

**Tomboys and Tiaras:  
Performance y sexualidad como definición  
y transgresión del género femenino en el shōjo manga japonés**

**Axel Castellanos Vázquez**  
**Programa Aprendedores de la Ciudad Creativa Digital**  
**México**

La novela gráfica japonesa para mujeres jóvenes, lo que se conoce como el *shōjo manga*, encuentra su génesis en la primera mitad del s. XX, ante un terreno cada vez más fértil de lectoras, ahora instruidas, gracias a las reformas educativas del Japón durante la Era Meiji. Revistas como *Shōjo Kai* serían pioneras en la producción editorial dirigida a la demografía femenina, presentando el escenario adecuado para autores de la época y sus historias románticas a las que se expondrían las mujeres en edad escolar. Con el crecimiento de esta industria, literaria y económica, surgiría una nueva cultura de lo femenino: el *shōjo* (Abellán 19). Dicha cultura además se toparía con los movimientos ideológicos feministas de importación Occidental que comenzaban a llegar a Japón y que complementarían los discursos de la cultura *shōjo* con preceptos extraídos de la segunda ola del feminismo. Esta fusión de ideologías entorno a la mujer y el género femenino moldearía la cultura y las producciones *shōjo* desde su origen hasta la actualidad en una relación simbiótica que describiremos más adelante.

El feminismo japonés se inició con la llegada de los discursos feministas de segunda ola tras la apertura de Japón a Occidente a finales del s. XIX (Castellanos 3). Estas ideas feministas contrastarían con la hegemonía cultural que dominaba Japón en la época y que reprimía el rol femenino en la sociedad solamente a la función de la “madre buena y esposa sabia” (llamado *ryōsai kenbo*) (Abellán 18). Entonces, el *shōjo manga*, como objeto cultural partícipe en la perpetuidad del discurso hegemónico, serviría como campo de batalla de estas dos ideas en oposición: el feminismo occidental adoptado por

las nuevas generaciones japonesas y el fundamentalismo tradicional heredado de la Era Meiji. Este enfrentamiento dicotómico no sólo ayudaría a detonar la producción cultural, sino que también serviría como un mecanismo en el ejercicio del poder social en la definición y redefinición constante del género femenino y la feminidad en Japón, creando nuevos géneros dentro del *shōjo manga* e influenciando a una generación de artistas contemporáneos que toman el *shōjo* como una postura casi política de lo que es el ejercicio de la feminidad.

*Shōjo Bunka: ¿qué significa ser una mujer en el s. XX?*

El siglo XX sería escenario de una acelerada deconstrucción y reconstrucción de la figura femenina y del género dentro de la industria cultural de la novela gráfica japonesa, así como de las convenciones estéticas que se usarían para representarlo. El trabajo de autores como Macoto Takahashi sería clave para moldear el estilo visual que dominaría el *shōjo manga* durante todo el siglo, estilos que incluso al día de hoy continúan vigentes: “Muchos de los esquemas visuales constitutivos de configuración del *shōjo manga* –como los grandes ojos y las figuras esbeltas– son debidas, en gran parte, al trabajo de Nakahara y Takahashi” (Abellán 19). Estos recursos, tanto estilísticos como discursivos, responderían en primera instancia a la representación hegemónica de la mujer y a los estereotipos tradicionales que dictaba la cultura fundamentalista del *ryōsai kenbo*. En estas manifestaciones culturales la mujer sería representada constantemente como personaje pasivo, centrado en sus propios deseos amorosos y virginales pero, a la vez, cargado de estímulos estéticos sumamente estilizados e hipersexualizados: “Women are also represented by two stereotypes in anime: either the powerless onlooker who is outside the action or a new age Barberella,

a smart, powerful, statuesque woman who wears tall leather boots and hot pants, with her cleavage revealed” (Corcoran & Parker, 2005; Kim, 2002; Napier, 1998). Sin embargo, el crecimiento acelerado de la cultura *shōjo* y su consumo de estos productos culturales, abonado a una adopción creciente de las ideas feministas occidentales, daría paso a una contrapropuesta dentro del mismo *shōjo manga* que se valdría de los mismos recursos estilísticos ya normalizados, pero con propuestas discursivas subversivas que cuestionarían activamente la representación de lo femenino en la visión fundamentalista de Japón, en contra de la propuesta emergente por un claustro de artistas influenciados por las ideas feministas del s. XX: “In the closed, girl-only space of *shōjo* culture, girls negate and make complex the dominant gender stereotypes that exist in contemporary Japanese society through creations of gender that transgress hegemony” (Wakeling 130).

