil de alguna forma para ti.” (Takeuchi, 2014d: 37). Ya no es obvio que “hombre” es igual a “fuerte, protector”, sino que se abren nuevos marcos lingüísticos y nuevas masculinidades que buscan asemejarse a las empoderadas guerreras para ayudarlas como equivalentes, no siendo uno mejor que el otro.

Dentro de la frustración que Mamoru siente al no poder proteger a Usagi, se puede analizar otro desplazamiento. En el acto 18 aparecen los antiguos súbditos de Mamoru, siervos de su otra vida como Endymion: Kunzite, Jadeite, Nephrite y Zoicite, y le dicen: “Creemos en tu poder [...] la princesa será reina. Y tu destino es ser el rey a su lado. Que no se te olvide.” (Takeuchi, 2014d: 81-82). Aquí el desplazamiento está en que el máximo soberano es la reina, y no el rey. No es que la mujer asuma una situación de poder al casarse con el hombre privilegiado, sino que la reina es la que gobierna y la que tiene tanto poder mágico como político, además de tener a su lado guardianas. La figura que apoya a la persona que ostenta el poder es el rey, que asciende socialmente al casarse con ella. Así, se altera la significación de rey como soberano heredero del trono y reina como apoyo o símbolo de tratados con otras tierras. Toma la concepción de poder la reina, algo que lingüísticamente no se expresaba así en una sociedad heteronormativa y patrilineal, como lo es la japonesa desde la Restauración Meiji⁶² con una ley de sucesión (aún vigente hoy en día) que limita la herencia del trono a los varones de la casa imperial.⁶³

⁶¹ Anteriormente se han aportado ejemplos, pero uno muy claro aparece en el acto 42, en el que Mamoru, enfermo y escupiendo sangre, exclama “¿Volveré a ser un estorbo para Usagi?!” (Takeuchi, 2015d: 116).

⁶² La sociedad japonesa ya era antes heteronormativa, aquí se hace referencia a la patrilinealidad. Antiguamente, muchas familias japonesas se regían por la matrilinealidad y matrilocidad, durante una época donde se tenían relaciones sexuales fuera del matrimonio y los hijos que nacían de la unión formaban parte del clan materno (no había una concepción de pureza relacionada con la religión, ya que fue mucho antes de la influencia extranjera) (Ryang, 2006: 30). Se referencia a partir de la Restauración Meiji ya que fue cuando se instauró oficialmente un sistema de apellidos y patrilinealidad en todo el país. Más información en Ryang (2006).

⁶³ El segundo artículo de la Constitución Japonesa de 1947 indica que la sucesión del trono debe ser dinástica según la Ley de la Casa Imperial, en la cual se especifica en el primer y segundo artículo que el trono será sucedido por “un descendiente masculino de la línea masculina perteneciente al Linaje Imperial.” (Imperial Household Agency, 1949).

En el episodio de celos que se ha comentado en *Relación heterosexual*, se puede interpretar otra inversión de los roles típicos de género. En el acto 20, Usagi entiende que Mamoru quiere proteger a Chibiusa ya que es su hija, y por ello, ella no debe estar celosa del amor que le profesa. Aquí se puede leer una estructura invertida dentro de una relación heteronormativa: el hombre se queda como cuidador de los hijos, mientras la madre sale a luchar. Se altera así el rol femenino de educadora de los hijos en casa y el masculino de tener sus batallas en el trabajo fuera de casa, como un *salaryman*. Sin embargo, Usagi se pregunta “¿por qué no podemos protegerla entre los dos?” (Takeuchi, 2014d: 174), demuestra que quiere compartir la tarea de defender y orientar a su hija, pues ambos son progenitores y la tarea no recae en uno solo. El resto de las Sailor quieren hacerle ver a Usagi la posición de Mamoru: “Él está haciendo esa parte del trabajo [...] para que tú seas libre para hacer lo que tengas que hacer”; “Usagi, tú nos tienes a nosotras, él sabe que puede confiar en que te cuidaremos.” (Takeuchi, 2015b: 58-59). De esta manera, los roles de género se desplazan en este tramo. Finalmente, Mamoru acaba decantándose por estar al lado de su hija y Usagi acepta este cargo, pues es consciente de la responsabilidad que tiene como Sailor Moon respecto al planeta y a sus compañeras.

Aunque parezca que se han dividido las tareas de manera invertida, no es del todo así. Usagi se encarga de enseñar a Chibiusa, su hija venida del futuro, a usar sus poderes bien, se transforman y luchan juntas. Chibiusa se toma ese tiempo como un entrenamiento para ser una buena guerrera por sí sola, hasta que lo consigue al florecer su Pink Moon Crystal. En definitiva, Mamoru auxilia a su hija cuando su madre prioriza su lucha cósmica, y ella le enseña qué es luchar por una misma y confiar tanto en sus compañeras como en los propios poderes. Primero, son desplazados los roles de género en la relación heterosexual familiar, y después, se ahonda en la subversión para llegar a una equidad entre las dos partes de la pareja sobre el cuidado de los hijos.

Por último, otro elemento de alteración de significación lingüística aportado por Takeuchi está alrededor de la concepción de género, sobre todo en el personaje de Haruka (Sailor Uranus). Este personaje forma parte de la comunidad LGTB+ que se analiza en los siguientes apartados, se comenta aquí debido a las constantes situaciones en que la autora la coloca para hacer tambalear la concepción de sexo binario que tienen Usagi y el resto de los personajes. Con este personaje, que adopta un cuerpo “femenino” o “masculino” según su parecer, se desplazan los roles de género. Se crean nuevas

significaciones de “género” al colocar la “masculinidad” y “feminidad” en un cuerpo que no se determina ni de un sexo ni del otro, o en ocasiones se presenta como ambos: “Uranus es una mujer y un hombre a la vez” (Takeuchi, 2014f: 74). Se habla más específicamente de este personaje en *Representación LGTB+*.

Consiguientemente, se puede afirmar que en numerosas ocasiones hay una transgresión de las significaciones lingüísticas de categorías relacionadas con los roles de género y el sexo, y por lo tanto, una modificación de los órdenes hegemónicos dentro de circunstancias inteligibles.

2.2.3. Tipos de familia

Anteriormente, se ha comentado que la autora hizo un trabajo exhaustivo al retratar la sociedad en la que vivía en distintos contextos, a pesar de tratarse de una obra fantástica. Una aportación que merece ser detallada son las configuraciones familiares que dibuja Takeuchi. No es una contribución importante sólo por intentar plasmar la compleja diversidad de familias japonesas, sino que también lo es por usarlo como ambiente que marca y construye las personalidades de las protagonistas.

El contexto familiar en *Sailor Moon* es una representación de la tendencia de los años noventa que se ha expuesto anteriormente con los estudios de Muta Kazue (2006). En esa época, el modelo ideal de familia era el nuclear, pero éste había dejado de explicar todo el plano familiar japonés (v. página 17). Tanto el patrón ideal como las concepciones sobre la maternidad estaban tambaleándose, por consiguiente, era una época en la que convivían casas que seguían el estilo tradicional de familia y de “madre devota y dispuesta”, con otras monoparentales, pisos compartidos y el aumento las familias unipersonales, que ya conformaban un 27,6% del total de familias (Sugimoto, 2016: 220).

Así, en la obra podemos encontrar familias nucleares, monoparentales, unipersonales por orfandad y *co-parenting*.⁶⁴

Por un lado, la familia Tsukino, la de la protagonista, conforma un modelo típico de familia nuclear, que también comparte con los Aino (la familia de Minako). La madre de Usagi, Ikuko, es una ama de casa que cuida de sus hijos, atenta y asertiva y que más tarde trata a Chibiusa como una hija más. Su padre, Kenji, trabaja en la prensa, de forma bastante acomodada pues su trabajo le permite vivir en una casa amplia y tener tiempo

⁶⁴ Naoko Takeuchi no era la única en retratar estas realidades en sus obras, en la misma época, en el ámbito de la literatura, Yoshimoto Banana también reflejaba estos cambios en sus novelas.

para compartir con su familia, algo poco habitual en la sociedad japonesa, donde la figura de los “padres ausentes” está muy extendida (Navok y Sushil, 2009: 87). Son unos padres bastante jóvenes e implicados en la educación de sus hijos, tienen muchas conversaciones matinales y nocturnas con Usagi sobre sus notas (Takeuchi, 2014b: 23), sus amigas, sus preocupaciones, su alimentación (Takeuchi, 2015f: 80) y observan los cambios y madurez de su hija (Takeuchi, 2014c: 136, 148-149; 2015b: 78). Además, Usagi tiene un hermano, Shingo, que al principio de la historia se mete con ella por sacar malas notas y porque la castigan (Takeuchi, 2014b: 23). Todo esto hace de Usagi más extrovertida, jovial, abierta y positiva ante la vida (Navok y Sushil, 2009: 86). El patrón de Minako es parecido, ambas son las únicas guerreras que viven junto a un padre y una madre.

Por otro lado, están las familias monoparentales. Aquí se encontrarían la familia de Ami Mizuno y Rei Hino. Los padres de Ami, como se ha puntualizado anteriormente, están divorciados. Por lo que se puede entender de la serie, Ami tenía en aprecio a su padre, del que aprendió natación y a jugar a ajedrez, y seguramente el divorcio fue algo difícil para ella, ya que sale en sus pesadillas traídas por los lémures. La pasión de su madre por su profesión es algo que ella también comparte, y de hecho, acaba yendo a la misma universidad de medicina a la que fue su madre (Jauban Irregulars, 1993, citado en Navok y Sushil, 2009). En cambio, la familia de Rei no trata el divorcio sino la pérdida: la madre de Rei murió cuando ella era pequeña, y su padre es un político que está ausente en su vida cotidiana. El carácter frío y reservado de Rei puede deberse a la faceta política paterna y su crecimiento fuera de un entorno cariñoso, que sí tuvo Usagi. La ausencia de su padre en la muerte de su madre es algo que Rei no ha acabado de perdonarle (Navok y Sushil, 2009: 86), y eso también queda retratado en la relación que tiene hacia los hombres, que es distante y desconfiada. Hay que tener en cuenta que con ellos sólo ha tenido contacto dentro de altas esferas y no como compañeros, pues estudia en un colegio para chicas. Todo acaba formando la personalidad fuerte de Rei, que prefiere mirar por el bien de sus compañeras y por su independencia como mujer antes que depender de chicos o sentirse presionada a buscar pareja. Se podría añadir a familia monoparental la situación que vivía Hotaru antes de renacer como bebé, ya que vivía con su padre, el Doctor Tomoe. Su madre murió en el accidente que le produjo heridas mortales a Hotaru, las cuales curaría Tomoe convirtiéndola en ciborg. Su situación era sombría y rodeada de misterio, a pesar de ser una chica dulce, se mostraba reservada. En su renacer, tiene otra

oportunidad de crecer rodeada de amor y sacar su faceta más tierna y empática (v. apartado *co-parenting*).

A continuación, se encuentran las casas unipersonales. Sugimoto (2016) considera “unipersonales” aquellos hogares habitados por jóvenes que “optan por estilos de vida alternativos”: solteros, personas que conviven sin estar casados y homosexuales (Sugimoto, 2016: 220-221). Aquí se podría añadir los estudiantes que viven en pequeños apartamentos y aquellas personas que viven solas a pesar de tener pareja (por motivos económicos). En esta categoría encontramos a dos personajes huérfanos: Makoto y Mamoru. Makoto perdió sus padres en un accidente de avión (Takeuchi, 2015f: 89), y vive sola como estudiante en un apartamento amplio en Tokio (no se especifica si heredado o no). Siempre se las ha apañado sola, y pronto aprendió a hacer todas las labores del hogar y a cocinar, habilidad que acabaría siendo su pasión. De esta manera se fortaleció su carácter, y de ahí que la consideren la “más fuerte del grupo”, pero, además, es una chica romántica que sueña con estar casada y tener su propio negocio. La falta de cariño familiar la traduce en su predisposición de cuidar de las otras Sailor, y siempre que van a su casa a estudiar se encarga de hacer té y preparar la comida, entre otras cosas. (Takeuchi, 2015f: 88-90). Por otro lado, está Mamoru, sus padres fallecieron en un accidente de coche en el que sólo sobrevivió él, y en el cual perdió la memoria (Takeuchi, 2014c: 13-14). Su situación parece diferente a la de Makoto, su vida se ve muy acomodada, entra en una universidad prestigiosa sin dificultad, y también había asistido a un instituto de élite. En el manga, es sensato con el uso del dinero, y sólo alguna vez les compra algo a Chibiusa y Usagi (Takeuchi, 2015c: 179), pero no se especifica que tenga algún *baito*⁶⁵ o trabajo después de ir a clase. En cambio, en el *anime* carecieron a Mamoru como un chico rico del centro de Tokio que tiene un coche y una moto caros, y que sus aficiones se podrían calificar de lujosas: todo su amplio apartamento está equipado tecnológicamente, una gran colección de antifaces (algunos de éstos sí se ven en el manga), o el poder satisfacer algunos caprichos de su pareja (Navok y Sushil, 2009: 108-112). Cabe añadir que en Japón los gastos escolares son más altos que en España, así que considerar que Mamoru va a una universidad de élite significa que puede costearse los gastos escolares, algo difícil para alguien con ingresos dentro de la media.

⁶⁵ *Baito* o *arubaito*: término japonés de origen alemán (*Arbeit*: trabajo) para designar los trabajos a tiempo parcial.

La situación de Michiru, Haruka y Setsuna antes de trasladarse a vivir juntas era similar a la de Mamoru. Las tres son chicas acomodadas que van a institutos de prestigio y viven en los edificios Mugen en apartamentos unipersonales. A partir de lo que se ve en el manga, no tienen conexión alguna con sus familias humanas, y desde un principio recuerdan su vida pasada como princesas guerreras. Michiru y Haruka pueden presumir de ser ricas, porque además son famosas: Haruka es conocida como “corredor” de carreras, y Michiru es una conocida violinista. No son aficiones, realmente lo consideran su trabajo y se lucran, hasta incluso pueden permitirse un helicóptero (Takeuchi, 2014e: 160). Setsuna trabaja junto a su profesor en el ámbito científico y también gana lo suficiente para los costes de vida y universitarios de élite. Su bienestar económico no cambia durante la serie, y cuando deciden cuidar de Hotaru, se trasladan a una casa alejada muy amplia y lujosa, con espacio suficiente para impartir clases de piano. Michiru es profesora de música durante la época en la que se alejan del resto de guerreras, Haruka sigue corriendo y Setsuna continúa con su carrera de investigación científica (Takeuchi, 2015d: 205, 211). Es en este momento que forman una familia de tres personas, que hacen el papel de “progenitores” o educadores, y un niño, lo que se puede analizar como *co-parenting*.

Co-parenting es un término con varios significados dependiendo de la legislación de cada país. Habitualmente, se entiende *co-parenting* o coparentalidad como crianza de los hijos (o paternidad⁶⁶) compartida (Arendell, 1996: 6). En el código civil catalán, se entiende “coparentalidad” como la responsabilidad parental siempre compartida, que también es llamada corresponsabilidad e implica potestad parental (Solsona, Brullet, y Spijker, 2014: 394). Este término suele traducirse como la equitativa repartición de responsabilidades parentales entre los progenitores de un niño/a, principalmente en referencia a esas parejas divorciadas que tienen custodia compartida o educan a sus descendientes de forma separada (Arendell, 1996: 6; Solsona, Brullet, y Spijker, 2014). Sin embargo, en los últimos años se ha empezado a usar el concepto *co-parenting* como sinónimo de *elective co-parenting* o paternidad compartida por elección. El *elective co-parenting* hace referencia a aquellas personas que no están en una relación amorosa y se juntan para crear y criar una criatura (Jadva, Freeman, Tranfield, y Golombok, 2014:

⁶⁶ *parenting* es la palabra inglesa para “crianza de los hijos” y “paternidad” y “maternidad” a la vez, debido a que *parents* es la palabra que referencia a los “padres” sin ningún tipo de género (es decir, recoge a los padres que son una pareja de padre y madre, madre y madre o padre y padre), pero el genérico español *padres* no lo abarca de la misma manera. Aquí, se usa la palabra “paternidad” con el significado de *parenting* y no como la cualidad de ser padre.

