

# LA METAMORFOSIS EN EL CASTILLO AMBULANTE: EL CUERPO FEMENINO COMO ESPACIO ESPECULAR DE TRANSFORMACIÓN

METAMORPHOSIS IN *HOWL'S MOVING CASTLE*: THE FEMALE BODY AS A SPECULAR SPACE OF TRANSFORMATION

## RESUMEN

Este artículo analiza la transformación del personaje principal del filme *El Castillo Ambulante* (*Hauru no ugoku shiro*, Hayao Miyazaki, 2004), dado que la metamorfosis es uno de los temas destacados en la filmografía de Miyazaki en general y de esta película en particular. La edad física de Sophie fluctúa a lo largo del largometraje para reflejar su estado psicológico y su visión del mundo, su autoestima y la manera en que quiere representarse a sí misma. La forma en que su apariencia oscila provoca que la protagonista no tenga realmente una edad definida, sino varias al mismo tiempo, dando lugar a una visión realmente innovadora del personaje que influye de manera vertebral en toda la película, y que permite explorar cómo la apariencia física de la mujer puede convertirse en símbolo para desmarcarse del modelo narrativo androcéntrico dominante.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the transformation of its main character within the filmic discourse, given that metamorphosis is one of the prominent themes in Miyazaki's filmography, and of particular relevance in *Howl's Moving Castle* (*Hauru no ugoku shiro*, Hayao Miyazaki, 2004). Sophie's physical age fluctuates throughout the film to reflect her psychological state and her view of the world, her self-esteem, and the way she wants to represent herself. The way in which her appearance oscillates means that the protagonist is not really one age, but several at the same time, giving rise to a truly innovative vision of the character that influences the whole film, and which allows us to explore how a woman's physical appearance can become a symbol to break away from the dominant androcentric narrative model.

# MARTA CARRIÓN OTERO

Universidad de Córdoba,  
España

Marta Carrión Otero nació en Sevilla en 1999, y se graduó en Cine y Cultura por la Universidad de Córdoba. En el ámbito académico se interesa por la investigación de cuestiones relacionadas con la representación de género en la animación desde perspectivas teóricas feministas, especialmente en la obra del director Hayao Miyazaki.



## **PALABRAS CLAVE:**

Animación, Feminismo, mujer, cuerpo, vejez, Studio Ghibli.

## **KEY WORDS:**

Animation, Feminism, woman, body, old age, Studio Ghibli.

## **DOI:**

<https://doi.org/10.4995/caa.2022.17896>

## Introducción

El cine, en tanto que arte, se presenta como medio y espacio privilegiado para mostrar reflexiones y reflejos de la psique humana (Hauke y Alister, 2001: 2).<sup>1</sup> Dentro de la potencialidad cinematográfica para la proyección de la psique, la animación permite ahondar en cuestiones como el desarrollo cognitivo y la confirmación identitaria de sus personajes protagonistas mediante la visualización simbólica de sus miedos, frustraciones y experiencias durante su proceso de crecimiento. Asimismo, la maleabilidad del cuerpo a través de la animación, más específicamente del cuerpo femenino, ofrece la posibilidad de adentrarse en cuestiones de género e interpretación.

Este texto examina los mecanismos de representación por los que se desvela la psique a través del cuerpo de la mujer en *El Castillo Ambulante* (*Hauru no ugoku shiro*, Hayao Miyazaki, 2004), analizando cómo la apariencia física de Sophie se convierte en símbolo de su interioridad. La maldición de la protagonista transforma su aspecto en un artificioso espejo que vuelve visibles sus conflictos internos y su camino hacia la madurez. En cierto modo, el encantamiento permite a Sophie perder y recuperar el control sobre su identidad, desechando y reconstruyendo la forma en que se representa a sí misma.

De acuerdo con lo expuesto por Laura Mulvey respecto a la mirada masculina y la experiencia cinematográfica, es posible identificar tres tipos diferentes de mirada: en primer lugar, la de la cámara que capta el material profílmico; en segundo lugar, la de los espectadores que ven el montaje final y, por último, la de los propios personajes (Mulvey, 1975: 17-18). Margaret Atwood en su novela *The Robber Bride* afirma que la mujer,

en última instancia, no puede escapar a las fantasías masculinas que permean el mundo que nos rodea y, por tanto, se convierte en su propia voyeur al adoptar como personal la mirada masculina y renunciar a la suya (Atwood, 1993: 392),<sup>2</sup> lo que plantea cuestiones sobre cómo es posible comenzar a desvelar y representar la mirada femenina cuando esta se ve constantemente supeditada al parámetro masculino.

Este es el punto de partida del personaje de Sophie Hatter en la película, una joven adulta cuyo crecimiento personal se ve estancado por la percepción que tiene de sí misma, anclada en su propia mirada patriarcal que la empequeñece y mantiene paralizada.

La filmografía de Hayao Miyazaki se caracteriza por apostar por un modelo de representación de la mujer diferente al que se ha venido reproduciendo tradicionalmente en el ámbito de la animación y la cinematografía, basado en el androcentrismo cultural en el que los personajes femeninos, donde

sólo pueden aparecer en el orden social como un símbolo cuyo sentido se construye al margen de ellas, cuya función es contribuir a la perpetuación o aumento del capital simbólico poseído por los hombres (Bourdieu, 2000: 37).

Las películas del director japonés problematizan esta dicotomía y ponen su foco en el protagonismo de las mujeres, dotadas de lo que Napier describe como “crucial potential for change, growth, and compassionate empowerment” (Napier, 2000: 124).<sup>3</sup>

Así, “la construcción de las mujeres y las niñas como otras subordinadas y deficientes que no pueden participar como pares en la vida social” (Fraser, 2011: 299) se subvierte a través de personajes como Sophie Hatter, que desarrollan la interdependencia con su entorno a través de patrones más igualitarios y empoderantes frente al modelo de dominación tradicional.