Dos productos clave para el entendimiento de la memoria histórica de esta evolución son *Ribbon No Kishi* (Princesa Caballero en español) de Osamu Tezuka (1967) y *Berusaiyu No Bara* (La Rosa de Versalles en español) de Riyoko Ikeda (1973). Ambos productos reconocidos históricamente dentro de la cultura *shōjo*, serían manifestaciones importantes de la subversión ante las ideas fundamentalistas de lo que es el género femenino. *Ribbon No Kishi* es la historia de Sapphire, la princesa nacida de un reino mágico que posee dos corazones (o, una mejor traducción sería “almas”) en su interior: uno masculino y otro femenino. El sexo femenino de Sapphire no es bien recibido por sus padres, quienes se veían en la necesidad de tener un varón para mantener la línea al trono. Sapphire es entonces criada como hombre ante la población del reino y en aprovechamiento de su corazón masculino, para así poder mantener el linaje real. Sin embargo, la historia presenta un constante ir y venir de Sapphire entre ambos géneros (ambos corazones) abriendo el conflicto entre su responsabilidad real de príncipe y sus deseos personales y amorosos, las necesidades de princesa. El diseño de

personaje de Sapphire pone en evidencia la dicotomía todavía imperante de la expresión de género y la representación de la sexualidad. Si Sapphire quiere conservar su posición de privilegio, debe responder a una representación masculina y suprimir su corazón de mujer, el cuál es originalmente visto como un obstáculo, en un discurso estereotípico como el que García Buelvas y Benedetti Cohen describen acerca de la construcción mítica de figuras femeninas: ya sea en una renuncia de todo rasgo hegemónicamente femenino o con un ejercicio de la feminidad tradicional, discriminada a ser solamente el complemento del actor heroico sí masculino (Ogayár y Ojeda, 121). Sin embargo, Sapphire encuentra la salvación del reino y su propia felicidad no en el rechazo de uno de los rasgos de su propia sexualidad, sino en la integración de estos dos “corazones” como uno solo. Es ahí donde el texto de Tezuka cuestionaría la representación hegemónica de lo femenino en el *shōjo manga* y le daría una nueva dimensión en la cual esta integración de las dos construcciones de género existentes en el momento de la creación del texto, sería la fuerza última que resolvería el conflicto.

Algo similar sucede en *Berusaiyu No Bara* donde se relata la historia de Óscar, el general de la guardia de la monarquía francesa y guardaespaldas personal de la reina María Antonieta. En similitudes evidentes, Óscar es también una niña nacida desafortunadamente en una posición de poder y privilegio que requiere una identidad masculina para poder ejercerse. Esta niña recibe de su padre con un nombre masculino, Óscar, y es criada y entrenada para reemplazar a su padre como general de la defensa francesa, rol que debe desempeñarse desde lo masculino. No obstante, a diferencia de Sapphire, el sexo de Óscar no es desconocido para aquellos a su alrededor, quienes tienen una consciencia plena de que Óscar es una mujer de nacimiento que ha adoptado un rol masculino tanto en su vida cotidiana como profesional.

*Berusaiyu No Bara* se aventura a dar una novedosa representación de lo femenino que sería contestataria con el común del *shōjo manga* de su época, pero utilizando todos los recursos estilísticos y los patrones narrativos tradicionales de este,

no para transgredir completamente la cultura del *shōjo bunka* sino para redefinir esta desde sus mismos cimientos:

The revolutionary part comes from the way that Oscar, as captain of the royal guard, does not deceive others about her gender/sex. The manga also featured unprecedented “boudoir” scenes. At the time, with this type of content, Ikeda and her peers were pushing the limits of Japan’s media censorship laws. Throughout Oscar’s various love affairs, with men and women, Ikeda consistently shows Oscar’s inability or resistance to identify as either gender. (Shamoon 12).