1896). Tradicionalmente se ha relacionado el *elective co-parenting* con la comunidad homosexual y bisexual, pero estudios y entrevistas recientes demuestran que hay una creciente sección de personas heterosexuales accediendo a estos acuerdos (Jadva, Freeman, Tranfield, y Golombok, 2014: 1897), consiguientemente, la orientación sexual no define el *co-parenting*.

El *elective co-parenting* consiste en la firma de unos acuerdos escritos y/o legales en el que dos o más adultos se comprometen a cuidar y criar a una criatura juntos, habitualmente en hogares separados. Los adultos no suelen estar envueltos en una relación amorosa o sexual, pueden tener diferentes orientaciones sexuales y estar o no en pareja. Los individuos implicados en este tipo de crianza se unen con el objetivo de tener un hijo/a, y los arreglos y organización que disponen para educar a la criatura son parecidos a los que hacen las parejas divorciadas (Jadva, Freeman, Tranfield, y Golombok, 2014:1897). El *co-parenting* es un fenómeno que está aumentando últimamente;⁶⁷ que la autora de *Sailor Moon* lo presentara de manera evidente en los noventa fue transgresor y avanzado a su época. Es cierto que siempre ha habido algún tipo de educación colectiva, herencia de las tradiciones de clanes y búsqueda de apoyo en el vecindario, pero cabe reconocer el detalle y especificidad del tipo de crianza que dibujó Takeuchi.

Haruka, Michiru y Setsuna deciden alejarse del resto de guerreras para poder criar a Hotaru con tranquilidad. Durante seis meses, viven las tres juntas en una casa grande alejada de Azabu-Jūban⁶⁸ y se dividen las tareas de la casa y educativas de manera equitativa: Setsuna se encarga de su educación y modales, Michiru, de su alimentación y salud y Haruka, de jugar con ella y cambiarle los pañales (Takeuchi, 2015d: 210).⁶⁹ Las tres llevan una alianza idéntica como si de un matrimonio se tratara (Takeuchi, 2015: 206, 241) (v. figura 20), por los cuales están unidas simbólicamente en la crianza de la niña. Hotaru las llama “Mamá Michiru”, “Mamá Setsuna” y “Papá Haruka” (Takeuchi, 2015d: 208, 235-238), considerando a Haruka como su figura paterna. Consecuentemente,

⁶⁷ Los estudios sobre *co-parenting* empiezan a ser importantes hacia la mitad de la primera década de los 2000. Para conocer datos exactos sobre este crecimiento, así como informarse más sobre el *elective co-parenting*, ver Jadva, Freeman, Tranfield, y Golombok (2014).

⁶⁸ Azabu-Jūban es el nombre del distrito del barrio de Minato, Tokio, en el que está ambientada toda la historia de *Sailor Moon*, además de ser el vecindario natal de la autora (Navok y Sushil, 2009: 17).

⁶⁹ Sugimoto (2016) aporta unos estudios empíricos que en la comunidad homosexual hay una tendencia a repartirse las tareas domésticas y de aprendizaje de manera equitativa, y a experimentar “con las relaciones y el modelo de roles” (Sugimoto, 2016: 318). De esta manera, Takeuchi retrata de fondo una situación real de su sociedad.

Hotaru siente como padres a las tres guerreras, es decir, tiene dos madres y un padre que comparten las responsabilidades de paternidad.



Fig. 20. Las manos de Setsuna, Haruka y Michiru (de derecha a izquierda) en las que destacan unos anillos idénticos. El texto indica que se juraron con esos anillos criar a Hotaru (Takeuchi, 2015d: 241).

Haruka y Michiru sí que comparten una relación amorosa, y eso no les impide querer por igual a Setsuna y disfrutar de esa vida como familia, incluso hay un momento en el que besan sus alianzas como símbolo del cariño que tienen al hogar que han creado (Takeuchi, 2015d: 220). Este ambiente de alta educación de Hotaru, que es una niña de aprendizaje rápido, y cariño, hacen de ella una chica tierna, madura y empática. Su nueva familia le da la oportunidad de desarrollar todas sus habilidades, que luego le ayudarán en la lucha definitiva como guerrera. Esta situación también es beneficiosa para las tres adultas, que después de estar años viviendo solas y llevando a cabo su misión apartadas del resto de Sailor, aprecian tener un lugar en el que convivir unidas. Posteriormente, esta experiencia hace que se sientan más cómodas y a gusto rodeadas del resto de guerreras.

Finalmente, los datos aportados demuestran que la convivencia de las cuatro Sailor del sistema solar exterior se puede considerar una familia *co-parenting*. Así mismo, se ha podido observar que la autora se dedicó a especificar el contexto familiar de cada uno de sus personajes para darle credibilidad a sus personalidades y rasgos psicológicos, con rigor y detalle. De esta manera, se puede concluir que Takeuchi Naoko retrató una gran diversidad familiar y psicológica de forma verosímil en su obra de fantasía y lucha.

2.2.4. *Diversidad amorosa*

Clásicamente, el *shōjo* era el género “de chicas para chicas” que explicaba historias de amor heterosexual con final feliz (v. página 20). Para relaciones entre

personas del mismo sexo, existían los géneros *yaoi* y *yuri*⁷⁰ o GL (*girls' love*). No era muy habitual la representación clara de relaciones homosexuales en el *shōjo* hasta que apareció la obra de Takeuchi, a excepción de algunas parejas de personajes secundarios en algunas series manga como las de las artistas CLAMP.⁷¹ En el universo de *Sailor Moon*, se ha podido destacar la relación heterosexual principal de Usagi y Mamoru, pero ¿hay representación de otras parejas? Es más, aparte del amor romántico y pasional, ¿introdujo Takeuchi Naoko concepciones amorosas más amplias?

Por un lado, en la presentación de los personajes y familias, se ha observado que existe el retrato de una pareja lesbiana estable: Michiru y Haruka (Takeuchi, 2014e: 25-26, 28), consiguientemente, en la historia se presenta amor más allá de las relaciones heterosexuales. Es importante destacar la presencia de una pareja de dos chicas, ya que, tradicionalmente, la representación del amor homosexual masculino en la literatura y arte japoneses ha sido más ampliamente aceptada socialmente que la femenina. De hecho, ya se encuentran obras en las que hay presencia de homosexualidad masculina durante el período Tokugawa o Edo (1600-1868) (Fylling, 2012: 25) y también dentro de las pinturas eróticas de la tradición *shunga* (春画) (Ristè, 2016: 17). Sin embargo, históricamente, la homosexualidad femenina se ha intentado ocultar, sobre todo en la época que se promovían unos roles estrictos sobre feminidad y maternidad (*ryōsai kenbo*). Consecuentemente, su representación en el arte ha sido reducida, se remonta principalmente a los años veinte y treinta (Ristè, 2016: 19). Incluir una pareja de chicas en un manga de manera evidente y como coprotagonistas de la serie es una innovación remarcable.

Por otro lado, sí se puede afirmar que Takeuchi plasmó otros tipos de amor aparte del romántico. Recientemente, en la literatura y el cine ha habido una tendencia de ejemplificar un “amor verdadero” y desinteresado que no tiene por qué ser el romántico. Dentro de esta tendencia están las apuestas por el amor fraternal de la compañía de

⁷⁰ *Yuri*: género de ficción, manga o *anime* basado en la relación homoerótica entre dos chicas. Si no hay sexo explícito, también se conoce como *shōjo-ai* (amor entre muchachas) fuera de Japón y es un subgénero del *shōjo*.

⁷¹ En las historias creadas por estas artistas es habitual ver romance homosexual sutil o de fondo de la trama principal, como es en el caso de *RG Veda* (聖伝:RG VEDA o 聖伝:リグヴェーダ, 1989-1996, obra de su debut), *Clamp School Detectives* (CLAMP 学園探偵団, 1992-1993) o *Tokyo Babylon* (東京 BABYLON, 1990-1993) que es considerada del subgénero *shōnen-ai* (amor entre chicos jóvenes) del *shōjo manga*. Mayoritariamente, estos romances son entre hombres, a excepción de una pareja en *RG Veda* y sobre todo, a partir de *Card Captor Sakura* (カードキャプターさくら, 1996-2000), serie marcadamente influenciada por *Sailor Moon*, donde aparecieron dos personajes lésbicos (Daidōji Tomoyo y su madre).

entretenimiento Walt Disney en *Frozen: El Reino de hielo* (2013) o la importancia del amor desinteresado, real y continuo de las personas cuidadoras de un niño, sin necesidad de ser familia, como se puede observar en *Maléfica* (2014). En cambio, se puede advertir ya en los años noventa una tendencia parecida en la cultura japonesa, concretamente una creciente importancia del compañerismo y amor entre amigos, especialmente en las historias *shōnen* de deporte y luchas en equipo, como en *Saint Seiya*, *Dragon Ball* o *Yū Yū Hakusho* (幽☆遊☆白書, Togashi Yoshiro, 1990-1994) (Reyes Guerrero, 2016: 212-218). En *Sailor Moon* se puede observar ese compañerismo de forma muy intensa y con la innovación que marca toda la serie: entre un grupo de chicas. Se concreta más sobre este tipo de amistad (y amor) en el apartado **Sororidad**.

Seguidamente, a parte del compañerismo, Takeuchi despliega un tipo de cariño y amor intenso entre las guerreras. Un ejemplo es la relación de Chibiusa y Sailor Pluto. En el siglo XXX, Chibiusa vive una situación de *bullying* o acoso escolar en la que se ríen de ella porque su cuerpo no crece y es una llorona, y no encuentra ningún amigo hasta que conoce a la guardiana del tiempo, Sailor Pluto (Takeuchi, 2014d: 230-241). Allí empieza una fiel amistad, y Chibiusa la considerará su mejor y única amiga. Cuando Chibiusa es poseída por el mal en la segunda temporada y se transforma en Black Lady, ni su madre ni su padre pueden hacerla reaccionar. No es hasta la muerte de Sailor Pluto que su verdadera identidad reacciona, empieza a llorar y rompe el hechizo que la tenía atrapada. Se da una situación paralela a la que vivió Usagi en la primera temporada: Usagi manifiesta sus poderes cuando piensa que Mamoru ha muerto, recuerda su pasado juntos y llora por su amor. Sus lágrimas se cristalizan en el Cristal de Plata, que es la unión de sus poderes y su corazón. Chibiusa sigue sus mismos pasos: Sailor Pluto muere al usar la magia tabú de parar el tiempo, y en ese momento, Black Lady rememora los momentos en que Chibiusa y ella reían juntas y se decían “te quiero, eres mi única amiga”, rompe el hechizo y recuerda a Sailor Pluto decirle “los abrazos y los besos [...] no son las únicas pruebas de amor, Small Lady. También hay formas de amor [...] que consisten en pensar en alguien e intentar protegerlo.”(Takeuchi, 2015b: 167-168). Del dolor de la pérdida de su mejor amiga, brotan lágrimas que se cristalizan en el Cristal de Plata de Chibiusa, del

siglo XXX, y logra transformarse por primera vez en Sailor Chibi Moon.⁷² El amor fue el punto de inflexión que hizo que Usagi revelara sus poderes y su identidad como Princesa Serenity, y también el amor, pero no de una naturaleza romántica, es el motor que hace reaccionar a Chibiusa y manifestar sus poderes de Sailor.

Otra forma de afecto que se transmite en la historia es la importancia de la familia: el cariño, la paciencia, el regañar y enseñar, el hacer de la convivencia algo placentero. No sólo la familia Tsukino es un ejemplo, sino que la familia que crean Setsuna, Haruka, Michiru y Hotaru también lo exponen, para ellas ese hogar y convivencia es como un “sueño cada día” (Takeuchi, 2015d: 209). La familia que crean Mamoru y Usagi con Chibiusa también fomenta la comunicación, el tiempo juntos y el cariño. Usagi incluso afirma que su amor por ellos es equivalente al que profesa a sus fieles compañeras (“para mí, ellos son tan importantes como lo sois vosotras.”, Takeuchi, 2015b: 77). Helios, el sacerdote de Elysion enamorado de Chibiusa, también le remarca que el “amor rebosa a su alrededor” (Takeuchi, 2015d: 64), afecto tanto familiar como de amistad, todos la quieren y, además, se ha vuelto necesaria en la lucha de las guerreras.

Por contraposición, aparece una concepción del amor romántico como interés o promoción social, una representación del pensamiento de un sector de la población. Se trata de una conversación que tienen las guerreras cuando Rei dice que está aprendiendo a gestionar el santuario de manera económica. Minako comenta que si se casa, su marido estaría trabajando en el santuario gratuitamente, posteriormente, lo heredaría, así que la labor dura no le tocaría a Rei y podría tratarlo como un “sirviente” (Takeuchi, 2015d: 72). Rei insiste que no se lleva bien con los chicos, pero tener un “sirviente” no suena mal. La anécdota termina cuando Minako y Makoto exclaman que quieren tener novio y Rei dice “que no tienen otro tema”, y que no le interesa. Estos pensamientos los acaba enfrentando dentro de las pesadillas que le introducen los lémures, y niega que la felicidad de una mujer venga del depender de un hombre para vivir sin estrecheces ni esfuerzo. Se acaba levantando como guerrera segura de sí misma y de sus sueños: proteger a la princesa, sus compañeras y el planeta, así como todo aquello que se proponga (administrar el santuario, por ejemplo).

⁷² Se ha comentado anteriormente que Chibiusa logra evolucionar su cristal, el Pink Moon Crystal, después de su proceso de individuación y de su declaración de amor (romántico) a Helios. Revelar sus poderes a través de la amistad fue una innovación en la concepción del amor, en cambio, la evolución de su cristal se puede leer de dos maneras: primera, la aceptación de su persona, por lo tanto, el amor propio, y segunda, la expresión del amor romántico como había hecho anteriormente Usagi con Mamoru, es decir, la manifestación del poder del amor por encima de todo.

Por último, es interesante mencionar una situación en la que Takeuchi insinúa el amor bisexual en su protagonista principal, Usagi. En el acto 29, Usagi desconoce la identidad de Sailor Uranus, y piensa que Haruka es un chico. Sailor Uranus la besa, y Usagi acaba soñando con que la guerrera se transforma en Haruka y la besa. Se siente confundida por que “parece a la vez un chicho y una chica” (Takeuchi, 2014e: 143-144), y aún siendo chica, se siente atraída por ella y quiere conserla más. Llega incluso a ponerse nerviosa en su presencia, ruborizándose al hablar con ella. Acaba aceptando que a pesar de amar a alguien por encima de todo, puede sentirse atraída y parecerle guapo/a otra persona. Su atracción y curiosidad por Haruka no tiene que ver con el género, sino por la persona que es y cómo la trata cuando están juntas. Por esa razón, se podría analizar esta situación como una incipiente bisexualidad o pansexualidad.⁷³ Finalmente, todas sus dudas se disipan una vez ha solucionado sus celos con Mamoru, al consolidar la confianza en su relación. Cuando Haruka y Michiru se unen al grupo de guerreras, también termina esta atracción para dejar paso a una admiración positiva hacia la pareja por sus habilidades. Esta situación de atracción y confusión se repite en el último arco argumental, en que Usagi olvida que Sailor Galaxia se ha llevado a Mamoru y se deja cuidar por Seiya, que se presenta con apariencia masculina, pero es una mujer. La voz profunda y las atenciones de Seiya atraen a Usagi, que quiere encontrarse con ella a pesar de que sus compañeras le advierten que vaya con cuidado. Esta atracción pasa a segundo plano cuando Usagi recuerda la desaparición de Mamoru y se centra en encontrar a sus amigas abducidas. Sin embargo, en el *anime* es explorada más ya que presentan a Seiya como un hombre, y acaban teniendo una cita juntos (capítulo 181 del *anime*, Argal, 2017: 205). Esta insinuación a la bisexualidad no fue afirmada por Takeuchi, y se apoya en las interpretaciones de sus seguidores y los académicos que estudian su obra.

