

Fecha de recepción: 2 octubre 2022
Fecha de aceptación: 13 abril 2023
Fecha de publicación: 15 febrero 2024
URL: <https://oceanide.es/index.php/o12020/article/view/115>
Océanide número 16, ISSN 1989-6328
DOI: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v16i.115>

Yunjin Tian

Universidad de Córdoba, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1295-818X>

Mónica María Martínez Sariego

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7541-3147>

Mulan y Disney: tradición milenaria china y cultura de masas contemporánea

≈ Resumen

La *Balada de Mulan* ha experimentado un largo proceso de metamorfosis a lo largo del último milenio, tanto en la propia cultura china como en su transposición a Occidente. Su duradera popularidad se explica no solo por su interés narrativo, sino también por el carácter transgresor de la historia, aunque la ruptura del código indumentario acabe reencauzada dentro de los valores de la China premoderna. En este trabajo, como parte de un estudio más amplio sobre los avatares de Mulan, estudiamos las sucesivas metamorfosis experimentadas por este personaje en las versiones que la Factoría Disney ha ofrecido a la gran pantalla: *Mulan* (1998) en versión animada y *Mulan* (2020) en formato *live action*. Atenderemos, concretamente, a los fenómenos de adaptación, transculturación e hibridación derivados del deseo de acomodar un mito de antigüedad milenaria al gusto de las audiencias globales contemporáneas. Que Disney sea uno de los más claros exponentes de la sociedad norteamericana y, además, uno de los pilares de la actual cultura de masas hace que discutir la dependencia de su Mulan con respecto a los originales literarios chinos resulte especialmente interesante. Esta conexión sería representativa de las tensiones que jalonan la siempre compleja relación entre medios discursivos (literatura/cine), regiones (Oriente/Occidente) y niveles culturales (alta cultura/cultura de masas).

Palabras clave:

Mulan; Disney; cultura de masas; hibridación; transculturación; globalización

≈ Abstract

The *Ballad of Mulan* has undergone a long process of metamorphosis over the last millennium, both in Chinese culture itself and in its transposition to the West. Its enduring popularity is related not only to its narrative interest, but also to the groundbreaking character of the fable, although transgressions of the dress code end up being subsumed within the values of pre-modern China. In this work, as a part of a broader study about the avatars of the Chinese Ballad of Mulan in its migration to Western culture, the successive metamorphoses experienced by this character in the Disney Factory animated and live action versions – *Mulan* (1998) and *Mulan* (2020) – are explored. Emphasis will be placed upon the phenomena of adaptation, transculturation and hybridization derived from the desire to adjust an old myth to the expectations of contemporary global audiences. Since Disney is one of the clearest representatives of North American society and, furthermore, one of the cornerstones of contemporary mass culture, it is especially interesting to discuss the dependence of his Mulan on the Chinese literary originals. This connection is an example of the always complex relationship between discursive media (literature/cinema), regions (East/West) and cultural levels (highbrow culture/mass culture).

Keywords:

Mulan; Disney; mass culture; hybridization; transculturation; globalization

La balada folclórica de Mulan constituye un texto canónico de la literatura china. El poema cuenta en poco más de 300 palabras la historia de una joven que, movida por la piedad filial, sustituye a su padre en el ejército y, de forma inesperada, tras sus triunfos guerreros, se convierte en una heroína nacional, cuya valía llega a ser reconocida por el propio Emperador. A lo largo de la historia han sido numerosos los escritores y artistas que, inspirados por los valores morales de Mulan y sus proezas militares, han compuesto obras en que desarrollan y completan su historia, tanto en poesía, prosa y teatro como en óperas, dramas bailables y, más modernamente, cine e incluso juegos de rol (Wong 1991; Lai 1999; Lan 2003; Dong 2011). Su perdurable popularidad está estrechamente relacionada no solo con su interés narrativo, sino también con el carácter iconoclasta de la fábula, que involucra transgresiones del código indumentario, un traspaso rompedor de las fronteras que separaban a mujeres y hombres en la China premoderna y el ensalzamiento de los logros de una mujer en un mundo en que estas eran consideradas inferiores al hombre.

En el inevitable proceso de metamorfosis que ha experimentado la fábula en estas reescrituras, tanto en el seno de la cultura oriental como en su transposición a Occidente, el argumento ha ido transformándose y asimilando los valores de las épocas y culturas receptoras, coincidiendo en ocasiones por pura poligénesis con relatos propiamente occidentales, como el de la doncella guerrera, con el que tantos mitemas comparte, sobre todo en lo que atañe a las pruebas de masculinidad.¹ Entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI la Factoría Disney ha sido el agente primordial en la codificación de los nuevos significados adquiridos por la leyenda en el mundo occidental, así como el principal responsable de la difusión de las hazañas de Mulan a nivel planetario.² Con Disney, el material legendario chino se ha impregnado de los valores de la cultura occidental dominante. La Factoría, además, ha llevado la leyenda de Mulan del ámbito exclusivo del imaginario oriental al imaginario colectivo de la humanidad en su conjunto (Liu 2020, 68). De hecho, ha contribuido a la creación de un nuevo “repertorio” cultural (Even Zohar 1990, 1997) en torno al personaje.

En este trabajo, por tanto, como parte de un estudio más amplio sobre los avatares de la balada china de Mulan en su país de origen y en su migración a la cultura occidental, estudiaremos las sucesivas transformaciones experimentadas por este personaje en las dos grandes versiones que la Factoría Disney ha ofrecido a la gran pantalla: *Mulan* (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998) en versión animada y *Mulan* (Niki Caro, 2020) en formato live action.³ Si en los textos clásicos, como en *Mùlán Gē* o *Tí Mùlán Miào*, Mulan tendía a aparecer, pese a su transgresión, como perfecta encarnación de los valores de la China premoderna (Dong 2011, 51–92), en las dos versiones de la Factoría Disney el énfasis ha pasado a recaer, de acuerdo con el sistema de valores de la cultura norteamericana, en el inconformismo y el individualismo del personaje, si bien con matices diferentes en ambos casos. La evolución de Mulan desde su origen literario hasta el cine de nuestros días ilustra la dialéctica entre “lo uno y lo diverso” (Guillén 1985) con la que inevitablemente topamos cada vez que afrontamos estudios comparativos. Por eso es tan fructífero su estudio desde la teoría comparatista china de la variación, formulada por Cao (2005) y llevada a la práctica, para el caso que nos ocupa, por Yang (2018). Que Disney sea el pilar por excelencia de la cultura de masas y uno de los más claros exponentes de la sociedad norteamericana (Dietmar 2016; Brode

y Brode 2016; Davis 2019) hace que discutir la dependencia de su Mulan con respecto al original literario chino y su hibridación con la moderna cultura de masas resulte especialmente interesante. La relación Mulan–Disney es representativa, en efecto, de las tensiones que jalonan la siempre compleja relación entre medios discursivos (literatura/cine), regiones (Oriente/Occidente) y niveles culturales (alta cultura/cultura de masas),⁴ sin olvidar las mutaciones experimentadas por el tema como consecuencia de su transformación a lo largo de más de mil años.

Marco teórico–metodológico

Los referentes teórico–metodológicos que tendremos en cuenta son diversos. Para empezar, al analizar los constituyentes inmutables del mito frente a los elementos variables es interesante recordar las aportaciones de Genette (1982) sobre la intertextualidad. Son varios los estudiosos que han aludido al carácter de palimpsesto del corpus existente sobre el tema de Mulan (Dong 2011; Wang 2020). Puesto que estudiamos obras cinematográficas con origen en un texto literario – en realidad, en un conjunto de textos literarios – es igualmente relevante considerar, en paralelo, el fenómeno de la intermedialidad y, concretamente, de la transposición intermedial,⁵ en la que se encuadraría como modalidad particular, según Wolf (2011; 2015), la adaptación cinematográfica de obras literarias (Seger 1992; Sánchez Noriega 2000).

La adaptación del material chino a la representación corporativa de Disney presenta peculiaridades de gran interés desde el punto de vista de la herencia cultural, pero también de la identidad étnica y de género, en relación con las reivindicaciones de la tercera ola feminista. En la historia de la lucha por los derechos de la mujeres esta ola – que toma su nombre del artículo “Becoming the Third Wave” (Walker 1992) y se inicia en los años noventa del siglo XX – tiene como eje, en efecto, el concepto de interseccionalidad. Según Crenshaw (1991), primera autora en desarrollarlo, las mujeres experimentan “capas de opresión”, pues al género se superponen siempre otras realidades, como raza y clase, cuyo abordaje conjunto no puede soslayarse. Desde mediados de los noventa representar la diversidad racial se convirtió, por ello, en un punto clave de la agenda política y cultural (Evensi 2013), también para la Factoría Disney, que, por su tradicional sexismo y “blancocentrismo”, había sido objeto de crítica en la prensa y otros medios de comunicación (Martínez Sariago 2011; 2012, 1110–2). Al añadir a su galería una heroína transgresora de origen chino, Mulan, que sigue la estela de la protagonista nativo–americana de *Pocahontas* (1995), se inscribe decididamente en esta tendencia.