En esta etapa clásica del *shōjo manga* que comprendería de los años 40 a los años 80, el discurso giraría en torno a la integración de esta dicotomía de elementos sexuales y de género en un mismo ícono pero manteniendo aún las líneas que dibujan cada género hegemónico intactas; es decir, una integración que acerque y ensamble ambos géneros hegemónicos, sin desmontar aun lo que es cada uno de ellos, pues el enfoque eran todavía las diferencias entre lo masculino y lo femenino. Hemos hablado anteriormente sobre esta integración de ambos signos en el *shōjo manga* y los efectos que esta causa en el discurso en el que:

Al crear chicas cuyos rasgos son mayormente asociados con lo masculino (liderazgo, independencia, rebeldía) o, en su defecto, alejados del idílico japonés de la feminidad (sabiduría, elegancia, etiqueta social) se generan nuevas visualizaciones de la mujer al poder y estas visualizaciones a su vez moldean dicotomías que consideran primeramente el ejercicio de la sexualidad como fuente de poder femenino (Castellanos 3).

Con la inclusión de estos discursos subversivos, el *shōjo* comenzaría a ser paradójicamente un espacio para la definición y evolución de lo femenino, lejos de la influencia patriarcal, que si bien se basaría en los preceptos fundamentalistas del Japón antes de la guerra (Wakeling 142), usaría las ideas feministas para construir una cultura que vería a la mujer más allá de los roles tradicionales de la doncella (*otome*), la madre

(*okasan*) o la esposa (*tsuma*), los cuales siguen asumiendo una influencia de la autoridad masculina (Wakeling 131), mientras que el *shōjo* define lo femenino por sí mismo, sin estas conexiones de poder. Mas adelante, el discurso cambiaría su enfoque, en una nueva visión del *shōjo* en el arte.

### *Tercera ola y representación shōjo a partir de los 90'*

En el auge de los 90 surgiría lo que Carisa Showden define como la “tercera ola del feminismo” (Wakeling 138). Esta nueva forma ideológica consideraría ahora no sólo aquellas cuestiones que atañen al género femenino en su contraste con lo masculino, sino que también incluiría otras perspectivas de identidad social como el *queer* y el *poscolonialismo*, enfatizando ahora en su discurso: “The 1990s was a time when feminism’s interest in sexual and gender difference between men and women made way for ‘an emphasis on the differences *among* women’” (Wakeling 139). La tercera ola del feminismo afectaría a Japón y su producción cultural de novela gráfica gracias a autoras como Naoko Takeuchi, el colectivo CLAMP y Chiho Saito, quienes ofrecerían una perspectiva diferente del *shōjo*, cultura que, si bien se mantiene lejos de ser un movimiento político, ahora es un claustro cultural dominado por la influencia femenina. Esta cultura encontraría en el feminismo de la tercera ola una fuente ideal de discurso que llevaría al *shōjo manga* a una producción enfocada y obsesionada con la transformación del cuerpo femenino, el despertar sexual, la homogeneidad de género y la autonomía sexual de la mujer (Wakeling 140). Por supuesto, los discursos del s. XIX seguirían vigentes y los estilemas encontrados a principio del siglo serían aún la norma del diseño visual del *shōjo*, pero el enfoque ahora no sería la conciliación de estas dos perspectivas en pugna, sino la transgresión de las concepciones hegemónicas de género,

para la construcciones de nuevos regímenes en la expresión sexual y de género dentro de lo femenino:

CLAMP critiques the misogynistic tendency in anime and manga to villainize older women who possess both sexual maturity and political power. Although the older woman must still die, the emotional pain caused by the manga's refusal to allow closure to the characters or the readers demonstrates the damage caused by this trope from the perspective of a female gaze that sees women as subjects capable of growth and change rather than as mere objects to be discarded once they are past their sexual prime. (Hemmann 22)

El *shōjo* ahora retomaría los discursos de género que emergieron en el s. XIX, de los que Foucault escribiría: “the nineteenth century and our own have been rather the age of multiplication: a dispersion of sexualities, a strengthening of their disparate forms, a multiple implantation of «perversions»” (Foucault, 37) y los forzaría hasta encontrar nuevas nociones de género, buscando ahora introducir estas nociones a la audiencia, ya que:

Only when there is a sort of disruption of gender expectations, is when someone realizes the existence of these expectations, but almost always in a sense of restoring them, and not in such a way of consciousness of the social construction of gender (Lorber 1994).