En conclusión, en *Sailor Moon* se plasman tanto distintas parejas heterosexuales y homosexuales, como una amplia variedad de representaciones amorosas. En definitiva, se trata de una historia *shōjo* que no se queda cerrada en los límites de la heterosexualidad obligatoria y el amor romántico, sino que hay un esfuerzo de retrato y reconocimiento de

⁷³ Las diferencias entre bisexualidad y pansexualidad son difusas dependiendo del análisis al que se recurra. La bisexualidad es la orientación sexual que se basa en la atracción sexual y/o romántica por una persona independientemente de su género. La pansexualidad suele entenderse como la orientación sexual en la que hay una atracción romántica y/o estética y/o sexual hacia personas independientemente de su género, sexo, etc., basándose en cómo es la persona. Por consiguiente, la reacción de Usagi podría interpretarse como ambas, ya que el género acaba siendo lo menos importante en la atracción que experimenta hacia Haruka.

diferentes tipos de afecto y estima que ayudan a evolucionar positivamente a los personajes.

2.3. Representación LGTB+

El presente trabajo ya ha aportado una serie de material que demuestra que *Sailor Moon* contiene una variada representación del colectivo LGTB+, pero en este apartado se detallan las diferentes identidades y orientaciones sexuales que se retratan en la obra.

En el *anime* hay más personajes del colectivo, a veces coinciden con personajes creados por Takeuchi que los animadores deciden unir de forma romántica, y otras veces, son personajes únicos en la animación. Este apartado se centrará en los que aparecen en el manga y se comentará la existencia de otro tipo de relaciones o cambios introducidos por Tōei Animation.

Previamente a analizar la presencia del colectivo en la obra, cabe recordar que durante la historia aparecen varios personajes que no se ajustan a los roles de género o que, de forma natural, toman características visuales que tradicionalmente se asignan a otro género que no es con el que se identifican los personajes. Por ejemplo, hay numerosos personajes masculinos que llevan pendientes, collares o el pelo largo. En la primera temporada están a los cuatro antiguos súbditos de Endymion: Jadeite, Nephrite, Zoicite y Kunzite (Takeuchi, 2014b: 49-50, 84-85). De hecho, en el *anime* Zoicite y Kunzite tienen una relación homosexual íntima y se potencian los rasgos más “femeninos” de Zoicite. Algunos personajes masculinos, como en el caso de Zoicite, podrían considerarse *bishōnen* (jóvenes bellos), un arquetipo del *anime* que se basa en chicos atractivos con rasgos de belleza femenina. Esta relación homosexual fue censurada en varios países, en la traducción española se los presentó como tío y sobrino (Argal, 2017: 19) y en muchos otros países se cambió el género de Zoicite a femenino, transformando su relación a una heterosexual normativa. Otros personajes masculinos que se visten con ropa estilada, llevan collares y pendientes son los miembros de Black Moon en la segunda temporada, concretamente el Príncipe Demand y sus súbditos (Takeuchi, 2015a: 217-220).

En la tercera temporada es cuando aparece la primera pareja del colectivo LGBTQ+: Michiru y Haruka. Sobre ellas cabe añadir la gran influencia que produjeron en el mundo del *anime*. A pesar de que anteriormente habían aparecido insinuaciones de romances lésbicos en algunas historias de manga,⁷⁴ es evidente la transgresión que trajo la relación afirmada de estas dos guerreras. Era la primera vez que en una historia que gozó de éxito internacional, tanto en manga como en *anime*, del género *shōjo*⁷⁵ se confirmaba una relación homosexual femenina estable y remarcada a través de técnicas visuales, como la inserción de pétalos de rosa (*anime*) y halos de luz (manga y *anime*) en la aparición de la pareja. También fue censurada en varios países,⁷⁶ donde se decía que eran primas o se cambiaban los diálogos para que no fuera una relación tan obvia.⁷⁷



Fig. 21. Viñeta de la primera vez que se presenta a Michiru y Haruka como pareja. Haruka se presenta aquí con cuerpo y estilo “masculinos” (Takeuchi, 2014e: 28).

El lesbianismo en Japón fue tradicionalmente invisibilizado, tratado como una vergüenza o una tendencia anti-reproductiva perjudicial. En el arte y literatura no era tratado, pero sí lo era la homosexualidad masculina, como se ha comentado previamente,

⁷⁴ Un ejemplo es un manga que influyó a Takeuchi en la creación de estos personajes (Osano y Takeuchi, 2013b), *La rosa de Versalles* (ベルサイユのばら, Ikeda Riyoko, 1972-1973), también conocido como *Lady Oscar*, en que una chica, Oscar, es educada como un hombre para ser heredera de la Guardia de Palacio y se encarga de proteger a María Antonieta y la familia real, entre la cual está la joven Rosalie Lamorlière que confesará que su primer amor era Oscar. Este manga se adaptó al cine y al teatro *Takarazuka*, tradición teatral que Takeuchi aprecia.

⁷⁵ El *yuri* se considera un subgénero del *shōjo*, la primera obra *yuri* fue *Shiroi heya no futari* (白い部屋のふたり, Yamagishi Ryoko, 1971), que estaba algo estereotipada y compuso el ideal de la pareja *tachi/neko* en el manga (Risté, 2016: 60), equivalente japonés del *butch/femme*. La transgresión aquí está en hacer coprotagonistas de una historia *shōjo* a una pareja lesbiana, en una sociedad en que la homosexualidad femenina estaba, y sigue estando, invisibilizada.

⁷⁶ Sobre la censura en el *anime* de *Sailor Moon* en España, ver Argal S. (2017, 2018), en su libro en ocasiones también referencia los personajes o escenas censuradas en otros países.

⁷⁷ La censura hizo que muchos seguidores y entrevistadores se preguntaran si realmente eran pareja o no, igual que con las dudas sobre el género de Haruka, a lo que Takeuchi tuvo que responder en varios encuentros que había amor más allá del heterosexual, que todas las guerreras eran mujeres y que ellas dos eran pareja (Takeuchi, 1998: 10).

así que durante siglos “homosexualidad femenina” no tuvo término. Si en algunas obras era representado, era en forma de pornografía hecha por y para hombres.⁷⁸ El término masculino, *nanshoku* (男色) o *shudō* (衆道), apareció durante el período Tokugawa durante el cual las relaciones entre hombres eran habituales e incluso una costumbre entre los varones de la élite como samuráis y monjes (Fylling, 2012: 25; Ristè, 2016: 23). La modernización basada en Occidente que Japón adquirió durante la Restauración Meiji (1868-1911), hizo que adoptaran una visión de civilización y moral que implicaba homofobia (Fylling, 2012: 28), así que prohibieron y condenaron socialmente cualquier tipo de relación entre personas del mismo sexo. No fue hasta los años veinte del siglo XX, que se dio un nombre genérico a la homosexualidad, en la que también se tenía en cuenta la femenina: *dōseiai* (同性愛, “amor entre el mismo sexo”) (Fylling, 2012: 29). Más adelante, en los cincuenta, se adaptaría el término “lesbian” del inglés a *rezubian*, pero acabó asociándose a tendencias pornográficas peyorativas, así que muchas mujeres preferían usar abreviaturas como *rezu* o *bian* (Fylling, 2012: 1; Ristè, 2016: 56). La idea del lesbianismo como algo negativo perduró, sobre todo porque en época Meiji, Taishō (1912-1926) y durante las guerras mundiales, se educaba a las niñas según los roles de género basados en *ryōsai kenbo*, que marginalizaban a las lesbianas. Sin embargo, la aparición del teatro *Takarazuka Revue* en 1913 dio fuerza a las mujeres homosexuales. A pesar de que su creador, Kobayashi Ichizō, quisiera promulgar los roles de “buena esposa y sabia madre”, el hecho de que los miembros del teatro fueran todo mujeres adoptando roles masculinos y femeninos jugaba con la rigidez de los roles de género en favor de las lesbianas fuera de la normatividad (Fylling, 2012: 28-30). El *Takarazuka Revue* fue un punto de inflexión, en ese momento se empezaron a ver representaciones de personajes andróginos y apareció un vocabulario propio de la subcultura LGTB+: la terminología *tachi/neko*, equivalente al *butch/femme* (Ristè, 2016: 55), que incluso actualmente es importante en los ambienteslésbicos (Fylling, 2012: 43).⁷⁹ *Tachi* (たち, “alzarse”) sería aquella chica que se identifica como más “masculina” y activa en el sexo, mientras *neko*

⁷⁸ Hasta el 1919, en que Yoshiya Nobuko, una escritora exitosa durante Taishō y Shōwa, escribió un romancelésbico titulado *Yaneura no nishōjo* (屋根裏の二少女, “Dos vírgenes en el ático”) en el que estableció los esquemas que luego se verían en el manga *yuri*. Además, esta obra significó el inicio del género S o *esu*, de lazos sentimentales y pasionales entre chicas colegialas (Ristè, 2016: 52-53).

⁷⁹ Fylling (2012) hace un estudio sobre el lesbianismo en Japón y Corea del Sud. Entrevistó a diversas chicas de Tokio, que juntó a su experiencia al vivir allí, para analizar la situación actual de las mujeres lesbianas en Japón.

(ねこ, “gato”) se trata de la lesbiana más “femenina”, que le gusta ser más pasiva. Estos esquemas son básicos para entender los personajes de Michiru y Haruka. Michiru se presenta como una típica lesbiana *femme* o *neko*, “femenina”, de cabellos largos y sensibilidad artística, mientras que Haruka representa claramente las lesbianas *butch* o *tachi*, con sus cabellos cortos y su estilo “masculino” (una parte del tiempo). De hecho, el personaje de Haruka está basado en la tradición *Takarazuka*, Takeuchi quería presentar un personaje que su género no estuviera condicionado por las acciones o roles que toma, y se inspiró en las actrices que interpretaban los roles masculinos en el teatro *Takarazuka*. Según ella, son “mujeres fuertes y masculinas [...] que encarnan a la mejor amiga y al príncipe azul en una misma persona” (Navok y Sushil, 2009: 117), y Haruka tiene un corazón más “masculino”, mientras Michiru es más “femenina” (Takeuchi, 1998: 10).

La homosexualidad femenina tuvo un recorrido evolutivo junto a la emancipación femenina (Ristè, 2016: 52), el feminismo intentó darle espacio de expresión, pero la segunda ola feminista en Japón se mantuvo dentro de los discursos heteronormativos. De hecho, fueron las lesbianas las que movieron el activismo homosexual y feminista en Japón, a pesar de tener poco apoyo de los gays (debido a que ellos no padecían tanta discriminación). A finales de los setenta y durante los ochenta, se crearon muchas organizaciones y revistas tanto lesbianas como gays (Fylling, 2012: 31-32), además fue una época de proliferación de las revistas de manga, que empezaban también a incorporar personajes del colectivo. Mujeres lesbianas empezaron a escribir sobre su experiencia, tanto en libros como en las historias *shōjo* y *yuri* que hasta el momento habían sido escritas por hombres (Ristè, 2016: 57-59). De manera progresiva, empezaban a aparecer personajes andróginos, fuera de las normas de género, hermafroditas, entre otros, dentro del mundo del manga. Todo esto hizo que los noventa fuera una década llamada el “gay boom”, cuando gays y lesbianas abrieron muchas más asociaciones homosexuales (Sugimoto, 2016: 318) y en el que se dio espacio al colectivo LGTB+ y se empezó a discutir políticamente su situación (Ristè, 2016: 38).⁸⁰ Los noventa fue el momento en que muchas lesbianas empezaban a expresar sus gustos y experiencias⁸¹ (Sugimoto, 2016:

⁸⁰ Esa década, además, fue en la que se constituyó un el Tokyo International Lesbian and Gay Film Festival (TILGFF, 1992), y en el que se hizo la primera Lesbian and Gay Parade (1994) (Fylling, 2012: 32).

⁸¹ En el mismo año en que apareció *Sailor Moon*, 1992, Kakefuda Hiroko escribió *Rezubian de aru to iu koto* (“sobre ser lesbiana”) en que explicaba su experiencia y puntualizaba que la invisibilidad de la homosexualidad femenina era una “enfermedad cultural sistemática basada en la noción que uno debe dar siempre lo mejor de sí mismo para el colectivo, no para el individuo” (Fylling, 2012: 32), como crítica a normas sociales de Japón que acrecentaban el desagrado histórico sobre el lesbianismo.

318). Sin embargo, en los medios de comunicación, empezaba a ser habitual y aceptado encontrar hombres homosexuales, mientras que la homosexualidad femenina era (y es) ocultada. A pesar de que los hombres gays suelen representarse de manera estereotipada, son ampliamente más aceptados pues se les ve como graciosos, exitosos, y finalmente, porque son hombres (Fylling, 2012: 45) y en la sociedad patriarcal siempre tendrán más privilegios que las mujeres. Sin embargo, la presencia lesbiana aún era minoritaria. En este contexto, en el que había una creciente lucha activista por la homosexualidad, que una historia *shōjo* presentara de manera natural una pareja de chicas estable, fue algo transgresor e innovador. Takeuchi recogió la tradición *Takarazuka* y la de personajes andróginos de sus predecesoras *mangaka*, y llenó su obra de personas del colectivo LGBTQ+ o simplemente, de personajes que diferían de los rígidos roles de género.

En cambio, en la obra de Takeuchi no se aprecian parejas homosexuales masculinas, que el *anime* sí incluyó. Sí que representa masculinidades distintas y diferentes identidades de género, pero no una relación gay. Después de haber podido aportar un análisis de la obra de Takeuchi en el presente trabajo, se podría interpretar que esto es debido a que la autora priorizó la representación de las figuras femeninas, su compañerismo y variedad de estima las unas a la otras (de amistad a amor romántico), y su empoderamiento. En una obra protagonizada por mujeres guerreras, del género *mahō shōjo*, la labor de meterse en el mundo de las feminidades era suficiente para hacer llegar sus ideas de que las mujeres son fuertes y no les hace falta depender de los hombres, sin dejar de ansiar su compañía. Centrada en crear una obra en que las chicas jóvenes pudieran identificarse pero que los adultos también pudieran apreciar (Takeuchi, 1996a: 19), no debió encontrar lugar para representar la homosexualidad masculina que sí era y había sido representada en muchas otras historias, series, cine e incluso televisión.