Para exponer el funcionamiento del cuerpo femenino como espacio especular de transformación se parte del análisis

de contenido cualitativo<sup>4</sup> de la película *El Castillo Ambulante*. De esta manera, se estudiará el papel femenino de la protagonista a través de un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista, en base a una serie de categorías como son el perfil físico y psicológico; roles y actitudes; y relación con su entorno a lo largo del filme, todo ello vinculado con su aspecto, con el fin de determinar cómo en este caso la apariencia física de la mujer se convierte en símbolo para desmarcarse del modelo androcéntrico generalizado.

## 01

### Sophie encerrada en su sombrerería: el punto de partida de la protagonista

El argumento de *El Castillo Ambulante*, basado en la novela homónima de la escritora Diana Wynne Jones, se desarrolla en un país fantástico al borde de la guerra, donde es posible encontrar a brujas, magos, demonios y construcciones que vagan por los páramos. En él, la joven Sophie, una sombrerera atrapada en una

vida en la que se siente insatisfecha, es transformada en una nonagenaria por la Bruja del Páramo, que busca vengarse del mujeriego mago Howl. El nuevo aspecto de Sophie la empuja a abandonar su hogar y refugiarse en el castillo ambulante del ya mencionado mago, donde Sophie hace un pacto con Cálcefer, el demonio del fuego

<sup>1</sup> “Cinema offers both a means and a space to witness the psyche — almost literally in projection.” (“El cine ofrece tanto un medio como un espacio para presenciar la psique — casi literalmente proyectada.” Trad. a.)

<sup>2</sup> Male fantasies, male fantasies, is everything run by male fantasies? Up on a pedestal or down on your knees, it's all a male fantasy: that you're strong enough to take what they dish out, or else too weak to do anything about it. Even pretending you aren't catering to male fantasies is a male fantasy: pretending you're unseen, pretending you have a life of your own, that you can wash your feet and comb your hair unconscious of the ever-present watcher peering through the keyhole, peering through the keyhole in your own head, if nowhere else. You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur.” (“Fantasías masculinas, fantasías masculinas, ¿todo está gobernado por fantasías masculinas? Ya sea en un pedestal o de rodillas, todo es una fantasía masculina: que eres lo suficientemente fuerte como para aguantar lo que te echen, o demasiado débil como para hacer algo al respecto. Incluso fingir que no estás satisfaciendo las fantasías masculinas es una fantasía masculina: fingir que no te ven, fingir que tienes una vida propia, que puedes lavarte los pies y peinarte sin tener en cuenta al siempre presente observador que mira por el ojo de la cerradura, que mira por el ojo de la cerradura de tu propia cabeza, aunque no sea por ningún otro sitio. Eres una mujer con un hombre dentro mirando a una mujer. Eres tu propio voyeur.” Trad. a.)

<sup>3</sup> “Un potencial crucial para el cambio, el crecimiento y el empoderamiento compasivo” (Trad. a.)

<sup>4</sup> Esta metodología resulta apropiada al objeto de estudio dado que “la flexibilidad, la adaptabilidad, la singularidad concreta, la proximidad, el pluriplanteamiento de los que hacen gala los métodos cualitativos son, todavía, más adecuados para el análisis de contenido” (Ruiz Olabuénaga, 2012: 233).

que sustenta el castillo, por el que se comprometen a ayudarse para deshacer sus respectivos maleficios. A partir de este momento, Sophie comienza a construir una nueva familia, al tiempo que inicia un proceso de crecimiento personal y empoderamiento desde el progresivo autoconocimiento y la compasión.

Es posible reconocer en el largometraje de Miyazaki algunas cuestiones esenciales de las teorías freudianas, que se relacionan con las que Lapsley expuso en su artículo "Psychoanalytic Criticism": "Questions unavoidably press upon us: Who am I? What do I want? What does the Other want from me?" (Lapsley, 2006: 79).<sup>5</sup> Temas como la identidad de la mujer, sus deseos y los de otras personas hacia su subjetividad conformarán el centro del argumento.

Como ya se ha señalado anteriormente, el aspecto de Sophie es el de una muchacha corriente; una figura menuda, ojos y cabellos oscuros recogidos en una larga trenza y unas gruesas cejas son los rasgos que caracterizan su apariencia como joven adulta. Miyazaki declaró que el diseño de la protagonista tenía como objetivo conseguir que su fisonomía no destacara demasiado, de forma que pudiera resultar atractiva mientras no se la comparase con otros personajes, como su seductora hermana Lettie. El comienzo de la película pone de manifiesto la androcéntrica noción de Sophie sobre el valor de una mujer, ligado a su belleza, algo que enlaza con la idea de la representación femenina como espectáculo, como cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo, omnipresente en la cultura patriarcal. En la sombrerería las dependientas bromeaban sobre los rumores en torno al mago Howl, que devora el corazón de las jovencitas, pero solo

de aquellas que son hermosas. Sophie permanece apartada de la conversación, paralizada por la idea de que ella no encaja dentro de ese patrón ideal de feminidad.