Durante el limbo entre el final del s. XX y principios del s. XXI, la producción cultural dentro de la cultura *shōjo* intentaría evidenciar la profunda naturaleza social del género y no un determinismo biológico, creando personajes subversivos que, a diferencia de Sapphire u Óscar, no integrarían el mito de lo masculino y lo femenino respetando sus límites, sino que los integrarían forzando estos, para ofrecer una nueva representación (o quizá un nuevo mito) de género que fuera contestatario a la hegemonía de género ejercida por el fundamentalismo japonés. Personajes como Sailor

Urano o Utena Tenjō forzarían los límites del género binario y ofrecerían nuevos discursos políticos en los que el *shōjo*, quizá de manera pasiva, participaría como oposición a la normativa:

The shock of non conformity of the sex-gender categories is handled by the strategies of assuming that everything is temporary, just for the show, that is, a fake identity, since this one is represented as a unitary and peaceful world, without contradictions.” (Venancio 20)

*Shōjo Kakumei Utena* de Chiho Saito (1996) sería punta de lanza en la explotación de estos conceptos. En la historia, Utena es una chica cuya aspiración en la vida es ser un príncipe y todo lo que esto conlleva, según su imaginario: ser valiente, valerse por sí misma, proteger a los más débiles y seguir una visión determinista de bien moral. Utena es forzada a participar en una extraña serie de duelos con los miembros del consejo estudiantil. Gracias a sus victorias será elegida como el “Caballero de la Rosa” y se le otorgará la posesión de Anthy Himemiya, la “Prometida de la Rosa”, quién debe comprometerse en cuerpo y alma a quien ostente el título de Caballero de la Rosa. Con el tiempo, las batallas de Utena serán cada vez más complicadas, así como mantener la imagen idílica que ella tiene sobre lo que significa ser “un príncipe”. Al final, Utena tendrá que desechar estos paradigmas personales si quiere obtener el poder para revolucionar al mundo y combatir al Fin del Mundo usando el poder divino de la espada de Dios.

Utena ha sido un referente obligado por muchos años tanto para el estudio de la representación femenina en las producciones culturales japonesas, así como para los elementos que conforman la cultura *shōjo* y sus subclasificaciones como el subtexto *yuri* (lésbico) y las narrativas mágicas surrealistas. Si bien es notable la herencia de *Ribbon No Kishi* y *Berusaiyu No Bara* en Utena, esta última hace cambios importantes en el discurso, ahora influenciada por las ideas del feminismo de su época.

Contrario a Sapphire u Óscar, quienes integran ambos extremos del espectro del género binario en un sólo personaje, pero con sus límites bien definidos, Utena deconstruye e integra ambos signos para crear nuevas formas de representación; es decir, Sapphire y Óscar son a veces hombres, a veces mujeres mientras que Utena es los dos a la vez o, quizá, ninguno completamente. Utena comienza la historia con una idea muy clara de lo que es ser un “príncipe” o, en términos prácticos, un hombre, idea con la que se siente más identificada y, a la vez, una idea clara de lo que es ser mujer, idea que rechaza y que en diferentes ocasiones presiona a Anthy para que ella lo rechace también. Entonces, Utena comienza como los productos *shōjo* de los 60 y 70: presentando una visión binaria del género y sus límites definidos. Conforme avanza el relato, Utena descubre que existe más de una forma de expresar la feminidad sin perder independencia o de expresar lo masculino sin dejar de lado el sentimentalismo. A la vez, conceptos morales aceptados ciegamente por ella van perdiendo validez. Conforme avanza la historia, los propios paradigmas de Utena entran en conflicto y empiezan a caer, moldeando ahora diferentes representaciones de género que se muestran igual de válidas y, quizá, más posibles que las que dicta la normativa. Gracias a esta nueva codificación de género, Utena revienta los límites de la sexualidad hegemónica, llevando representaciones subversivas a la cultura *shōjo*. Utena se volvió un referente a esta revolución de género de finales del s. XX, ya que desafiaba la idea ordinaria del género empatado con el sexo biológico, como una constante socialmente necesaria para el entendimiento de identidad del otro:

