

Representaciones sexistas e imágenes
estereotipadas de las mujeres en las
series de Matt Groening: Los Simpson,
Futurama y (Des)Encanto

Trabajo Final de Grado



Alumna: Alison Wyss

DNI: 39101033

Tutor: Oscar Romano

Fecha de presentación: 20/12/2019

Carrera: Comunicación Social

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de San Isidro

RESUMEN

Es bien sabido que los medios de comunicación masiva son factores decisivos en el establecimiento del imaginario colectivo. La televisión, como productora de sentido, tiene el poder de transmitir valores, identidades, conductas e ideologías a los espectadores. A su vez, el público receptor tiene diferentes formas de interpretar la información transmitida, a menudo siendo influenciados en su forma de concebir la realidad y, por ende, condicionando su pensar y accionar. Los *mass media* tienen, entonces, el poder de reproducir y propagar estereotipos que estigmatizan y que potencian la discriminación hacia determinados grupos sociales.

Ahora bien, el presente trabajo es realizado con el fin de indagar sobre las representaciones sexistas y las imágenes estereotipadas de las mujeres presentes en las series de Matt Groening, siendo estas *Los Simpsons*, *Futurama* y *(Des)Encanto*; a su vez inquiriendo sobre los cambios en dichas representaciones, estimulados por los movimientos feministas y del colectivo LGBTQ+ que han ido adquiriendo mayor exposición en la última década. La investigación gira en torno a la siguiente pregunta: ¿de qué manera se constituyen los estereotipos de género en las series de televisión de Matt Groening *Los Simpsons*, *Futurama* y *(Des)Encanto*?

Por otro lado, cada una de las series televisivas han sido elegidas a raíz de su masificación, popularidad internacional e impacto en la cultura popular. Asimismo, el referente empírico está compuesto por tres personajes principales de dichas producciones: Marge Simpson, Turanga Leela y la Princesa Tiabeanie Mariabeanie de la Rochambeau Grunkwitz. A su vez, el método de recolección de información es mediante el análisis de determinados episodios, seleccionados de manera estratégica en base a su alto contenido en cuanto a la temática de género. La metodología de muestreo utilizada es por conveniencia, estableciendo previamente una serie de criterios que los capítulos deben cumplir para ser seleccionados. Finalmente, como herramienta metodológica se utiliza el procedimiento propuesto por Fielbaum Schnitzler y Portales González en *"Para un análisis crítico del discurso de los dibujos animados"*. A su vez, se toman conceptos analíticos propuestos por Torres Barzabal y Jiménez Hernández en *"Enseñemos a discriminar estereotipos sexistas en la televisión"*.

Los resultados obtenidos a partir del análisis audiovisual con perspectiva de género permitieron establecer una serie de categorías presentes en las series y los personajes analizados; tales como violencia simbólica, estructural y directa, cosificación y sexualización de

los personajes e imposición de labores y quehaceres domésticos, entre otras. Sin embargo, se puede afirmar un cambio positivo en la representación de los personajes femeninos y en las imágenes estereotipadas de las mujeres.

ÍNDICE

1. Introducción y contextualización
2. Planteamiento del problema y justificación
3. Pregunta de investigación e hipótesis
 - a. Pregunta de investigación
 - b. Hipótesis
4. Objetivos
 - a. Objetivo General
 - b. Objetivos específicos
5. Marco teórico y Estado del Arte
6. Metodología
 - a. Selección de la muestra:
 - i. Los personajes
 - ii. Las series
 - iii. Los capítulos
 - b. Técnica e instrumentos
7. Análisis y resultados
 - a. Caracterización de personajes y contexto
 - b. Análisis audiovisual con perspectiva de género
8. Conclusiones
9. Bibliografía

1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

Los estereotipos de género nos acompañan desde el nacimiento –celeste y autos de juguete para nene, rosa y *Barbies* para nena. Al estar presentes desde que adquirimos la capacidad de procesar la información que nos brindan nuestros alrededores, los absorbemos inconscientemente, incorporándolos a nuestro pensar y accionar. Y son precisamente estas creencias las más difíciles de desnaturalizar y, consiguientemente, de desaprender. La familia y el entorno social solían ser los únicos portadores de estas normas sociales. Sin embargo, desde la aparición de los medios de comunicación, su propagación se encuentra profundamente ligada a los mismos, especialmente difundidos por el cine, la televisión y el contenido on demand, condicionándonos a lo largo de nuestra niñez, adolescencia, juventud e incluso adultez. De hecho, el uso de estereotipos de género ya establecidos en nuestra cultura, es habitualmente utilizado como estrategia para generar empatía, identificación y complicidad en el público.

Sentado esto, el presente trabajo tiene de referente empírico a tres personajes femeninos pertenecientes a distintas series de televisión animadas: Marge Simpson de *Los Simpson*, Turanga Leela de *Futurama* y la Princesa Tiabeanie de *(Des)Encanto*. La razón por la cual se han elegido estas tres producciones audiovisuales se debe a que, masivas y reconocidas mundialmente, fueron originalmente producidas y emitidas en tres momentos socioculturales distintos; hecho que permite realizar un análisis cronológico con el fin de contrastar las diferencias existentes en los modos de representar a las mujeres, así como también en los modos de transmitir la inequidad de género, ya sea desde un lado crítico como desde la transmisión implícita de valores sexistas. Por empezar, *Los Simpson* debutaron en la televisión a principios de los noventa, momento en el cual el feminismo y los movimientos LGBTTTIQ no conocían relevancia masiva ni representación mediática; sumado al hecho de que no existían aún las redes sociales, grandes propagadoras de dichas corrientes. *Futurama*, por su lado, fue emitida en la primera década del siglo XXI, donde comienza a surgir cierta concientización y rechazo por los contenidos altamente sexistas, repercutiendo así en las producciones de ciertos géneros televisivos, tales como la comedia satírica, a la cual pertenecen *Los Simpson* y *Futurama*. Finalmente, la primera temporada de *(Des)Encanto* debutó en Netflix, plataforma on demand, a mediados del 2018 – con la explosión de las redes sociales como propagadoras de concientización masiva y como herramientas de lucha por parte de los movimientos feminista y LGBTTTIQ. Así es que en la última década se han ido visibilizando globalmente dichas luchas por los derechos y libertades, acompañadas por un fuerte rechazo a los contenidos heteropatriarcales en las producciones audiovisuales y, consecuentemente, por

una resignificación en la representación de dichos contenidos, ya no a modo de difusión implícita de los mismos, sino a modo de crítica explícita. En este punto se considera importante remarcar que, si bien los *mass media* todavía hoy tienden a divulgar argumentos problemáticos, también tienen la capacidad de exponer críticamente la violencia sistemática y estructural presente en nuestra sociedad, ayudando a visibilizar y concientizar sobre estas temáticas, expandiendo así el debate a la industria cinematográfica.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y JUSTIFICACIÓN

Es bien sabido que los medios de comunicación masiva son factores decisivos en el establecimiento del imaginario colectivo. Podría decirse que las producciones audiovisuales representan ahora el elemento primordial de la construcción del imaginario colectivo, puesto que han reemplazado el lugar de los libros, las historias familiares, los cuentos y las leyendas (Mancinas Chávez Rosalba, 2010). De hecho, una investigación realizada con niños de entre 5 y 6 años -cuyo fin era demostrar la influencia que poseen los dibujos animados sobre la concepción de la estructura familiar en la infancia-, concluye que “se situaron a los personajes en el salón y/o en la cocina: la figura paterna representada en el salón tumbado en el sofá y la materna normalmente se ubicó en la cocina o distanciada del resto realizando alguna labor del hogar” (Chacón y Sánchez-Ruíz, 2009).

Ahora bien, la televisión, como productora de sentido, tiene el poder de transmitir valores, identidades, conductas e ideologías a los espectadores. A su vez, el público receptor tiene diferentes formas de interpretar la información transmitida, a menudo siendo influenciados al punto de condicionar su forma de pensar y, consecuentemente, de accionar. Desde una perspectiva de género, los patrones sexistas que reflejan comportamientos y rasgos según el género de los personajes, son incorporados e interiorizados por el receptor formando esquemas mentales sexistas que estandarizan la figura de la mujer y del hombre, finalmente solidificándolos en la manera en que el individuo percibe, y se despliega en, la realidad.

Himmelweit y Oppenheim y Vince fueron los pioneros en estudiar la repercusión de los productos audiovisuales sobre los individuos. Ciertamente, plantearon que las personas absorben la totalidad de los contenidos audiovisuales vistos ya que, según su hipótesis, consumir cine y televisión es una actividad mental pasiva (Himmelweit y Oppenheim y Vince, 1958). Sin embargo, el investigador Vázquez-Miraz afirma que investigaciones más recientes no reconocen a los espectadores como sujetos pasivos. Por el contrario, afirma que “desde la primera infancia, las personas construyen y elaboran sus propios significados de los estímulos que observan en el medio televisivo, orientando sus acciones y conductas en función de su contexto cultural” (Vázquez-Miraz, 2017). Aún más, Pierre Bourdieu indica que, si bien la edad del receptor es un componente determinante al momento de interpretar los contenidos emitidos, no resulta ser el único factor, puesto que la madurez y la edad social de la persona también influyen en la interpretación de la información transmitida (Bourdieu, 1984). Siendo así, resulta menester comprender que el significado otorgado a lo observado se encuentra ligado a la madurez social, los conocimientos culturales y el estado cognitivo del espectador. En otras palabras, “cuanto más escasa sea la formación cultural y académica, menos opciones

para aplicar capacidades discriminatorias” – explica Trinidad Núñez Domínguez en “*La mujer dibujada*” – “Cuanto más coincidan los contenidos ofertados (y su lectura ideológica) con los intereses y necesidades del grupo de pertenencia, más se fijarán dichos contenidos y más fácilmente servirán de justificación de actitudes prejuiciosas”.

En el campo de las Ciencias Sociales se han ido estudiando las consecuencias de los valores divulgados por los dibujos animados en la televisión. Estas investigaciones que brotan alrededor de los estudios culturales trazan un diálogo con la sociología con el fin de indagar sobre las representaciones sociales allí exhibidas (Fielbaum Schnitzler y Portales González, 2010). Poniendo especial atención en aquellas que transmiten violencias tanto explícitas (violencia física y verbal), como implícitas (desde aspectos sistémicos y estructurales hasta el discurso). Debido a que se continúan emitiendo una vasta cantidad de contenidos que reproducen violencia simbólica y directa, resulta significativo continuar con dichos estudios a modo de denuncia y señalamiento frente a esta realidad de las industrias culturales.

Este trabajo, entonces, es realizado con el fin de indagar sobre las representaciones sexistas y las imágenes estereotipadas de la mujer presentes en las series de Matt Groening, siendo estas *Los Simpson*, *Futurama* y *(Des)Encanto*; a su vez examinando los notorios cambios en dichas representaciones, estimulados por los movimientos feministas y del colectivo LGBTQ+ que han ido adquiriendo mayor exposición en la última década.

3. HIPÓTESIS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

3. a. Pregunta de investigación.

La pregunta de la cual parte el presente trabajo es: ¿de qué manera se constituyen los estereotipos de género en las series de televisión de Matt Groening “*Los Simpson*”, “*Futurama*” y “*(Des)encanto*”?

3. b. Hipótesis.

A raíz de los diferentes momentos histórico-socioculturales en los que fueron emitidas las series, se observa una diferencia en la presencia de los estereotipos de género, así como también un cambio en la representación de las figuras femeninas dentro de las series animadas analizadas.

4. OBJETIVOS

4. a. Objetivo general:

El objetivo general de la presente investigación es conocer de qué manera se constituyen los estereotipos de género y las representaciones de las mujeres en las series televisivas de Matt Groening: *“Los Simpson”*, *“Futurama”* y *“(Des)encanto”*.

4. b. Objetivos específicos:

- Describir a las mujeres seleccionadas como objeto de estudio con perspectiva de género, e indagar sobre los roles asignados a ellas.
- Conocer los territorios sociales que forman parte de la vida cotidiana de los personajes seleccionados como objeto de estudio, teniendo en consideración que el mundo privado suele ser para las mujeres, mientras que el ámbito público suele ser para los varones.
- Detectar los mandatos y normas sociales heredadas a las cuales se encuentran sometidas (o no) las mujeres seleccionadas como objeto de estudio.
- Conocer las relaciones y vínculos que establecen las mujeres seleccionadas como objeto de estudio con los personajes varones.
- Observar la transmisión de la sexualidad de los personajes de estudio y la consecuente recepción de su sexualidad por parte de los demás personajes.

5. MARCO TEÓRICO

La presente investigación parte de la siguiente pregunta: ¿De qué manera se constituyen los estereotipos de género en las series de televisión de Matt Groening a partir de los personajes principales femeninos: Marge Simpson, Turanga Leela y la Princesa Tiabeanie? Con el fin de indagar sobre esta interrogación, se vuelve necesario esclarecer determinados conceptos ligados a la misma.