Con el fin de ver qué tipos de identidades de género retrató la autora en *Sailor Moon*, es necesario dedicar un espacio más amplio a la figura de Haruka Tennō. Haruka es una mujer que cambia su aspecto físico a placer (y gracias a sus poderes mágicos) del género femenino al masculino. A pesar de estar inspirada en actrices de *Takarazuka* con aspecto “masculino”, la dicotomía de su género va más allá. Cuando se presenta como hombre, sus hombros son notablemente más anchos y su pecho liso, lleva camisas formales y zapatos de chico. Cuando se muestra como mujer, viste ropas marcadamente “femeninas”, ceñidas marcando las curvas de su cuerpo, incluso a veces enseña el

ombbligo (Takeuchi, 2014f: 43), con blusas escotadas y faldas (Takeuchi, 2014e: 161), conjuntado con pendientes, pintalabios, tacones... Tanto cuando se muestra como mujer como cuando lo hace como hombre, no se siente disgustada ni confundida por tener un cuerpo masculino o femenino, se identifica con ambos y se siente segura de sí misma. Adopta los roles del género con el que se presenta en algunas ocasiones, como cuando viste con uniforme masculino para ir a clase (v. figura 22) (Takeuchi, 2014e: 67, 130) o corbata y traje en eventos formal (Takeuchi, 2014e: 168), o cuando viste femenina en su cuerpo de mujer, con tacones y maquillada (Takeuchi, 2014f: 43). Hay incluso momentos en que aparece con su uniforme femenino, y después transforma su cuerpo, y su uniforme pasa a ser de pantalón y chaqueta en vez de falda (Takeuchi, 2015e: 17, 21). Pero en otras ocasiones, invierte los roles: aparece con su físico masculino de anchos hombros y camisa lisa, pero llevando aritos en las orejas y perfume; o se presenta con su cuerpo de mujer con curvas, pero viste ropa ancha (Takeuchi, 2015d: 233). Esto último sería como un desplazamiento del significado de “roles de género”: altera los roles femeninos/masculinos al usar su cuerpo y estilo de forma distinta. Según esta presentación, se podría afirmar que Haruka formaría parte de las identidades no-binarias o *genderqueer*.⁸² Estos términos hacen referencia a esas personas cuyo género no es “ni masculino ni femenino y se pueden identificar como ambos [...] al mismo tiempo, o como diferentes géneros en diferentes momentos, o a ningún género, o debatir la idea de sólo dos géneros.” (Richards, et al., 2016: 95). Se trata de personas que no tienen una patología o desorden del desarrollo sexual, pero se sienten fuera del binarismo de género. Dentro de *genderqueer* se engloban identidades diversas como andrógino, *mixed gender*, pangénero, bigénero, *genderfluid*, trigénero o incluso los que se identifican con otro género distinto, o los que debaten sobre la dicotomía de género y se llaman simplemente *genderqueer* o *genderfuck*, o los no se identifican con ninguno, como son los agéneros, género neutral o *neuter/neutrois* (Richards, et al., 2016: 96).⁸³ En la historia, Usagi llega a preguntarle a Haruka si es un hombre o mujer, a lo que Haruka responde: “Hombre o

⁸² Otras interpretaciones, como la de la investigación de Ristè (2016), incluyen el *genderqueer* dentro del *gender non-conforming*, que abarca todas esas identidades que no se identifican con el binarismo hombre-mujer. Asimismo, ella especifica que el término académico japonés para referirse a esos géneros que confluyen entre la androginia y el no-binarismo es el “X-gender” (Xジェンダー). Fuera del ámbito académico, en japonés se suelen usar los términos *ryōsei* (両性) o *chūsei* (中性) para referirse a estas personas de género entre “ambos” (両) o “mitad” (中) del género (Ristè, 2016: 13, 73).

⁸³ Para saber más sobre las diferencias de cada una de estas identidades, así como los derechos humanos en la legislación para las personas *genderqueer* y una revisión de la literatura, mirar Richards et al. (2016).

mujer... ¿Tan importante es para ti?”, mientras se acerca a Usagi como si quisiera besarla (Takeuchi, 2014e: 202). A Haruka, la idea del género parece no importarle, y normalmente juega con el binarismo, como se ha puntualizado, invirtiéndolo o siguiéndolo. Cuando Haruka y Michiru se presentan ante las otras guerreras como Sailor Uranus y Sailor Neptune, Michiru afirma que “Uranus es una mujer y un hombre a la vez, es una guerrera con la ventaja de combinar las fuerzas de ambos sexos”⁸⁴ (Takeuchi, 2014f: 74), consiguientemente, Haruka se adapta a la definición de *genderqueer* como persona que no se declara ni mujer ni hombre, que se identifica con ambos géneros a veces según el momento y, en otras ocasiones, al mismo tiempo.

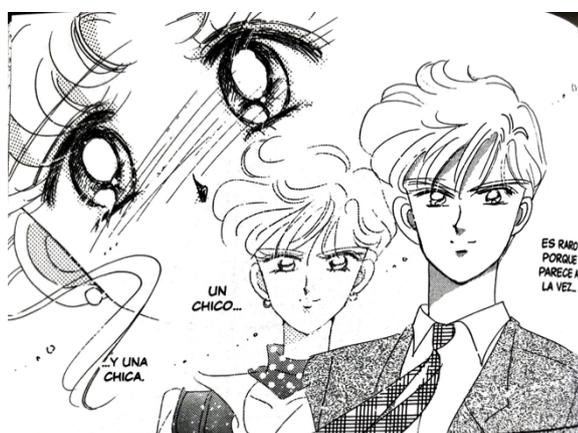


Fig. 22. Usagi mira a Haruka y le parece que tiene tanto aspecto de chico como de chica, y se basa en la guerrera Sailor que la besó la noche anterior (Uranus) como imagen para comparar sus físicos (Takeuchi, 2014e: 143).

De la misma manera que para ella su género no la define, tampoco juzga a los demás según su género. En el acto 28, las guerreras del sistema solar se encuentran con Haruka en un pueblo de la montaña practicando judo, y Makoto lucha contra ella (que tiene aspecto de hombre) y pierde. Minako le pregunta que como trata así a una chica, a lo que Haruka responde: “No importa si mi oponente es un hombre o una mujer. ¿O acaso creéis que una chica no podrá ganar a un chico? Si no pudiera... ¿Cómo podría proteger a los que más quiere?” (Takeuchi, 2014e: 118). Makoto al momento piensa que no se va a rendir por ser una chica. Haruka corrobora así que el género no define la fuerza de la persona, y por lo tanto, las mujeres pueden ser más certeras y derrotar a los chicos. De

⁸⁴ En la traducción que se usa en este trabajo, de Norma Editorial (2014), utilizan la palabra “sexo”, pero dependiendo de la traducción se ha escogido “género” como en Navok y Sushil, (2009: 117).

esta manera, demuestra un trato igual a las personas, una equidad sin distinguir por género, lo que resulta ser el objetivo del feminismo.

En la cuarta temporada, vuelven a aparecer personajes que alteran las normas hegemónicas de género, pero esta vez entre los enemigos: el Amazon Trio. Se trata de tres animales (un pez, un tigre y un halcón), secuaces de las Amazon Quartet, que son transformados en personas humanas con la magia de éstas (v. figura 23). En su forma humana, Ojo de Pez, Ojo de Tigre y Ojo de Halcón tienen un cuerpo masculino pero se visten con ropas tradicionalmente asociadas con el género femenino, como son las faldas, zapatos de tacón, medias de rejilla, pendientes, uñas largas y accesorios. Esta acción, de usar ropa asignada al género opuesto, se llama *cross-dressing*, y parece que los tres personajes encarnan a personas *cross-dressers*. Es observable que sus vestimentas exageran el concepto de la ropa “femenina”, al llevar prendas escotadas, que muestran barriga, ajustadas y muy llamativas, consecuentemente, podría considerarse que estos personajes recuerdan a *drag queen*. Para entender este apartado, hay que detallar la diferencia de términos. *Cross-dressing* es un término surgido desde la comunidad transgénero para denominar de manera apropiada y sin connotaciones negativas la práctica de vestirse con ropa tradicionalmente asociada al género opuesto (Gerstner, 2011: 568; Zastrow, 2017: 239). Habitualmente, se había usado el concepto travestismo o transvestismo para designar esta práctica, pero es un término con controversia ya que se ha usado para señalar despectivamente a las personas transgénero, insultar a los practicantes del *cross-dressing* y también para referirse a aquellas personas que usan ropajes asignados al género opuesto con un objetivo de satisfacción sexual o fetichismo (Spencer y Capuzza, 2015: 174; Zastrow, 2017: 239), así como asociado a la visión patológica de la práctica (Gerstner, 2011: 568). *Drag queen*, en cambio, es la expresión que se usa para denominar a aquel hombre que hace *cross-dressing* exagerando la imagen estereotipada del género femenino con un fin satírico o de entretenimiento. Tanto el travestismo como las *drag queen* se han asociado con la homosexualidad, pero estas prácticas se pueden dar en cualquier persona de cualquier tipo de orientación sexual.

Debido a que Ojo de Pez, Ojo de Halcón y Ojo de Tigre no hacen *cross-dressing* con fines de entretenimiento, se puede decir que no son *drag queen*, pero que su imagen, que destaca sus largas uñas y pestañas postizas, puede recordar o haber sido inspirada en esa subcultura LGTB+. El *cross-dressing* no es algo extraño en la cultura japonesa, donde

el *kabuki* ha sido una de sus formas teatrales tradicionales. Los miembros del teatro *kabuki* son hombres, y algunos de ellos toman los papeles femeninos caracterizándose y maquillándose como mujeres. De igual manera, también es aceptado ver mujeres que se visten como hombres, gracias al *Takarazuka* (Hendry, 2018: 152). Estas tradiciones japonesas han influenciado la aparición de personajes *cross-dressers* en la literatura y manga, así como a Takeuchi en el momento de crear a estos personajes. Por último, a pesar de que se trate de enemigos, no parece dar una imagen negativa de los *cross-dressers*. Hay un momento en que Ojo de Halcón abre un herbolario y se encuentra con Makoto y Chibiusa en un supermercado, donde él está preguntando sobre las hierbas y especies que venden. En esa escena, Ojo de Halcón viste completamente como una mujer adulta, con vestido y bolso en forma de corazón, e incluso se le observan senos en su pecho (v. figuras 24 y 25). En la conversación que tiene con las guerreras, se muestra muy amable y sincero, e invita a Makoto a esforzarse al máximo para lograr sus sueños, a pesar de que después les entregue el anillo con el que enviará los lémures (Takeuchi, 2015d: 122-126). De esta manera, no se ve extraño ni despectivo su manera de expresarse en público, aquello que es plasmado como negativo es la acción nacida de las órdenes del enemigo, su engaño y su ataque. En el *anime* toda la actuación del Amazon Trio es completamente distinta,⁸⁵ aunque sí expanden los lémures, se encargan de buscar y destruir los “espejos de los sueños” de las personas que tienen hermosos sueños para encontrar a Helios, y olvidan su origen como animales. Además, se presenta al trío de forma diferente, les especifican orientación sexual y muestran una historia trágica con Ojo de Pez, que es homosexual y se enamora de Mamoru a primera vista. En esta trama, Ojo de Pez aprofundiza en el *cross-dressing* vistiéndose como una chica casual (no con sus ropajes llamativos) y se maquilla para rivalizar contra Usagi por Mamoru (capítulo 148) (Argal, 2017: 149-153).

⁸⁵ Ojo de Pez acaba enfrentándose en el *anime* a Zirconia para poder cumplir su deseo de ser humano por siempre, que finalmente le es concedido a él y sus otros dos compañeros por el poder de Pegaso (Helios). En el manga en cambio, son derrotados por las guerreras al despertarse de sus pesadillas con sus nuevos poderes. Para más información sobre esta temporada y la trama del Amazon Trio en el *anime*, ver capítulos 148 y 149 o leer Argal (2017: 148-163; 2018: 83-86).



Fig. 23. Escena en que transforman a los tres animales en humanos. De izquierda a derecha, se presentan a Ojo de Pez, Ojo de Halcón y Ojo de Tigre, con ropas llamativas y tacones altos (Takeuchi, 2015c: 227).

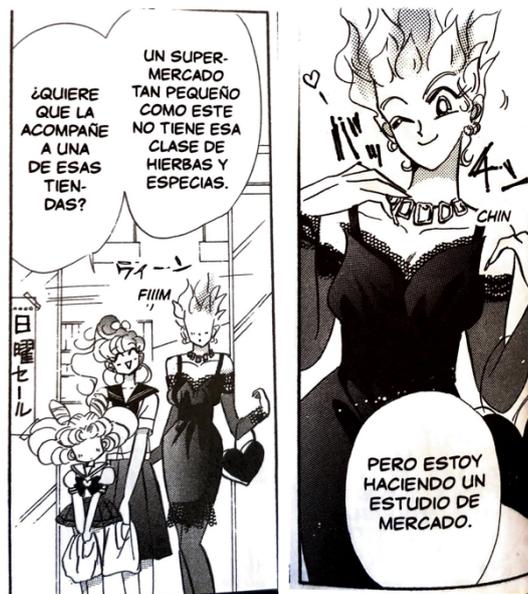


Fig. 24 y 25. A la izquierda, Makoto y Chibiusa saliendo del supermercado con Ojo de Halcón vestido como una mujer adulta, con un vestido ajustado y un bolso de corazón. A la derecha, detalle de Ojo de Halcón en el que se aprecia que tiene pechos y lleva un collar y pendientes “femeninos” (Takeuchi, 2015d: 122-126).

A pesar de que la práctica del *cross-dressing* fuera parcial o mayoritariamente aceptada, no se debe concluir que hubiera una aprobación social o legal sobre las personas trans⁸⁶ o de identidades sexuales fuera de la cisheteronormatividad. Con tal de poder entender esta situación, cabe recordar que durante el período de expansión de Japón, desde Meiji hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, el estado controlaba y organizaba los cuerpos y la vida cotidiana y sexual de los ciudadanos del imperio (Ryang, 2006; Mackie, 2003: 232). De la misma manera que se sexualizó el cuerpo femenino por sus funciones reproductivas y se apartó a las mujeres de la esfera pública y política, también se coartó las posibilidades de las personas que se identificaban fuera de la normatividad. Un claro ejemplo de esto son las leyes eugenésicas, reproductivas y la limitación de la contracepción que estuvieron vigentes hasta la última década de siglo XX. Estas leyes determinaban qué cuerpos podían reproducirse y cuáles debían ser esterilizados, con el fin de crear una civilización “sana” para el emperador, así como prohibían las operaciones de cambio de sexo. A estas leyes se le añadían las políticas que

⁸⁶ Se utiliza el término trans* (con asterisco) para incluir las “diferentes expresiones e identidades de género, como son: trans, transexual, transgénero, etc.”. El asterisco “señala la heterogeneidad a la hora de concebir el cuerpo, la identidad y las vivencias que van más allá de las normas sociales binarias impuestas.” (Platero Méndez, 2014, citada en Llopis, 2015: 302).

promovían la función reproductiva y de crianza a las mujeres, que debían educar a los niños como “hijos para el emperador”. En ese momento, se estructuró un sistema de prostitución desde el imperio como una responsabilidad más de una vida sana para el pueblo y soldados japoneses, consolidando las jerarquías de género y la “asociación entre feminidad, sexualidad e impureza” (Mackie, 2003: 234). Los militares, además, contaban con varias estaciones de “confort” donde solventaban sus necesidades sexuales (Ryang, 2006: 46-58). La vida, el sexo y el amor eran soberanía del Imperio, y por lo tanto, eran organizados y estructurados por el gobierno (Ryang, 2006: 34-58).⁸⁷ Sin embargo, durante la posguerra y con el activismo social, hubo una progresiva laxitud de estas leyes y los patrones de comportamiento sociales ligados a ellas. El activismo feminista de las décadas setenta y ochenta, trabajó sobre el plano del cuerpo femenino y la visualización de la mujer en ámbito público y, subsecuentemente, empezó a influenciar los estudios académicos sobre la mujer y el género. Gracias a los estudios académicos, se importaron y adaptaron al japonés los términos y diferencias entre sexo, género y sexualidad, y en los ochenta y noventa, el feminismo redireccionó sus objetivos con estos conceptos (Mackie, 2003: 232-234). De esta manera, el feminismo japonés miró al cuerpo masculino, su proyección en la dominación masculina y analizó las prácticas que perpetuaban los roles generizados y opresores sobre la mujer y el resto de las identidades oprimidas (personas racializadas,⁸⁸ prostitutas, trans*, ...) (Mackie, 2003: 234-235). Consecuentemente, en los noventa la lucha feminista ya no era sólo por la mujer, sino que recogía la situación y problemas de género, sexo, sexualidad, etnia, “raza” y prostitución. Finalmente, en el 1996 hubo una revisión sobre el Acto de Protección Eugénica en la que se cambió el control reproductivo y la prohibición del cambio de sexo. En el 1999 se dieron las primeras operaciones de cambio de sexo legales (Mackie, 2003: 232), mostrando así el inicio de una aceptación legal sobre las personas trans* que se iría difundiendo socialmente. En esa década de cambio y activismo, es interesante la aparición de personajes que expresan su género de forma diferente a la binaria en la literatura y en

⁸⁷ Para conocer con profundidad sobre la construcción del “amor soberano”, la estructuración de la vida, cuerpo y sexualidad de los ciudadanos japoneses en época imperialista japonesa, ver Mackie (2003) y Ryang (2006).