Es interesante relacionar la representación de Mulan con las aportaciones de Butler (1990), particularmente con su consideración del género y la identidad en términos de performatividad, verdadero eje de los debates de la tercera ola feminista. Como es sabido, Butler consigue dinamitar el sistema sexo/género al proponer una definición del género como – utilizando el término original en inglés – *performance*. Esta idea conecta naturalmente con la fábula china de Mulan, pero en las versiones de Disney, particularmente en la animada, la reflexión se hace explícita, como veremos luego al analizar los números musicales. En términos generales, Mulan, con su disfraz, desafía las definiciones de lo masculino y lo femenino y resulta, por ello, transgresora, pero, en última instancia, no hemos de perder de vista que, tanto en el corpus literario como en las versiones cinematográficas, su arriesgada apuesta encuentra un fundamento argumental

que justifica su conducta. Mulan actúa solo movida por la piedad filial – valor confuciano por excelencia – y en el desenlace, pese a las prebendas que se le ofrecen, decide retornar a casa para asumir el consabido rol femenino. En realidad, Mulan ha sido considerada digna de admiración y elogio porque no supone una amenaza al orden establecido. No es una guerrera vocacional, como otras mujeres soldado del imaginario literario (Martínez Sariego 2009b, 121–32).

Por otro lado, en relación con la representación étnica, clave para el feminismo de la tercera ola, tanto la película de 1998 como la de 2020 son susceptibles de ser cuestionadas por sus estereotipos orientalistas, principalmente la primera. Acuñado por Said (1978) para referirse, ante todo, a Oriente medio, el término “orientalismo” ha sido empleado luego por reconocidos sinólogos para aludir a la apropiación de China por parte de Occidente, generador de estereotipos (Hägerdal 1997; Mackerras 1999; Hayot, Saussy y Steven 2008).⁶ En el marco de la apropiación cultural, Rogers (2006) ha descrito cuatro formas de relación: intercambio, dominio, explotación y transculturación. El intercambio acontece cuando se da una influencia cultural recíproca sin que ninguna cultura domine sobre la otra; el dominio, cuando los rasgos de una cultura se imponen sobre las prácticas discursivas de otra cultura; la explotación cultural, cuando individuos de una cultura dominante imitan aspectos de la cultura subordinada sin permiso y sin otorgar compensación; y la transculturación, finalmente, cuando se produce la hibridación de diferentes elementos culturales, particularmente cuando el producto final resultante representa una nueva forma cultural. En el caso de Mulan nos hallaríamos ante un ejemplo de transculturación, porque surge, de hecho, un producto que acaba excediendo la dicotomía Oriente/Occidente, en relación con un contexto de globalización neoliberal. Es lo que Coronil (2000) llama “globocentrismo”. Mientras que tradicionalmente el discurso occidentalista establecía una diferencia asimétrica entre Occidente y sus otros subordinados para apuntalar la superioridad de Europa y su alta cultura (eurocentrismo), el actual discurso sobre la globalización, aunque ha implicado un desplazamiento de los centros de poder desde Occidente a una posición menos localizable en el “globo”, no es, por ello, menos perverso.⁷

Esta idea nos permite adentrarnos en la dicotomía (alta cultura/cultura de masas), que relacionamos con el tercer concepto: la hibridación de niveles culturales. El mito de Mulan, procedente de la literatura china, se convierte gracias a la Factoría Disney en material de consumo para las masas, con todo lo que ello implica. Frente a la genuina cultura popular, surgida del pueblo para el pueblo, la cultura de masas, al producir en serie objetos de tipo cultural, contribuye a que el producto artístico originario pierda su significado original y adquiera otro más acorde con los intereses de las élites que producen esa cultura masiva, como ya supieron ver los pioneros del análisis de la “industria cultural” (Horkheimer y Adorno 1947). Los productos resultantes de esta industria, aun cuando se cubran de barniz transgresor, están desprovistos de carga crítica, pues no tienen más objetivo que adormecer a los consumidores y controlarlos ideológicamente. Esto es, en efecto, lo que ocurre con los productos de la Factoría Disney; sus versiones de Mulan no constituyen una excepción.

En estas páginas definiremos brevemente las particularidades de cada una de las dos versiones ofrecidas por la Factoría sobre este personaje de antigüedad milenaria y esbozaremos conclusiones comparativas, tanto en lo que concierne a la adaptación del

material legendario chino en la cultura de masas contemporánea como, en relación con este punto, a los pretendidos valores feministas de ambas cintas, derivados de las necesidades del mercado y el deseo de adaptarse al gusto de las audiencias globales. Consideraremos los tres conceptos mencionados de adaptación, transculturación e hibridación de niveles culturales, en relación con las tres dicotomías presentadas –literatura/cine, Oriente/Occidente y alta cultura/literatura de masas– y vincularemos todas ellas al contexto de globalización neoliberal en el que se inserta la producción de la Factoría Disney desde finales del siglo XX hasta nuestros días.

Referentes chinos de la Factoría Disney: de la *Balada de Mulan* a *Huā Mùlán* (Jingle Mǎ, 2009)

Desde su era dorada, aun en vida de Walt Disney, la Factoría había basado sus largometrajes animados en adaptaciones de cuentos populares y leyendas clásicas (Artz 2004; Wasko 2020). Los argumentos fueron tomados en un primer momento de la vieja Europa (Allan 1999), pero, posteriormente, también de diferentes civilizaciones, con intención de satisfacer un gusto global y como respuesta a una situación de creciente multiculturalismo. La adaptación de fábulas procedentes de todos los rincones del mundo no solo otorgaba variedad a la producción de la Factoría, sino que también la hacía más global y, además, reducía los riesgos consustanciales a la producción, en tanto que las historias elegidas solían ser mitos de largo recorrido, que habían resistido la prueba del tiempo en sus respectivas culturas.⁸ En este apartado, como paso previo al estudio de las dos películas de Disney, describiremos las fuentes chinas de la leyenda, desde la balada original hasta la última adaptación cinematográfica china, detallando qué aspectos concretos influyeron en aquellas.

La *Balada de Mulan* (*Mùlán* 詞) surgió como poesía oral y, después de circular durante un siglo en el ámbito de la oralidad, se puso por escrito en torno al siglo VI, bajo el gobierno de la dinastía Chen (557–589). La colección original de cantos en que se insertaba – *Gǔyīn Yuèlù*, compilada en torno al año 568 – se ha perdido, de modo que el registro más antiguo del que disponemos es el de *Yuèfú Shījǐ*, compilado por *Guō Màoqiàn* (cuyo florecimiento se produjo entre los años 1264–9) durante la dinastía Song. En esta escueta balada donde todos los personajes son anónimos menos Mulan – que tiene nombre, pero no apellido – se nos narra la historia de una muchacha que se disfraza de hombre para ocupar el lugar de su padre en el ejército. Se presenta, pues, como una joven piadosa, pero también valiente, en tanto que, al vestirse de hombre y ejercer como soldado, transgrede los convencionalismos básicos de la China imperial, enfrentándose a toda suerte de peligros. Es más, gracias a sus hazañas bélicas, logra salir airosa de esta gesta inédita. Tras cumplir su servicio, el Emperador le ofrece los más altos honores, pero Mulan no desea proseguir con la vida pública y pide solo un caballo para volver a casa, donde regresa a sus labores domésticas y a la vida familiar. Frente al valor más transgresor de su travestismo y posterior integración en el ejército, en este deseo final sí refleja, en contrapartida, los valores tradicionales de la China premoderna. Cuando sus antiguos compañeros del ejército acuden a visitarla, quedan sorprendidos al verla vestida como mujer, pues nunca sospecharon de su verdadero sexo. El poema termina con una comparación tomada del mundo animal: el sujeto poético se pregunta si acaso alguien sería capaz de distinguir a una liebre hembra de una liebre macho corriendo por el campo.