Al momento de referirse a la palabra estereotipo, tomamos la definición propuesta por Luisa Torres Barzabal y Antonio Jiménez Hernández (2005): “Un conjunto de rasgos que se suponen inherentes a los miembros de un grupo, que se transmiten a través de la repetición de normas y comportamientos y formas de entender las situaciones que nos rodean, considerando estas actitudes las óptimas en la sociedad, con el fin de ajustarse a los intereses y necesidades de los grupos dominantes”. Entonces, los estereotipos son construcciones sociales cuya transmisión, realizada a través de procesos socializadores y educativos, resultan determinantes en la forma de concebir a quienes nos rodean. Vale decir, los estereotipos son aprendidos y aprehendidos mediante las instancias de socialización y educación. Podemos considerarlos como una suerte de atajos cognitivos que sirven para facilitar nuestro entendimiento de la realidad (Núñez Domínguez, 2008), a través de una serie de atributos y características generalizadas mediante los cuales se hace referencia a un individuo o bien a un grupo de personas en particular. Es menester comprender que los estereotipos no son definitivos e inamovibles; por el contrario, estos se encuentran sujetos a su contexto sociocultural de pertenencia dado que son funcionales al mismo, es decir, a los individuos que lo habitan en ese momento histórico específico. De hecho, en una investigación consultada, se plantea que estos se constituyen “en función de un universo simbólico de significaciones legadas por generaciones precedentes; por tanto, poseen un carácter histórico, pero son adaptables a cada época” (Pacheco Carpio y otros, 2014). Estos autores afirman que la utilización de los estereotipos culmina en encasillar valores, comportamientos y formas de ser “como modelos asignados a grupos humanos”, de esta forma restringiendo la realización personal y potencialidad de los individuos. Esto significa que los estereotipos se encuentran inherentemente ligados a los prejuicios y, subyacentemente, a la discriminación, puesto que van a “conllevar un reconocimiento prejuicioso y dañino para una categoría social. Ello en el fondo encierra un trato discriminatorio y un intento de mantener y dar justificación a los sentimientos de superioridad y autoafirmación” de un grupo frente a otros (González Gabaldón Sevilla, 1999).

Partiendo de un enfoque sociológico es que hago hincapié en el hecho de que las producciones audiovisuales transmitidas por los medios de comunicación masiva son, sin lugar a dudas, un enorme transmisor de estas presunciones básicas sobre grupos determinados. Es así que, ciertos autores aseguran que debido a que la televisión, el cine, y el contenido on demand son tan cercanos a nuestra vida cotidiana que poseen una cuota de responsabilidad cuando se habla de la propagación de estereotipos negativos (Torres Barzabal y Jiménez Hernández, 2005). Ramón Reig (1989) considera que aquellos estereotipos reproducidos por los medios de comunicación “son los derivados de una base conceptual originaria que confunde naturaleza con cultura”, suponiendo que los estereotipos son definitivos e incuestionables, de este modo presuponiendo, por ejemplo, que “la mujer debe ocupar un lugar social determinado por sus rasgos biológicos”.

Ahora bien, ¿qué entendemos por género? De acuerdo con Raewyn Connell, el género es una categoría binaria creada a partir de una relación de poder articulada de maneras particulares con una serie de categorías que también aluden al poder, las cuales estructuran, en conjunto, lo social. Consecuentemente, cuando hablamos de mujeres nos referimos al género femenino, el cual entendemos, en palabras de Simone de Beauvoir, como “un producto elaborado por la civilización”. Es decir, comprendemos al género como una construcción socio-cultural binaria que se apoya en las llamadas realidades biológicas que dan pie para definiciones esencialistas, siendo estas las diferencias anatómicas de los órganos sexuales; de este modo utilizándolas como un soporte natural de la diferencia que se establece culturalmente entre los géneros. Asimismo, retomamos la teoría de la filósofa feminista Judith Butler cuando se refiere al género como un arte performativa: para ella, al ser una construcción social, el género no es más que una suerte de puesta en escena, una *performance*: actuamos, hablamos, nos expresamos y nos presentamos físicamente en maneras que simbolizan y afianzan la impresión de ser mujer u hombre. Apoyando dicha teoría, en “*the representation of women and gender in Warns Bros. Cartoons*”, Eliza Wells explica que hay cada vez más evidencias que muestran que el género no es binario – como impone la sociedad patriarcal – sino que, por el contrario, el género existe y se desenvuelve en un espectro. Además, hay una distinción entre el sexo biológico (es decir, el género asignado al nacer en base a los genitales categorizados binariamente) y el género conductual. Son precisamente estos roles asignados a los géneros establecidos binariamente que se propagan a través de los medios de comunicación.

Finalmente, cuando nos referimos a los estereotipos de género, hablamos de un subtipo de estereotipos basado en lo que se considera femenino y lo que se considera masculino: formas específicas en las que las mujeres y los hombres deben accionar, vivir, representarse y

presentarse físicamente. Son, entonces, “creencias consensuadas sobre las diferentes características de los hombres y mujeres en nuestra sociedad” (Torres Barzabal y Jiménez Hernández, 2005). En otras palabras, hablamos de diversas construcciones mentales formadas culturalmente en asociación a la práctica de roles, “atribuidas a las personas en dependencia de uno u otro sexo, expresados a través de actitudes y preconcepciones que el individuo interpreta, define y expresa en su vida cotidiana” (Pacheco Carpio y otros, 2014). Haciendo hincapié, a su vez, sobre el hecho de que los mismos son utilizados con el fin de establecer una supuesta regularidad en determinadas situaciones de manera que las personas se encuentren limitadas a “un espectro restringido de actuaciones o acciones o profesiones que luego se naturalizan como lo real” (Área Queer UBA, 2007). Ahora bien, consideramos que estas presunciones generales son multidimensionales y que no son exclusivas a una categoría en particular, sino que se manifiestan y encuentran presentes en todos los ámbitos sociales de la sociedad. (Fedriani Fernández, 2017).

En efecto, los vemos reflejados en los medios de comunicación, los cuales acaban fortaleciendo estas ideas preconcebidas basadas en fundamentos sexistas y discriminatorios para el género categorizado como femenino. Se encuentran presentes en tantos ámbitos coexistentes de nuestra sociedad que se produce un conjunto de discursos que conviven e inevitablemente se entremezclan, creando una multitud de sentidos que provienen de los mismo y llevan a lo mismo: la circulación de una red significativa infinita. Eliseo Verón propone que todo texto, toda producción, todo aquello constituido por materia es, de base, una estructura, un Discurso; entendiendo a este como configuraciones espacio-temporales de sentido. Además, explica que “toda producción de sentido o dimensión significativa es necesariamente social”. Dicho en otras palabras, toda producción de sentido se encuentra inmersa en la sociedad e intrínsecamente atada a su entorno socio-histórico de pertenencia: proviene de ese contexto, nace de ese contexto y se dirige a ese contexto (Verón, 2009). Podemos afirmar, entonces, que las producciones audiovisuales juegan un rol importante, puesto que pueden conducir a que los espectadores naturalicen patrones de pensamientos sexistas y que así los incluyan en su manera de concebir el mundo y, consiguientemente, en su forma de relacionarse y vincularse. Sin embargo, las producciones audiovisuales son meras herramientas que, de ser utilizadas con perspectiva de género, pueden ayudar a desarraigar y desaprender los estereotipos a través de la visibilización de la misoginia y violencia de género.

6. METODOLOGÍA

6. a.

6. a. I PERSONAJES

Los personajes seleccionados son Marge Simpson, Turanga Leela y la Princesa Tiabeanie Mariabeanie de la Rochambeau Grunkwitz.

6. a. II SERIES

Las series seleccionadas son *Los Simpson*, *Futurama* y *(Des)Encanto*.

Cada una de las producciones audiovisuales fue elegida individualmente a raíz de su masificación, popularidad internacional y su impacto en la cultura popular. En un principio, la idea del presente trabajo giraba en torno al análisis de *Los Simpson*; mas luego se barajó la posibilidad de estudiar las tres únicas tres series creadas por Matt Groening con el fin último de contrastar las diferencias en la presencia de los estereotipos de género, en el lenguaje sexista, en la representación de las figuras femeninas, en la misoginia estructural y sistemática –transmitida a través de, por ejemplo, la estructura familiar de *Los Simpson*- en base al momento sociocultural en el que fueron emitidas cada una en particular. De ahí devino la decisión de tomar tres momentos socio-históricos distintos, reflejados a través de las series televisivas.

6. a. III EPISODIOS

El método de recolección de información fue mediante el análisis de determinados capítulos de *Los Simpson*, *Futurama* y *(Des)encanto*. Los episodios fueron seleccionados de manera estratégica en base a su alto contenido en cuanto a la temática de género, específicamente en relación a los personajes seleccionados como objeto de estudio. En definitiva, la metodología de muestreo que se empleó es el muestreo por conveniencia, estableciendo previamente una serie de criterios que los episodios debían cumplir para ser seleccionados, detallados a continuación:

- ✓ Debían estar traducidos del inglés a español, versión latina.
- ✓ Debían corresponder a diferentes temporadas de manera que se pudiera observar la presencia de los patrones analizados a través del tiempo.
- ✓ Debían pertenecer a las temporadas correspondientes con el contexto sociocultural a analizar y contrastar entre sí:

- *Los Simpson*: temporadas emitidas entre 1995 y 2004, siendo estas las siguientes: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15.
 - *Futurama*: temporadas emitidas entre el 2003 y el 2013, siendo estas las siguientes: 4, 5, 6 y 7.
 - *(Des)Encanto*: temporadas emitidas entre el 2018 y el 2019, siendo estas las únicas dos temporadas de la serie.
- ✓ Debían manifestar una relación con la temática de género, ya sea implícita como explícitamente.

Tras haber visto todas las temporadas mencionadas, se realizó una preselección de los capítulos a analizar, de la cual surgió la elección final:

- Los Simpson:

- 11x08 = “Llévate a mi esposa”. Emitido el 28 de noviembre de 1999.
- 14x04 = “Las curvas de Marge”. Emitido el 24 de noviembre del 2002.

- Futurama:

- 06x02 = “La hazaña de Leela”. Emitido el 30 de agosto del 2009.
- 06x20 = “Neutopia”. Emitido el 23 de junio del 2011.

- (Des)Encanto:

- 01 = “Una princesa, un elfo y un demonio entran a un bar”. Emitido el 17 de agosto del 2018.
- 18 = “De su propio puño y letra”. Emitido el 20 de septiembre del 2019.

6. b. Técnica e instrumentos

Tal como se ha mencionado previamente, el método de muestreo utilizado para el presente trabajo fue por conveniencia; seleccionando de manera estratégica aquellos capítulos que tuvieran un alto contenido de violencia simbólica, estructural y directa hacia las mujeres. Sentado esto, como herramienta metodológica se utilizó principalmente el procedimiento propuesto por Fielbaum Schnitzler y Portales González en *“Para un análisis crítico del discurso de los dibujos animados”*, donde explican que, dada la multitud de discursos que se encuentran en una producción audiovisual, es necesario centrarse no solo en el análisis de los recursos lingüísticos, sino que también se debe realizar un análisis centrado “en la semiología de lo observado”, de esta forma analizando también los recursos de performatividad, verosimilitud y de persuasión. Asimismo, se toman conceptos analíticos propuestos por Luisa Torres Barzabal (2005), quien explica que mediante la observación de la investigación cualitativa se puede llegar a obtener datos concretos sobre los comportamientos, valores culturales e ideologías simbolizadas y representadas en las producciones audiovisuales: “Los datos se obtienen directamente de las manifestaciones que reflejan la forma de ser y de actúan en distintos contextos”.

7. ANÁLISIS Y RESULTADOS

7. a. Caracterización de personajes y contexto

- Los Simpson (1989 – actualidad):

- **La serie:** constata la primera serie animada realizada por Matt Groening. Con más de 600 capítulos es, hasta el momento, uno de los productos audiovisuales más reconocidos del mundo. Con episodios cortos de veinte a treinta minutos, la serie gira en torno a la vida cotidiana de una familia altamente disfuncional estadounidense de clase trabajadora. La familia está constituida por el padre, Homero; Marge, la madre; el hijo mayor, Bart; Lisa, la hija del medio y la bebé, Maggie. Homero, único sostén económico de la familia, es un padre alcohólico que suele meterse en diversos problemas, cuya solución suele ser delegada a Marge, la estereotípica ama de casa que vive únicamente por y para su marido e hijos. Por su lado, Bart es un niño problemático y errático cuyas actividades diarias incluyen llevar a cabo bromas pesadas y meterse en problemas casi constantemente; mientras que Lisa es una niña extremadamente inteligente: con tan solo 8 años es una saxofonista excepcional que también ocupa su tiempo instruyéndose en filosofía, frecuentemente demostrando preocupación por las problemáticas sociales presentes en su cultura. Por su parte, Maggie se encuentra siempre a cargo de Marge. Con presencia de violencia física y verbal, incluso perpetrada contra los niños y especialmente Bart, la familia resulta ser el epítome satírico de la sociedad norteamericana.