We still need the never-ending maintenance of a whole apparatus to make our bodies match with our femininity or masculinity. This requirement to display the appropriate characteristics of either gender means that the attributes offered by nature are not enough to justify the sexual order. The imprecision of the doubt is reduced by classification and by stereotypes, which facilitate and accelerate the clarification of

situations. Gender serves to clarify what someone is, since it is the first identity category in which a person is inserted. (Venancio 10)

Estos discursos transgresores nacidos a finales del s. XX darían origen a una revolución sexual contemporánea cuyo origen se alimenta tanto de la herencia estilística del s.XIX como de la construcción discursiva del s. XX. Por ello, podríamos ver al *shōjo* como una cultura integradora, más que rebelde, quizá de ahí su naturaleza política pasiva, pues no ha desechado las formas del *shōjo bunka* tradicional que le dio vida, sino que ha buscado remodelarlo con el paso de los años:

La definición histórica del *shōjo* manga, por tanto, recoge tanto los procesos seminales generados en la época prebélica japonesa con las imágenes del *jojō-ga* y el *shōjo bunka* así como la influencia de las nuevas formas narrativas impulsadas por Tezuka y sus seguidores en los años inmediatamente posteriores al conflicto. (Abellán 24)

La corriente contemporánea del *shōjo* y las diversas formas de arte que esta cultura aborda siguen hablando sobre lo que es lo femenino y cómo se representa en la sociedad, incluso desde perspectivas post modernas que cuestionan el mismo *shōjo* desde su mismo discurso y todas estas producciones no son sino la evidencia histórica de la evolución de la cultura *shōjo* durante el s. XX.

#### *Conclusiones finales: magia estética y sexual*

El *shōjo* opera como contracultura de las reglas patriarcales que dominaban Japón durante el s. XIX y que aún se mantenían vigentes durante el s. XX. A través de la producción cultural centrada en la mujer, fuera de toda influencia de la autoridad masculina, el *shōjo* logró abrir camino a nuevas representaciones de lo femenino que

iban más allá de la triada gastada de “la madre, la virgen, la prostituta”. Con ello, la cultura *shōjo* y en particular el *shōjo manga* serían vehículos ideológicos en el desarrollo del feminismo japonés y su esparcimiento de forma global ya que:

es un acto de subversión a las reglas patriarcales de la Era Meiji ya que plantea redefinir la construcción idílica de la mujer, el *ryōsai kenbo*, por una nueva idea en que la mujer puede alcanzar esta nueva identidad ideal a través de tomar control de su propia sexualidad, sin que se vea cuestionada su feminidad de paso, como sea que ella decida expresarla. (Castellanos 10).

Productos como *Ribbon no Kishi*, *Berusaiyu No Bara* y *Shōjo Kakumei Utena* no serían los únicos, pero quizá sí los mayores representantes de esta función transgresora del *shōjo* en materia de representación del género y la sexualidad femenina. Estos productos abrirían invariablemente el camino para representaciones futuras, suscritas aún más en los mecanismos de la posmodernidad, que ofrecerían visiones revolucionarias más agresivas y evidentes, no sólo del género sino incluso de la misma cultura *shojo* como *Puella Magi Madoka Magica* o *Mahō Shōjo Ore!*, los cuales continúan la labor constante de la reconstrucción y redefinición de lo femenino, labor que nació con el encuentro del feminismo occidental con el arte japonés.

© Axel Castellanos Vázquez

*GLOSARIO:*

Shōjo manga: novela gráfica japonesa dirigida a un público de mujeres jóvenes en edad escolar, usualmente entre los 8 y los 14 años.

Shōjo: segmento cultural que hace referencia a las expresiones artísticas, performativas y literarias enfocadas en la feminidad de la mujer joven japonesa, hermético ante la autoridad masculina.

Ryōsai Kenbo: filosofía social japonesa, nacida durante el s. XIX, que dictaba las responsabilidades y aspiraciones limitadas de la mujer. Se traduce usualmente como “Buena madre, esposa sabia”.