Mulan, convertida en mito en el seno de la cultura china,⁹ ha protagonizado numerosas obras literarias (Dong 2011, 51–92). El motivo de su disfraz de hombre, motivado por la piedad filial, unido a sus grandes hazañas guerreras, es el predominante en la tradición literaria china, tanto en época imperial como moderna (Allen 1992), pero el material legendario ha ido sufriendo modificaciones y añadidos con el correr del tiempo y su figura ha encarnado diferentes valores (Sun 2008; Edwards 2010; Dong 2011; Wang 2020). Durante la dinastía Tang (618–907 d.C.) la figura de Mulan fue ensalzada como la mujer perfecta en la *Mùlán Gē* (Canción de Mulan) (c. 750), de Wéi Yuánfǔ, y en *Tí Mùlán Miào* (Poema en el templo en honor de Mulan), de Dù Mù (c. 830). Con la dinastía Ming (1368–644) se produjo un giro en el tratamiento del personaje, ya que se enfatizó el componente cómico, como se aprecia en *Cí Mùlán tífù cóngjūn* (La mujer Mulan se alista en el ejército en lugar de su padre) (c. 1580), de Xú Wèi, que contribuyó a popularizar el argumento en la literatura china. Las mayores aportaciones al corpus literario chino acontecen, sin embargo, con la dinastía Qing (1644–1912), época de la que datan las novelas *Suí Táng Yǎnyì* (El romance de Suí y Táng) (1695), de Chǔ Rénhuò; *Zhōngxiào yǒng liè Mùlán zhuàn* (La fiel, bondadosa y valiente Mulan) (c. 1800) y *Běi Wèi qí shǐ guī Xiào Liè zhuàn* (Historia de las hazañas de la mujer bondadosa y valiente en tiempos de la dinastía Wèi del Norte) (c. 1850), de Zhāng Shàoxián, así como la obra de teatro *Mùlán cóngjūn* (Mulan se alista en el ejército) (1903).¹⁰ Hay detalles en las películas de Disney que proceden, en efecto, de todo este corpus literario. De la obra teatral de 1903 parece haber sido tomado para la versión animada el nombre de Mushu, que originariamente correspondía no a un guardián, sino al primo indolente de Mulan, cuya identidad asume la guerrera para alistarse en el ejército. Por otro lado, el personaje de la bruja, Xianniáng, uno de los añadidos más relevantes de la versión live action, aparecía ya, de hecho, en *Suí Táng Yǎnyì*, donde Mulan es capturada por la guerrera Dòu Xianniáng, que la toma bajo su protección. El motivo de las artes mágicas viene inspirado, a su vez, por *Zhōngxiào yǒng liè Mùlán zhuàn*, donde Mulan, que ha heredado un don, aprende a vencer a las fuerzas del mal gracias a las enseñanzas mágicas y militares de su abuelo, Zhū Ruòxū.

Otros motivos presentes en las películas de la Factoría Disney proceden, no ya de la literatura, sino del corpus cinematográfico chino. En China existen múltiples filmes sobre el personaje, desde la época del cine mudo, pero los tres hitos más relevantes son, probablemente, *Mùlán cóngjūn* (Mulan se alista en el ejército) (Bú Wàncāng, 1939), la película musical *Lady General Hua Mulan* (*Huā Mùlán*) (Yuè Fēng, 1964) y *Huā Mùlán* (Jingle Mǎ, 2009).¹¹ La complejidad del entramado intertextual es tal que merece un estudio independiente, pero nos interesa destacar, sobre todo, el añadido romántico. La Mulan de Bú Wàncāng, como la de Disney, supera en habilidades militares y sagacidad a sus compañeros varones en el ejército, pero acaba asimismo enamorándose de su capitán, Yuándù, que la sigue a casa cuando la película acaba. La convención del final feliz no es, pues, un añadido hollywoodiense, sino que deriva de la propia naturaleza de la industria cinematográfica, volcada, desde sus orígenes, en la complacencia de las masas. También aparece en esta película la escena del baño con los compañeros soldados. Este es un motivo narrativo frecuente en las fábulas de travestismo femenino, como prueba de masculinidad (Martínez Sariago 2010, 105–6), pero, desde su aparición en Bú, ha sido muy explotado en las versiones cinematográficas de Mulan, con una presencia que denota claras remisiones intertextuales en casi todas las películas del corpus estudiado.

Mulan (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998)

Surgida en los años noventa, en plena tercera ola del feminismo, la primera *Mulan* de la Factoría Disney, dirigida por Tony Bancroft (1967–) y Barry Cook (1958–), es hija de su tiempo. La película se inspira en los hechos narrados en la balada china, pero, dada la brevedad del texto originario y la labor de transculturación que necesariamente había de acometer la Factoría para que la película fuese bien acogida en Occidente, se introducen numerosas adiciones, omisiones y modificaciones, tanto a nivel de trama como de personajes.¹² Una breve comparación de los eventos que jalonan las tramas de la balada y la película animada demuestra, en efecto, que estos cambios, en general, parecen destinados a aportar el componente fantástico y novelesco propio del cine norteamericano. Así, en la película se desarrolla con gran detalle el proceso de conversión de Mulan en guerrera por medio del entrenamiento militar, período formativo del que no se daba cuenta en el poema.¹³ Además, el desvelamiento de su verdadero sexo tiene lugar aquí en un contexto más dramático, después de resultar Mulan herida en la batalla y tener que recibir necesariamente atención médica, y no tras regresar a casa y quitarse por voluntad propia el atuendo de guerrero, como sucedía en el poema.

Tienen también gran interés narrativo – y contribuyen a la presentación de Mulan como joven triunfadora – la batalla en que consigue acabar con la mayoría de los hunos, provocando una avalancha, y el momento en que salva la vida del Emperador, derrotando, gracias a su inteligencia, a los enemigos que habían sobrevivido a la avalancha y lo habían secuestrado. Esta representación de Mulan supuso, no en vano, un gran avance para Disney. Desde el punto de vista de la productora Pam Coats, lo que distinguía a Mulan de otras heroínas creadas hasta la fecha era su habilidad para pensar por sí misma y expresar sus pensamientos, además de su combinación de “physical and mental prowess” (Dong 2011, 183).¹⁴ Aunque a Mulan todavía se le llama “princesa” por razones de marketing, el personaje se aparta del cliché de la princesa Disney, ya que no solo no está relacionada con ninguna familia real o notable, sino que también aparece como una guerrera valiente, ingeniosa y determinada, en lugar de como una heroína delicada y pasiva que aguarda la liberación del príncipe azul, modelo predominante en las películas clásicas de Disney (Davis 2006, 83–136; Martínez Sariago 2011).

Otras aportaciones significativas de la versión animada se relacionan con el añadido de personajes. En primer lugar, cuando Mulan decide alistarse en el ejército, es apoyada en su labor por Mushu, un dragón enviado por sus ancestros, y por Cri-Kee, un grillo de la suerte. Descrito por primera vez en su *Morfología del cuento* (1928) por Vladimir Propp y llevado a los guiones de Disney por Vogler (1992), el rol de adyuvante es frecuentemente desempeñado en el cine de la Factoría por mascotas u objetos animados que, como es el caso, ponen un toque tierno o humorístico. En segundo lugar, es clave el añadido del personaje de Li Shang, epítome de la masculinidad, cuya introducción puede entenderse como una concesión a los imperativos románticos del cine comercial, ya que en la Balada de Mulan no existe ningún personaje equiparable. Por esta concesión al final romántico – que no es necesariamente de cuño hollywoodiense, pues también se documentaba en las películas chinas de 1939 y 1964 – se ha considerado “falso” el feminismo del que la Factoría alardeaba (Dong 2011, 165–6, 174). Aunque la película ofrece un interesante relato de maduración personal, en tanto que refleja la

transformación de una insegura Mulan en destacada heroína – obtiene el reconocimiento del Emperador y trae honor a su familia – lo cierto es que el personaje acaba por reencauzar su vida dentro de la más estricta heterodoxia patriarcal.¹⁵