En cuanto al humor de la serie, podemos destacar la constante utilización de referencias culturales que cubren una variedad de temáticas presentes en la sociedad, entre ellas política, ciencia, historia, literatura, música, televisión e incluso autorreferencias.
- **El personaje:** Nacida Marjorie Bouvier, esta protagonista de mediana edad es presentada como la esposa de Homero Simpson, con quien tiene tres hijos:



Bart, Lisa y Maggie. Podría decirse que el estereotipo de ama de casa encuentra en ella su epítome: a lo largo de la serie televisiva aparece como una esposa sufriente que pareciera existir únicamente para cubrir las necesidades de su familia. Siendo la voz de la razón en la casa donde conviven, suele tomarse con buen humor los estragos causados por sus familiares, a pesar de que visiblemente le generan estrés; en oportunidades culminando en un colapso físico y mental, tal como sucede en el episodio *“Homero se queda solo”* (temporada 3, episodio 15). Con regularidad recae en ella la responsabilidad de controlar su propio colapso para retornar a la ‘normalidad’ y continuar siendo funcional para el resto de los miembros de la familia. Sin embargo, en un pequeño puñado de episodios, su familia empatiza momentáneamente con ella, enviándola a un retiro o vacación con el fin de que logre descansar. Resulta menester resaltar que, cuando tales ocasiones se presentan, Lisa – de tan solo ocho años- queda a cargo de los quehaceres del hogar e incluso del cuidado de su hermano, hermanita y de su propio padre. Durante sus ausencias, la familia se percata de lo difícil que les resulta sobrevivir sin ella y, ante su retorno, se comprometen a ayudarla más, promesa que jamás han demostrado cumplir.

Entre las actividades cotidianas se encuentra todo aquello que tenga que ver con la manutención de la casa, el cuidado de Maggie, de su esposo alcohólico y el problemático Bart. Marge verdaderamente se entrega con totalidad a sus seres queridos. De hecho, en un capítulo afirma que pasa 23 de las 24 horas del día dentro de la casa. A pesar de ejercer como ama de casa en las 30 temporadas existentes, en ciertos episodios ejerce profesiones variadas, tales como policía, agente inmobiliaria e incluso trabajando con Homero en la Planta Nuclear. En estas ocasiones demuestra realizarse y crecer personalmente, lo cual se ve claramente reflejado en un cambio positivo en su estado de ánimo general. A pesar de esto, termina optando por continuar con su rol de ama de casa, sin excepciones.

- *Futurama* (1999 – 2013):
 - **La serie:** *Futurama* es una comedia animada de ciencia ficción creada por Matt Groening, cuya trama inicia en el año 3.000 en una realidad post apocalíptica ambientada para remarcar los problemas de la sociedad contemporánea: excesiva presencia de pornografía en la cotidianeidad, desastres naturales y el

abuso constante de sustancias, entre otras. Se centra en las aventuras de un inusual grupo de empleados que trabajan en una compañía de delivery interplanetario llamada Planet Express.

La serie comienza cuando su personaje principal, Philip J. Fry es congelado criogénicamente de manera accidental en el año 1999, despertando en el Siglo XXXI. Desorientado por los rotundos cambios en la ciudad de Nueva York, ahora repleta de alienígenas, naves espaciales y tecnologías totalmente desconocidas para él, conoce a quien se convertirá en su mejor amigo, Bender Bending Rodríguez, un robot narcisista y ventajero; junto a Turanga Leela, una joven mutante, pilota y capitana de la nave mediante la cual realizan las entregas. El argumento sigue las desventuras de los miembros de la tripulación, centrándose en el trío mencionado, concretamente en la intermitente relación amorosa de Leela y Fry.

A pesar de ser un individuo con buenas intenciones, el personaje principal es retratado como ignorante, metepatas, lerdo e inmaduro. En el momento en que conoce a Leela comienza instantáneamente su capricho amoroso con ella y de esta forma, le da comienzo a un vínculo amoroso que, durante la primera mitad de la serie, no resulta ser recíproco. Contrario a Fry, la joven mutante es una fuente refrescante de profesionalidad que contrasta con el desgano del resto del grupo. De hecho, acostumbra a salvar a sus compañeros en situaciones de riesgo provocadas por ellos mismos. En líneas generales, podría decirse que es una muchacha responsable, altamente capaz y hábil físicamente.

- **El personaje:** Turanga Leela es una joven mutante que habita Nueva Nueva York en el año 3.000. Habiendo crecido huérfana, por ende desconociendo su identidad, se asume como alienígena, mas luego es revelado que es en realidad una mutante y que sus padres la habían abandonado en las calles de Nueva Nueva York esperando que así pudiera tener una mejor calidad de vida que ellos, puesto que los ciudadanos mutantes se encuentran confinados debajo de la ciudad en el sistema de drenajes.

Se desempeña como capitana y pilota de la nave *Planet Express*, continuamente demostrando ser uno de los únicos personajes de la producción animada que posee habilidades para comandar y tomar decisiones acertadas a la hora de salvar al resto de la tripulación. Efectivamente, aprecia a sus compañeros y amigos al punto tal que no teme poner en riesgo su vida

para salvarlos de las desgracias que suelen causar ellos mismos. Aún más, desde el inicio de *Futurama* demuestra ser autosuficiente y altamente inteligente; así como también muy calificada en las artes marciales. A pesar de todas sus cualidades, expresa sensaciones de descontento con su imagen personal debido a que posee un solo ojo, lo cual no cumple con los estándares hegemónicos de belleza.

En el transcurso de la serie Leela tiene una relación intermitente con Fry, quien desde el primer momento intenta conquistarla. Frecuentemente la invita a tener citas con él, pero ella lo rechaza de manera continua a causa de su inmadurez. A medida que avanza la historia, ella comienza a demostrar mayor atracción y un amor romántico creciente por él. En un determinado momento, el amor de Fry hacia Leela se vuelve recíproco, mutando hacia un



vínculo amoroso que es a menudo cortado por la joven y reiniciado por Fry. Más allá de su relación con el susodicho, la capitana del *Express* suele demostrar sentimientos de soledad, motivo por el cual en ocasiones sale en búsqueda de establecer relaciones sexoafectivas.

A Leela no le molestan los enfrentamientos y de hecho manifiesta sentirse cómoda en situaciones de violencia. Tanto es así que la única otra mujer de la tripulación, Amy Wong, no pierde oportunidad para criticarla por no actuar con femineidad ni acotarse a los rasgos heteropatriarcales que la sociedad del futuro todavía le demanda a la mujer.

- (Des)Encanto (2018 – actualidad):

- **La serie:** *(Des)Encanto* es la tercera serie animada creada por Matt Groening. La trama narra los sucesos de vida de Tiabeanie, una princesa cínica y rebelde que continuamente busca desarraigarse de los mandatos familiares para encontrar libertad. Junto a la princesa, apodada Bean, están sus compañeros de desventuras: un demonio llamado Luci y Elfo el gnomo. Luci es un demonio del infierno, que obtiene como asignación corromper a la princesa, guiándola

hacia decisiones moralmente corruptas. Por su lado, Elfo es un joven elfo con marcadas características infantiles como su ciego optimismo y su total ingenuidad. Juntos, personifican una versión satírica de ángel y demonio de hombro, Elfo simbolizando la consciencia y Luci, por el otro lado, la tentación. La serie tiene lugar en un reino medieval llamado *Dreamland*, regido por el Rey Zog, quien representa la principal voz de sexismo dentro de la serie: le ordena a su hija Bean a vestirse, hablar y actuar “como una princesa”; e incluso la obliga, sin éxito, a casarse con un príncipe con el único fin de sellar un pacto político. Al lado de Zog se encuentra su segunda esposa Oona, una criatura anfibia que permanentemente es puesta bajo un foco negativo tanto por su condición de extranjera como por ser considerada un pobre reemplazo de la Reina Dagmar, madre de Bean.

- **El personaje:** la Princesa Tiabeanie Mariabeanie de la Rochambeau Grunkwitz, más conocida como Bean, es presentada como una joven de 19 años que ocupa la mayor cantidad de tiempo posible en tomar alcohol y consumir drogas recreacionales. Carente de un círculo social amistoso, genera un vínculo particular con su demonio personal, Luci y con Elfo el –valga la redundancia- elfo. Con ellos, emprende en una sucesión de desventuras en las cuales demuestra ser habilidosa en las peleas físicas, ya sea ‘mano a mano’ como a través del uso de una variedad de armas blancas. Resulta sorprendente y refrescante el hecho de que esta producción de Groening no necesite de una protagonista que cumpla con los estándares de belleza hegemónicos encarnados en la televisión – e incluso en las series del mismo Groening-, que a su vez se muestre cómoda con su cuerpo y despreocupada por cómo los demás personajes perciben su apariencia física. Podría decirse que esta princesa personifica la figura de anti-heroína: es desobediente y autosuficiente, características que sin lugar a duda contrastan con el estereotipo de ‘damiselas en apuro’, común denominador de las princesas



televisivas. Asimismo, desacata a las órdenes dictadas por su padre, entre las cuales se encuentran hablar, actuar y vestirse como una 'verdadera princesa'; estar presente al costado del trono de su padre en completo silencio y, aún más, someterse a mandatos heredados como casarse con un príncipe que desconoce, meramente para sellar un pacto político entre los reinos. En consecuencia, Bean anhela ser dueña de su propia vida, luchando continuamente con el fin de conseguir la libertad que el Rey no le concede y por independizarse de un futuro impuesto por su condición de princesa. Considero además importante hacer hincapié en el claro contraste que existe entre Bean y los protagonistas masculinos de *Futurama* y *Los Simpson* con quienes comparte ciertos rasgos de personalidad: si bien ella es alcohólica, mentirosa y timadora, todas características que solemos observar en personajes varones, sus problemas y defectos demuestran ser auto-solubles y auto-infligidos. Del otro lado se encuentran Homero, Bart, Fry y Bender, todos personajes que no resultan ser auto-suficientes. Por el contrario, son escasas las situaciones que logran resolver sin ayuda de sus contrapartes femeninas, siendo estas principalmente Marge y Leela.

7. a. b. Análisis audiovisual con perspectiva de género

Episodio 8, temporada 11: "Llévate a mi esposa", de *Los Simpson*.

El capítulo comienza con la típica imagen representativa de *Los Simpson*: la familia sentada en un sillón mirando televisión, Maggie en brazos de Marge y una cerveza en la mano de Homero. En un determinado momento, deciden salir a comer a un restaurante popular ambientado con el estilo de los años '50. Allí se encuentran con que esa misma velada habría un concurso de baile en parejas abierto a la participación de todo el público. Entusiasmada, Marge le pide a su marido que participara con ella. Él, ofendido, le dice que jamás bailaría y que, de hecho, estaba dispuesto a divorciarse con el fin de evitarlo: "Si es preciso divorciarme, lo haré". Empero, el conductor de la competencia revela que la pareja ganadora se llevaría una motocicleta Harley Davidson. Inmediatamente Homero cambia de parecer y rectifica lo antes dicho, proponiéndole a Marge participar del evento. Vale decir, de la única forma en que Homero accede a participar de algo con su pareja es si hay intereses personales de por medio. Durante el baile se la puede observar a Marge siendo revoleada por su esposo, quien incluso llega a tomarla del cabello, haciéndola girar por el aire y dándole vueltas. Tal es la violencia que ejerce

contra ella que, al nombrarlos ganadores, el anfitrión asegura: “Jamás había visto tanto desprecio por el bienestar de una esposa”. De aquí en adelante, Marge queda desplazada a segundo plano en la trama del capítulo dado que el mismo toma de protagonista al padre de familia, mostrando una serie de situaciones que él vive con la motocicleta, incluyendo un montaje en el cual Bart le enseña a manejarla.

Una noche determinada, la protagonista de cabello azul se despierta y le pide a su marido, con enojo en la voz, que apagara el motor de la Harley Davidson, la cual se encontraba prendida al costado de Homero, quien dormía con una mano sobre ella a modo de caricia. Frente a esta petición, él le responde: “Cállate Marge, la



bicicleta y yo estamos tratando de dormir”, para luego referirse a la motocicleta: “Ya cálmate, trata de ignorar a esta vieja mugrosa”. Cabe preguntarse por qué es que los cineastas, cuando incorporan a Marjorie al guion, retratan casi exclusivamente escenas donde ella recibe violencia directa y simbólica. Podría pensarse que esto es usado como recurso paródico de una realidad que viven tantas esposas. Sin embargo, si esto fuera así, entonces su personaje sería retratado también por fuera de dichas vivencias. Después de todo, una persona no puede ser definida por lo que le sucede, o bien únicamente retratada a través de lo que se ejerce en su contra.