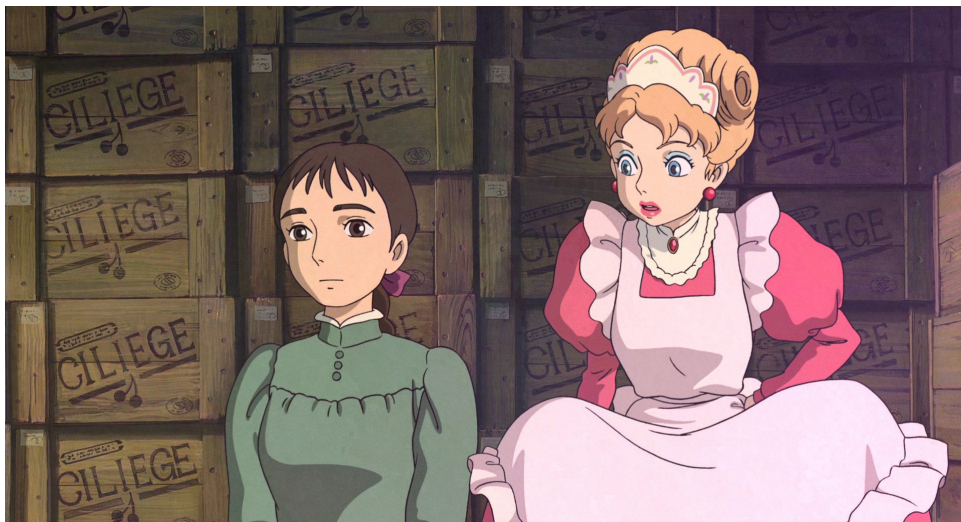
Teresa de Lauretis comienza su libro sobre feminismo, semiótica y cine, *Alicia ya no* (1984), con un fragmento de la obra de Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo* (1871), en el que la protagonista llega al centro del laberinto del lenguaje, donde se encuentra con Humpty Dumpty, un personaje que se cree el amo del lenguaje, suspendido sobre el abismo del significado:

Como todos los amos, Humpty Dumpty es arrogante y grosero con Alicia, le dice que es indistinguible de las demás, y la intimida con la insinuación de que "debería haber dejado de crecer a los siete [años]" (haber muerto o haber dejado de crecer antes de alcanzar la pubertad y la feminidad adulta) (De Lauretis, 1984: 9).

Sin embargo, Humpty Dumpty es finalmente derrotado tras la toma de conciencia de Alicia de que el lenguaje está "poblado —superpoblado— de las intenciones de los otros" (Bakhtin, 1981: 294). La incursión de Alicia en el mundo del Espejo evita que la niña quede atrapada en la imagen especular, al acceder a un lugar que no es un reverso simétrico de su realidad, sino el mundo del discurso de la asimetría, "cuyas reglas arbitrarias se esfuerzan por apartar al sujeto, Alicia, de toda posibilidad de identificación naturalista" (De Lauretis, 1984: 10). Así, Sophie se encuentra congelada en la imagen especular dominada por esos amos del lenguaje y la representación, a partir de cuyos efectos se construyen, como seres sociales, las mujeres.

Sin embargo, la transformación de Sophie en anciana permite la ruptura con

<sup>5</sup> "Las preguntas nos apremian inevitablemente: ¿Quién soy? ¿Qué quiero? ¿Qué quiere el Otro de mí?" (Trad. a.)



**Fig. 1.** Sophie antes de ser hechizada, junto a su hermana Lettie.

el código dominante, y la extrae de su papel —fallido a ojos de la protagonista— como objeto de deseo.

Humpty Dumpty amenazaba a Alicia sobre el peligro de crecer siendo mujer, pues una vez convertido el cuerpo femenino en imagen fetiche y alienado del poder de su autorrepresentación, únicamente resta la explotación de esta imagen especular por los amos hasta que el paso del tiempo la convierte en obsoleta; el cuerpo femenino envejecido ya no encarna los valores ideales que lo codificaban como lugar de la sexualidad y objeto del deseo, y, por tanto, es descartado.

Resulta importante comprender cómo funciona la maldición de la Bruja del Páramo para identificar las diversas metamorfosis de Sophie como parte de un proceso de crecimiento hacia la madurez y la apropiación de su imagen. En la *III International Conference of the Inklings and the Western Imagination* (2017), celebrada por la Universidad del País Vasco, se

analizó detalladamente la palabra “spell”, que además de significar “hechizo” o “encantamiento”, equivale también a los verbos “escribir”, “deletrear” y “significar”. Eduardo Segura argumentaba que, en tanto que la palabra expresaba la acción de dar voz a algo, “being under a spell”, “estar bajo un hechizo”, a causa de una maldición supondría para el sujeto hechizado perder parte de su esencia, dado que la capacidad de utilizar su propia voz se habría visto comprometida. La película, a pesar de utilizar el término japonés “noroi”, que equivaldría a la palabra “maldición”, pone esto de manifiesto de forma directa al forzar a los personajes a guardar silencio sobre sus encantamientos. Además, el hechizo de la Bruja del Páramo funciona a través de un elemento preexistente que esta hace visible, hasta volverlo una maldición; en este caso, se trata de la imagen percibida que Sophie tiene de sí misma.

Como se ha señalado anteriormente, las primeras imágenes que se presentan



de la protagonista en el filme apuntan a una baja autoestima y la muestran aislada del resto de mujeres, refugiada tras su oficio de sombrerera, al que se siente resignada. Sophie utiliza su profesión en el negocio familiar, al que se dedica por deseo de su difunto padre y no por voluntad propia, como máscara para disfrazar su personalidad y su poder interior. Las inseguridades de Sophie la hacen sentirse desvalida al tiempo que le impiden madurar, algo de lo que se sirve la Bruja del Páramo en su maleficio, con el que de alguna forma exterioriza la percepción que Sophie tiene de sí misma. Esta metamorfosis enlaza con las ideas expuestas por Judith Butler en su teoría performativa del sexo y la sexualidad, donde alega que todo género se construye a través de la actuación o “performance”, por lo que ser mujer representa realmente un mito, una ficción generada a partir de un cuerpo que actúa como una mujer (Butler, 1990: 24-25). Así, Sophie representa el mito femenino que ha interiorizado según su apariencia a pesar de no sentirse cómoda con él. Esta actuación que la protagonista asume y emplea como disfraz para camuflar su vulnerabilidad sin enfrentarse a los amos del lenguaje y de la representación queda obsoleta con su nuevo aspecto de nonagenaria, por lo que decide adaptarse a su nuevo rol y construir una identidad acorde a él, una figura alejada del papel de objeto de deseo.