Pese a ello, desde una perspectiva de género, el avance con respecto a las anteriores heroínas de la Factoría es importante. El valor de Mulan radica en ofrecer un mensaje de empoderamiento a las jóvenes espectadoras: el amor puede nacer de la admiración, pues Shang admira a Mulan, y no solo de la belleza física, según el mensaje que arrojaba la representación de amores a primera vista no solo en las películas de la era clásica (1937–1967) de la Factoría, sino en las de la propia era Eisner (1989–2005), como vemos en *The Little Mermaid* (1989) (Martínez Sariego 2012, 1110–2). Además, en conexión con la perspectiva de género, otra aportación interesante de Mulan frente a películas anteriores de Disney es el modo en que parece hacerse eco, hasta cierto punto, de las tesis de Butler (1990) sobre el género y la performatividad. Los números musicales son especialmente elocuentes a este respecto, tanto por sus letras como por las imágenes que los acompañan. En “Reflection”, mientras Mulan se retira el maquillaje y el atuendo con que la vistieron para visitar a la casamentera, reflexiona de esta manera: “Look at me. / I will never pass for a perfect bride / Or a perfect daughter / Can it be / I’m not meant to play this part? / Now I see / That if I were truly to be myself / I would break my family’s heart” (“Mírame. / Nunca pasaré por una novia perfecta / o una hija perfecta. / ¿Puede ser / que no esté hecha para interpretar este papel? / Ahora veo / que si fuera realmente yo / le rompería a mi familia el corazón”) (Bancroft y Cook 1998, 00:11:56–00:12:22).¹⁶ La imagen de su cara a medio despintar es profundamente significativa: en la sociedad patriarcal las mujeres se ven obligadas a esconder, bajo el maquillaje y los vestidos, su verdadero ser. En “I’ll make a man out of you”, paralelamente, se define el concepto de masculinidad, igualmente limitante: “We must be swift as the coursing river / (Be a man) / With all the force of a great typhoon / (Be a man) / With all the strength of a raging fire / Mysterious as the dark side of the moon” (“Debemos ser rápidos como el río corriente, / (Sé un hombre) / con toda la fuerza de un gran tifón, / (Sé un hombre) / con toda la fuerza de un rabioso fuego, / misteriosos como la cara oculta de la luna”) (Bancroft y Cook 1998, 00:39:29–00:39:41).

Por otro lado, en relación con la identidad racial, es de notar que la película animada de Mulan, aunque triunfó en el mundo occidental, fracasó cuando se estrenó en cines en China en 1999. Aunque la guerrera fue el primer personaje asiático de la Factoría – y su representación positiva contrastaba con la de otros personajes asiáticos en el cine de Hollywood, retratados de forma marginal y discriminatoria (Mei 2018) – algunos de los espectadores orientales se refirieron a la Mulan de Disney como una yang Mulan (“Mulan extranjera”). Ello se debía a varias razones, pero sobre todo a que en la cultura clásica china Mulan encarnaba un arquetipo de mujer cuyos rasgos esenciales eran la modestia, la piedad filial y la solidaridad, rasgos que en la versión de Disney quedaban en segundo plano frente al individualismo y el orgullo, valores típicamente norteamericanos (Langfitt 1999; Wang 2022, 8). La crítica especializada tampoco aprobó la película, al considerarla irrespetuosa con respecto a la cultura china, con marcados estereotipos orientalistas. Se introducen, para dar color local y enfatizar el exotismo de la historia, elementos típicamente chinos, como la Gran Muralla, la Plaza de Tiananmen o el personaje del dragón, pero se incurre en numerosos anacronismos, anatopismos e inexactitudes. Por ejemplo, la representación

de Mushu como un dragón torpe y entrometido constituyó, al entender del receptor chino, una falta de respeto a su cultura, en la que el dragón era sagrado, pues tradicionalmente simbolizaba poder y fuerza (Krstic 2020). Además, la película perpetuaba el tópico de la supremacía occidental, al presentar la opresión de género que Mulan sufre como un problema propio de la bárbara cultura china (Yin 2014, 293).

En resumen, la mayor parte de los críticos lamentó el hecho de que la Mulan de Disney se hallaba muy alejada de la balada clásica, pues la Factoría había optado, fundamentalmente, por adaptar (y deformar) el material y la cultura chinas: se había enfatizado el individualismo del personaje, dotándolo de ciertos valores feministas, y se había agregado el componente argumental del romance. Ambos cambios restaban exotismo a la trama y la hacían más apta para su consumo global, de acuerdo con la línea comercial de la Factoría. Desde esta perspectiva, la Factoría habría robado a la historia su esencia y, en su propósito de imponer valores y creencias occidentales, habría atropellado la cultura china con el bulldozer de Disney (Mo y Shen 2000). Para Wang (2020, 14), sin embargo, Disney no efectúa en realidad cambios tan relevantes, especialmente si tomamos en consideración que en la propia tradición literaria china la trama de Mulan había sufrido con anterioridad modificaciones mucho más drásticas. Disney, al fin y al cabo, tampoco pretendió nunca hacer una versión propiamente china de la historia, sino una propia, aunque sin dejar de respetar las fuentes.¹⁷

Mulan (Niki Caro, 2020)

Más de veinte años después de la versión animada, la Factoría Disney produjo el remake de Mulan con actores de carne y hueso, encargando la dirección a la neozelandesa Niki Caro (1966–). Con un estreno previsto para el 27 de marzo de 2020, el confinamiento impuesto por la pandemia del coronavirus llevó a que se pospusiera su estreno en Disney Plus varias veces; primero al 24 de julio y finalmente al 21 de agosto. Esta Mulan, aunque también producida por Disney, es muy diferente de la Mulan animada, y no solo por detalles anecdóticos. El tono general es más serio, en parte por la eliminación de los números musicales, y las modificaciones argumentales son de diverso calado, desde lo más anecdótico a lo más trascendente. Detalles triviales son, por ejemplo, que en una escena Mulan persiga a una gallina, en vez de a un perro, o el hecho de que el núcleo familiar esté integrado por personajes diferentes, pero la dinámica de relaciones es esencialmente la misma. La nueva versión, en efecto, conserva la figura esencial del padre como afectado por problemas de movilidad, aunque elimine al personaje de la abuela, presente en la película de 1998, e introduzca el de una hermana, ausente de aquella versión, pero con cierto correlato en la balada original y presente en algunas reescrituras chinas de la leyenda, como en Suí Táng Yányì.

Detalles más relevantes, desde el punto de vista argumental, y en relación con una perspectiva de género, son la eliminación de Mushu – sustituido por un fénix femenino – y del personaje de Li Shang – desdoblado en varios personajes varones – o el añadido del personaje de la bruja, Xianniang – mujer que forma parte del ejército de invasores contra el que tiene que luchar Mulan – ya que algunos de estos cambios se relacionan con la orientación feminista que Caro quiso dar al filme, motivada tanto por sus propias convicciones como por la política comercial de la Factoría.¹⁸

En primer lugar, la supresión de Mushu está relacionada con el carácter absolutamente protagonista que, de acuerdo con las declaraciones de Caro (USA Today 2020), se deseaba otorgar a la figura de Mulan, que no debía quedar eclipsada en ningún momento por personajes masculinos. En la versión animada, Mushu, el autoproclamado guardián de Mulan, a quien ponía voz el humorista Eddie Murphy, la aleccionaba de forma constante y a veces impertinente, acaparando metraje. El personaje había sido bien recibido por ciertos sectores del público, pero desviaba la atención de Mulan, algo imperdonable en una película que supuestamente respondía a las consignas del Girl Power ensalzado por la tercera ola feminista. Además, el mansplaining infantil en que incurre Mushu, un contrasentido en una película supuestamente feminista, le resultaba desdeñable a la nueva directora, como ella misma ha reconocido en numerosas entrevistas (Wang 2022, 6). Esta razón, unida al argumento cultural antes mencionado – la degradación cómica sufrida por el honorable dragón chino en la versión animada (Krstic 2020) – fue lo que llevó a su eventual sustitución en el remake por un fénix femenino o fenhuang, figura tradicional china que vela silenciosamente por la joven Mulan.

En segundo lugar, el personaje de Li Shang es reemplazado por dos personajes masculinos: el comandante Tung y Honghui.¹⁹ Tung, que había combatido en el pasado junto al padre de Mulan, reconoce y aprecia el talento de quien cree el hijo de su amigo y actúa como su mentor en el ejército. Honghui, compañero de barracón de Mulan, encarna su interés amoroso en la nueva versión, con la peculiaridad – eso sí – de que, a diferencia de Li Shang, no la impresiona con sus músculos, sino con su camaradería – aunque empezaran con mal pie – y por la forma en que la ayuda a refutar rancios estereotipos de género. Así, cuando en el curso de una comida los soldados mantienen una discusión sobre su ideal de mujer y Mulan sostiene que esta debe ser valiente, inteligente y tener sentido del humor,²⁰ Honghui se pone de su parte aunque otro soldado, Yao, se burla de ella por opinar así. Asimismo, cuando Mulan, expulsada del ejército, regresa junto a sus compañeros para alertarlos de los verdaderos planes de Bori Khan – el enemigo –, Honghui nuevamente la defiende cuando el comandante no la cree, argumentando que, si en su momento confió en Hua Jun, su alter ego masculino, no hay razón para que dude de ella solo porque ahora sabe que es mujer. Sea como fuere, el reemplazo de la figura de Li Shang, con todas sus implicaciones heteropatriarcales, por estos dos personajes supone un decidido alejamiento feminista de la versión animada, donde el romance se desarrollaba más claramente²¹

En tercer lugar, la relación que se establece entre Mulan y Xianniang es significativa, porque son enemigas y a la vez aliadas, debido a su condición de mujeres fuertes en un mundo dominado por hombres. La Bruja en un primer momento se enfrenta con Mulan, pero, más adelante, cuando es expulsada del ejército al revelar que es mujer, la invita a formar equipo, lo que constituye un gesto clave de sororidad. En relación con este último punto, es también relevante el hecho de que sea Mulan misma quien decida mostrarse como mujer ante sus compañeros, especialmente si consideramos que en la balada tradicional nunca fue descubierta y en la versión animada ocurre – como ya explicamos – sin que ella lo pretenda.