Al día siguiente, Homero se encuentra bebiendo cerveza echado en el sofá. Podemos observar a Marjorie ingresando en escena con los brazos rebalsados de bolsas de compras de supermercado, acompañada por Lisa, quien también lleva una bolsa consigo. Inspirado por la televisión e ignorando los sucesos a su alrededor, a Homero se le ocurre crear un club de moteros. Efectivamente logra reunir a varios amigos con quienes establecer dicho club, que deciden llamar *Hell's Satans*. En las escenas que le siguen, el espectador ve a Homero, contento y de buen humor, en una serie de sucesos acompañado por la moto y su pandilla. Todo iba bien en su cotidianidad hasta que, de pronto, aparecen los verdaderos *Hell's Satans*, acusándolo de haber robado su nombre y exigiendo 'justicia'. Con esto en mente, el grupo de motoqueros decide quedarse y ocupar el hogar de los Simpson ensuciando, destruyendo todo a su alrededor y causando caos en el hogar. Homero intenta pedirle ayuda a la policía, pero estos se la niegan dado el trato que él había tenido para con ellos en ocasiones previas. Por su

lado, a Marge se la muestra desquiciada y desbordada por los estragos siendo causados en su casa.

En un momento, se observa a algunos miembros de los *Hell's Satans* intentando cocinar un desayuno, rompiendo todo aquello que se encontrara a su paso en el proceso. Con esta escena se encuentra Marge al ingresar a la cocina y, horrorizada por el desorden, ofrece cocinarles. Aún más, comienza a lavarles la ropa y cuidar de ellos. Mientras, el resto de la familia se encuentra relegada al patio trasero, sin las comodidades de su casa. Aquí es cuando Homero decide ingresar a su propiedad para reclamarla como propia y defender a su familia. Sin embargo, se encuentra con que el grupo de hombres había desaparecido. Así, los cuatro Simpson se sientan en la mesa, como todas las mañanas, a esperar el desayuno siempre preparado por Marge. De pronto, Bart se queja de que no había todavía comida en la mesa, a lo cual Lisa acota: “¿Y por qué no fui a la escuela?”. Escuchando las molestias de sus hijos, Homero busca tomar cartas en el asunto declarando de manera peyorativa: “Parece que alguien está fallando aquí, Marge... ¡MARGE!”, cayendo en cuenta por primera vez que su esposa no se encontraba allí. Fastidiados por la aparente ausencia de Marge – y más que por su ausencia personal, su ausencia como proveedora de cuidados y servicios-, encuentran una nota redactada por los *Hell's Satans*, indicándole a Homero que se habían “llevado” a su esposa.

En el siguiente acto, la audiencia puede divisar a Marge en lo que parece ser un bosque, cocinando sobre un fuego improvisado para el grupo de motoqueros... es decir, para sus secuestradores. “¿Al menos piensan decirme qué van a hacer conmigo?”, inquiriere asustada. “Descuida, no tienes de qué preocuparte” – le contesta uno de ellos – “a ninguno de nosotros nos pareces atractiva”. Frente a esta declaración y mostrándose desconcertada, la protagonista en cuestión comienza a indagar más sobre lo dicho, con el fin de conseguir que alguno afirmara que, en efecto, ella era atractiva; hasta que terminan pidiéndole disculpas a causa de no verse atraídos por ella. Es decir, los guionistas dieron a entender implícitamente que, para ellos, si una mujer no es considerada atrayente, no será abusada. Asimismo, simbolizado a través de Marge, indican que aquellas mujeres que no resultan atractivas ante la mirada de los varones, se sienten, o bien deben sentirse, decepcionadas y desilusionadas; como si fuese su deber ser consideradas bellas. De ahí en adelante, Marge toma (o acepta) el rol de madre: ya que no puede ser esposa por falta de interés sexual de sus secuestradores, será madre. Se puede deducir que Matt Groening no considera que la protagonista puede existir por fuera del rol de madre o esposa. A raíz de este nuevo papel en la dinámica, ella se avoca a consentirlos, educarlos y mostrarles que la violencia no es la solución a los problemas

que pudieran tener. Termina redactando sus *Curriculum Vitae* y explicándoles también cómo comportarse en una entrevista de trabajo para obtener el puesto, justo cuando entre los árboles aparece Homero, violentado, agrediendo físicamente a todos los miembros del grupo, quienes deciden no responder con violencia dado lo que Marge acababa de enseñarles. De hecho, uno de ellos, al retener los golpes de Homero, le dice que habían abandonado el camino de la violencia y que simplemente querían “vivir en paz” con su esposa. En respuesta, el padre de familia le explica: “mi esposa no es una pelota que va de un lado para otro. Hice el juramento el día de mi boda de protegerla para siempre”, a pesar de que evidentemente para él dicho compromiso solo se trata de protegerla de otros varones y no de él mismo. Con el fin de decidir quién se quedaría con Marge, deciden pelear en el denominado ‘círculo de la muerte’. Cuando ella escucha esto, en vez de enojarse porque no tienen en cuenta su opinión ni sus deseos, ni su propia autonomía; ella se muestra fastidiada ya que, al pelear, ensuciarían un espacio que recién había limpiado: “Acabo de barrer el círculo de la muerte”. También cabe mencionar que durante la pelea, Homero exclama que le devolvieran a su esposa. O sea, su interés no yacía en conseguir la liberación de Marge, sino más bien en reclamar un objeto que le había sido robado.

Finalmente, los *Hell's Satan's* le conceden la victoria a Homero y la ama de casa inexplicablemente se despide de ellos con mucho cariño, para luego retirarse en moto, abrazada a su esposo. Se le presenta así al espectador un final feliz, inconsciente o ciego a todo el daño físico y psicológico que Homero provoca con regularidad en Marge.

Episodio 4, temporada 14: “Las curvas de Marge”, de *Los Simpson*.

El capítulo inicia en la sala de estar, Homero mirando la televisión junto a Lisa. A raíz de que ella le gana una apuesta que tenían, le toca elegir la actividad que harán entre los dos, siendo esta hacer voluntariado en una ONG que le construye casas a personas en situación de calle. Así es que en la siguiente escena se los ve ayudando a construir una casa junto a otros voluntarios. Lisa descubre que tenía puesto su anillo de bodas, por lo cual le dice que se lo quitara para no arruinarlo; pero resulta que no era el verdadero anillo, puesto que este lo había perdido “dentro de una tortuga” y ahora utilizaba uno hecho de papel aluminio, con el cual aparentaba no haber perdido el original y de esta forma despistaba a Marge. En ese momento llegan dos mujeres en un auto descapotable y, bajándose del mismo, una le pregunta a la otra si allí realmente encontrarían marido para cada una de ellas. Las mujeres – retratadas con el arquetipo de mujer exitosa de mediana edad: soltera, superficial y

desesperada por conseguir pareja – lo divisan a Homero ayudando a Lisa a pintar y descubren que no tiene anillo de casado puesto, asumiendo que se encuentra disponible. Acto seguido, se presentan y ambas le proponen ser su pareja.

Luego aparece Marge en el auto con Maggie, yendo a buscar a su hija y esposo. Se encuentra con que Homero aparentemente está demostrándoles su fuerza física a las mujeres, quienes se muestran entusiasmadas. Enojada, Marjorie le dice a su beba: “He leído suficientes artículos sobre el coqueteo para reconocerlo”, marchándose de allí.

A la noche, una Marge preocupada indaga: “Homero, ¿te sientes atraído a mí como cuando nos conocimos?”

Homero: “Claro, ¿por qué no?”

Marge: “A veces creo que podrías pensar en otras mujeres...”

Homero: “¿Por qué querría pellejos cuando tengo carne en casa?”

Demás está notar la comparación que realiza el padre de familia: para él, las mujeres no son más que carne -comparación que lamentablemente suena demasiado familiar. Esta increíble cosificación no parece causar enojo en Marge, quien le afirma a Homero no sentirse convencida por su declaración.

Al día siguiente, vemos a Maggie en un cochecito paseando con su madre que está conversando con una conocida, a quien Marge le confiesa estar preocupada porque considera que Homero podría serle infiel, preguntándole entonces qué hace que un esposo pierda el interés en su esposa; dando por sentado que es su deber mantenerlo interesado, caso contrario le sería infiel. La conocida se sincera con ella, indicándole que el problema es su estómago flácido. Horrorizada por su propio cuerpo, Marge decide ir a un centro de cirugía plástica. Al arribar al mismo, le indica a la recepcionista que necesita “un poco de liposucción. Lo suficiente para ser atractiva para este hombre”, mostrando una foto de Homero semidesnudo. Es decir, no solamente no existe la posibilidad de aceptar su cuerpo tal y como es, sino que la modificación que busca realizar sobre el mismo es pura y únicamente para el beneficio y gusto de su marido. En el quirófano, expone tener ciertas inquietudes respecto al procedimiento, inquietudes que el médico decide descartar colocándole la mascarilla de anestesia general para dormirla precipitadamente, ignorando y desestimando a su clienta. Seis horas después, Marge despierta y afirma no sentirse “liposucionada”. Pasa a escena una mujer que se encuentra inconsciente en una camilla a metros de la protagonista. Junto a la mujer está el alcalde de Springfield, indagando con mucha preocupación: “¿Doctor, mi

asistente sigue plana, ¿dónde están los implantes que pagaron los contribuyentes?”, a lo cual el doctor contesta que tiene razón, que el pecho de la mujer en cuestión es “planilandia”, preguntándose dónde (no a quién) había puesto entonces los implantes. Este corto acontecimiento busca satirizar a los tantos políticos norteamericanos que mantienen relaciones sexuales con sus secretarias, a menudo empujándolas a establecerse dentro de los parámetros de belleza hegemónicos, incluso si eso significa someterse a cirugías plásticas. Es aquí que vuelve a escena Marge, gritando al ver que le habían hecho un implante de senos: “¡Mis duraznos parecen melones!” – empleando nuevamente el paralelismo entre los cuerpos de las mujeres y la comida. Enojada, exige una solución, y la única respuesta que consigue es que debería esperar 48 horas para poder quitarse los implantes y volver a la normalidad. Antes de irse, asegura que volverá “y traeré a mi esposo para que les ponga una demanda”, dando por sentado que ella no es capaz de defenderse por sí misma y que para ello precisa la ayuda de su marido.

Pasamos a una escena que toma lugar en la cocina de la casa Simpson, donde se la ve a Marge intentando acostumbrarse a sus nuevos pechos. Se percata de que todas sus tareas resultan ahora más dificultosas, como por ejemplo alzar a su bebé, a quien le asegura que se los quitará en dos días y que en el mientras tanto los ocultará de la familia. Es así como, tratando de pasar desapercibida, se asoma al living donde Homero, como de costumbre, está sentado en el sofá mirando televisión y tomando cerveza, para decirle que se iría a acostar temprano y que la cena y el desayuno estaban listos. Su marido le pregunta entonces: “¿Etiquetaste la comida para que sepa cuál es cuál?”, demostrando que ni siquiera es capaz de diferenciar la cena del desayuno. Más tarde, al recostarse junto a su esposa, Homero siente una diferencia en su cuerpo. Emitiendo sonidos guturales, él le dice que le explicara el cambio repentino en sus pechos después de tener relaciones sexuales. Luego del acto, se encuentran abrazados en la cama cuando él le propone: “Salgamos a cenar mañana solo tú, yo, los niños y los gemelos”, siendo los últimos los pechos de su esposa. Ella, halagada, sale de la cama, toma un vestido y simula tenerlo puesto frente a un espejo: “Hacen que mi cuello se vea más delgado. De acuerdo, salgamos”. Bart y Lisa ingresan a la habitación de sus padres peleando entre sí y buscando mediación por parte de su madre. Al verla, Lisa se muestra asombrada, preguntándole qué ha pasado con sus “atributos”, siendo estos ahora “más grandes que los de Harvard”.