Shōjo bunka: Cultura y motivos visuales nacidos del surgimiento de la novela gráfica para mujeres y su industria.

Jojō-ga: Estética hermosa y soñadora de las ilustraciones que representaban mujeres de manera tradicional en el arte japonés de la post guerra. Macoto Takahashi es uno de sus precursores.

Yuri: Narrativa con relaciones afectivas lésbicas en algún producto cultural japonés, no necesariamente pornográfico.

## REFERENCIAS:

### *Bibliografía:*

- Bresnahan, Mary. "Players and Whiners? Perceptions of Sex Stereotyping in Animé in Japan and the US." *Asian Journal of Communication* 15 (Aug. 2006): 207–217., [www.tandfonline.com/loi/rajc20](http://www.tandfonline.com/loi/rajc20).
- Castellanos, Axel. "Mujeres Mágicas De Ayer y Hoy: Una Comparativa De Sailor Moon Con El Discurso Del S. XIX." *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 7, no. 28, June 2018, pp. 1–16., [www.argus-a.com.ar/publicacion/1340-mujeres-magicas-de-ayer-y-hoy-una-comparativa-de-sailor-moon-con-el-discurso-del-s-xix.html](http://www.argus-a.com.ar/publicacion/1340-mujeres-magicas-de-ayer-y-hoy-una-comparativa-de-sailor-moon-con-el-discurso-del-s-xix.html).
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, Vol. I: An Introduction, New York: Pantheon Books, 1978
- García Buelvas, L., & Benedetti Cohen, L. "De la épica al anime: viejos y nuevos caminos de la figura heroica", *Visitas Al Patio*, 6 (Anual), 115–130., 2012
- Hemmann, Kathryn. "Short Skirts and Superpowers: The Evolution of the Beautiful Fighting Girl." *U.S.–Japan Women's Journal*, vol. 47, 2014, pp. 45–72., [kathrynhemmann.com/publications/](http://kathrynhemmann.com/publications/).
- Lorber, Judith, *Paradox of Gender*, Yale University, 1994
- Madeley, June M. "Girly Girls and Pretty Boys: Gender and Audience Reception of English-Translated Manga." *Our Space*, Dec. 2010, pp. 1–18., [ourspace.uregina.ca](http://ourspace.uregina.ca).
- Ogayán, Francisco Javier, and Francisco Miguel Ojeda. "El Mito En La Modernidad a Través Del Anime Japonés." *Revista Nuevas Tendencias En Antropología*, vol. 7, 2016, pp. 111–132., [www.revistadeantropologia.es](http://www.revistadeantropologia.es).
- Prats, Javier Lluch, et al., editors. *Las Batallas Del Comic*. 1st ed., vol. 1 1, Diablotexto Digital, 2016.
- Shamoon, D., 'Revolutionary Romance: e Rose of Versailles and the Transformation of Shōjo Manga', in Lunning, F. (ed.), *Mechademia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Showden, C. R., 'What's Political About the New Feminisms?', *Frontiers*, vol. 30, no. 2 2009, pp. 166-198.

Venancio, Núria Augusta. "Gender Bending in Anime, Manga, Visual Kei and Lolita Fashion." *Prisma Social*, vol. 7, 19 Dec. 2011, p. 33., [www.isdfundacion.org](http://www.isdfundacion.org).

Wakeling, Emily Jane. "'Girls Are Dancing': Shojo Culture and Feminism in Contemporary Japanese Art." *New Voices*, vol. 5, 5 Nov. 2006, pp. 130–146., [dx.doi.org/10.21159/nv.05.06](https://doi.org/10.21159/nv.05.06).

Yu, Shunyao. "Japanese Anime and Woman's Gender-Role Changing." University of Jyväskylä, Department of Communication, 2015, pp. 1–88.

*Novelas gráficas:*

Ikeda, Riyoko (1981), *The Rose of Versailles*, Tokio: Sanyusha.

Saito, Chiho (2003). *Utena: Revolutionary Girl*. Hamburgo: Carlsen.

Tezuka, Osamu (2004). *La Princesa Caballero*. Madrid: Ed. Glénat.