Inspirada por una ideología progresista y feminista, esta película de Disney pretendía ofrecer una imagen más actualizada de la leyenda china que la versión de 1998. Sin embargo, tuvo que enfrentarse a todo tipo de críticas, tanto por parte de quienes se esforzaron en

señalar los cambios frente a la versión animada – inconcebible para una película que se presentaba como remake con actores de carne y hueso – como por la inadecuada representación de la cultura y la historia chinas, así como – de nuevo – por la perpetuación de estereotipos orientalistas. Uno de los argumentos más repetidos fue el relativo al tratamiento del Qi, concepto tradicional de la cultura china referido al flujo de energía que habita el cuerpo de un ser humano, que fue convertido en esta Mulan en una especie de superpoder limitado por la deshonestidad que supone su disfraz y que acaba por desvirtuar sus logros como guerrera, atribuyéndolos a una instancia superior. Mientras que la película de 1998 presenta el conmovedor rito de paso de una adolescente – como antes apuntamos – en la nueva versión los valores de Mulan quedan supeditados al poder sobrenatural del Qi (Dahagam 2020), por lo que esta no desarrolla personalmente sus propias habilidades. El final de la historia, en el que su motivación queda reducida a los valores piadosos y familiares, conlleva, en última instancia, la negación de su individualidad (Olechnowicz 2020). La implicación feminista que Niki Caro pretendía incorporar a la historia quedó, desde esta perspectiva, diluida.²²

En todo caso, la película en live action – que supuso para la Factoría una gran decepción, tanto a nivel crítico como financiero²³ – tuvo una acogida particularmente negativa en China, donde sufrió un boicot por razones políticas,²⁴ pero también por su tergiversación occidentalizante de los símbolos y valores de la cultura china, así como por sus anacronismos (Song y Xie 2020). Aun reconociendo que algunas de estas recriminaciones tienen fundamento, es preciso señalar que la tarea que se propuso la directora no era fácil. Insertar ideología feminista en una historia tradicional de Extremo Oriente adaptada con anterioridad por Disney y complacer por igual a los espectadores occidentales y chinos era una tarea compleja, tal vez del todo irrealizable. Por ello, el mayor interés de la versión de Caro residiría, más que en proponer una auténtica lectura feminista de la historia, en que, como ha apuntado Wang (2022), nos permite explorar la interseccionalidad de género, raza, cultura y política que define la producción y recepción de las películas interculturales de nuestro tiempo.

Mulan según Disney: adaptación, transculturación e hibridación de niveles culturales

Como antes apuntamos, a la hora de extraer factores comunes sobre el tratamiento de la leyenda china de Mulan por parte de la Factoría Disney es interesante considerar los procesos de adaptación, transculturación e hibridación de niveles culturales a los que el material es sometido. Nuestra aproximación ha de ser, por fuerza, sintética y somera, pero es necesario, para una comprensión cabal de la asimilación del material por parte de la Factoría, repasar estos conceptos, sobre todo por su incidencia sobre la representación cultural, étnica y de género.

En lo que atañe a la adaptación al medio cinematográfico estadounidense de la fuente literaria – y de todo el corpus generado en China en torno a Mulan – hemos apuntado previamente, aunque de forma breve, las conexiones entre los textos y películas del corpus, de acuerdo con la teoría de la intermedialidad, deudora de las aportaciones pioneras de Genette (1982) en el campo de la literatura y desarrollada, entre otros, por Wolf (2011; 2015). Las películas constituyen, dentro de la intermedialidad, un ejemplo de adaptación, pero son mucho más que eso, en virtud de la prevalencia del argumento en diferentes medios discursivos y la tupida red de referencias por la que quedan conectadas

~ sus diferentes realizaciones o intertextos. El material literario, en su tránsito al medio audiovisual, sufre interpolaciones y modificaciones varias, pero ninguna de tanto calado como los procesos de transculturación o transformación cultural a los que queda sujeto el hipotexto originario para encajar mejor en un contexto global.

La leyenda china es sometida, en efecto, a un procedimiento de transculturación según la definición de Rogers (2006), por el cual la cultura extranjera atraviesa un proceso de descontextualización, recontextualización, domesticación y, finalmente, universalización (Chan 2002), ya que, de hecho, Mulan se convirtió en un icono global tras la aparición de la versión animada de 1998. Se creó un nuevo repertorio cultural (Even Zohar 1990, 1997) en torno al personaje (Chan 2002; Wang y Yeh 2005; Xu y Tian 2013), en el sentido de que incluso algunas versiones chinas recientes se relacionan estrechamente con las de Disney. La transculturación, en tanto que supone un proceso de hibridación cultural, provoca a menudo conflictos interculturales, como ha sucedido, de hecho, con ambas versiones de Mulan, según hemos comentado. La Factoría se había enfrentado ya a problemas similares con otros grupos étnicos a propósito de otros largometrajes, por lo que no se trataba de un problema nuevo.²⁵ No obstante, y a pesar de las desavenencias surgidas con China, hay que reconocer el esfuerzo encomiable por parte de Disney para difundir esta cultura tradicional a gran escala y, en el caso de la versión de 2020, para resolver algunos de los problemas culturales que planteaba la versión animada.²⁶

Además de la hibridación cultural que entraña la transculturación, se produce en ambas películas una hibridación de niveles culturales, por la incorporación de materiales de la alta cultura en la cultura de masas representada por Disney. La cultura de masas, que apuesta por la uniformidad de bienes culturales y valores sociales, tiende a difuminar los límites entre la cultura de élite y la popular, despojando el material de su complejidad y carga crítica para su mejor consumo por parte del público masivo. Y esta tarea de saqueo y desideologización es también ejecutada por Disney sobre esta leyenda china de antigüedad milenaria. Así, si la historia de Mulan contenía algún componente subversivo en lo que concierne al tratamiento de la temática de género, en la versión animada este ingrediente queda totalmente difuminado. Al fin y al cabo, el componente feminista que quiso imprimirse a la versión de 1998 vino motivado por presiones sociales y, en particular, por las exigencias de la tercera ola feminista, atenta a un enfoque interseccional que integrase género y raza. Abrumada por la recepción demoledora que las feministas habían dispensado a *The Little Mermaid*, primer gran largometraje de la era Eisner, la Factoría se avino a ofrecer un modelo de heroína con inquietudes culturales: Bella, de *Beauty and the Beast* (Martínez Sariego 2012). Tras presentar a una coprotagonista étnica, Jasmín, en *Aladdin* (1992) y convertir en protagonista de un largometraje a una princesa nativo-americana (Pocahontas, 1995), Mulan (1998) suponía otro gran paso. Transgresora, inteligente y valiente, la joven china fue, si no verdaderamente feminista, al menos sí la más innovadora de todos los personajes femeninos de Disney hasta la fecha. Por su parte, en el ánimo de Niki Caro la impronta feminista era más genuina, pero en el proceso de producción la necesidad de llegar a una solución de compromiso que satisficiera a un tiempo los postulados ideológicos de la autora y los intereses comerciales de la fórmula Disney acabó por diluir el componente crítico. Creada por las élites para el público general, la cultura de masas se somete siempre a la lógica del mercado, sin ir más allá de

las reivindicaciones ideológicas que el público general demanda, despojadas de carga crítica y ya digeridas por el capitalismo heteropatriarcal dominante. De ahí que en ambos casos sea posible hablar de “globocentrismo”, según la definición de Coronil (2000).

Conclusiones

En este trabajo planteamos, en síntesis, que la relación entre Disney y Mulan es de carácter simbiótico, aunque no exenta de fricciones en ninguna de sus instancias. La cultura clásica china ha proporcionado a la cultura occidental un personaje y una historia singulares, muy adecuados para su aprovechamiento en la cultura de masas contemporánea, por el componente rompedor que implicaba la transgresión de género. Se trataba, en efecto, de un argumento muy propicio para su explotación en el marco de los postulados de la tercera ola feminista, aunque el componente reivindicativo, en consonancia con las exigencias de la propia cultura de masas y la tradición conservadora de la Factoría Disney, queda bastante diluido. Es cierto, por otro lado, que la película de Disney contribuyó a convertir a Mulan en un icono cultural global, pero para ello, en un ejemplo claro de transculturación, con objeto de rebajar el exotismo de la fábula y hacerla más atractiva para un público global, añadió ingredientes propios de la cultura estadounidense – y occidental en general – como el individualismo y, en el caso de la versión animada, el componente romántico, característico de su cine comercial.