La noche siguiente, la familia va a cenar al restaurante *Luigi's*. Cuando ingresan al mismo, el espectador ve a la familia Flanders siendo informados sobre el hecho de que no se encuentra ninguna mesa disponible para comer. Sin embargo, al ver a Marge, el dueño del restaurante

exclama, casi con los ojos saliéndose de su cara: “¡MAMMA MÍA! Imagino que quieren una mesa... pasen por aquí”. Bart asegura que los encantos de su madre les han conseguido mesa junto al tanque de las langostas, las cuales gesticulan asombro y excitación al ver el escote de Marge. Al momento de servirles la comida, Luigi se acerca a la protagonista y le presenta a un hombre, explicándole que masticaría su comida para facilitarle la ingesta, si ella así lo quisiera. Es por esto que Lisa le consulta a su madre si no le molesta recibir tanta atención “solo por... eso”, apuntando a sus senos. Homero interfiere para asegurarle a su hija que eso no es cierto y que “hay algunos puntos complicados que solo pueden explicarse con una canción”, levantándose de su asiento y tomando a su esposa de la mano mientras comienza a cantar: “Volviste tus pechos diamantes para brillar como un plato de espagueti puedes adornar”. Un varón sentado en otra mesa acota desde atrás, también en forma de canto: “Eres talla equis tres”, mientras gesticula con las manos cómo le tocaría los pechos. Así, todos los varones presentes se turnan cantándole frases denigrantes tales como “Te veo tan sensual como ramera de París”. Posteriormente, se unen alrededor de ella para cantar en coro: “Eres un helado con dos grandes fresas” – de nuevo el paralelismo mujer-comida: no es meramente un objeto, es más bien un plato de comida. La canción finaliza cuando Homero abraza a una Marge sonriente, explicándole al resto de los varones que los senos de su esposa son pura y exclusivamente para él. De pronto, aparece una señora que se sienta en la mesa junto a la familia y le ofrece trabajo a Marjorie como modelo. El padre de familia le contesta: “Nada de eso, llévate tu diversión y aventura a otro lado”, de este modo evitando que Marge hablara por sí misma y, asimismo, descartando su opinión al respecto y respondiendo por ella, demostrando creerse su dueño. Entonces, ella confiesa necesitar un poco de emoción en su vida monótona.

Lo siguiente transcurre en una convención de guantes. Se ve a la misma mujer que le ofreció trabajo a Marjorie al costado de una pasarela, rodeada exclusivamente por un público masculino indiscutiblemente heterosexual. La presentadora la introduce como la nueva modelo de guantes. Con este anuncio, sale a recorrer la pasarela, vestida como nunca antes se la había visto en el programa: tacos rojos, vestido rojo con un escote prominente, labios pintados también de rojo y unos guantes de cocina en sus manos, los cuales utiliza para sacar un budín de un horno que se encuentra al final de la pasarela... porque no es suficiente con que sea un objeto sexual para la mirada del varón, también debe ser un objeto de utilidad práctica. Frente a los aplausos de los espectadores, se dice a sí misma: “esto es mejor que ser

esclava del horno”, indicando que, de no ser por ese trabajo, probablemente estaría cocinando en ese preciso momento.

Al otro día, Bart y su amigo Milhouse están en la sala de estar mirando televisión, cuando su mamá ingresa con una faja de soporte en la espalda:



Milhouse: “Hola, Señora Simpson. Mamá me dijo que no debía mirarla a los ojos”, dice tapándose la cara.

Bart: “¿Y ese cinturón?”

Marge: “Es para el dolor de espalda. Si no insistieran en pellizcarme podría caminar erguida”

Bart: “Creí que te gustaba la atención que recibes”

Marge: “Temo que es la atención de las personas equivocadas”, afirma mientras dirige su mirada hacia la ventana, donde se encuentran varios varones pegados a la misma – incluido Bill Clinton - haciéndole ojos a Marge con intención de seducirla.

Ahora bien, durante la segunda historia desarrollada en este capítulo Bart creó un problema tan grande en el colegio que, al ser retado, confiesa que había tomado inspiración de las hazañas de Krusty el payaso. El director de la escuela, Skinner, promete hacer algo al respecto, considerando al payaso responsable de las acciones del niño. Esto desencadena una serie de sucesos que culminan en que la imagen pública de Krusty declina entre los adultos y como consecuencia ya no puede mostrar ningún tipo de hazañas violentas en su programa de televisión, perdiendo a su vez el interés de su público target: los niños. Bart entonces le propone un plan para que “el mundo se vuelva a enamorar de Krusty” y el payaso, dispuesto a hacer lo fuera necesario, acepta. Al espectador lo trasladan a la exposición de zapatos a la que acudiría una gran cantidad de ciudadanos de Springfield. Ya dentro de la exhibición, Marge le explica a su nueva jefa que está cansada de trabajar como modelo ya que su espalda la está “matando”. La agente de modelos le contesta: “Pareces infeliz. Voy a inyectarte esta solución de sonrisa en la mandíbula”, refiriéndose al botox. Consecuentemente, la boca de Marge se transforma en una gran sonrisa que no es natural. Al rato se la ve participando en una presentación de zapatos frente a un público exclusivamente masculino que no desperdicia oportunidad para cosificarla. Del otro lado de la expo, Bart le cuenta el plan concreto a Krusty:

un elefante de circo que se encontraba allí simularía aplastar a Milhouse, entonces el payaso correría para ‘salvar’ al niño vociferando la palabra “mogumbo”, a la cual el elefante respondería echándose al piso y dejando ileso a Milhouse. Ponen el plan en marcha y, efectivamente, todo el público presente se da vuelta al escuchar el pedido de auxilio de Milhouse. Con esa señal, aparece Krusty entre el público paralizado por el miedo, asegurando que él será el salvador. Sin embargo, el payaso no parece recordar la palabra mágica establecida, suscitando que el elefante agarrara con su trompa a Milhouse e inesperadamente tomara también a Bart y luego a Homero, llevándose a los tres varones a su boca. Los policías presentes se preparan entonces para dispararle al animal, sin importar que en el proceso lastimarían a los niños y a Homero. Marge, desesperada por evitar que eso sucediera, se trepa a un stand desde el cual grita: “¡Oigan policías, este es el boletín de última hora!”, soltando las tiras de su vestido para exponer totalmente sus senos. Tomados por sorpresa y prácticamente salivando, los policías sueltan las armas, quedándose embobados con el acontecimiento; como si los pechos femeninos fueran algo casi alienígena y desconocido, o bien algo prohibido que no se puede mostrar en público. El payaso, al igual que todo el público, también se queda mirando fijo los senos de la protagonista, exclamando: “¡Miren esos magumbos!”, recordando finalmente que esa misma era la palabra mágica. Así, el elefante suelta a Homero y los niños.

La última secuencia del capítulo muestra a Lisa y Bart sentados en una sala de espera leyendo la tapa de un periódico en el cual sale la noticia de Krusty, titulada “Payaso de Televisión Salva el Día”. Disminuyendo el zoom que enfoca esa noticia, se descubre que la noticia más grande de la primera plana leía “Mamá Loca en Topless. Fotos en páginas 3-28”, justamente parodiando a los medios de comunicación masiva, que parecen interesarse más por el amarillismo que por un periodismo ético. Homero entra en escena presentando a “la clásica Marge”, quien le consulta a su marido si no lo había decepcionado al quitarse los implantes que tanto la hacían sufrir, poniendo, como de costumbre, la opinión y los deseos sexuales de él por sobre los suyos. De nuevo la serie pone fin al capítulo mostrando a la familia unida, enmarcándolos en un final feliz, pero no antes de que Marge le asegurara a Homero que es “el único hombre que quiero que me mire”; porque claro, ella tranquilamente puede ser objeto de mirada del otro, mas no puede desear serlo.

Resultados del análisis:

El análisis de ciertas características presentes en *Los Simpson*, permite reconocer modelos y esquemas sexistas arraigados a esta producción animada y, específicamente, en relación a

Marge Simpson, el personaje femenino principal. Por empezar, y hablando estrictamente en relación al guion, se presenta a Marjorie como objeto dentro de la trama, mientras que Homero e incluso Bart son el eje central de narración. Es decir, los acontecimientos que vive ella suelen girar en torno a Homero, o bien ser consecuencias de sus acciones. Observamos entonces a la protagonista de pelo azul como una acompañante dentro de la narración. De hecho, una autora de un análisis sobre la mujer dibujada, menciona: “Nos encontramos que la mujer es una pseudo-protagonista porque es el hombre el que provoca los acontecimientos y la mujer los recibe” (Núñez Domínguez, 2008).

Antes bien, hablamos de un ama de casa que jamás cuestiona los deberes impuestos por su familia y, en cierto sentido, por ella misma. Ya que se encuentra en continuo y constante cuidado de sus hijos y marido, solamente en una ocasión la vemos realizar algo por y para ella misma: aceptar el trabajo de modelaje. Incluso en esa instancia, el único motivo por el cual termina en esa situación es por haberse operado estéticamente a causa de haber considerado que su marido no la hallaba lo suficientemente atractiva. “Las curvas de Marge” es uno de los pocos capítulos de toda la serie en los que ella trabaja formalmente aunque, al final del episodio, abandona los comienzos de su carrera profesional para volver a dedicarse exclusivamente a las labores hogareñas. Asimismo, el cuerpo de Marge y sus “atributos” se vuelven objeto de discusión y opinión ajena, reduciendo su persona a un producto sobre el cual todos, incluyendo sus hijos, tienen derecho a opinar. De hecho, es de notar que hasta el título del episodio en cuestión habla de su cuerpo. Podemos hablar entonces de un cuerpo que se encuentra subyugado a la mirada de otro. Aún más, su ocupación se trata de literalmente exponer su cuerpo en escenarios para satisfacer la mirada de un público masculino. Tal como plantea Pierre Bourdieu, “todo en la génesis del hábito femenino y en las condiciones sociales de su actualización, contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los otros”.

Por otro lado, en “Llévate a mi esposa”, se evidencia el hecho de que si la protagonista no se encuentra en un espacio doméstico, se encuentra realizando tareas asociadas al cuidado del otro: su esposo, sus hijos, e incluso los hombres que la habían secuestrado. En este sentido, la relación con sus hijos parece girar en torno a su cuidado. En ningún momento se la observa jugando con ellos o llevando a cabo actividades en conjunto. De hecho, ni siquiera le piden consejos u opiniones. Por el contrario, sus peticiones generalmente tienen que ver con reclamar más y más servicios de ella. Solo Lisa parece preocuparse por el bienestar de su madre en algunas ocasiones, como en “Las curvas de Marge” – a pesar de que se preocupación

parte desde un lado más bien ideológico que sentimental. En cuanto a la relación con su esposo, se ha observado que, en ambos capítulos, Homero demuestra la intención de decidir por ella, así como también manifiesta con constancia descartar sus opiniones, necesidades y pedidos de colaboración. Si bien en los episodios de la tira norteamericana expresa amor por ella, este resulta ser sumamente egoísta y desconsiderado. Mientras que el amor de Marge por su esposo es incondicional e ilimitado (incluso cuando él se casa con otra mujer en una escapada a Las Vegas con Ned Flanders), él desestima el trabajo que ella lleva a cabo en el hogar, se enfada cuando considera que falla en dichas tareas e incluso pone en riesgo su integridad física, situando sus intereses materialistas por encima del bienestar físico de ella. Comprendemos a la protagonista como una mujer sumisa que naturaliza el maltrato de sus allegados, que cumple con los caprichos de su familia a pesar de que, en ocasiones, eso significa dejar de lado su salud mental. Aún más, es de notar que posee un autoestima tan baja que se alimenta de aquellas ocasiones en que es cosificada y sexualizada para la mirada del varón (por ejemplo, “te veo tan sensual como ramera de París”) y que está dispuesta a modificar su cuerpo quirúrgicamente con el propósito único de evitar que su marido le sea infiel. De hecho, es tan ciega a su situación, y tan dócil, que termina considerando a Homero como su salvador o protector, cuando en verdad es él el que la expone a situaciones de riesgo o bien el que le provoca inseguridades. De esta forma, Matt Groening le presenta al televidente una relación intrafamiliar sumamente tóxica.

Podemos concluir que en Marge Simpson, Groening manifiesta: dependencia al hombre por parte de la mujer (para defenderla, para emplear fuerza física, entre otras); la necesidad de establecerse dentro de los patrones de belleza hegemónicos; violencia machista a través de violencias simbólicas, estructurales y directas, repercutiendo en su salud física y mental; invisibilizar y cosificar a la mujer desde el lenguaje y accionar de los demás personajes; y, finalmente, imponer a la mujer – y únicamente a la mujer – la labor hogareña y el cuidado de la familia, como si fuese una cualidad y obligación inherente a las mujeres.

Episodio 2, temporada 6: “La Hazaña de Leela”, de *Futurama*.