Ambas categorías —joven desvalida y anciana— son claras actuaciones de un mismo cuerpo, y en un principio Sophie crea estas máscaras con las que mostrarse ante el mundo para satisfacer los deseos y expectativas de los demás. La identidad de Sophie carece realmente de una edad concreta, pues la maleabilidad de su cuerpo

esconde que en realidad se trata de una mujer joven camuflada que está adoptando un rol —el de anciana— y un cuerpo concreto —el de aparente nonagenaria.

Esta deconstrucción del cuerpo como si fuera una prenda que se pudiera poner y quitar enlaza visualmente con algunas de las mencionadas nociones sobre performatividad y lenguaje que trata Judith Butler, en la que sugiere al espectador que cuestione cómo es realmente el mundo, independientemente de cómo es percibido o construido por cada individuo a través de sus propias actuaciones.

Así pues, desde el instante en que Sophie se convierte en anciana, comienza una deconstrucción de su forma de presentarse ante los demás, el único discurso legitimado para la joven hasta ese momento. Este proceso lleva a la protagonista de manera inevitable al escepticismo, dado que debe evaluar y reconocer como válida una nueva versión de la que, hasta entonces, constituía su única realidad. Todo ello conlleva una crisis de representación para Sophie, que ha de hacer frente al modelo tradicional de feminidad y descubrir que, en efecto, “there is no single Truth; there are, instead, multiple truths” (Hutcheon, 2006: 121).<sup>6</sup> Bajo la forma de nonagenaria surge un nuevo signo —otro aspecto— y una nueva verdad, que a su vez sirve de contenedor de múltiples signos —otro oficio, otra familia, etc.— que implican múltiples verdades.

La nueva apariencia cuestiona el significado del concepto de su personalidad, puesto que presenta una alternativa a esta. Al igual que la doble codificación de las obras postmodernistas a través de la mezcla paradójica de aparentes opuestos, la apariencia de Sophie como joven-anciana

---

<sup>6</sup> “No hay una única Verdad; hay, en cambio, múltiples verdades” (Trad. a.)

offered instead a model that would force us to consider equally both sides of this or any other binary opposition, and in effect to undo or to deconstruct the seeming opposition between its two terms (Hutcheon, 2006: 116),<sup>7</sup>

ya que, cuando su edad oscila, está abriendo la puerta a nuevas interpretaciones de lo que se presenta como mujer e identidad.

## 02

### La reconstrucción de Sophie: la metamorfosis a través de las fases del duelo

Es posible señalar, a través de las observaciones anteriores, que el viaje de Sophie, una vez abandona su casa, consiste en descubrir su identidad y su poder oculto, aprendiendo a aceptarse a sí misma en el camino para lograr que su infelicidad no suponga su perdición. La temática del autodescubrimiento también se ve reflejada en el elemento que da título a la película, el castillo ambulante. No son pocas las ocasiones en las que los castillos han sido utilizados como metáforas de la mente, con sus numerosos pasillos, habitaciones y recovecos. Si bien el hogar de Howl es un reflejo de la interioridad de su propietario, la llegada de Sophie a esta construcción que viaja de manera perpetua puede relacionarse con sus laboriosos esfuerzos por dejar atrás sus inseguridades y encontrarse a sí misma. Para avanzar, Sophie necesita comprender la manera en que sus pensamientos la han afectado en el pasado. En consecuencia, se hace necesario considerar la percepción pesimista del futuro como causa de la incapacidad de la protagonista para avanzar en su viaje.

El espectador descubre, a través de la conversación que Sophie mantiene con su hermana Lettie, que esta ha vivido resignada a un futuro en la sombrerería desde temprana edad, inhibiendo constantemente sus deseos. Su vida cotidiana gira en torno a la tienda y se convierte en una joven introvertida que se refugia en la soledad de su trabajo.

Cuando la Bruja del Páramo visita la sombrerería y hechiza a Sophie, se aprovecha de su identidad enterrada, utilizando en su contra el destino autoimpuesto de la muchacha. Al emplear algo ya existente y transformarlo en una maldición, el espectador puede intuir que el hechizo no habría tenido ningún efecto de haber sido Sophie lo suficientemente feliz con su vida como para atreverse a rechazarlo. La exposición de los pensamientos internos de la protagonista a través de su nueva apariencia no es sino fruto de su obsesión; se trata de una supresión del libre albedrío dictada por ella misma, en lugar de un destino externo forzado, como ocurre en otras

<sup>7</sup> "ofrece, en cambio, un modelo que nos obliga a considerar por igual ambos lados de esta o cualquier otra oposición binaria y, en efecto, a deshacer o deconstruir la aparente oposición entre sus dos términos" (Trad. a.)





**Fig. 2.** Sophie descubriendo su nueva apariencia de nonagenaria.

narraciones como, por ejemplo, el x o destino inamovible de los mitos griegos.