Más que las concomitancias de las versiones cinematográficas de la Factoría con los textos canónicos, a veces puramente anecdóticas, y por encima de la lógica evolución diacrónica del argumento, en el binomio Mulan–Disney nos concierne, sobre todo, la actual dinámica de interacción entre medios discursivos (literatura/cine), regiones (Oriente/Occidente) y niveles culturales (alta cultura/cultura de masas). Para estudiar estos trasvases nos han sido útiles los conceptos teóricos de adaptación, transculturación e hibridación. En lo que atañe a la primera dicotomía, relacionada con la adaptación de la fuente literaria al medio cinematográfico, hemos aludido tanto a detalles específicos que demuestran una conexión efectiva entre los textos y películas del corpus como a los paralelos temáticos naturalmente derivados de su condición de decantaciones de un mismo mito, con documentación de motivos también presentes en el argumento paneuropeo de la doncella guerrera y, en general, en las fábulas de travestismo femenino.

La segunda dicotomía, articulada sobre el binomio Oriente/ Occidente, se relaciona en gran medida con el proceso de transculturación, pues la elaboración de las películas de la Factoría derivó en una desvirtuación o deformación de la cultura clásica china con objeto de complacer a audiencias globales. Aunque no hubo intención de ofensa, los estereotipos orientalistas se sintieron como particularmente sangrantes en China y ello condujo al rechazo de ambas versiones en el país de origen de la leyenda. Para concluir, el estudio de la última dicotomía, relacionada con la hibridación entre alta cultura y cultura de masas, ha resultado especialmente fructífero. En la cultura de masas contemporánea, de la que Disney constituye pilar esencial, el material legendario de origen chino se ha convertido en vehículo de inquietudes tan atractivas para una audiencia occidental como el anhelo juvenil de realización personal, en conexión con valores feministas. Tanto la Mulan de 1998 como la de 2020 han cumplido la función de altavoces de los valores y planteamientos de la cultura dominante, según es habitual con los productos de la cultura de masas, ~

lo que ha implicado cierta simplificación ideológica.

Los conceptos de adaptación, transculturación e hibridación aparecen, pues, como categorías útiles para el estudio de las reinterpretaciones contemporáneas de mitos orientales de antigüedad milenaria, como el de Mulan, al tiempo que arrojan luz sobre nuestra propia cultura, nuestras inquietudes y nuestras escalas de valores. Las versiones del personaje efectuadas por la Factoría Disney demuestran, en efecto, el alcance y versatilidad de un mito que venía siendo reinterpretado desde hacía siglos en la propia cultura china, pero que, trasplantado a la cultura occidental y a nuevos soportes, ha sido capaz de adquirir nuevos matices, en diálogo con realidades y preocupaciones globales.

≈ Obras citadas

- ALLAN, Robin. 1999. *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- ALLEN, Joseph R. 1992. *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry*. Michigan: University of Michigan.
- ARTZ, Lee. 2004. "The Righteousness of Self-Centred Royals: The World According to Disney Animation." *Critical Arts* 18 (1): 116–146.
- BANCROFT, Tony y Barry COOK. 1998. *Mulan*. Burbank, CA: Walt Disney Pictures.
- BRODE, Douglas y Shea T. BRODE, eds. 2016. *Debating Disney: Pedagogical Perspectives on Commercial Cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- BRUNEL, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: PUF.
- BUTLER, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- CAO, Shunqing. 2005. *Bi Jiao Wen Xue*. Chengdu: Sichuan UP.
- CARO, Niki. 2000. *Mulan*. Burbank, CA: Walt Disney Pictures, Jason T. Reed Productions, Good Fear Content.
- CHAN, Joseph M. 2002. "Disneyfying and Globalizing the Chinese Legend Mulan: A Study of Transculturation." En *Search of Boundaries: Communication, Nation–States and Cultural Identities*, ed. Joseph Chan y Bryce T. McIntire, 225–48. Norwood, NJ: Ablex Publishing.
- CITRA, Suria y Poppy FEBRIANA. 2022. "Film Analisis Peran Gender Tokoh Mulan dan Bori Khan dalam Film Mulan 2020." *Indonesian Journal of Cultural and Community Development* 11: 6–13.
- CORONIL, Fernando. 2000. "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo." En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Edgardo Lander, 87–112. Buenos Aires: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales).
- CRENSHAW, Kimberlé W. 1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color." *Stanford Law Review* 43 (6): 1241–99.
- DAHAGAM, Aditi. 2020. "Mulan' Review: Who Is that Girl I See?" *Spoke News*, September 23, 2020. <https://spoke.news/15738/opinion/mulan-review-who-is-that-girl-i-see/> (Último acceso: 15 de agosto de 2022).
- DAVIS, Amy. 2006. *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. Bloomington: Indiana University Press.
- , ed. 2019. *Discussing Disney*. Londres: John Libbey Publishing.
- DONG, Lan. 2006. "Writing Chinese America into Words and Images: Storytelling and Retelling of The Song of Mu Lan." *The Lion and the Unicorn* 30 (2): 218–33.
- , 2011. *Mulan's Legend and Legacy in China and the United States*. Philadelphia: Temple University Press.
- DUNDES, Lauren y Madeline STREIFF. 2016. "Reel Royal Diversity? The Glass Ceiling in Disney's Mulan and Princess and the Frog." *Societies* 6 (4): 35–48.
- EDWARDS, Louise. 2010. "Transformations of the Woman Warrior Mulan: From Defender of the Family to Servant of the State." *Nan Nü* 12: 175–214.
- EVANSI, Elizabeth Evans. 2015. *The Politics of Third Wave Feminism: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*. Basingstoke y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- EVEN ZOHAR, Itamar. 1990. "Polysystem Theory." *Poetics Today* 11 (1): 9–26.
- , 1997. "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer." *Target* 9 (2): 373–81.
- FĒNG, Yuè. 1964. *Lady General Hua Mulan*. Hong Kong: Shaw Brothers.
- FRENZEL, Elizabeth. 1963. *Stoff, Motiv – und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler.
- , 1966. *Stoff – und Motivgeschichte*. Berlín: E. Schmidt.
- , 1980. *Vom Inhalt der Literatur: Stoff, Motiv, Thema*. Friburgo: Herder.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- GONG, Zhengyang y Yuan TIAN. 2020. "A Feminist Analysis of the Live-action Disney Film Mulan." *Frontiers in Art Research* 3 (3): 65–74.
- GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- HÄGERDAL, Hans. 1997. "The Orientalism Debate and the Chinese Wall: An Essay on Said and Sinology." *Itinerario* 21: 19–40.