El capítulo inicia con una emergencia internacional: una esfera mortífera, que ya ha destruido distintos planetas, se dirige hacia la Tierra para acabar con la humanidad. Por este motivo, el presidente del planeta acude al Profesor Farnsworth, jefe de Leela, quien revela haber creado una nave defensiva virtualmente indetectable, diseñada para ser manejada y abordada por una sola persona. Según el presidente, el hombre correcto para el trabajo es un reconocido

militar, Zapp Brannigan, que declina el trabajo. Leela toma esa oportunidad para ofrecerse como pilota, hecho que suscita un cambio repentino de opinión por parte del militar, quien insiste ahora en ir con ella, demostrando tener la intención de seducirla, a pesar del claro rechazo que genera en ella. Al momento de abordar, Zapp convence a la protagonista que debe sentarse en su regazo dado el escaso espacio dentro de la nave. Con disgusto, pero sin cuestionar las evidentes manipulaciones de él, acepta. Así es que despegan, Leela navegando la astronave, concentrada en su trabajo; mientras que Zapp se encuentra semi-acostado, relajado y gozando la innegable incomodidad que genera en la joven el estar sentada encima de él. Inconsciente de la importancia de su misión, el militar no desperdicia momento alguno en intentar cautivar a la pilota, quien le explica que debe hablar en voz baja. Sin importar que su falta de concentración los ponía a ambos en peligro, él la abraza desde atrás, diciéndole: “Es mejor susurrar... cambiando a lenguaje íntimo”.

Leela encuentra la oportunidad que estaba buscando, por fin pudiendo ingresar correctamente al interior de la esfera. Allí, se encuentran con que el propósito de la misma es “censurar planetas indecentes”. Es decir, la nave redonda se dedica a destruir todo aquello que considera obsceno e impuro. De pronto, son detectados y una máquina les lanza un líquido negro, sustancia utilizada para provocar la explosión de todo aquello que toque. Los dos humanos logran escapar intactos gracias a las habilidades de la pilota. Empero, su nave se ve afectada y pierden el control de la misma. En la siguiente escena, los dos pasajeros aparecen inconscientes en un bosque. La joven mutante recupera la consciencia y, cuando cae en cuenta de que sus piernas se encuentran atrapadas bajo tronco de árbol gigante, comienza a gritarle a Brannigan, quien volviendo en sí, le pregunta dónde están. Ella le informa que han caído en un planeta desconocido para luego pedirle que le quitara el tronco de encima. Sin embargo, el

tronco aparenta ser demasiado pesado para él. Ambos se encuentran muy sedientos y acalorados, motivo por el cual Brannigan sugiere quitarse los trajes que llevaban puestos para “sobrevivir al natural”. De esta forma, ambos se desnudan y se cubren los



genitales con algunas hojas cubiertas de salvia. Zapp, repentinamente demostrando respeto hacia la joven, algo que nunca antes había hecho, le informa que intentará “no abusar del privilegio” de verla desnuda. Después se dirige a buscar agua y comida.

En Nueva Nueva York, el profesor arriba a la misma conclusión acerca de la esfera mortífera que los pilotos de la aeronave, afirmando que “nuestra única esperanza es convencer a los habitantes de la tierra que abandonen sus malas costumbres”. Farnsworth y sus empleados se cargan con la responsabilidad de salvar al planeta, intentando en vano convencer a las personas de autocensurarse y sofocar sus impulsos “indecentes”. Cuando advierten que esto resulta ser una tarea imposible, deciden viajar a una isla deshabitada en el océano pacífico. El nuevo plan consiste en armar un montaje televisivo en el último reducto natural de la tierra, con el fin de demostrarle a la esfera que aún hay pureza en “este putrefacto mundo”.

El capítulo vuelve a mostrar el bosque donde se encuentran Leela y Zapp, quien le asegura no haber encontrado agua, pero sí algunas nueces: “subí hasta lo más alto de los árboles para cortarlas. Pero no vi señales de vida inteligente. Aún más, la colisión destruyó nuestra nave”. El militar se dispone entonces a construir un refugio para “hacer de esto un hogar”. La protagonista desconfía vagamente del cambio súbito en la personalidad de Brannigan, que había sido siempre una persona egocéntrica, narcisista y mentirosa; pero acaba confiando en él dado que se muestra amable y dispuesto a cuidar de ella. Con un telescopio que Zapp supuestamente recupera entre los restos de la nave, Leela observa el cielo para localizar a la Tierra. En el momento en que divisa el planeta, este estalla en millones de pedazos. Desconsolada, la joven señala que son los únicos humanos que quedan en el universo, suscitando la siguiente respuesta por parte de él: “Seremos como Adán y Eva en este Jardín del Edén... Y tendremos a un pequeño Zapp y a una pequeña Leela y ellos tendrán sus propios hijos”. Leela contesta: “Yo me convertiré en la madre de un nuevo mundo, atrapada debajo de este árbol”. Su conversación deriva en un beso impulsivo y apasionado que termina cuando ella lo obliga a distanciarse físicamente al haber caído en cuenta de que las nueces que le había traído Brannigan eran demasiado saladas para ser naturales. Con enojo, lo presiona hasta que él confiesa que en realidad las había encontrado en la nave, junto a botellas de agua que había decidido no compartir con ella por creer que sus “delirios” traídos por la deshidratación podrían ayudar a olvidar el profundo odio que siente por él. La joven indaga aún más sobre la versión de los hechos de Zapp, quien le cuenta que en verdad había encontrado muchas otras provisiones y que las había ingerido todas él, asegurándole: “Quería ofrecerte los chocolates, pero estaba preocupado por tu figura... Muy preocupado”. Por alguna razón, los guionistas decidieron que en ese momento Leela debía justificar su estado físico ante un varón que le ha manipulado, engañado y cosificado descaradamente: “es porque no he hecho ejercicio”. Las mentiras en el relato de Brannigan eran tantas que, de hecho, el árbol no había caído accidentalmente sobre las piernas de Leela; sino que Zapp había recuperado la

consciencia antes que ella luego de estrellar con la nave y había decidido deliberadamente atrapar sus piernas con el fin de poder darle “los tiernos cuidados que no habrías necesitado”.

Se muestra a una Leela profundamente quebrantada por los sucesos acontecidos, que carece de motivación para defenderse del militar frente al aprovechamiento de su vulnerabilidad; hasta que, de manera inesperada, aparece Philip Fry entre las malezas, en busca de un lugar para orinar. El reencuentro impensado convierte la desolación de la protagonista en furia contra Brannigan, quien explica con orgullo que había utilizado un proyector holográfico para simular la detonación de la Tierra. En un último intento por lograr una reconciliación, él le asegura: “mis motivos eran puros. Solo quería que pensaras que debíamos salvar a la humanidad para que aceptaras tener sexo conmigo”. Aparece entonces la esfera letal, refiriéndose a Leela y Zapp como Adán y Eva e indicándoles que “verlos jugar” en ese jardín le había dado esperanza de que la humanidad se podría salvar, bajo la condición de que ambos consumaran su unión. Una vez más, la protagonista se ve obligada a cumplir con el deseo sexual de otro; esta vez para salvar a la humanidad, literalmente.

Episodio 20, temporada 6: “Neutopia”, de *Futurama*.

Al comienzo del episodio, la compañía Planet Express se encuentra al borde de la quiebra, motivo por el cual el equipo se reúne a exponer propuestas para evitar la bancarrota. El profesor les ordena a Leela y Amy, únicas empleadas mujeres, que cocinaran el almuerzo, “mientras los hombres recordamos y fumamos habanos”. Lógicamente ofendidas por la misoginia de su jefe, se niegan a cocinar y Amy le asegura que si realmente quiere salvar la empresa, debería escuchar las opiniones de una mujer. Aprovechando la oportunidad, Leela propone crear una aerolínea comercial con el Express Ship, la nave que se usaba para realizar entregas intergalácticas de productos. Resulta peculiar que, habiendo recién defendido su honor, Amy dijera: “Es una gran idea considerando que viene de una mujer”. Cabe asumir que ella es usada para afirmar la opinión de inferioridad que defienden algunas mujeres sobre su propio género. La idea es, sin embargo, rechazada por Farnsworth. Bender entonces plantea que podrían hacer un “calendario de las chicas Express”. Todos los varones presentes acceden a esta idea con regocijo, e incluso les indican que se presentaran “sin sostén” el día siguiente. Ellas hacen un intento por negarse, pero les informan que en su contrato figuraba que “todas las empleadas deben posar desnudas si se les solicita”. A pesar de señalarlo como un hecho innegablemente discriminatorio, terminan accediendo cuando les consiguen una tercera mujer con quien posar, LaBarbara. Hermes, esposo de LaBarbara, la engaña diciéndole que le han

dado trabajo en el Planet Express, pero que su primera 'misión' era ponerse una bikini verde y posar ante una cámara. En la siguiente escena, se encuentran las tres mujeres vestidas con atuendos diseñados para cosificarlas y sexualizarlas: Leela viste una suerte de traje espacial que deja sus pechos al desnudo, con dos tiras que tapan sus pezones. La Barbara viste la bikini verde, con el cuerpo casi totalmente expuesto. Por su lado, Amy lleva anteojos, una bata de laboratorio que apenas le cubre los muslos y un ridículo escote. Asimismo, lleva el pelo atado con palillos chinos- Vale decir, no solamente se encuentra sujeta a ser sexualizada, sino que también es fetichizada en el proceso. Con impaciencia y frustración, la protagonista describe a los atuendos como vulgares, suscitando la siguiente respuesta de Bender: "El tiempo es dinero, preciosa. Ahora cierra la comunicación y hazle el amor a la cámara. Y recuerda: yo soy la cámara". Así, el espectador ve una serie de montajes en los que las jóvenes se ven obligadas a posar. Una de las escenografías las muestra a ellas tres en bikinis lavando la aeronave en posiciones visiblemente incómodas y en una situación que promueve la fantasía del ojo masculino heterosexual que combina mujeres semidesnudas realizando el servicio de limpieza de un auto. Bender les exige que jugaran con las esponjas y Leela contesta que la nave estaba sucia y, por eso mismo, la estaban lavando de verdad. Con esto, Groening comunica implícitamente que incluso en situaciones denigrantes e incómodas, las mujeres son propensas a limpiar. Para él, limpiar es un acto inherente al género femenino. Tras someterlas a la sesión de fotos, el profesor cancela la realización del calendario y afirma haber pensado una brillante idea, siendo esta convertir la empresa en un aerolínea comercial, tal como había propuesto Leela el día anterior. Cuando la joven exige crédito por la idea, Farnsworth le contesta que en su momento no la había escuchado y que debía haber hablado más alto.

El personal transforma el Express Ship en un avión de manera casera. El profesor les indica a las mujeres que deben utilizar uniformes de azafatas, en sus propias palabras, "inadecuados y denigrantes". Aún más, a pesar de que Leela era la única piloto de la tripulación, Farnsworth asegura que ningún avión tuvo jamás una piloto mujer y, consecuentemente, designa a Fry como aviador. En estas condiciones inicia su primer vuelo, con un puñado de pasajeros a bordo. Luego de volar durante dos días seguidos, Fry y Hermes estrellan la nave en un planeta desconocido que no alberga vida. La protagonista propone formar una sociedad con el fin de sobrevivir. Hermes dispone: "Hombres, vamos a cazar. Las mujeres cocinarán lo que traigamos", proposición que desata una discusión generalizada que deciden solucionar mediante una votación para decidir quién sería líder de la sociedad: La Barbara o su esposo Hermes. Surge una extraña figura rocosa de gran tamaño que los saluda y les pregunta, justamente, quién era su líder, desencadenando una nueva disputa entre los humanos. Imponiéndose con su voz y tamaño, el sujeto dice que "hasta un guijarro podría saber que su

raza está dividida en base a la configuración de su cromosoma 23". Amy le pregunta si se refiere al género, pero el sujeto-roca confiesa no estar familiarizado con el concepto de género y declara que aplicará al grupo una serie de pruebas para determinar cuál es el género superior. Los humanos insisten en que primero les hiciera una serie de preguntas. Comienza entonces un juego de preguntas y respuestas. Si bien la proposición lingüística de dichas preguntas no es sexista en sí, las respuestas que los guionistas reflejan a través del grupo, lo son; cuando se tiene en cuenta que de ellas surgen estereotipos tanto del género femenino como del masculino. Empero, el estereotipo transmitido de los varones es que estos mienten fácilmente y disfrutan de bromas fáciles; mientras que los estereotipos que reflejan sobre las mujeres es que todas y cada una de ellas disfrutan de hablar extensivamente sobre sus

sentimientos y, a su vez, que saben exactamente la cantidad de calorías que contienen los alimentos. El resultado de esa prueba resulta inconcluso a los ojos del alienígena, quien decide darle comienzo a la prueba final, explicándoles que se encontraban en un planeta donde, pasada la



noche, "todos se asarán vivos como animales de circo retirados... a no ser que de alguna forma crucen las largas superficies alcalinas y hallen resguardo en la cueva de la armonía". De esta forma, se disponen hacer su camino hacia el refugio, varones por un lado y mujeres por el otro. Horas después, ninguno de los grupos se encuentra cerca de las superficies alcalinas. Parando para descansar, ellas se quejan de que solo tienen acceso a bebidas no dietéticas. Según Groening, las mujeres prefieren literalmente morir de deshidratación a tomar gaseosas calóricas. De pronto, a Leela se le ocurre una idea que les permitiría sobrevivir el calor y llegar a la cueva. No obstante, para esto, debían robar un artefacto que estaba en posesión de los varones. LaBarbara consigue sustraer dicha herramienta sin que ninguno de ellos despertara. Sin embargo, en el camino de regreso a su grupo, se topa con su marido, que había robado un artefacto que poseían las chicas, con la misma intención de supervivencia que ellas. En otras palabras, ambos grupos habían tenido la misma idea pero jamás se les ocurrió que, compartiendo las partes necesarias, podrían sobrevivir todos juntos. Hermes y LaBarbara se pelean hasta que terminan teniendo relaciones sexuales. Al amanecer, se despiertan cuando el sol ya les producía fuertes quemaduras en la piel.