⁸⁸ *Racializada/o*: término para designar a las personas que padecen de la opresión racista, por la cual son consideradas por sus rasgos físicos u origen de otra “raza” y son tratados/as despectivamente.

el manga, como se empezaba a ver en *Ranma ½* (らんま ½, Takahashi Rumiko, 1987-1996)⁸⁹ o en *Sailor Moon*.

En el último arco argumental de la historia, aparecen como coprotagonistas tres nuevas guerreras que también representan personajes LGTB+. Anteriormente, se ha comentado que las Sailor Starlights (Kō Seiya, Kō Yaten y Kō Taiki) son personajes considerados trans* o *genderqueer* como Haruka. Su primera aparición es en apariencia masculina, como los tres nuevos *idols* “Three Lights”, y mantienen su identidad como masculina al inscribirse en el instituto de Usagi y sus compañeras. Se muestran con un cuerpo alto y esbelto, de hombros anchos y llevan un uniforme masculino a la escuela. También sus trajes en el escenario son esmóquines de hombre, conjuntados con corbata y zapatos planos (v. figura 26) (Takeuchi, 2015e: 43-45). Sin embargo, una vez muestran su identidad como guerreras Sailor, sus cuerpos son “femeninos”: con curvas y pechos poco pronunciados, siguen manteniendo su figura esbelta y largas piernas. Su uniforme de Sailor (v. figura 27) es completamente distinto a las guerreras del sistema solar, debido a que provienen del lejano sistema Kinmoku, también dentro de la Vía Láctea. Su conjunto consiste en unos pantalones muy cortos negros y unos sujetadores negros que acaban en un cuello parecido a la parte posterior del cuello marinero del uniforme trabajado anteriormente. Llevan unos guantes y botas negras muy largas, y las botas son de tacón, remarcando su “feminidad sensual”. Como accesorios, llevan unos cinturones por encima del ombligo que se unen con una estrella, que también llevan entre los dos pechos con unas alas, y en la espalda. Dos de ellas llevan un collar con un patrón que se repite en su brazo izquierdo. Sólo cuando se transforman en guerreras muestran sus cuerpos y roles femeninos, en el resto de las escenas y en público, actúan según los roles de género masculinos. Sin embargo, en ningún momento niegan que son mujeres o afirman que son hombres, actúan como tales sin ningún tipo de interés concreto. Así mismo, no muestran vergüenza ni desagrado hacia su uniforme de superheroínas, que muestra su cuerpo “femenino” de una manera sexualizada. Consiguientemente, no se sienten confundidas ni disgustadas con su cuerpo ni su género, y se sienten cómodas y

⁸⁹ *Ranma ½* trata sobre un chico que cuando entra en contacto con el agua fría, se convierte en mujer, y su relación con Akane, su prometida, en la que aparecen otros personajes que se transforman y aprenden artes marciales. Esta serie es considerada por Tamaki (2011) del género chico mono gay luchador que también puede leerse como chica (BFG), añadiendo el “cambio reversible de sexo” (Tamaki, 2011: 110). Esta transformación y la evolución de Ranma aprendiendo sobre el género femenino y adoptando o no los roles, acaba alterando las concepciones tradicionales de género, y por esta razón, es transgresor y podría considerarse precedente al juego de género en las figuras de Haruka y las Sailor Starlights en *Sailor Moon*.

seguras de sí mismas tanto identificadas con el género masculino como el femenino. Aquí coinciden con Haruka, y por lo tanto, se puede analizar su expresión como una identidad *genderqueer*, identificándose en uno de los dos géneros según el momento, o en ambos en algunas ocasiones, o en ninguno.



Fig. 26. Aparición en el escenario de los *idols* Three Lights, con esmoquin y corbata (Takeuchi, 2015e: 43).



Fig. 27. Presentación de las Sailor Starlights, con sus uniformes negros ceñidos. De izquierda a derecha: Sailor Star Maker, Sailor Star Fighter y Sailor Star Healer (Takeuchi, 2015e: 101).

Como en ningún momento expresan claramente si son chicas o chicos, como sí se apuntó con Haruka, el ver a unos hombres transformándose en mujeres puede derivar en interpretaciones de estos personajes como trans*. Esta interpretación se debe a que parecen preferir su apariencia masculina, se comportan dentro los roles de género masculinos (Seiya busca el cuidar de Usagi, la trata con delicadeza, la quiere proteger, tiene una voz profunda) (Takeuchi, 2015e) y usan su magia para ocultar sus pechos, como si realmente apreciaran más su aspecto “masculino”. De hecho, la interpretación como trans* está más basada en el *anime*, en el que se muestra a las tres guerreras como hombres en todo momento, hasta en su *henshin* aparecen con el torso desnudo del cuerpo de un hombre y se transforman completamente a mujeres como guerreras. Sin embargo, el hecho de hacerlos hombres disgustó a su autora, que en una entrevista afirmó que todas las Sailor eran mujeres guerreras, y eso incluía a las Starlights (Takeuchi, 1998: 10). En el manga, hay un momento en que una de las Sailor Animamates, infiltrada en la escuela de Usagi, dice “en mi opinión, solo se puede confiar en las chicas. Una cosa,

Usagi...Sobre esas que van de chicos, pero que en realidad son chicas... no les hagas caso”. Este comentario demuestra que sabe que los Three Lights en realidad son mujeres, y cuando una de las compañeras de clase oye de fondo la conversación, pregunta “¿eres fan de las Takarazuka, Usagi?” (Takeuchi, 2015e: 173-174). De esta manera, Takeuchi vuelve a hacer un homenaje a la tradición *Takarazuka* en su obra con sus tres nuevos personajes y, a su vez, corrobora que las nuevas guerreras tienen un cuerpo “femenino” y se visten y comportan como hombres.

Consecuentemente, la identidad de género de las Starlights queda menos tratada que la de Haruka. Dentro de las expresiones que abarca el *genderqueer*, se puede interpretar a las guerreras como *genderfluid* o *bigender*, que son esas identidades con que se identifican las personas que se mueven con fluidez entre ambos géneros, pero también se puede categorizar como fuera del binarismo o agénero. Se ha puntualizado que las guerreras se sienten cómodas con ambas expresiones de su género, así que puede afirmarse que plasman las identidades *genderqueer* del colectivo LGTB+, así como las trans*, si se interpreta que las guerreras se sienten más cómodas en su apariencia masculina.⁹⁰ Su retrato en el manga y *anime* altera las concepciones de género, así como la cisheteronormatividad. Consecuentemente, son unos personajes transgresores que dejan una visión positiva sobre aquellas personas que prefieren no clasificarse ni dentro del binarismo de género ni fuera de él.

⁹⁰ El hecho de que no se afirme ni especifique su identidad de género hace que la asociación de las Starlights con una expresión concreta (sea *genderqueer*, agénero, género neutro o trans*) dependa de la interpretación individual de cada académico o seguidor de la serie y el manga.

2.4. Sororidad

Una tendencia destacable entre las guerreras es su relación de íntimas amigas, un compañerismo que va más allá, construyen una relación de hermandad y confianza. Cuando se entienden y unen sus poderes, no hay ningún enemigo o peligro que se les resista. Esta actitud de las unas hacia las otras recuerda a la concepción de sororidad. Entre las académicas feministas actuales, hay una creciente difusión de la necesidad de la sororidad entre las mujeres para crear un ambiente público, político y social equitativo. En particular, hay estudios feministas que afirman que la sororidad está relacionada con el empoderamiento, tanto personal como colectivo (Martínez Cano, 2017: 68). Consecuentemente, cabe analizar el comportamiento de las Sailor para comprobar si se adecúa a la sororidad y es, por lo tanto, feminista.

Sororidad proviene del vocablo latín *soror, sororis* “hermana”. Este concepto recoge la práctica de asociación y compañía de las mujeres en términos de hermandad. La académica Lagarde y de los Ríos, explica la sororidad como

“una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer.”[...] “la sororidad es un pacto político entre pares.” (Lagarde y de los Ríos, 2012: 560)

En una sociedad patriarcal, heteronormativa y basada en relaciones fratriarcales (entre “hermanos”) (Martínez Cano, 2017: 52), las mujeres son sometidas a un poder opresivo por parte de los hombres, que ostentan el poder, y se las educa con baja autoestima, sin voz y excluidas a espacios pequeños y “menos significativos en la cartografía social” (Martínez Cano, 2017: 54). Con tal de cambiar el control y el poder opresivo, se desarrollan “procesos de resistencia y de empoderamiento” entre las mujeres en sociedades fratriarcales (Martínez Cano, 2017: 55). Los procesos de empoderamiento son variados pero se basan en la búsqueda de la autonomía personal, a través de un crecimiento interno de autoestima, y uno interno y externo, de asertividad y empatía. El empoderamiento consiste en la adquisición del poder, “y no [...] [en] la imposición del poder” (Martínez Cano, 2017: 58). Esto es importante en tanto que las mujeres, para poder tener voz, demostrar su papel activo en la sociedad y hacerse espacio en lo público, no deberían adquirir poder a través del procedimiento tradicional masculino, que consiste en el control, competición, independencia, racionalidad e imposición. Este proceder es

contradictorio, pues es “estéril” (Lagarde y de los Ríos, 2012: 559) entre las mujeres, ya que acaban oprimiéndose entre ellas (al seguir el estilo masculino), luchando, compitiendo y criticándose, haciendo que aquellas que aportan ideas distintas vuelvan a ser invisibilizadas (Martínez Cano, 2017: 65).

Como estrategia de empoderamiento, aparece la sororidad: un pacto entre mujeres, que se apoyan unas a las otras y se sientan en “círculo”, de manera que todas las voces son reconocidas con la misma autoridad y experiencia, y se acepta su diversidad (Martínez Cano, 2017: 65). En una concepción política sororal, las personas se empoderan así mismas a través de su recorrido interno y no imponen al resto, sino que se abren a la diversidad, a las diferentes ideas, y las escuchan todas para llegar a una resolución común.

A pesar de que la sororidad nazca entre las mujeres, no excluye a los hombres. Este proceso consiste en empoderar a las mujeres para que reconozcan su propia valía y se vuelvan piezas activas en la sociedad, de manera que si surge un problema o urgencia, proveniente de hombre o mujer, pueda escucharse desde una equidad y se consulten las experiencias de todas las que forman esa comunidad. Se basa en el diálogo, los pactos “protegen y ayudan [...]”. Las alianzas [...] se deben trazar desde criterios de reciprocidad donde quede clara que la diferencia lleva también a un lugar común.” (Martínez Cano, 2017: 66). Finalmente, este acto de compañerismo ayuda a empoderar a las personas de la alianza que aún no habían tenido espacio de coger voz y progresar. Posteriormente, éstas también colaborarán en introducir debates, ideas y perspectivas variadas con las que poder solucionar los problemas. El objetivo final es la ecuanimidad entre los miembros de la sociedad. Si los hombres ya están tradicionalmente empoderados, a través de las asociaciones que empoderan a las mujeres, se ejemplifica un método de actuación no impositorio que también sirve de manera política y ética. Se busca desencadenar liderazgos femeninos que rompan la heteronormatividad patriarcal y que puedan colaborar en la creación y reeducación de la sociedad hacia un camino más equitativo.

En definitiva, la creación de pactos entre mujeres y extensión de la sororidad hace más fuertes a cada una de ellas y las empodera, de manera que cualquier emergencia que surge puede ser tratada con un consenso equilibrado. Sin duda, esto es equiparable a lo que pasa entre las Sailor. Al principio, exceptuando a Usagi y Minako, las jóvenes estudiantes viven aisladas y con pocas amistades, y se enfrentan a una realidad algo dura: Ami no tiene amigos y es tomada por una chica fría y obsesa por el estudio; Rei es muy

reservada y todo el mundo admira su belleza, pero por esas razones prefieren mantener distancia; Makoto padece acoso escolar por su fuerza y altura, y las guerreras del sistema solar exterior viven convencidas que tienen que hacer su misión solas y no necesitan el afecto del grupo. A medida que forman parte del grupo, salen de esas realidades y progresan hasta una situación de seguridad en sí mismas.

Cuando despiertan como superheroínas, algunas de ellas saben que han encontrado su razón de vivir, que incluso va más allá del amor romántico. Por ejemplo, Makoto se cambia de escuela no sólo por los problemas de acoso escolar, sino porque “sentía que había algo más grande e importante que el amor” que la esperaba en otro lugar, “Sabía que tenía una misión que cumplir en la vida” (Takeuchi, 2014b: 195-196), la misión de proteger a su princesa y a sus compañeras. De hecho, ella misma afirmaría que llevaba tiempo buscando a compañeras que la comprendiesen, y que para ella, “ellas son lo más importante. Haré lo que sea necesario por mis compañeras, ahora ya tengo un objetivo en la vida. Nada me da miedo, por peligroso que sea.” (Takeuchi, 2014d: 37). Así de fuerte es su relación con sus amigas, se apoyan y saben que juntas no deben temer de nada. Este amor que se profesan se puede comparar con la emoción amorosa, de hecho, Makoto le dice a su amigo Asanuma “sé que algún día tú también encontrarás a alguien tan especial. Puede que sean amigos o tal vez la persona a la que ames.” Esta sensación no sólo la tiene Makoto, el resto de las guerreras comparten la misma opinión. En el último arco argumental, Minako y Rei hablan de que se han prometido rescatar a las guerreras raptadas por Sailor Galaxia, y Minako dice que así podrán volver a su vida escolar y encontrar un novio guapísimo, cosa que molesta cómicamente a Rei. Entonces, aparece Yaten de las Sailor Starlights, la llama mentirosa, y dice “pero si ya tienes a alguien en tu corazón... y has decidido que vas a vivir por esa persona.” (Takeuchi, 2015e: 133). Minako lo reconoce: “Es verdad. Hay una sola persona a la que he consagrado mi vida” (Takeuchi, 2015e: 134), Rei la mira y ambas piensan en Usagi. Rei se une a su afirmación diciendo “Sí. Y por eso, nosotras [...] no necesitamos a los chicos. ¿Es algo malo?” (Takeuchi, 2015e: 134). La relación íntima que comparten las guerreras va más allá del enamoramiento, por eso afirman no necesitar a los chicos, ya que se dan respaldo, luchan juntas, derrotan enemigos y se quieren, sin reparar en simples discusiones o desacuerdos. Consecuentemente, se tratan como aliadas, amigas y hermanas, confiando y amándose como compañeras de vida.