- HAYOT, Eric, Haun SAUSSY y Steven G. YAO, eds. 2008. *Sinographies: Writing China*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO. 1947. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 2ª ed. Amsterdam: Querido.
- KRSTIC, Zee. 2020. "The Real Reason Why Mushu Isn't in Disney's New 'Mulan' Film." *GoodHouseKeeping*, September 12, 2020. <https://www.goodhousekeeping.com/life/entertainment/a33984226/why-is-mushu-not-in-new-mulan-movie-2020/> (Último acceso: 20 de septiembre de 2022).
- KUNG, J. 2019. "Disney's Mulan and Unlocking Queer Asian-American Masculinity." *Sprinkle: An Undergraduate Journal of Feminist and Queer Studies* 12: 40–9.
- KWA, Shiamin y Wilt L. IDEMA. 2010. *Five Versions of a Classic Chinese Legend with Related Texts*. Indianapolis y Cambridge: Hackett.
- LAI, Sufen Sophia. 1999. "From Cross-Dressing Daughter to Lady Knight-Errant: the Origin and Evolution of Chinese Women Warriors." En *Presence and Presentation: Women in the Chinese Literary Tradition*, ed. Sherry J. Mou, 77–107. Nueva York: St Martin's Press.
- LAN Feng. 2003. "The Female Individual and the Empire: A Historicist Approach to Mulan and Kingston's Woman Warrior." *Comparative Literature* 55 (3): 229–45.
- LANGFITT, Frank. 1999. "Disney Magic Fails 'Mulan' in China; Cultures: The Americanized Version of the Famous Folk Tale Is All Too American for Chinese Movie Audiences." *Baltimore Sun*, May 3, 1999. <https://www.baltimoresun.com/news/bs-xpm1999-05-03-9905030250-story.html> (Último acceso: 1 de agosto de 2022).
- LI, Jing. 2018. "Retelling the Story of a Woman Warrior in Hua Mulan (2009): Constructed Chineseness and the Female Voice." *Marvels & Tales* 32 (2): 362–387.
- LIU, Chang. 2020. "The Cultural Communication Significance of the Mulan Films Made by Disney." *Learning & Education* 9 (3): 68–69.
- LO NIGRO, Sebastiano. 1966. *La canzone della «fanciulla guerriera» nella poesia popolare europea*. Catania: Università di Catania.
- LYONS, Mike. 1998. "Times Are Changing for Disney Heroines." *Cinefantastique* 30 (2): 7.
- MÀ, Jingle. 2009. *Huā Mùlán*. Shanghai Film Group, Polybona Films.
- MACKERRAS, Colin. 1999. *Western Images of China*. Hong Kong y Nueva York: Oxford University Press.
- MARGOULIÈS, Georges. 1928. "Deux poèmes sur la jeune fille partie à la guerre pour remplacer son père." *Revue de Littérature Comparée* 8: 304–9.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel M. 2000. "Hyenas in the Pride Lands: Latinos/as and Immigration in Disney's *The Lion King*." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 25 (1): 47–66.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, Mónica M. 2009a. "La figura literaria de la doncella guerrera en Oriente y Occidente: una aproximación comparatista." En *Estudios de Literatura General y Comparada: Literatura y alianza de civilizaciones*, ed. Antonio Cruz, 255–69. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- 2009b. "La mujer vestida de hombre: la tradición del mito ovidiano de Ifis en la cultura occidental." Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2010. "El casamiento entre dos damas: motivos narrativos en un pliego de cordel." En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, 101–8. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- 2011. "Disney's Contribution to the Social Construction of Femininity: A Critical Survey." En *I Congreso Internacional de Educación para la Igualdad: género y sexualidades*, coord. F. J. del Pozo Serrano et al., 253–62. Granada: Nativola.
- 2012. "¿Qué libros lee Bella? El pseudofeminismo de la Factoría Disney." En *Investigación y género. Inseparables en el presente y en el futuro*, coord. I. Vázquez Bermúdez, 1109–22. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- 2013. "La doncella guerrera: literatura e identidad nacional." En *AELO 35. Avances en el Estudio de la Literatura Oral / Advances in Oral Literature Research*, ed. Jasmina Nikolić y Dalibor Soldatić, 299–314. Belgrado: Facultad de Filología.
- MEI, Gina. 2018. "10 People Reflect on Disney's 'Mulan' in Honor of Its 20th Anniversary." *Shondaland*, June 5, 2018. <https://www.shondaland.com/live/a21073414/disney-mulan-20th-anniversary/> (Último acceso: 11 de julio de 2022).
- MEINEL, Dietmar. 2016. *Pixar's America: The Re-Animation of American Myths and Symbols*. Basingstoke y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MENDELSON, Scott. 2020. "China Box Office: 'Mulan' Is One of Disney's Worst-Performing Remakes." *Forbes*, September 30, 2020. <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2020/09/30/china-box-office-mulan-is-one-of-disneys-worst-performingremakes/?sh=7a593f434c67> (Último acceso: 11 de julio de 2022).
- MO, Weiming y Wenju Shen. 2000. "A Mean Wink at Authenticity: Chinese Images in Disney's *Mulan*." *New Advocate* 13 (2): 129–42.
- OLECHNOWICZ, Frank. 2020. "*Mulan* (2020) Sullies the Legacy of a Heroine." *The Objective Standard*, October 2, 2020. <https://theobjectivestandard.com/2020/10/mulan-2020-sullies-the-legacy-of-a-heroine/> (Último acceso: 4 de julio de 2022).
- POSTEL, Philippe. 2002. "Mulan." En *Dictionnaire des mythes féminins*, ed. P. Brunel, 1388–406. París: Éditions du Rocher.

- PROPP, Vladimir. 1928. *Morfologija skazki*. Leningrado: Academia.
- RAJEWSKY, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Stuttgart: A. Francke UTB.
- RICOEUR, Paul. 1983. "La mise en intrigue. Une lecture de la Poétique d'Aristote." *Temps et récit I*, 55–84. París: Seuil.
- ROGERS, Richard A. 2006. "From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation." *Communication Theory* 16: 474–503.
- SAID, Edward W. 1978. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2000. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SCHIELE, Kristen, Lauren Louie y Steven Chen. 2020. "Marketing Feminism in Youth Media: A Study of Disney and Pixar Animation." *Business Horizons* 63 (5): 659–69.
- SEEMANN, Erich. 1959. "Die Gestalt des Kriegerischen Mädchens in den Europäischen Volksballaden." *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 10: 192–212.
- SEGER, Linda. 1992. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. Nueva York: Owl Books–Holt.
- SONG, Lin y Wenting Xie. "Poor Artistic Level, Misunderstanding of Chinese Culture Lead to Mulan Failure in China." *Global Times*. September 11, 2020. <https://www.globaltimes.cn/content/1200622.shtml> (Último acceso: 1 de julio de 2022).
- SUN, Xiaosu. 2008. "Mulan on Page and Stage: Stories of Mulan in Late Imperial China." M.A. diss., University of Pittsburgh.
- USA TODAY. 2020. "Mulan Director Niki Caro Explains Why Mushu Was Left Out of the Live-action Remake." *USA Today*, February 9, 2020. <https://eu.usatoday.com/videos/entertainment/2020/09/02/mulan-director-explains-why-fan-favorite-mushu-isnt-new-film/5695470002/> (Último acceso: 11 de julio de 2022).
- VOGLER, Christopher. 1992. *The Hero's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Studio City–California: Michael Wiese Productions.
- WALKER, Rebecca. 1992. "Becoming the Third Wave." *Ms*. (January/February, 1992): 39–41.
- WĀNCĀNG, Bù. 1939. *Mùlán cóngjūn*. Hwa Cheng Studio.
- WANG, Georgette y Emilie Yueh–yu Yeh. 2005. "Globalization and Hybridization in Cultural Products: The Cases of Mulan and Crouching Tiger, Hidden Dragon." *International Journal of Cultural Studies* 8 (2): 175–93.
- WANG, Zhuoyi. 2020. "Cultural "Authenticity" as a Conflict–Ridden Hypotext: *Mulan* (1998), *Mulan Joins the Army* (1939), and a Millennium–Long Intertextual Metamorphosis." *Arts* 9 (78): 1–16.
- . 2022. "From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020): Disney Conventions, Cross–Cultural Feminist Intervention, and a Compromised Progress." *Arts II* (5): 1–18.
- WASKO, Janet. 2020. *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*. 2^a ed. Cambridge: Polity Press.
- WOLF, Werner. 2011. "(Inter)mediality and the Study of Literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (3): 1–10.
- . 2015. "Literature and Music: Theory." En *Handbook of Intermediality: Literature–Image–Sound–Music*, ed. Gabriele Rippl, 459–74. Berlín: De Gruyter.
- WONG, Sau–Ling Cynthia. 1991. "Kingston's Handling of Traditional Chinese Sources." En *Approaches to Teaching The Woman Warrior*, ed. Shirley Geok–lin, 26–36. Nueva York: MLA.
- XU, Mingwu y Chuanmao Tian. 2013. "Cultural Deformations and Reformulations: A Case Study of Disney's *Mulan* in English and Chinese." *Critical Arts* 27 (2): 182–210.
- YANG, Qing. 2018. "Mulan in China and America: From Premodern to Modern." *Comparative Literature: East & West* 2 (1): 45–59.
- YIN, Jing. 2014. "Popular culture and Public Imaginary: Disney vs Chinese Stories of Mulan." En *The Global Intercultural Communication Reader*, ed. A. Molefi Kete et al., 285–304. Nueva York: Routledge.
- ZHAO, Meijuan, Lay Hoon Ang y Florence Toh Haw Ching. 2020. "Hybridization of the Cultural Identity in Disney's *Mulan*." *Academic Journal of Interdisciplinary Studies* 9 (5): 27–37.
- . 2022. "Hybridising the Cultural Identity of Mulan from a Chinese Ballad to American Films." *Asian Journal of Social Science* 50 (2): 130–6.

≈ Notas

¹ El argumento de *Mulan* tiene, en efecto, sorprendentes paralelos con la balada paneuropea de "La doncella guerrera", donde también una doncella se viste de varón para luchar en la guerra en sustitución de su padre. Sobre la presencia del tema en la literatura paneuropea, véase Margouliès (1928), Seemann (1959), Lo Nigro (1966), Martínez Sariego (2013). Una breve comparación de estos poemas europeos con *Mulan* se ofrece en Martínez Sariego (2009a). Sobre las pruebas de masculinidad como motivo argumental recurrente en fábulas de travestismo femenino, véase Martínez Sariego (2010, 105–6).