El camino de Sophie hacia la madurez requiere que esta descubra su verdadero yo, es decir, que se reconozca a sí misma para alcanzar la felicidad, no solo a través de su transformación física, sino por medio de un crecimiento mental y moral por el que aprender a determinar su propia identidad separada de la metanarrativa, a medida que logre ser capaz de desprenderse, aunque a regañadientes, de sus suposiciones previas sobre sí misma, los demás y el funcionamiento del mundo. Es posible comparar este proceso con las etapas del duelo. Sophie ya había eclipsado su verdadera personalidad con su rol de sombrerera, empleando para ello sus responsabilidades autoinducidas. No es consciente, sin embargo, de esa

identidad primaria que ella misma ha ocultado, por lo que el siguiente análisis se centrará en la forma en que afronta la pérdida de su segunda identidad como sombrerera debido al embrujo.

La intención inicial de Sophie es la de abrazar su nuevo disfraz de anciana, y en su lugar, esta máscara se convierte en la herramienta perfecta para reencontrar su identidad. Así, la desaparición del papel de sombrerera se relaciona con las etapas del proceso de duelo descritas por Kübler-Ross y Kessler en su obra *On Grief and Grieving* (2014 [1969]): la fase de negación, la de la ira, la de negociación, la fase de depresión y la de aceptación.

Sin embargo, Sophie no es consciente de los distintos niveles por los que pasa para afrontar la pérdida, pues el duelo

suele ser asociado comúnmente al momento en que un vínculo afectivo se rompe, a menudo a causa de la muerte de una persona física, en lugar de la esencia abstracta de una identidad. Las etapas del duelo también pueden darse en un orden distinto al anteriormente expuesto, sin que sea necesario completar todas sus fases para sanar. Este sería el caso de Sophie, que en ningún momento pasa por una fase de negación por la desaparición de su identidad de joven sombrerera.

La peculiar reacción del personaje, conformista con su nueva realidad pese a su asombro inicial, es probablemente el resultado de la imagen distorsionada que Sophie se había creado de sí mucho antes del encantamiento; ella misma admite que su ropa finalmente va acorde con su envejecida apariencia. Así pues, sus inseguridades hacen que la protagonista se apresure en su intento de adquirir una nueva personalidad como mujer mayor que le sirva, como la anterior, de mecanismo de defensa frente al mundo.

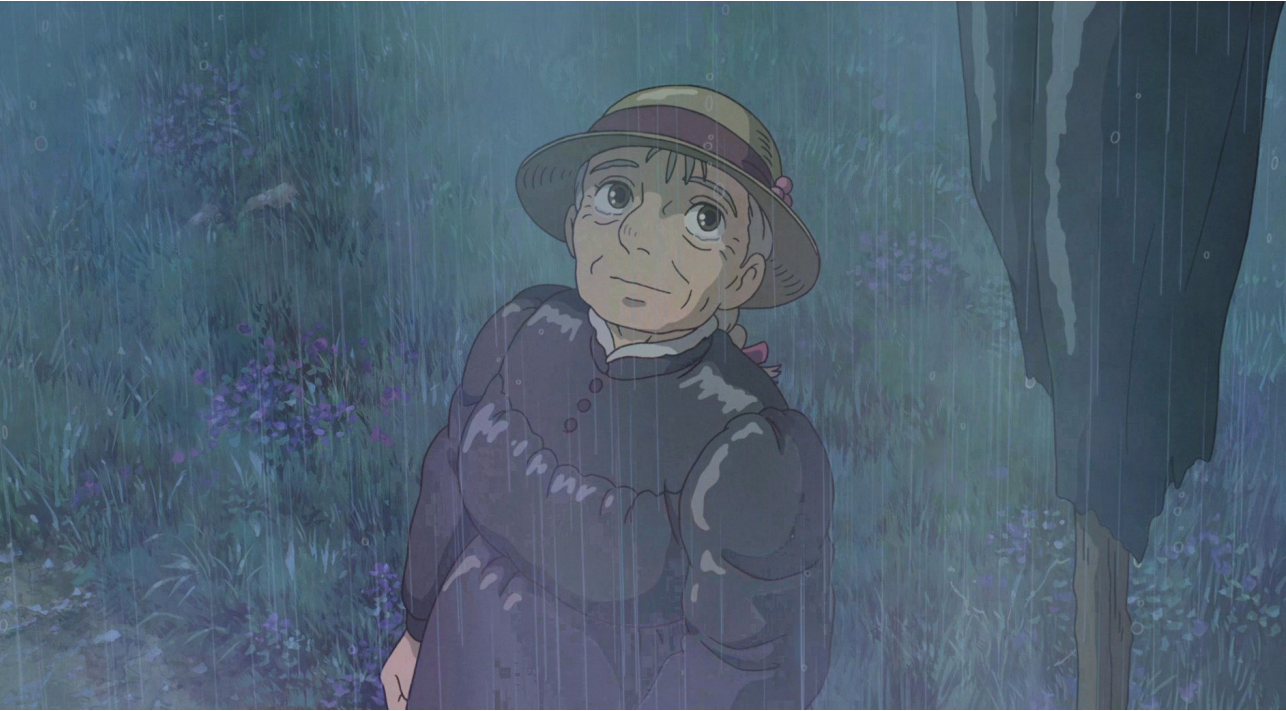
Sophie rehúsa mostrarse ante su familia con el aspecto de una anciana, por lo que decide huir. Comienza a partir de este instante el proceso de duelo, y la apariencia física de Sophie es la de una nonagenaria muy encorvada, con profundas arrugas marcadas en el rostro y una enorme nariz aguileña; el pelo completamente cano aparece más corto, aunque se mantiene recogido en la trenza que llevaba al principio del filme.