Por otro lado, cuando una de ellas está triste, el resto se junta para animarla, darle su espacio de duelo, entenderla y ofrecer su opinión de forma adecuada. Por ejemplo, cuando Usagi recupera la memoria en la primera temporada, las chicas la van a ver repetidamente e incluso Luna la reconforta (Takeuchi, 2014c: 136). Otro ejemplo es el momento que intentan hacer ver a Usagi la razón por la cual Mamoru quiere ocuparse de Chibiusa (Takeuchi, 2015b: 58), así como cuando comparten sus experiencias tras el caso de los lémures y sus “mini-yo” (Takeuchi, 2015d: 168-170) y se preocupan cuando una de ellas está mal o rara (Takeuchi, 2015d: 178). De esta manera, establecen pactos de confianza entre ellas explicándose lo que sienten, sus temores y sus planes de solución. Esta red de familiaridad es algo que Takeuchi buscaba plasmar en su obra: mujeres apoyándose las unas a las otras, de manera que unidas pudieran afrontar cualquier problema y así, demostrar que no dependen de los hombres, a pesar de que quieran su compañía (Takeuchi, 1996a: 7). Además, en estas alianzas, unas aprenden de las otras y comparten sus conocimientos para hacer que el resto pueda aprovechar al máximo su potencial. Aquello que Martínez Cano (2017) llama “mentorización o acompañamiento de mujeres jóvenes” se ve claramente en la relación entre las cinco primeras guerreras junto con Haruka, Setsuna y Michiru, que son unos años más mayores que ellas (Haruka y Michiru van a secundaria alta, y Setsuna, a la universidad) y toman el rol de mentoras, antes de irse a vivir juntas como familia. Las mayores analizan las habilidades de las otras guerreras y les aconsejan cómo explotarlas, también les prestan herramientas y les recuerdan que deben confiar en su fuerza interior. En el proceso de individuación de Ami, Rei y Makoto, recuerdan las sugerencias y consejos que les prestan Setsuna, Michiru y Haruka respectivamente (Takeuchi, 2015d: 28, 95, 136), que se basan, principalmente, en conocer sus puntos fuertes y tener confianza en ellas mismas.

La inclusión y el compartir la diversidad es una de las características enriquecedoras de la sororidad, debido a que se trata por igual a todas las mujeres que integran el grupo reconociendo las diferentes experiencias y conocimientos que pueden aportar (Martínez Cano, 2017: 65, 69). Las integrantes de las Sailor Scout son un claro ejemplo de diversidad. Se ha destacado que en el grupo hay chicas de diferentes identidades de género, distintas orientaciones sexuales, gustos y prioridades variadas. Igualmente, encaran una diversidad física, ya que hay guerreras altas, otras más bajas, rubias de ojos azules (como Minako, Haruka y Usagi, características poco reconocibles

en las etnias japonesas) e incluso de diferentes etnias, como Setsuna. Setsuna tiene un color de piel notablemente más oscuro que el resto de las chicas (v. figura 28), y a pesar de que la autora no confirmó en ningún momento que Setsuna fuera *harufu*⁹¹ o de alguna etnia gitana japonesa, o proveniente de Okinawa,⁹² sí que se ha podido observar una influencia o inspiración de la autora por alguna modelo de descendencia jamaicana, como la británica Naomi Campbell. Es conocida la pasión de Takeuchi por la moda (Osano y Takeuchi, 2013b), y en sus *artbook* es fácil encontrar a las guerreras vestidas con trajes de alta moda, y uno de ellos es Setsuna con un conjunto de Chanel de 1992 que, entre otros modelos,⁹³ también llevó Naomi Campbell (v. figuras 29 y 30).



Fig. 28. En primer plano, Setsuna con rasgos maduros, en el que se puede apreciar su piel notablemente más oscura, y en segundo plano junto a Ami, en el que destaca la diferencia del color de su piel (Takeuchi, 2015d: 28).



Fig. 29 y 30. A la izquierda, Setsuna vestida con el traje de Chanel en el *artbook* de 1996 (Takeuchi, 1996b). A la derecha, Naomi Campbell con el vestido de Chanel Couture diseñado por Karl Lagerfeld en 1992 (Paulice, 2013).

El hecho de incluir una superheroína con piel oscura abría paso a una inclusión social amplia, en una sociedad en la que aún ahora se lucha contra la xenofobia y el racismo (Park, 2017: 64). En definitiva, Takeuchi quiso retratar un grupo heterogéneo de chicas que se apreciaran por su personalidad y se dieran apoyo, nunca discriminándose por su físico o sus defectos, sino por el contrario, empoderándose justamente por esos

⁹¹ *Harufu*: término japonés que designa a las personas nacidas de una pareja internacional, con uno de los progenitores de etnia japonesa y otro extranjero. *Harufu* viene del inglés *half* y significa, literalmente, “medio” japonés debido a su origen japonés por parte de sólo uno de los padres.

⁹² Las personas de Okinawa son japoneses de descendencia mezclada con nativos de la Polinesia y por lo tanto, su color de piel tiende a ser mucho más moreno que los japoneses de Honshū.

⁹³ Durante el desfile de primavera/verano de Chanel Haute Couture de 1992, la que llevó el vestido fue Christy Turlington, desfile durante el cual Naomi Campbell vistió otros trajes de la firma (Algoo y Sheffield, 2019: 22-23). Como modelo de Chanel, Campbell se puso el mismo vestido para la edición sobre el espectáculo de la famosa revista de moda estadounidense ELLE (v. figura 29) (Estilocine, 2015), la cual pudo haber consultado Takeuchi y haberle hecho este “homenaje” en su *artbook*. El mismo traje también ha sido llevado por Penélope Cruz en el filme *Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar (2009), y recientemente, por la actriz Lily-Rose Depp en la MET Gala de mayo de 2019 en Nueva York (Chanel Oficial, 2019).

rasgos de su persona. De esta manera, creó un grupo sororal muy inclusivo, tanto en aspecto del colectivo LGTB+ como el social.

Sin embargo, la expresión más clara de sororidad se traduce en el ámbito mágico dentro del manga. Se trata del momento en el que las diez guerreras unen sus poderes: son los momentos en que se cogen de las manos, trazan un círculo y comparten su fuerza, se transforma esa energía en algo más poderoso que les permite vencer a cualquier enemigo o realizar actos increíbles, como ir a la Luna (Takeuchi, 2014b: 153), la creación del arma legendaria el Santo Grial (Takeuchi, 2014f: 100) y la evolución de Sailor Moon a Súper Sailor Moon (Takeuchi, 2014f: 130) y a Eternal Sailor Moon (Takeuchi, 2016: 186). Las propias guerreras se dan cuenta que juntas pueden llegar a ser “un solo ser”, son “un mismo corazón y alma”, ya que cuando se cogen de las manos, concentran su poder y eso da sentido a ser un grupo de guerreras Sailor (Takeuchi, 2014f: 100; 2014g: 31). En el último tomo, Usagi recoge todo el recorrido de crecimiento que ha hecho junto a sus amigas y exclama: “Mi nombre, mi vida... tenían sentido por mis amigas, por mis compañeras...” (Takeuchi, 2014g: 75), y “Si puedo luchar como guerrera Sailor... ¡es gracias a mis compañeras y al hombre al que amo! ¡Ahí reside la esencia de una guerrera Sailor!” (Takeuchi, 2014g: 186). Con estas afirmaciones, Usagi comprende que el ser una guerrera fuerte es posible gracias a la unión de todas las guerreras, no del abuso y pretensión de poder de una sola guerrera, como encarna Sailor Galaxia. De esta manera, la llorona y glotona Usagi crece como una superheroína madura y consciente de la realidad gracias a los pactos y confianza que tiene con sus amigas, a las que aprecia como hermanas. Al mismo tiempo, la jovialidad y positivismo de Usagi también influencia a sus compañeras, que de un pasado aislado pasan a disfrutar del cariño y buen humor de su princesa, además, aprenden de su fortaleza y valentía.

Consiguientemente, se ha aportado material suficiente para afirmar que la relación que establecen las guerreras puede interpretarse como sororidad, ya que trazan alianzas de confianza entre la diversidad y se escuchan como iguales para solventar conflictos y empoderarse como jóvenes mujeres.

2.5. *Las guerreras del futuro*

El presente trabajo ha analizado la transgresión, innovación, inclusión y feminismo presentes en la obra de *Sailor Moon*, una obra que se centra en la vida de unas jóvenes guerreras. Sin embargo, ¿esta transgresión llega a la edad adulta? ¿Las guerreras cumplieron sus sueños? ¿siguieron luchando por un espacio público para las mujeres trabajadoras y empoderadas?

A pesar de que la obra termina con el matrimonio de Usagi y Mamoru, el final queda abierto para el resto de las guerreras. No obstante, dos años después del final de la obra, Takeuchi dibujó una historia especial paralela a la historia principal, llamada “Parallel Sailor Moon”. Se publicó en 1999, y posteriormente, se recogió en los tomos *Sailor Moon: Short Stories*. Esta historia corta muestra el encuentro semanal de las cinco primeras guerreras una vez ya han sido madres y están casadas. Presenta brevemente la situación de cada una, y después se centran en la enérgica figura de Kousagi, la supuesta segunda hija⁹⁴ de Usagi y Mamoru, que junto con las hijas de Rei, Makoto, Ami y Minako se encuentran una gata rosa con una luna creciente en la frente que las convertirá con el poder “paralelo de la luna”, en guerreras, y a Kousagi, en su princesa.

La narración no sigue el hilo argumental de la historia principal, en que se había narrado que Usagi subiría al trono a los 21 años y tendría a Chibiusa, viviendo en Crystal Tokio, sino que presenta a las guerreras como adultas humanas en el Tokio actual. A pesar de ser un relato paralelo, es interesante analizar cómo retrata la edad adulta de las protagonistas principales. Todas están casadas y son madres, pero no se les especifica la edad, aunque podría considerarse que tienen entre 36 y 40 años, considerando que aparece Chibiusa como alumna de tercero de secundaria (Takeuchi, 2015g: 182). Se las presenta con rasgos de personalidad inalterables, como cuando eran jóvenes: Minako jovial e impuntual, Makoto positiva y trabajadora, Ami trabajando en exceso y leyendo mientras espera, Rei con su traje de sacerdotisa y por último, Usagi llegando tarde y conservando su actitud despreocupada y despistada (olvidando pagar la academia de Chibiusa y el colegio de Kousagi) (Takeuchi, 2015g: 180-183). No obstante, el paso de los años y la

⁹⁴ Durante la obra original, se comenta que el linaje de Silver Millennium sólo tiene una descendiente (Takeuchi, 2014g: 118), y en el futuro del que proviene Chibiusa nunca hubo una hermana pequeña llamada Kousagi. Esta obra es llamada “paralelo” e incluso el poder de las guerreras se exclama como “Parallel Moon Power”, así que la historia no sigue el hilo cronológico y argumental de *Sailor Moon*, sino que se trata de una historia aparte para dejar abierta la posibilidad de la herencia de los poderes de Sailor en las niñas del futuro, representadas en las hijas de las protagonistas.

responsabilidad quedan reflejadas en ellas. Makoto sí abrió su propia tienda, junto a su marido que la ayuda y del que está muy enamorada. Sin embargo, ahora está en quiebra y debe trabajar duro. Con este comentario, Takeuchi vuelve a retratar una realidad de su momento: la depresión y las pérdidas económicas después de la crisis financiera de Asia de 1998 (Schirokauer, Lurie, y Gay, 2006: 326). Minako también se casó como deseaba, con un ayudante de director de comedias, gracias al cual puede entrar en los platós donde ruedan las series y hace de público junto a su hija. No se especifica que trabaje como actriz, pero expresa que vive felizmente con su familia y pudiendo disfrutar del mundo del entretenimiento que siempre adoraba. Ami también cumplió su sueño de ser doctora, y se casó con un doctor, sin embargo, trabajan en un hospital en el que no cobran demasiado. Posiblemente, se trate de un hospital público o una consulta familiar, diferente al trabajo de su madre en el que sí podía tener un bienestar económico sin inquietudes. A pesar de las múltiples quejas de Rei sobre los chicos, ella también se casó con un hombre: un profesor de escuela que compagina su trabajo con ser el sumo sacerdote del santuario. Consecuentemente, Rei pudo hacerse cargo del santuario pero, por tradición, no podía ser el sumo sacerdote. Ese cargo lo adoptó su marido, que a pesar del estrés de tener dos trabajos tan distintos, lo hace con entusiasmo (Takeuchi, 2015g: 181). No obstante, ella sigue encargándose de ceremonias de purificación y del santuario, además de ser madre. En el relato, aparece Chibiusa junto con Hotaru, ambas estudiantes de tercero de secundaria, y se destaca el conocimiento de Chibiusa sobre la termodinámica en una conversación con Ami, en la que afirma que quiere ingresar en la mejor institución educativa de Japón. Hotaru también expresa su sueño, que es ser funcionaria y controlar las riendas del país. Ambas heredan la fuerza de los sueños de sus madres y predecesoras, y vuelven a demostrar la presencia de las mujeres en la ciencia y en la alta educación. La situación de Usagi no se trata, pues parece clara tras conocer su historia de amor, convirtiéndose en una ama de casa con dos hijas, posiblemente mantenida por su marido, Mamoru. Por último, después de la aventura de las hijas de las guerreras, despiertan en su clase de cocina como si toda su transformación hubiera sido un sueño, y sus profesoras las riñen: se trata de Michiru, Haruka y Setsuna (Takeuchi, 2015g: 197). Al parecer, las tres siguen juntas y trabajan como maestras de cocina para niñas pequeñas, pero no se detalla nada más sobre su situación, dejando al espectador un final abierto en el que siguen colaborando las tres.

Aparte, sus hijas han heredado tanto sus nombres como sus apellidos, demostrando que las guerreras no han adoptado la costumbre de tomar el apellido del marido al casarse. De hecho, Aino Mina, la hija de Minako, comenta que “sus familias adoptaron a sus maridos”, a lo que Kino Mako, hija de Makoto, añade “Uf... por eso hacen lo que les da la gana. Nuestros padres no se atreven a rechistar.” (Takeuchi, 2015g: 184). En la posguerra, el Código Civil no exigía que las mujeres ingresaran a la familia del marido al casarse, cosa que en el anterior a la guerra sí exigía, y sin embargo, progresivamente más mujeres adoptaban el nombre del marido, haciendo que entre 1983 y 2004 se pasara del 92,92 al 98% de mujeres que tomaron el apellido del novio (Muta, 2006: 19-20). En los noventa, consecuentemente, lo habitual era adquirir el apellido del novio, y que las cinco guerreras consiguieran conservarlo y hacer que los maridos ingresaran en su apellido familiar era algo fuera de lo habitual y muy significativo. Este pequeño detalle en la historia, denota un interés por parte de la autora de hacer ver a las mujeres que, a pesar de casarse y entrar en el sistema heteronormativo, pueden conservar su nombre y su linaje si así lo desean, no les hace falta “sacrificar” su apellido si no lo quieren así.