² La leyenda era conocida en Estados Unidos ya con anterioridad al estreno de la película de Disney, sobre todo gracias a la novela *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts* (1976), de Maxine Hong Kingston (Dong 2011, 93–122), y a las políticas educativas en favor de la multiculturalidad, que dieron lugar a numerosos libros ilustrados sobre el personaje (Dong 2006; 2011, 123–58).

³ El anglicismo *live-action* designa una producción rodada con actores y escenarios reales a partir de una película animada previa. La Factoría Disney ha explotado este recurso hasta la extenuación durante los últimos años.

⁴ En realidad, la dicotomía no es tal, porque la *Balada de Mulan* surge en un primer momento como literatura oral, que forma parte de la cultura popular genuina, producida por el pueblo para el pueblo, frente a la cultura de masas, producida por las élites para las masas. No obstante, creemos que, a efectos argumentativos, el hecho de que en la cultura china exista un ingente corpus literario sobre el personaje justificaría la simplificación.

⁵ Seguimos a Wolf (2015), que, desarrollando aportaciones de Rajewsky (2002), define la intermedialidad como un fenómeno complejo que subsume la transmedialidad, la transposición intermedial, la referencia intermedial y la plurimedialidad.

⁶ Sobre la compleja recepción de Said en el ámbito de la sinología, véase Hägerdal (1997). McKerras (1999) ofrece un panorama imagológico de China en Occidente, mayoritariamente en el mundo anglófono. Véanse, asimismo, los trabajos sobre la representación occidental de la otredad china compilados por Hayot, Saussy y Steven (2008).

⁷ Su poder radicaría en su capacidad para ocultar la manera en que sigue dependiendo del sometimiento de sus otros, definidos ahora menos por su alteridad que por su subalternidad (Coronil 2000, 105).

⁸ Esto es habitual en el ámbito de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Sánchez Noriega 2000, 50–6).

⁹ La palabra “mito” tiene múltiples acepciones, pero en este trabajo lo entendemos como esquema narrativo determinado que puede manifestarse tanto en relatos como en acciones dramáticas. Sería el equivalente del *Stoff* de Frenzel (1963, 24–9; 1966, 7–11; 1980, 30–4, 71–7) o lo que Ricoeur (1983) llamaba “mise en intrigue”. Sobre su capacidad transtextual, véase Brunel (1992). En uno de los diccionarios de Brunel se recoge, de hecho, una entrada sobre Mulan (Postel 2002).

¹⁰ En la mayoría de las versiones de Mulan de las dinastías Ming y Qing el nombre “Mulan” es tratado como unidad y al personaje se le proporciona un apellido: Hua o Zhu. En esta obra, sin embargo, parece que la sílaba Mu es considerada apellido. Véase Kwa e Idema (2010, xxiii, n. 8).

¹¹ Sobre esta película como reescritura actual propiamente china de la leyenda, véase Li (2018).

¹² Se han documentado, en términos numéricos, 191 deformaciones y reformulaciones de acuerdo con la receta Disney. Véase Xu y Tian (2013).

¹³ En las fuentes chinas no se da información al respecto o bien se presenta a Mulan como ya versada en las artes militares antes de alistarse en el ejército, como en *Zhōngxiào yǒng liè Mùlán zhuàn*.

¹⁴ Los primeros críticos de la película ya señalaron este aspecto. Véase Lyons (1998).

¹⁵ Sobre la consideración de la relación heteropatriarcal como pilar esencial para la realización de la heroína en el corpus de Disney, véase Martínez Sariago (2011).

¹⁶ En la versión musical de Christina Aguilera, probablemente más conocida, figura un texto alternativo: “Every day / It’s as if I play a part / Now I see / If I wear a mask / I can fool the world / But I cannot fool my heart” (“Cada día / es como si interpretara un papel. / Ahora veo / que si me pongo una máscara / puedo engañar al mundo, / pero no puedo engañar a mi corazón”). El mensaje, en todo caso, es el mismo.

¹⁷ Tony Bancroft, uno de los dos directores, declaró al respecto: “We knew we had to respect the material [...] [but] we also knew we weren’t going to make a Chinese picture. We couldn’t [...]. We are not Chinese” (“Sabíamos que teníamos que respetar el material [...] [pero] también sabíamos que no íbamos a hacer una película china. No podíamos [...]. No somos chinos.”) (Wang y Yeh 2005, 188).

¹⁸ El estreno de las reescrituras en formato *live action* por parte de la Factoría Disney se ha efectuado, sobre todo tras el #MeToo, en el seno de importantes campañas comerciales que convierten el feminismo en moneda de cambio (Schiele, Louie y Chen 2020).

¹⁹ Algunos consideran que el desdoblamiento acontece en realidad en tres personajes, pues incluyen también como desdoblamiento de Li Shang al sargento Qiang (Wang 2022, 7).

²⁰ Detectamos aquí un guiño a la versión animada, concretamente al número musical “A Girl Worth Fighting For”, donde los soldados, en el curso de su entrenamiento militar, ofrecen una descripción de su ideal de mujer, epítome patriarcal de femineidad. Frente a las cualidades de la belleza, la sumisión y las habilidades culinarias, ensalzadas por los muy cómicos Chien Po, Ling y Yao, Mulan reivindica la inteligencia y la sinceridad – “Uh, how ‘bout a girl who’s got a brain / Who always speaks her mind?” (“Eh, ¿qué os parece una chica que tiene cerebro, / que siempre habla sinceramente?”) – pero en esta ocasión nadie refrenda su postura.

²¹ El productor, Jason Reed, afirmó que el movimiento #MeToo fue el que les inclinó a eliminar el personaje, ya que no habría sido apropiado que el interés amoroso de la protagonista fuera un oficial al mando. No obstante, hubo quejas del público con respecto a la eliminación de Li Shang, considerado un icono bisexual. Sobre esta faceta del personaje, véase Kung (2019).

²² No obstante, sobre los valores feministas del filme, véase Gong (2020), Wang (2022, 4–8) y Citra y Febriana (2022).

²³ El filme, uno de los *remakes* de Disney menos taquilleros desde *Alicia en el país de las maravillas* (Mendelson 2020), recaudó un total estimado de entre 126 y 156 millones de dólares, muy por debajo de su presupuesto informado de 200 millones de dólares.

²⁴ El *hashtag* #boycottMulan comenzó a propagarse en Twitter en 2019, después de que Liu Yifei, la chino-americana actriz protagonista, publicara en Weibo un comentario apoyando a la policía de Hong Kong. Después del estreno se produjeron nuevas llamadas al boicot como repudio a la supuesta complicidad de los productores con agentes del régimen comunista, manifiesta en los créditos finales.

²⁵ Los estadounidenses de origen árabe se sintieron ofendidos con la letra de una canción de *Aladdin*; los nativos americanos lamentaron que Pocahontas estaba innecesariamente sexualizada (Gabriel y Goldberg 1995); e incluso en *The Lion King*, protagonizada por animales, surgieron discrepancias en relación con la distribución racial de los actores de doblaje (Allers y Minkoff 1994; Martín Rodríguez 2000). En películas más recientes con representación de minorías étnicas, como *The Princess and the Frog* (2009), se ha intentado recabar opinión previa de las comunidades aludidas, en este caso la negra, pero la recepción también ha resultado problemática. Véase Dundes y Streiff (2016).

²⁶ Sobre la hibridación en ambas películas aportan interesantes reflexiones Zhao, Hoon Ang y Toh Haw Ching (2020, 2022).

Una primera versión de este trabajo, titulada “Mulan y Disney: una relación simbiótica”, fue presentada oralmente por las autoras en el II Congreso Internacional CAIED (3-4 de febrero de 2022). La investigación se ha completado durante las estancias realizadas en la Universidad de Dianzi (Hangzhou, China) por parte de Yunjin Tian y en la Universidad de Barcelona, gracias a la ayuda de Recualificación del Sistema Universitario Español concedida a la ULPGC por el Ministerio de Universidades, por parte de Mónica María Martínez Sariego. Agradecemos a los revisores anónimos sus útiles sugerencias de mejora del presente trabajo y a Marta Martín García y Xavier Lee sus aportaciones sobre lengua y cultura chinas.

Title:

Mulan and Disney: Millenary Chinese Tradition
and Contemporary Mass Culture

Contacto:

monica.martinezsariego@ulpgc.es