La segunda y la tercera etapa del duelo se muestran en un orden diferente al descrito por Kübler-Ross y Kessler. Habiendo resuelto marcharse, Sophie se encamina con dificultad hacia los páramos, una zona yerma, desabrigada y bastante peligrosa

para una anciana. Para ayudarse en el camino trata de hacerse con un bastón, que resulta ser un espantapájaros encantado con cabeza de nabo. Él será quien guíe al castillo ambulante hasta la protagonista ante la petición de la anciana de que le busque un lugar donde refugiarse, aunque esto se tratase de una excusa para deshacerse de la extraña criatura. La nueva osadía de Sophie es un rasgo de su carácter latente que saca a relucir e intenta camuflar como un atributo propio de una mujer mayor, aunque únicamente su exterior se ha visto afectado por el hechizo y no su experiencia vital. Sophie se atreve a entrar en el castillo pese a la reputación del mago y el aspecto de su hogar, y se muestra inmersa por completo en la etapa de negociación del duelo, caracterizada por el deseo de retroceder en el tiempo y restaurar la vida anterior a la pérdida. Para ello, la mujer finge tener control sobre su nueva realidad y negocia con el demonio del fuego Cálcifer, en un intento por romper su maldición. Esta parte del proceso adopta en ocasiones la forma de una tregua temporal.

No obstante, como se ha señalado previamente, no es la magia de la Bruja del Páramo la que mantiene hechizada a Sophie, sino sus propios pensamientos. De esta manera, la protagonista se adentra en la fase de la ira, distinguida por el enfado que, de acuerdo con Kübler-Ross y Kessler, "does not have to be logical or valid. You may be angry that you didn't see this coming, and when you did, nothing could stop it" (2014 [1969]: 11).<sup>8</sup> Sophie exterioriza de forma violenta la rabia que siente hacia la Bruja del Páramo por haberle robado su identidad de sombrerera y haberla privado de la capacidad de hablar sobre su propio encantamiento, bien gritando a Marco, el joven aprendiz de mago, o limpiando de manera impetuosa el castillo.

<sup>8</sup> "no tiene por qué ser lógico ni válido. Es posible que estés enfadado por no haberlo visto venir, y que cuando lo hiciste, nada pudiera detenerlo" (Trad. a.)



**Fig. 3.** Sophie rejuvenecida tras confrontar a Howl y expresar sus propios sentimientos sobre su aspecto.

Con la reaparición de Howl en la narración se aprecia cómo el personaje afecta a Sophie en su camino hacia la madurez, dándole un espacio en el que poder descubrir nuevos rasgos de su personalidad latente, como su audacia y su actitud pertinaz al contratarse a sí misma como criada del castillo, o su capacidad de expresarse sin miedo frente a los demás; Howl sirve además de referente para que Sophie asuma sus propios defectos, similares a los del huidizo mago, que también se esconde tras su aspecto físico y diversos alias.

El enfado de Sophie aumenta y disminuye según el momento. Tras haber conseguido limpiar el castillo en uno de sus nuevos “arrebatos de genio”, la protagonista muestra los primeros signos de su poder

sobre el encantamiento. Sentada ante un lago, Sophie confiesa sentir por fin una calma que no había experimentado nunca. El cambio es sutil, pero su rostro se afina ligeramente y parece estar algo menos encorvada. En este caso, el paisaje también refleja los sentimientos de Sophie, pues mientras la superficie del lago permanece imperturbable, el cielo aún se muestra gris, cubierto por un mar de nubes. Esa misma noche el espectador puede verla recuperar por completo su aspecto de mujer joven mientras se encuentra profundamente dormida, y disfrazarse nuevamente de anciana al despertar. El culmen de esta fase llega con la pelea que tienen Sophie y Howl por el incidente con los tintes para el cabello del mago. Cuando él le dice que no tiene sentido seguir viviendo sin su belleza, la

anciana estalla, respondiéndole que ella jamás ha sido hermosa y escapando de nuevo al lago. Sophie puede finalmente llorar esa supuesta ausencia de belleza que la ha afligido toda su vida, y habiéndose desahogado, comprender lo absurdo de haber permitido que su aspecto físico dictase su valía como persona. A partir de este momento su apariencia ya no volverá a ser la de una anciana nonagenaria, mostrándose algo más erguida y esbelta, con menos arrugas y una nariz de un tamaño menor.

A través de este crecimiento personal Sophie puede enfrentarse a la Bruja del Páramo con asertividad y compasión, y recuperar su aspecto de jovencita momentáneamente al plantarle cara a Madame Suliman, algo que ocurre de nuevo esa misma noche, mientras sueña con un malherido y monstruoso Howl. El mago ha ido desvelando paulatinamente que utiliza su magia por cobardía, para mantener a todos alejados, igual que Sophie. Ella le ofrece su ayuda, pero el Howl de sus sueños le echa en cara que no sea siquiera capaz de romper su propio encantamiento. A raíz de esta confrontación Sophie regresa a su aspecto de anciana.

Con la transformación del castillo comienza la siguiente fase del duelo, la etapa de depresión. Sophie ha madurado, rechazando su anterior vida, por lo que el cambio de emplazamiento del interior del castillo a su antigua casa despierta en ella sentimientos encontrados, siendo este un espacio que asocia con su identidad de sombrerera. Sophie rejuvenece casi por completo al reconocer su habitación, manteniendo únicamente su pelo gris. Sin embargo, vuelve a sabotearse a sí misma ante el regalo de Howl y retorna a su disfraz de anciana criada, en lugar