Al leer por primera vez esta historia paralela, puede dar la sensación al lector que el tiempo de transgresión ha acabado para las Sailor Scouts. Todas han acabado entrando en el sistema heteronormativo al casarse y tener hijas, y se expresan cansadas. Rei, que había reivindicado su posición hacia los hombres, también se ha casado; Usagi, que había legado el cuidado de sus hijas en su marido, resulta ser una ama de casa ociosa y despreocupada, y Minako tampoco parece haber conseguido llegar a la fama. Estos elementos hacen que parezca que no queda espacio de alteración del sistema hegemónico. No obstante, una lectura más profunda muestra que las guerreras, a pesar de haber seguido el camino marcado por la sociedad, siguen estando fuera de lo común. Takeuchi aporta pequeños detalles en este futuro paralelo que denotan que no se ha perdido del todo la fuerza luchadora: la familia ha adoptado el apellido materno, han conseguido alcanzar sus sueños y, a pesar de los obstáculos que hacen la vida cotidiana más difícil, se las retrata felices.

Por otro lado, parece que la fuerza de transgresión y empoderamiento se traslada a la nueva generación, encarnada en la inteligencia de Chibiusa y Hotaru, que quieren hacerse espacio en el mundo de la ciencia y el ámbito político y social; así como en las

pequeñas hijas de Rei, Makoto, Ami y Minako, que ya manifiestan una independencia de acción algo inusual en su edad. En cierta manera, parece que la autora quisiera retratar la realidad de diversas mujeres adultas en sus protagonistas, también para hacerles ver que seguir la normatividad social no es algo nocivo *a priori*, y que incluso estando dentro del sistema heteronormativo se puede actuar de forma distinta, siguiendo los deseos de una misma. Al fin y al cabo, es cierto que las guerreras se casaron y formaron una familia como es habitual, pero actuaron defendiendo sus principios al acoger sus maridos en su linaje familiar, conservar sus fuertes caracteres y opinión, y seguir con sus profesiones durante la maternidad. Además, las Sailor conservan su relación sororal, quedan rigurosamente todos las semanas en unas reuniones que llaman “Sailor Muscles” (según dice la hija de Rei en Takeuchi, 2015g: 184). Esos pactos de confianza y apoyo que formaron en su juventud siguen vigentes en su edad adulta: se ayudan las unas a las otras, como cuando Ami le pide a Rei que le de clases de caligrafía a su hija, o todas reconfortan a Makoto en su situación de quiebra, y también están pendientes de las hijas de las demás como si de sus sobrinas se tratase. De hecho, esto se contagia entre las niñas, que también son amigas (aunque no tanto con Kousagi). De esta manera, las guerreras conservan sus vínculos y logran equilibrar su vida de trabajo y familia junto con sus amistades, a las que en su momento demostraron ser compañeras de vida.

En definitiva, Takeuchi traza un futuro en el que retrata la situación de mujeres adultas japonesas, pero con elementos que animan a los y las lectoras a trabajar duro por sus sueños y su voz, expresando las ventajas de la creación de espacios homosociales de confianza.

3. Conclusiones

El universo de *Sailor Moon* plasma la sociedad japonesa en la que vivía su autora, Takeuchi Naoko, recogiendo las tradiciones literarias y de manga de su propia cultura, añadiendo elementos del folklore de la mitología universal y destacando las figuras femeninas en su momento de evolución hacia la edad adulta. A lo largo del trabajo, se ha investigado si la obra significó una subversión en el mundo del *anime*, y del manga *shōjo* y *shōnen*, y se han analizado los elementos feministas e inclusivos de la franquicia.

En primer lugar, la creación de un *squad* de luchadoras formado por cinco chicas de personalidades heterogéneas y diferenciadas fue el primer acto de subversión que comportó la obra de Takeuchi al mundo del manga. De igual manera, conformó una historia de acción que se unía con la moda y representaba tendencias del momento, como los personajes *otaku*, las *kogal*, la creación de fanzines de *yaoi* y la pasión por el manga y los videojuegos por parte de las jóvenes, que a su vez, rompía clichés de género. Así mismo, aportó innovaciones dentro del género *mahō shōjo* del manga *shōjo* al unir dos tradiciones de *magical girls* (Akko y Sally), y al explotar el *tokusatsu* a través de las transformaciones (*henshin*) de sus protagonistas a guerreras justicieras.

En la investigación, además, se ha podido analizar la enriquecedora expresión de la evolución psicológica y de maduración de las guerreras que la autora dibuja, en términos junguianos. De manera aparentemente sencilla y natural, Takeuchi recrea los sueños, dudas y temores presentes en la adolescencia de manera verosímil en sus superheroínas, que pasan por un proceso de individuación que se desencadena con un nuevo *henshin* al entrar en contacto con sus “niñas interiores”. A través de éste, se convierten en individuos más maduras, asertivas y comprensivas. Se ha podido comprobar que el detalle con el que la autora explica este crecimiento de las adolescentes se hace desde un punto de vista novedoso que, a su vez, anima a los y las lectoras a mirarse a sí mismos con retrospectiva.

En segundo lugar, se ha analizado la configuración de feminidades en la serie para observar si hay una transgresión en el sistema cisheteropatriarcal de conformación de roles de género a través de los elementos visuales, posiciones y vestimentas. En lo que a la vestimenta se refiere, se ha desglosado el uniforme de marinera de las guerreras observando las críticas de sexualización y promoción de una “belleza femenina”

hegemónica, junto con los argumentos en favor del empoderamiento de las guerreras a través de la aceptación de sus feminidades diversas y la reafirmación de su persona como mujer que puede ser al mismo tiempo “linda” y fuerte, valiente y protectora. No obstante, en el estudio del uniforme de colegiala se han podido conocer las corrientes que lo unían a la delincuencia, así como la sexualización y fetichización de las Sailor Scouts. Estos elementos son invertidos por la autora al proyectar esas prácticas teóricamente jerarquizantes y erotizantes en personajes que, dentro de su cotidianidad y defectos, aprenden a estar seguras de sí mismas y forman círculos de confianza ecuanímenes en los que aprenden sobre sus habilidades. De igual manera, se ha mostrado que la autora luchó para incluir mujeres variadas en su obra, no cortadas por un mismo patrón. Además, en el estudio del estado de género de la sociedad japonesa, se ha podido observar que Japón aún ahora tiene muy poca representación de las mujeres en ámbito político y en el mercado laboral, y el hecho de que se representaran mujeres heroínas con defectos, que cumplen sus sueños y alcanzan sus profesiones ideales, mandó un mensaje a la población para que nadie se sintiera incapacitado por razones de género.

Seguidamente, sobre la construcción de feminidades también se ha podido indagar en la representación de mujeres adultas: tanto en el retrato de una adultez “inmoral”, como el de mujeres adultas exitosas como ejemplo a seguir. En este apartado se ha podido observar la acción feminista de realzar las figuras de trabajadoras exitosas, ya que históricamente han sido apartadas del mercado laboral y no se han promocionado. Estas mujeres que son jefas, astronautas e investigadoras pioneras se representan también con gran belleza y elegancia. Este elemento ha sido visto como jerarquizante, pero la transgresión cae sobre la reiteración de la belleza femenina primeramente en clave comercial, después en afirmación de que “mujeres hermosas” también puede ir ligado a “fuertes, capaces, exitosas”, y por último, en clave de inteligibilidad social.

En tercer lugar, se ha revisado el concepto y tipos de amor en la obra. Empezando por la relación heterosexual de la historia, entre Mamoru y Usagi, se ha visto la perpetuación del amor romántico ligada a situaciones en las que se alteraban las significaciones de los roles de género esperados en la pareja, como cuando Mamoru se quedaba al cargo de Chibiusa y Usagi luchaba en el universo. De la misma manera, se han visto elementos feministas en su relación, en la búsqueda de la igualdad entre ambos tanto en sus tareas como padres (cuidador de Chibiusa y entrenadora de ésta), como

consideración de sus sueños. Asimismo, la autora traza tramas de celos para poder tratar uno de los problemas de la sociedad japonesa: la comunicación. De esta manera, innovó en la manera de tratar la relación heterosexual monógama al aceptar la posibilidad de sentirse atraído por otras personas y dar importancia a la comunicación de la pareja y la confianza mutua, que lleva a la madurez de ambos como individuos y como compañeros. Se han revisado todos los conceptos que son desplazados o alterados, en términos de Butler, aportando nociones feministas a la obra. Entre estos conceptos y patrones alterados, se ha destacado el rol de “guerrero” (*senshi*) de las superheroínas, el hecho de que las princesas también sean luchadoras, que la máxima representación de soberanía sea la reina y no el rey, la desestabilización del papel de “protector” en los hombres y el reincidente desplazamiento de roles de género por parte de la figura de Sailor Uranus.

A continuación, se han considerado todos los tipos de familia representados por la autora en la obra, que logró crear historias y pasados realistas a las guerreras que conformaron de manera lógica sus personalidades. En la investigación, se ha descubierto que, aparte de las familias nucleares y monoparentales, hay una representación de la pérdida, de la orfandad y del *elective co-parenting*, una práctica familiar novedosa que implica acuerdos equitativos y confianza, algo que también considera el feminismo.

Sobre el amor, se ha detallado la presencia de parejas homosexuales, heterosexuales, el afecto familiar y también la representación de un tipo de amor desinteresado que se retrata en la fuerte amistad de las guerreras. Igualmente, se ha distinguido la insinuación de la bisexualidad en la protagonista, así como la lucha contra el amor por interés en figuras como Rei y Minako.

En cuarto lugar, se ha estudiado con rigor la presencia de personajes del colectivo LGTB+ en la obra, investigación durante la cual se ha destacado la transgresión de visibilizar el lesbianismo, aceptar socialmente las diferentes masculinidades y expresiones de género, la visión positiva sobre el juego con los roles de género y el retrato de personas con identidades de género fuera del binarismo, como *genderqueer*. En este análisis, se ha recogido la tradición *Takarazuka* y de *kabuki* que influenció al *cross-dressing* presente en la obra, y se ha indagado sobre la situación de las personas trans* y los cuerpos sexualizados desde el Estado en Japón durante los años noventa.

Como último elemento feminista, se ha investigado sobre el concepto de sororidad y se ha comprobado que se adecuaba a la relación de confianza, hermandad, aprendizaje y apoyo mutuo que establecen las Sailor Scout.

Por último, se ha observado que, en un futuro paralelo, las guerreras acaban entrando en el sistema hegemónico y dejando en herencia a sus hijas la fuerza de transgresión. Sin embargo, se ha aportado que aun así todas pueden seguir estando fuera de lo común, al defender su espacio vital y público, al conservar sus profesiones junto con su maternidad, mantener su apellido y cuidar sus círculos sororales de Sailor.

En general, a lo largo del trabajo se han podido resolver las hipótesis de la introducción. El universo de *Sailor Moon* incluye gran variedad de personajes, entre ellos numerosos ejemplos de la comunidad LGTB+, cuyos miembros tradicionalmente han sido invisibilizados en la sociedad japonesa. Además, se ha podido comprobar que la historia era avanzada para su época, no sólo por las innovaciones del *shōjo*, sino por la intención de empoderar a chicas adolescentes de una manera mágica y valiente, añadiendo diversos elementos feministas como la sororidad, el desplazamiento de significaciones y la variedad de tipología amorosa. La investigación ha aportado que había momentos en que la serie no era tan transgresora o seguía los patrones jerarquizantes hegemónicos, sin embargo, el estudio de varios académicos y teorías feministas actuales han sido útiles para ver que esos elementos eran en clave de inteligibilidad o eran equilibrados con la constante presencia de nociones alteradoras, que en una primera lectura no se percibían. De hecho, el estudio de la obra en el contexto de las *beautiful fighting girls*, el *shōjo* y los trabajos de *shōnen* de *squad*, han servido para entender más profundamente la riqueza e innovación que *Sailor Moon* comportó en su época, llegando a influenciar el imaginario de la animación tanto en Japón como en el resto del mundo, en el que se han podido ver producciones como *Card Captor Sakura*, *Ojamajo Doremi*, o la creación italiana *W.I.T.C.H.* (v. nota 34). La concepción de *mahō shōjo* cambió para siempre después de los llamativos *henshin* de las Sailor Scouts y sus vistosas armas, abriendo un espacio mayor en la cultura pop para las chicas luchadoras.

Por otro lado, el presente trabajo ha comportado la observación y análisis de la sociedad japonesa durante los años noventa y en la actualidad, en términos de brecha de género, representación de las mujeres en los diferentes ámbitos de la vida y la situación de la comunidad LGTB+. En el estudio, ha resultado curioso el demostrar la paradoja de

la representación exhaustiva de la realidad japonesa del momento en la obra contrapuesta con la constante aparición de elementos no tratados socialmente en Japón como la homosexualidad, las personas no-binarias o las mujeres en posiciones directivas. La investigación ha evidenciado que un producto cultural puede retratar fielmente la realidad del contexto en el que aparece, a la vez que ser un vehículo de transgresión y difusión de ideas positivas y/o fuera del sistema heteropatriarcal normativo.

Finalmente, la obra de Takeuchi Naoko resulta de una riqueza literaria, feminista e inclusiva pionera en su época. De igual manera, la subversión que comportó *Sailor Moon* ha llegado hasta nuestros días, en la que aún ahora se bebe de su influencia y se usa su figura como impacto social, como en el caso de la promoción de revisiones para la sífilis y el hecho de que sea embajadora de los Juegos Olímpicos de Tokio 2020 junto con Son Goku (protagonista de *Dragon Ball*), y otros.

En definitiva, la labor de Takeuchi ha repercutido tanto en la sociedad de su momento como en las generaciones posteriores. Como otras obras de la literatura popular del pasado que acabarían encumbradas en el canon, *Sailor Moon* refleja y, al mismo tiempo, transforma el mundo para su público. En oposición a un mundo de simulacro y mercantilización de las relaciones humanas, presenta a sus seguidores la legitimidad y viabilidad de respaldar valores de amistad y amor, así como de adoptar una firmeza solidaria para labrar su camino sin desatender a los demás y sin sentirse incapacitados por razones de género o por su orientación sexual.