El alienígena teletransporta al matrimonio y a ambos grupos al refugio de la armonía, de manera que no murieran por la exposición al calor. Decepcionado por la falta de capacidad resolutive, dictamina que la única solución es quitarles los genitales a todos, alegando que de esa forma los liberaría “de la tiranía del género”. Cabe deducir que para los escritores de *Futurama* los genitales de un individuo son el factor que determina su género. Al parecer, lo único que genera disputas entre los hombres y las mujeres son las motivaciones sexuales provocadas por la tenencia de genitales distintos. Insubordinados por los genitales, mujeres y varones por igual trabajan pacíficamente en el arreglo del avión. Por su lado, LaBarbara y Hermes le exigen al alienígena que les devolviera sus órganos sexuales. Éste accede a la petición pero no los vuelve a la normalidad. Por el contrario, procede a invertirles la genitalidad y el aspecto físico. Por ejemplo, Fry tiene ahora pelo largo, pestañas prominentes, pechos y vagina. Los redactores demuestran tener nulo conocimiento y pura confusión sobre la distinción entre género y órganos sexuales; lo cual se evidencia aún más cuando la expresión de género de los varones cambia junto a sus genitales: se comportan y expresan ahora como mujeres, y las mujeres como varones. Groening continúa insistiendo en reproducir los estereotipos de género a través de diversos comportamientos y comentarios como el verbalizado por Fry: “Ahora cuando digo estupideces y sonrío los hombres me compran cosas”.

La tripulación logra retornar a Nueva Nueva York y se disponen a conseguir una nueva solución para evitar la quiebra, hasta que a Amy-varón se le ocurre volver a la idea del calendario de mujeres posando denigrantemente, solamente que esta vez los roles están invertidos: todos los que en su momento habían votado a favor, a causa de ser hombres, ahora se veían sometidos a esa misma discriminación y humillación por su nueva condición de género. Es decir, el método utilizado con el fin de desplazar los estereotipos previamente afirmados sobre el género femenino, es continuar perpetrando la noción de que las mujeres son tontas y los varones ególatras. El punto del episodio parece ser demostrar que los hombres y las mujeres son iguales. Empero, no logran manifestar esa intención de otra forma que no sea sexista ya que, como justificación, señalan defectos que consideran innatos a ambos géneros; buscando demostrar que los varones y las mujeres son intrínsecamente diferentes y que por eso mismo se complementan; ignorando a su vez a los individuos que no se identifican binariamente y que existen dentro del espectro de los géneros, así como también a las personas homosexuales que pueden, en efecto, ser compatibles, sin pertenecer a un género opuesto.

Resultados de análisis:

Al igual que con *Los Simpson*, el análisis de determinadas características representadas en *Futurama* arrojan un resultado que evidencia la presencia de violencia simbólica, estructural y directa en relación a Turanga Leela. Por empezar, a esta protagonista le intentan relegar el cuidado de los demás varones de la tripulación (por ejemplo, cuando le exigen que cocinara el almuerzo). No obstante, combate contra esta imposición e incluso verbaliza el sexismo escondido en tales pretensiones y, como es de esperar, ninguno de ellos es capaz de reflexionar ni de realmente prestar atención a lo que ella expone. Claramente ya no hablamos de una protagonista que acepta las imposiciones patriarcales sin antes cuestionarlas. En simultáneo, de la misma forma en que menosprecian sus argumentos a favor de la equidad de género, desestiman su capacidad intelectual sin importar que ella demuestra una y otra vez ser más inteligente y más capaz que el resto de sus compañeros. En efecto, su personaje es conocido por sacrificar su propia integridad física con el fin de rescatar al resto de situaciones peligrosas que ellos mismos crean. En cuanto a su relación con sus pares y colegas, podemos destacar el hecho de que no solo carece de amistades femeninas, sino que además se rodea casi exclusivamente de varones, quienes continuamente demuestran desprecio por ella. Cabe preguntarse por qué una persona se rodearía de individuos tóxicos que no desperdician oportunidad alguna para denigrarla. Aún más, con Amy tiene un vínculo sobrecargado de rivalidad y competencia; lo cual no sería un problema per se, pero sí lo es cuando se tiene en cuenta que ese es el único vínculo que tiene con otra mujer. Más allá de sus homólogos masculinos, su relación con otros varones suele provenir de dos situaciones: una, ella es cortejada y perseguida por alguien, como Zapp Brannigan, con intenciones puramente sexuales o románticas en el mejor de los casos; dos, ella es quien persigue y busca conquistar a un varón con intenciones románticas. Es un personaje que, a pesar de ser principal, es ubicada frecuentemente en las categorías narrativas de novia o potencial novia, como si fuera un personaje que acompaña a un otro.

Por otro lado, no dejan de ser evidentes determinadas incongruencias en la construcción de su personaje. A pesar de demostrar ser fuerte física y mentalmente, valiente, orgullosa, independiente y responsiva frente a ataques misóginos; cuando se trata de ser el remate de un chiste fácil que se basa en estereotipos de género, los guionistas no tienen problema alguno en reducirla a eso mismo: el *punchline* de un chiste barato. Por alguna razón, en tales ocasiones ella no responde con la fuerza psicológica y sentido de la justicia que la caracterizan. Es un personaje a través del cual Groening busca romper con los arquetipos de género para luego ratificarlos al ser usada como entretenimiento superficial. Incluso si la escuchamos

quejarse o defenderse frente a la completa degradación y humillación que vive, los varones no son subyugados a ningún tipo de castigo y pocas veces ella consigue vindicación.

En *Futurama* se denota una intención de mejoría en la representación de las mujeres, intención que resulta de dudosa genuinidad debido a que el programa es completamente dependiente de la mirada masculina heterosexual. Tanto es así que Phil Whitehead, fanático de la serie, escribió una teoría apodada "*Teoría de la mirada masculina*", donde retoma conceptos de una teórica feminista de la cinematografía, Laura Mulvey, quien argumenta que la forma del cine convencional se basa en un inconsciente patriarcal derivado del narcisismo y del voyeurismo. Propone, además, que en la industria cinematográfica se asume una audiencia masculina como la norma, relegando a las mujeres a categoría de un otro, tal como sostiene De Beauvoir cuando explica la relación entre los varones y las mujeres como el Sujeto y el Otro, respectivamente. Mulvey entiende a las producciones audiovisuales como un sistema de simbolización que refuerza el patriarcado y la heteronormatividad estructurando los contenidos en base a los deseos del varón (Mulvey, 1975). Ahora bien, la teoría de Whitehead sostiene que *Futurama* contiene en su base narrativa y lingüística tres factores constantes: en primer lugar, el espectador es colocado en la perspectiva de un hombre heterosexual mirando a una mujer. En segundo lugar, los personajes masculinos de la serie actúan de voyeurs, mirones o perversos. Finalmente, los personajes femeninos son exhibidos como objetos de deseo de la mirada masculina. En efecto, las tramas que circundan alrededor de Leela tienen que ver de una u otra forma con su apariencia física, desde su corporalidad hasta su vestimenta y presentación. Su cuerpo es uno hegemónico, siendo ella alta, flaca pero con curvas y senos prominentes. En ambos capítulos analizados aparece con un escote pronunciado, maquillada, peinada y con atuendos apretados que no parecen ser cómodos para el tipo de actividades físicas que lleva a cabo. Para Matt Groening, el género femenino no puede presentarse de otra forma que no sea sexualizada.

En base a lo observado, podemos sostener que si bien el personaje de Leela está construido como uno independiente y justiciero, está sujeta a violencia machista literal y simbólica, a menudo viéndose reducida a categoría de mujer objeto.

Episodio 1, Parte 1: "Una princesa, un elfo y un demonio entran a un bar", de (Des)Encanto.

Como se estableció previamente, esta historia tiene lugar en un reino fantástico medieval llamado Dreamland. Ahora bien, la serie comienza en el dormitorio de la Princesa Tiabeanie

Mariabeanie cuando su criada, Bunty, ingresa al mismo para despertarla, solo para encontrarse con que había escapado y dejado atado a un guardia sobre su cama, quien suplica: “Por favor, mandenme a una cruzada... ¡cualquier cosa es más segura que proteger a esa princesa!”. El capítulo pasa entonces a presentar a la protagonista, que se encuentra en un bar caído abajo compitiendo en un juego de cartas, rodeada de campesinos. La vemos entonces por primera vez: lejos de representar la estereotípica imagen de princesa, viste una remera celeste, desgarrada y sucia; pantalones marrones, también deteriorados, un cinturón con hebilla plateada, un par de botas marrones mugrientas y una corona de oro sobre su cabeza. Su pelo es blanco, su nariz redonda y grande, sus dientes sobresalientes con una sobremordida. Mostrándose desinteresada en el juego, gana haciendo trampa, por lo cual su contrincante toma un cuchillo y la amenaza. Sin embargo, ella toma el dinero que habían apostado y logra esquivarlo desatando una pelea generalizada. En el instante que sale del bar, se topa con el asesor de su padre que, con expresión de fastidio, le dice: “Ya te divertiste. Ahora debes casarte”. Contra su voluntad, se la lleva atada de pies y manos; vulnerando su autonomía corporal y poniendo en riesgo su integridad física. Camino hacia el castillo, pasan por las calles del pueblo y se observa a los aldeanos saludando a la princesa. Un apotecario le pregunta si quiere probar su nuevo remedio, el cual protege de plagas mortales. Tiabeanie le contesta que en realidad está deseando morir, puesto que no quiere llevar a cabo el matrimonio arreglado.

En el salón principal del castillo se encuentra el Rey Zog, padre de la protagonista, sentado en su trono. A su costado, se encuentra su esposa Oona y su hijo, el Príncipe Derek. Ingresa entonces la princesa que, frente al disgusto de su padre, explica: “Solo quería divertirme por última vez antes del día más feliz de mi vida”, con un cierto tono de sarcasmo. Zog le contesta entonces: “¡Silencio! La corte del reino de Bentwood llegará en cualquier momento. Quitate esa ropa vulgar y ¡baja vestida como una princesa!”. Podemos entonces afirmar que, no solo la obligará a casarse, reduciéndola a categoría de herramienta política, sino que también la somete a vestirse y a actuar de una forma que no son propias de su personalidad. Su hija procede a retirarse, pero no sin antes quitarse la remera que llevaba puesta, dejando expuesto sus senos. Prácticamente estallando de la ira, su padre exclama que cualquier persona que mirara los senos de su hija, sería decapitado; como si mirar los pechos de una mujer que por su propia voluntad los expone fuera un crimen mortal. En el cuarto de Bean, Bunty la está vistiendo para el casorio. Irritada, inquiera: “¿Tengo que usar este velo raro y encima fingir que soy virgen?”. Su criada le afirma que lo que le estaba poniendo no era un velo, sino que era un corset. Se lo empuja hacia abajo y le dice: “¿Ve? Hace subir toda la carnecita”, indicando que

debe pretender tener una cadera más pequeña y delgada y un escote que apretara sus senos. Bean, claramente incómoda por la ropa que no está acostumbrada a usar, pregunta: “¿Todo esto por una estúpida alianza política? Creí que me casaría por amor o por estar borracha”. Bunty le responde: “Una se casa por muchas razones, señora. Yo me casé por una cabra. Ahora, apresurémonos, el príncipe llegará en cualquier minuto para casarse con usted y, si hay tiempo, ¡para conocerla!”. Así, se le revela al público que la princesa ni siquiera conoce al hombre con quien la ligarán. Entonces, Tiabeanie confiesa que siente “como si se acabara mi vida. Ni siquiera puedo sonreír”. La respuesta de su criada, siempre alegre y amable, es: “No se preocupe. Les daremos un lindo color a sus mejillas. Recuerde: las prostitutas usan rubor; las damas, sanguijuelas”.