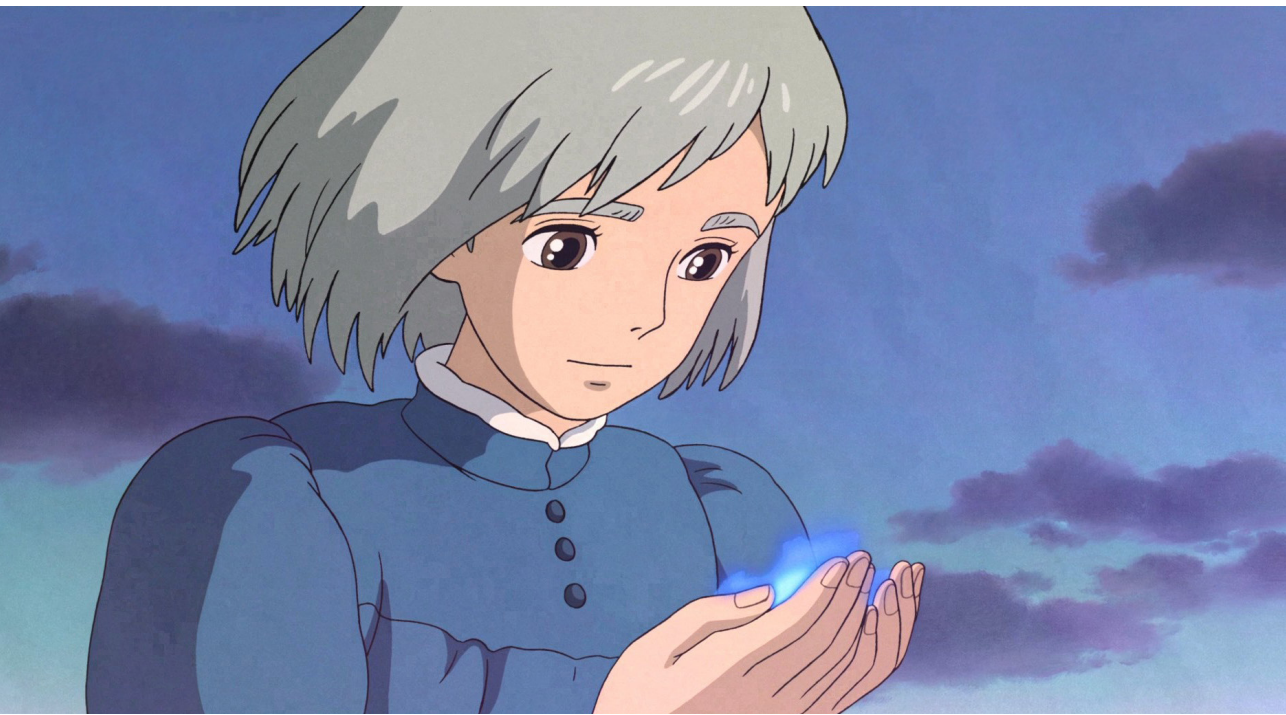
de admitir los sentimientos del mago por ella y aceptar que es merecedora de su amor. La escena muestra al espectador el carácter aún vulnerable y fracturado de su identidad. No es inusual para las personas en proceso de sanación ver sus progresos interrumpidos de forma ocasional debido al cansancio y a la sensación de derrota, pese a encontrarse ya cerca de sus metas.

Howl insiste de nuevo en la importancia que Sophie tiene para él compartiendo con ella su jardín secreto. Esto vuelve a rejuvenecer a Sophie de la forma que se ha señalado anteriormente, pero ella se resiste a abandonar del todo la imagen de mujer sin valor por su falta de atractivo físico, demasiado mayor y sin talento más que para su trabajo. La protagonista trata de escudarse frente al mago hablándole sobre lo ventajoso de ser una anciana y no tener nada que perder. No obstante, Sophie descubre lo equivocada que está al verse obligada a proteger a su nueva familia de la guerra. La intensidad de la situación la empuja a priorizar su vida y a las personas a las que quiere por encima de sus prejuicios e inseguridades, logrando finalmente mantener su aspecto de veinteañera, con el cabello cano como vestigio de su transformación y crecimiento como persona. La entrega de su larga trenza a CálCIFER para unir fuerzas y salvar a Howl señala el final de la etapa de depresión y el comienzo del último paso: la aceptación.

Kübler-Ross y Kessler afirman que la sanación en esta quinta fase del duelo "looks like remembering, recollecting and reorganizing" (2014 [1969]: 25).<sup>9</sup> Sophie confronta esta última parte del proceso al adentrarse en el pasado de Howl a través de la puerta mágica del derruido castillo ambulante. Tan pronto como Sophie abandona ese espacio de la interioridad

<sup>9</sup> "se parece a recordar, recuperar y reorganizar" (Trad. a.)





**Fig. 4.** Sophie con su apariencia final, tras haber salvado a Howl y Cálcifer.

del mago la entrada se desvanece, pues ella es al fin consciente de su valía personal, habiendo roto su maldición y descubierto también la clave para salvar a Howl. Esta es la última vez que Sophie tiene miedo al cambio, pues ha destapado su verdadera identidad, y podrá encontrar

la felicidad al ser psicológica y físicamente ella misma. A través de todas estas etapas, Sophie logra acostumbrarse a su auténtica personalidad, reconociendo poco a poco sus rasgos y alcanzando así una madurez interna y personal que le devuelve el poder sobre su imagen.

## Conclusiones

La relación entre las mujeres como sujetos históricos, como individuos, y el concepto de mujer que se ha establecido a través de los discursos hegemónicos no es una correspondencia biunívoca, una relación de identidad directa o de simple implicación. Muy al contrario, es arbitraria y simbólica, culturalmente establecida, como tantas otras relaciones que encuentran su expresión en el lenguaje. La película de Miyazaki trata de explorar las formas y efectos del establecimiento de esa relación a través del camino de Sophie y sus transformaciones físicas y psicológicas.