4. Bibliografía

- Algoo, J., Sheffield, L. (19 de febrero de 2019). «Karl Lagerfeld's 100 Greatest Chanel Runaway Moments». *Harper's BAZAAR*, 20-24. Consultado en mayo de 2019, desde <https://www.harpersbazaar.com/fashion/designers/g26406292/karl-lagerfeld-best-chanel-designs/?slide=22>
- Allison, A. (2006). *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. Londres: University of California Press.
- Álvarez, F. (otoño de 2013). «Feminidades y anime: el caso de Sailor Moon.» *Question*, 1(38).
- Aoyama, T.; Tsuchiya Dollase, H.; Kan, S. (2010). «Shōjo Manga: Past, Present, and Future - An Introduction». *U.S. - Japan Women's Journal*(38), 3-11.
- Arendell, T. (Enero de 1996). «Co-Parenting: review of the Literature». *University of Pennsylvania: National Center on Fathers and Families*. Paper, (NCOFF-LR-CP-96-03), 59. Consultado en abril de 2019, desde <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED454975.pdf>
- Argal, A. (2017). *En nombre de Luna, te castigaré: El Universo mágico de Sailor Moon* (vol.1). Madrid: Diábolo Ediciones.
- (2018). *En nombre de Luna, te castigaré: El Universo mágico de Sailor Moon* (vol.2). Madrid: Diábolo Ediciones.
- Assmann, S. (3 de noviembre de 2014). «Gender Equality in Japan: The Equal Employment Opportunity Law Revisited». *The Asia-Pacific Journal*, 12(2). Consultado el 22 de noviembre de 2018, desde <https://apjpf.org/-Stephanie-Assmann/4211/article.pdf>
- Butler, J. (2007 [1990]). *El género en disputa*. Barcelona: cultura Libre.
- Cassien-Bernard, Fr. (1951) *Le Pa-Koua et l'origine des nombres*, Saigón.
- Centre de Terminologia: Nous termes d'estudi*. (22 de octubre de 2013). Consultado en febrero de 2019, desde *TERMCAT*: <http://www.termcat.cat/ca/Actualitat/Noticies/491/>

Chanel Official (07 de mayo de 2019). To attend the 2019 #MetGala in New York, actress Lily-Rose Depp wore a #CHANELHauteCouture dress embellished with flower-shaped gold brooches. #CHANEL @LilyRose_Depp #LilyRoseDepp. [Instagram, entrada]. Consultado en mayo de 2019, desde <https://www.instagram.com/chanelofficial/p/BxKMehYFipI/>

Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1986). «Lemur, larvas». En: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Constitution of Japan, The. (s.d. [1946]). Promulgada el 3 de noviembre de 1946 por el emperador Shōwa tras su aprobación por la Dieta Nacional. Consultado el 25 de abril de 2019, desde http://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html

Estilocine (16 de septiembre de 2015). «Los abrazos de Penélope a Chanel». *¡Hola! Look&Fashion*. Consultado en mayo de 2019, desde <https://lookandfashion.hola.com/proyeccionesdeestilo/20150916/los-abrazos-de-penelope-cruz-a-chanel/>

Fox, E.; Makousky, N.; Polvi, A.; Sorensen, T.; Zavialova, M. (08 de mayo de 2005). «Takeuchi Naoko». *Voices from the Gaps*. Consultado el 27 de noviembre de 2018, desde *University of Minnesota*: <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/166335/Takeuchi,%20Naoko.pdf;sequence=1>

Fylling, E. (2012). *Her Story: Lesbians in Japan and South Korea* (Tesis de maestría). University of Oslo. Consultado en abril de 2019, desde <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24407/Fylling.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

García, D. (13 de agosto de 2016). «Qué fue de las marcas japonesas de los 80 y 90». Consultado en enero de 2019, desde *La Vanguardia*: <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20160813/403884486317/japon-hitachi-empresas-tecnologia.html>

- Gerstner, D. (2011). *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. Nueva York: Routledge. Consultado en mayo de 2019, desde https://books.google.es/books?id=XS_SnVPixE8C&pg=PA568&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Government of Japan, The. (mayo de 2017). *Abenomics*. Japón: The Government of Japan. Consultado el 15 de febrero de 2019, desde https://www.japan.go.jp/abenomics/_userdata/abenomics/pdf/170508_abenomics.pdf
- Grigsby, M. (1999). «The Social Production of Gender as Reflected in Two Japanese Culture Industry Products: *Sailormoon* and *Crayon Shin-chan*». En: Lent, J. (ed.), *Themes and Issues in Asian Cartooning: Cute, Chep, Mad and Sexy*. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press.
- Hendry, J. (2018). *Para entender la sociedad japonesa*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Imperial Household Agency, The. (s.d. [1949]). *The Imperial House Law*. Consultado el 22 de abril de 2019, de *The Imperial Household Agency (Kunaichō)*: <http://www.kunaicho.go.jp/e-kunaicho/hourei-01.html>
- Jadvá, V.; Freeman, T.; Tranfield, E.; Golombok, S. (22 de diciembre de 2014), «‘Friendly allies in raising a child’: a survey of men and women seeking elective co-parenting arrangements via an online connection website». *Human Reproduction: Psychology and counselling*, 30(8), 1896-1906.
- Jung, C. G. (2002). *Obra Completa: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (Vol. 9/I). Madrid: Editorial Trotta/ Fundación C.G. Jung.
- Juuban Irregulars. (1993). *Sailormoon no Himitsu*. Tokio: Datahouse, 63-54.
- Kinsella, S. (1998). «Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement». *Journal of Japanese Studies*, 24(2), 289-316.
- (2006a). «Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan» (Ruch, B. ed.). Londres: The Fourth Chino Kaori Memorial 'New Vision' Lecture, 15-44.

- (2006b). «Minstrelized girls: male performers of Japan's Lolita Complex». *Japan Forum*, 18(1), 67-87.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2012). «Pacto entre mujeres: sororidad». En: Lagarde y de los Ríos, M. *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. Ciudad de México: Inmujeres DF, 557-570.
- LambyRiggo (05 de junio de 2009). *Sailor Moon: Te Castigaré En El nombre De La Luna* [Vídeo]. Consultado el 22 de abril de 2019, desde https://www.youtube.com/watch?v=EXl_uq_jXek
- Llopis, M. (2015). *Maternidades subversivas*. Tafalla: Txalaparta.
- Lozano-Mendez, A. (2019). «Depicting the Persistence of Being Postwar: *Eden of the East*». En: Blai Guarné, Artur Lozano-Méndez y Dolores P. Martínez (eds.) *Persistently Postwar. Media and the Politics of Memory in Japan*. Nueva York: Berghahn Books, 143-161.
- Mackie, V. C. (2003). «Conclusion: embodied citizens». En: Mackie, V. C. *Feminism in modern Japan: citizenship, embodiment and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 232-235.
- Martínez Cano, S. (2017). «Procesos de empoderamiento y liderazgo de las mujeres a través de la sororidad y la creatividad». *Dossiers Feministes* (22), 49-72.
- Morley, D.; Robins, K. (1995). «Techno-Orientalism – Japan Panic». En: Id. (eds.) *Spaces of Identity – Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. Londres y Nueva York: Routledge, 147-173.
- Murai, S. (25 de noviembre de 2016) «‘Sailor Moon’ condoms combat syphilis but heroine’s fans flustered by age issue». *The Japan Times*. Consultado el 24 de noviembre de 2018, desde https://www.japantimes.co.jp/news/2016/11/25/national/sailor-moon-condoms-combat-syphilis-heroines-fans-flustered-age-issue/#.W_mpM3tKjIV
- Muta, K. (septiembre de 2006). «Las mujeres japonesas en el s.XX y más allá». *Mujeres Asiáticas: Cambio social y modernidad*. (A. S. López, Ed.). *Documentos CIDOB*(12). Consultado en abril de 2018, desde

https://www.cidob.org/es/publicaciones/series_pasadas/documentos/asia/mujeres_asiaticas_cambio_social_y_modernidad

Navok, J.; Rudranath, S. K. (2009). *Guerreras de leyenda: El reflejo de Japón en Sailor Moon*. (Doncel-Moriano, S., trad.) Vilaboa, Pontevedra: Ellago Ediciones.

OECD (abril de 2015). «Inequality: Greater Gender Equality for More Inclusive Growth». *Japan Policy Brief*. OECD. Consultado en marzo 2019, desde <https://www.oecd.org/policy-briefs/japan--greater-gender-equality-for-more-inclusive-growth.pdf>

Ogi, F. (primavera de 2003). «Female subjectivity and Shoujo (girls) Manga (Japanese comics): Shoujo in ladies' comics and young ladies' comics». *Journal of Popular Culture*, 36(4), 780-803.

Olympic Channel (20 de enero de 2017). *READY TO MEET Tokyo 2020 AMBASSADORS?* [Vídeo]. Consultado el 02 de mayo de 2019, desde <https://www.facebook.com/watch/?v=1724049321242162>

Ono, S. (2008). «Sacerdotes y Funcionarios del Santuario». En: Ono, S. *Sintoísmo: El camino de los kami*. Gijón: Satori, 59-60.

Osano, F., Takeuchi, N., (septiembre de 2013a). «女子の文明論#01 美少女戦士セーラームーン前編 女この欲望、すべて». *ROLa Magazine*, 99.
Entrevistador: A. Shounen. Tokio: Shinchōsha Editorial.

—— (noviembre de 2013b). «女子の文明論#02 美少女戦士セーラームーン中編 女この欲望、すべて». *ROLa Magazine*, 113-116. Entrevistador: A. Shounen. Tokio: Shinchōsha Editorial.

—— (enero de 2014). «女子の文明論#03 美少女戦士セーラームーン後編 女この欲望、すべて». *ROLa Magazine*, 2-4, 21-28. Entrevistador: A. Shounen. Tokio: Shinchousha Editorial.

- Park, S. (2017). «Inventing aliens: immigration control, ‘xenophobia’ and racism in Japan». *Institute of Race relations*. 58(3), 64-80. Consultado el 3 de mayo de 2019, desde <https://doi.org/10.1177/0306396816657719>
- Paulice. (9 de septiembre de 2013). «1992 Chanel Couture». Consultado el 27 de enero de 2019, desde Moonie-Trivia: <http://moonie-trivia.tumblr.com/post/60768093199/1992-chanel-couture-model-naomi-campbell>
- Platero Méndez, R. L. (2014). *Trans*exualidades: Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona: Bellaterra.
- Reyes Guerrero, C. (2016). «El papel del shōnen manga en las configuraciones de masculinidad en la sociedad japonesa». En: Lozano-Méndez, A. *El Japón contemporáneo: una aproximación desde los estudios culturales*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 193-220.
- Richards, C.; Bouman, W.P.; Seal, L.; Barker, M.J.; Nieder, T.O.; T’Sjoen, G. (12 de enero de 2016). «Non-binary or genderqueer genders». *International Review of Psychiatry*, 28(1), 95-102. Consultado el 30 de abril de 2019, desde <http://dx.doi.org/10.3109/09540261.2015.1106446>
- Ristè, C. (2016). *Rose, gigli e padelle: Analisi della rappresentazione LGBTQ negli anime e nei manga* (Tesis de pregrado). Venecia: Università Ca’Foscari.
- Ryang, S. (2006). *Love in Modern Japan: Its estrangement from self, sex, and society*. Nueva York: Routledge.
- SailorMoonStation (18 de julio de 2016). *Sailor Moon: Sailor Stars 5x02 Group Transformation [Catalan]* [Vídeo]. Consultado el 22 de abril de 2019, desde <https://www.youtube.com/watch?v=WdCTTkPs3Wc&list=PL2Kf3m3AdoMsB9bJRpU3K2kjhoUnBT0Hl&index=5>
- Schirokauer, C.; Lurie, D.; Gay, S. (2006). *Breve historia de la civilización japonesa*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

- Sharp, D. (1994). *Lexicon Jungiano: Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung*. (Olivos, E. trad.). Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- Shibayama, S.; Geuna, A. (febrero de 2016). *Gender Gap in Science in Japan*. Discussion Paper. Tokio: Graduate School of Public Policy: The University of Tokyo. Consultado el 13 de febrero de 2019, desde <http://www.pp.u-tokyo.ac.jp/wp-content/uploads/2016/02/GraSPP-DP-E-16-001.pdf>
- Solsona, M.; Brullet, C.; Spijker, J. (2014). «Coparentalitat i custòdia compartida a Catalunya». *Universitat Autònoma de Barcelona. Documents d'Anàlisi Geogràfica* 2014, 60(2), 387-415. Consultado el 20 de abril de 2019, desde https://xpv.uab.cat/pub/dag/dag_a2014m6-9v60n2/,DanaInfo=.adefCyfhGkj3,SSL+dag_a2014m6-9v60n2p387.pdf
- Spencer, L.; Capuzza, J. (2015). *Transgender Communication Studies: Histories, Trends and Trajectories*. Lanham: Lexington Books. Consultado en mayo de 2019, desde https://books.google.es/books?id=A1emBgAAQBAJ&pg=PA174&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Sugawa, A. (26 de febrero de 2015). «Children of Sailor Moon: The Evolution of Magical Girls in Japanese Anime». Consultado en octubre de 2018, desde *Nippon.com*: <https://www.nippon.com/en/in-depth/a03904/#>
- Sugimoto, Y. (2016). *Una introducción a la sociedad japonesa*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Takeuchi, N. (1996a). «Girl Talk with Sailor Moon: Creator NAOKO TAKEUCHI shares her secrets». *Animerica: Anime & Manga Monthly*, agosto. San Francisco: Animerica, vol.4 (8), 6-21. Consultado el 02 de diciembre de 2018, desde: <http://three-lights.net/gallery/animerica-magazine/animerica-august-1996/sailor-senshi-71>
- (1996b) *Pretty Soldier Sailor Moon: 原画集 vol. III*. Tokio: Kodansha.

- (1998) «NAOKO TAKEUCHI: The creator of Sailor Moon speaks to her fans at San Diego Comic-Con International». *Animerica: Anime & Manga Monthly*, noviembre. San Francisco: Animerica, vol.6 (11), 10-26. Consultado el 02 de diciembre de 2018, desde: <http://three-lights.net/gallery/animerica-magazine/animerica/animerica-4>
- (1999) *Takeuchi Naoko-hime no Shakai Ushi? Punch!!* Tokio: Shueisha.
- (2012) *Codename: Sailor V* (Vol. 1). Barcelona: Norma Editorial.
- (2014a). *Codename: Sailor V* (Vol. 2). Barcelona: Norma Editorial.
- (2014b). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 1). Barcelona: Norma Editorial.
- (2014c). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 2). Barcelona: Norma Editorial.
- (2014d). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 4). Barcelona: Norma Editorial.
- (2014e). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 6). Barcelona: Norma Editorial.
- (2014f). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 7). Barcelona: Norma Editorial.
- (2014g). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 12). Barcelona: Norma Editorial.
- (2015a). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 3). Barcelona: Norma Editorial.
- (2015b). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 5). Barcelona: Norma Editorial.
- (2015c). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 8). Barcelona: Norma Editorial.
- (2015d). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 9). Barcelona: Norma Editorial.
- (2015e). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 11). Barcelona: Norma Editorial.
- (2015f). *Pretty Guardian Sailor Moon: Short Stories* (Vol. 1). Barcelona: Norma Editorial.
- (2015g). *Pretty Guardian Sailor Moon: Short Stories* (Vol. 2). Barcelona: Norma Editorial.
- (2016). *Pretty Guardian Sailor Moon* (Vol. 10). Barcelona: Norma Editorial.

- Tamaki, S. (2011). A Genealogy of the Beautiful Fighting Girl. En: S. Tamaki, *Beautiful Fighting Girl* (Vincent, J. y Lawson, D. trads.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 83-133.
- UIS (UNESCO Institute for Statistics) (junio de 2018). «Women in Science». *UIS. Fact Sheet. (51)*. UNESCO. Consultado el 13 de febrero de 2019, desde <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs51-women-in-science-2018-en.pdf>
- VICE News (7 de octubre de 2017). «Japan Is Hoping Sailor Moon Can Fix Its Syphilis Problem (HBO)». HBO. Consultado el 28 de Septiembre de 2018, desde <https://www.youtube.com/watch?v=B-rkR1-h5K0>
- Vicente Tapia, J. (30 de julio de 2017). *Muestras doblaje de Sailor Moon en castellano* [Video]. Consultado el 22 de abril de 2019, desde <https://www.youtube.com/watch?v=7qaXNn3xmEs>
- WEF (World Economic Forum) (17 de diciembre de 2018). «The Global Gender Gap Report». *WEF. Insight Report*. Consultado el 14 de febrero de 2019, desde http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2018.pdf
- Xionguoy (04 de julio de 2014). *Original 1992 Sailor Moon Transformations* [Video]. Consultado el 09 de febrero de 2019, desde <https://www.youtube.com/watch?v=qImUihjYZA0>
- Zastrow, C. (2017). *Introduction to Social Work and Social Welfare: Empowering People*. Boston: Cengage Learning. Consultado en mayo de 2019, desde https://books.google.es/books?id=DB5TCwAAQBAJ&pg=PA239&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false