Laura Mulvey reformula en su teoría cinematográfica la metáfora de Virginia Woolf sobre la mujer como espejo presentado al hombre<sup>10</sup> y la convierte en la metáfora de la mujer como imagen y soporte de la mirada femenina (1975: 6-18). Las metamorfosis de la protagonista de *El Castillo Ambulante* no dejan de ser una indagación sobre las consecuencias de convertirse en espectadora de esa imagen especular: “¿Qué sucede, me pregunto, cuando la mujer sirve de espejo presentado a las mujeres?” (De Lauretis, 1984: 17).

El proceso de reconstrucción de la apariencia de Sophie pertenece a las estrategias de escritura y lectura que constituyen formas de resistencia cultural, con capacidad para alterar los discursos dominantes y poner en evidencia su enunciación y su destinatario, además de desenterrar las estratificaciones arqueológicas sobre las que han sido levantados. Al desvelar las contradicciones existentes en el discurso, irreductibles para las mujeres, desafían la teoría en sus propios términos, los de un espacio semiótico construido en el lenguaje, y que basa su poder en la validación social y en formas bien establecidas de enunciación y recepción. (ibidem, p. 18).

Y la manera de situarse fuera de ese discurso tan profundamente establecido es, como hace el largometraje, desplazándose dentro de él, rechazando las preguntas tal y como vienen formuladas, o respondiendo taimadamente, o incluso citando —pero en contra del sentido literal—, como se logra al presentar a una joven cuyas metamorfosis en anciana acaban por devolverle su legítimo reflejo de mujer en el espejo y la erigen finalmente en paradigma de cuestionamiento.

<sup>10</sup> "Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural." (Woolf, 2017 [1929]: 50).



## Referencias

- ATWOOD, Margaret, 1993. *The Robber Bride*, Toronto: McClelland and Stewart.
- BAKHTIN, Mikhail, 1981 [1975]. *The Dialogic Imagination*, trad. inglés Michael Holquist y Caryl Emerson, Austin y Londres: University of Texas Press, (*Voprosy literatury i estetiki*, Moscú: Judozhestvennaia Literatura).
- BOURDIEU, Pierre, 2000 [1998]. *La dominación masculina*, trad. cast. Joaquín Jordá, Barcelona: Editorial Anagrama (*La domination masculine*, París: Éditions du Seuil).
- BUTLER, Judith, 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge.
- DE LAURETIS, Teresa, 1992 [1984]. *Alicia ya no*, trad. cast. Silvia Iglesias Recuero, Madrid: Cátedra (*Alice Doesn't*, Bloomington: Indiana University Press).
- FRASER, Nancy, 2011. *Dilemas de la Justicia en el Siglo XXI. Género y globalización*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- HAUKE, Christopher; ALISTER, Ian, 2001. *Jung and Film: Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Londres: Psychology Press.
- HUTCHEON, Linda, 2006. "Postmodernism", en WAKE, Simon, MALPAS, Simon (eds.), *The Routledge Companion to Critical Theory*, Londres: Routledge, pp. 120-130.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth; KESSLER, David, 2014 [1969]. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief through the Five Stages of Loss*, Nueva York: Scribner (*On death and dying*, Nueva York: The Macmillan Company).
- LAPSLEY, Rob, 2006. "Psychoanalytic Criticism", en WAKE, Simon, MALPAS, Simon (eds.), *The Routledge Companion to Critical Theory*, Londres: Routledge, pp. 73-86.
- MULVEY, Laura, 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. 16, pp. 6-18 (<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> [acceso: marzo, 2022]).
- NAPIER, Susan Jolliffe, 2000. *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, Nueva York: Palgrave.
- RUIZ OLABUÉNAGA, José Ignacio, 2012. *Metodología de la investigación cualitativa*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- SEGURA, Eduardo, 2017. "Mesa Redonda: El Norte en la Obra de Tolkien", en *III International Conference of the Inklings and the Western Imagination*, Vitoria: Universidad del País Vasco.
- WOOLF, Virginia, 2017 [1929]. *Una habitación propia*, trad. cast. Laura Pujol, Barcelona: Planeta (*A Room of One's Own*, Londres: The Hogarth Press).
- AGUADO PELÁEZ, Delicia; MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia, 2016. "El modelo femenino en Studio Ghibli: un análisis del papel de las mujeres en Hayao Miyazaki", en GÓMEZ ARAGÓN, Anjhara (ed.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla: Aconcagua Libros, pp. 203-212.

## Bibliografía recomendada

AGUADO PELÁEZ, Delicia; MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia, 2019. "Cuando el modelo de dominación se agota. Una lectura desde la sostenibilidad de la vida de las ficciones de Hayao Miyazaki", en *Investigaciones Feministas*, vol. 10(2), pp. 351-366.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Estefanía, 2011. "Los mundos [teóricos] de Coraline: Psicoanálisis, Postfeminismo y Postmodernismo en el cine de animación", en *Con A de animación*, n. 1, pp. 79-96.

MONLEÓN OLIVA, Vicente, 2020. "La Lucha Cinematográfica entre Oriente y Occidente. Studio Ghibli versus Disney", en *Cuestiones Pedagógicas*, 29, pp. 112-122.

SAN JUAN GARCÍA, Beatriz, 2017. "Maturing the Old: Sophie's Journey towards Self-Recognition in Howl's Moving Castle by Diana Wynne Jones", en *ADDI*, 23-11-2017 (<http://hdl.handle.net/10810/23670> [acceso: marzo, 2021]).

WU, Cheng-Ing, 2016. "Hayao Miyazaki's Mythic Poetics: Experiencing the Narrative Persuasions in *Spirited Away*, *Howl's Moving Castle* and *Ponyo*", en *Animation: an interdisciplinary journal*, vol. 11(2), pp. 189-203.

© Del texto: Marta Carrión Otero.

© De las imágenes: Studio Ghibli - NDDMT.