El espectador es entonces trasladado a Elfwood, un pueblo escondido en el bosque habitado por elfos que viven reclusos, trabajando todo el día para producir golosinas y chocolates. El pueblo es presentado como un lugar caracterizado por la felicidad y tranquilidad de sus pequeños pobladores, quienes cantan a la par mientras trabajan en conjunto. De pronto, se hace foco sobre uno de ellos, Elfo, presentado con desidia y aburrimiento. Debido a que se mete en problemas por haber besado a una elfa, Kissy, confiesa con remordimiento que no siempre es feliz y que “por una vez, quisiera poder ir a algún sitio donde la gente sea infeliz”. Esa noche, lo encuentran en la cama con Kissy y deciden poner fin a su vida colgándolo de un árbol. Empero, la elfa logra ayudarlo a escapar exiliándose así de Elfwood.

Nuevamente en el castillo, la princesa recorre el salón donde tomará lugar la celebración del casamiento. Examina una montaña de regalos y, de repente, uno de ellos se mueve de lugar por sí solo. Al abrirlo, salta una criatura negra del tamaño de un gato, con un solo ojo y una cola de punta de lanza, pronunciando: “¡Princesa Tiabeanie, con el presente acto te maldigo desde el abismo del inframundo!... encantado conocerte, me dicen Luci”. Pasa a explicarle que, de ahora en adelante, sería su demonio personal y que la acompañaría por toda la eternidad. Recelosa, intenta en vano deshacerse de él de diferentes formas, por ejemplo, al encerrarlo en un cofre con candados. Eventualmente, no le queda opción más que aceptar que Luci verdaderamente estará con ella de forma perpetua. Contento, le comenta: “¿Viste esa voz interior que te pide hacer lo correcto? Yo soy el tipo gritando por encima. Sí, yo te hago sentir bien cuando haces cosas malas”.

Durante la siguiente escena, Tiabeanie se topa con Oona que, contenta de verla, le dice: “Hoy es tu noche de bodas, así que debemos conversar. Sé que no soy tu madre... pero me acuesto con tu padre”.

Bean: “Por dios Oona, qué asco. No necesito que mi madrastra me dé una charla sobre el sexo”.

Oona, continuando de todos modos: “Esta noche se espera que cumplas con tus deberes conyugales. Lo menciono porque fue difícil para mí”, recomendándole entonces que simplemente cumpliera con sus obligaciones como esposa y se marchara.

Por su parte, Elfo vive una serie de desventuras, manteniendo de manera constante su optimismo e ingenuidad; de a poco haciéndose paso hacia Dreamland.

Tras ser persuadida por su nuevo demonio personal, Bean comienza a emborracharse, exteriorizando su abatimiento por los mandatos que le han sido impuestos. No resultan menores los cambios repentinos en su apariencia: ya no vestía su propia ropa, ahora usaba un largo vestido blanco que le dificultaba caminar, un corset apretado, un velo de importante tamaño y el pelo peinado. En otras palabras, la princesa ha perdido hasta el derecho a vestirse cómodamente. Su nuevo atuendo simboliza el poder que su padre tiene sobre ella –el poder de transformar su apariencia física y su libertad de expresión; el poder de moldearla y hacer un objeto de transacción política de ella. Zog ingresa al cuarto, encontrándose con que su hija estaba alcoholizada. La toma violentamente del brazo y balbucea “levántate y enorgullece a tu padre, borracha”. En la escena que le sigue, Bean ya se encuentra parada junto al príncipe en la Iglesia, frente a una sacerdotisa que da comienzo a la ceremonia de boda sin dar mucho preámbulo. Vemos entonces que el príncipe es el típico varón hegemónico; blanco, alto y musculoso, con expresión de superioridad y mirada perdida, desinteresada. La sacerdotisa le pregunta si acepta a Tiabeanie como su legítima esposa. Su respuesta es un simple e incuestionado “eh... está bien”, por primera mirando a los ojos de la mujer con quien se está casando. La sacerdotisa se refiere entonces a ella: “Y tú, princesa Tiabeanie, soltera, ¿aceptas a este hombre como tu legítimo esposo?”. Se produce un silencio que ella toma para pensar, echándole un vistazo a su padre, quien le indica que dijera que sí mediante un gesto fastidiado y brusco. En efecto, Zog utiliza el casamiento de Bean como una herramienta diplomática y política, ignorando que es una mujer capaz de tomar sus propias decisiones. Rompiendo el silencio, la protagonista exclama un rotundo no, tirando la sortija de la mano de Guysbert, que comienza a perseguirla por el piso, hasta literalmente clavarse una espada en la cabeza, quedando atascado allí, presuntamente muerto. Los nobles y pueblerinos comienzan a levantarse de sus asientos para retirarse, expresando pavor y disgusto. El Rey reacciona ordenando que apuñalaran al hombre que estaba a punto de salir de la Iglesia, induciendo al resto del público a quedarse sentados en sus lugares. Acto seguido, le propone a los padres

del príncipe que su hija se casara en cambio con el hermano menor de Guysbert, Merkimer. Ya que el único interés de los reyes de Bentwood también yace en “salvar la alianza”, aceptan. Así, Merkimer toma el puesto de su hermano y continúa el casorio, el cual Bean interrumpe con desesperación: “No puedo creerlo, papá. No puedes simplemente obligarme”. El Rey, con impaciencia, le objeta que, indudablemente, puede obligar a quien sea a hacer lo que él quisiera. Le indica a la sacerdotisa que directamente los declarara marido y mujer y, cuando eso está por suceder, Elfo irrumpe la situación abriendo las puertas de la Iglesia. Con un poco de timidez y nerviosidad, se presenta. Anonadados por encontrarse frente a un elfo, criatura mágica que no divisaban hacía siglos, buscan atraparlo; creando la perfecta distracción para que Tiabeanie se escapara por la ventana, arrastrando consigo a Elfo. Ambos comienzan a correr acompañados por Luci. En este punto, vemos que Groening no escribe ya personajes femeninos que dependan de un varón y, asimismo, que rechazan la violencia simbólica ejercida en su contra. Por el contrario, se le ofrece al público una figura de anti-heroína: una princesa totalmente independiente y capaz, que se apoya sobre ella misma y sus propias capacidades físicas e intelectuales, incluso logrando salvar a otros en el proceso.

Como consecuencia se desata una búsqueda, o bien una caza, dirigida por Merkimer. Al mismo tiempo, el trío liderado por Bean busca alternativas para evadir al príncipe y sus soldados, quienes están a sus talones en todo momento. La persecución se extiende hasta el día siguiente. Eventualmente, la princesa se encuentra con un precipicio, cayendo en cuenta de que se ha acorralado a sí misma. Lagrimeando, les expone con derrota a sus compañeros que lo mejor era resignarse y “aceptar que nunca seré más que una reina rica de un reino lejano fabuloso... es mi destino”. Con satisfacción e ignorando la profunda tristeza de Bean, Merkimer le pide que tuvieran un futuro juntos, asegurándole: “Te amé desde el momento que mataste a mi hermano, mi amor”. Se arrodilla sobre una rodilla y continúa, “dame tu mano en matrimonio”. No obstante, ella opta por tirarse del precipicio tomada de la mano de sus nuevos amigos. En efecto, prefiere arriesgarse a morir en sus propios términos antes que entregar su libertad.



Episodio 18, Parte 2: “De su propio puño y letra”, de (Des)Encanto.

El capítulo inicia en el dormitorio de Bean, que se despierta repentinamente en el medio de la noche a causa de una pesadilla. Al no lograr conciliar el sueño, decide salir del castillo, dirigiéndose al bar de Luci, “Luci’s Inferno”, solo para encontrarse con que el mismo estaba cerrado. Decepcionada, procede a vagar por las callecitas del pueblo hasta que encuentra un lugar abierto, “The Jittery”. Al entrar, observa numerosas mesas redondas con gente conversando en grupos y disfrutando de música en vivo. Lejos de ser un bar de alcohólicos como los que suele frecuentar, “The Jittery” es luminoso y transmite un ambiente jolgorio y de libertad. Se sienta en una mesa y le sirven lo que resultó ser un café, bebida que ella desconocía enteramente. Acaba tomando una gran cantidad de tazas, acompañada por una mujer joven que trabaja en el lugar, a quien le cuenta: “Fue un engaño. Mamá se casó con papá para tenerme. Nos traicionó a ambos y aún me siento mal porque es mi mamá. Mi papá apenas puede reconocer que ella existió. Pero yo sigo teniendo pesadillas”. La joven le contesta que el problema es cuando uno sofoca sus sentimientos y que puede expresarlos allí, en el café, dado que la temática del bar se centra en un pequeño escenario donde todos son libres de cantar, tocar música, leer poesía y demás. Inspirada, retorna a su casa con la idea de convertirse en escritora. Elfo y Luci la acompañan en el proceso, criticando todo aquello que escribe. Después de un tiempo, su demonio le sugiere que escribiera una obra acerca de su vida. Una vez finalizado el proceso de redacción, se dirige al Teatro de Dreamland. Un varón de mediana edad le abre la puerta, pero le afirma que no puede presentar su obra en el teatro, y que tampoco puede ingresar al mismo: las mujeres “tienen prohibido participar en el teatro”. Un rato después, le cuenta lo sucedido a sus amigos y a Merkimer (el príncipe de Bentwood, que se había quedado a vivir con la familia real dado que había sufrido una metamorfosis y ahora ocupaba el cuerpo de un cerdo). El príncipe le asegura a Bean que el teatro es trabajo de hombres nobles y no de mujeres.

Bean: “que absurdo. No hay razón para que las mujeres no hagan teatro”.

Merkimer: “Es un precedente peligroso. Luego, ¿qué? ¿Vacas macho?”

Frustrada por este intercambio, la princesa se marcha, dejando su guion en una mesada. Merkimer lo roba y lo presenta como propio en el teatro, donde le indican que, si bien las mujeres no pueden trabajar allí, los cerdos sí.



Tiabeanie reacciona con enojo al enterarse de que el príncipe puerco se llevaría el crédito de su obra teatral y le explica que “escribí la obra para reconciliarme con mi familia y mi pasado. Puse mi corazón y alma en ella”. Ignorando los sentimientos (y derechos de autor) de la princesa, Merkimer anuncia con orgullo haber obtenido el rol principal. Estupefacta, Bean le pregunta si eso significaba que actuaría de ella. Él le afirma haber hecho las modificaciones pertinentes para transformar al personaje principal, siendo este ahora el Rey Zog. La noche del estreno, el Rey es informado acerca de la existencia de una obra que lo pondría en ridículo, motivo por el cual exige verla con sus propios ojos. Por su lado, la protagonista se sienta en una mesa de The Jittery a lamentarse por su situación: “Debo ser la única escritora del mundo que debe dejar que unos idiotas arruinen su trabajo”. A la vez que comienza la obra en el teatro, en el café le dan inicio a una “noche de amateurs”. La princesa es introducida por la anfitriona y, persuadida por Luci, se sube al escenario y desarrolla un monólogo a través del cual enumera todas las razones por las que odia vivir en su reino, enumerando una serie de situaciones y hechos presentes en la sociedad que considera injustos: “¿Y saben qué más no es justo? Que yo esté aquí arriba en esta tarima hablándoles a ustedes, pero que no pueda cruzar la calle e interpretar la obra que yo escribí”. La escena es cortada para mostrarle al espectador lo que viene sucediendo en la función del teatro: Zog, estallando de ira por el ridículo que supone ser interpretado por un cerdo, amenaza con decapitar al público presente y en seguida se retira. A la salida, entrevé a su hija hablando arriba del escenario en el café y se asoma para escucharla. En el momento, ella le cuenta a su auditorio que, contrario a lo que los ciudadanos de Dreamland creían, su madrastra Oona no era ninguna villana, sino que la persona responsable por la caída reciente del reino era su madre biológica, la Reina Dagmar. Nota que todos tenían una percepción equivocada de la realidad: habiéndose dejado llevar por el estereotipo hegemónico de reina físicamente hermosa (rubia, de ojos claros, flaca y con curvas) que simbolizaba la madre de la protagonista; habían discriminado a Oona y desconfiado de ella desde un inicio, justificando su prejuicio en base a su condición de extranjera y su figura de madrastra. Genuinamente impresionado por las palabras de su hija, el Rey acude a ella para felicitarla. Juntos, regresan al castillo, conversando y disfrutando de la noche.

Resultados de análisis:

La tercera producción audiovisual de Matt Groening difiere de las anteriores en cuanto que no se percibe una cosificación arraigada al personaje femenino principal –como es el caso de

Marge y Leela. En efecto, el espectador reconoce en la princesa una mujer que no duda de, ni le interesa en absoluto, su aspecto físico ni presentarse en maneras que los varones la puedan encontrar atractiva. De hecho, cuando nota haber caído en categoría de mujer-objeto, los responsables de ponerla en esa situación no encuentran en ella sumisión; contrariamente, se enfrentan a la furia y fuerza que esas circunstancias desatan en ella. En una sociedad corrupta y evidentemente sexista, Tiabeanie encarna la figura de anti-heroína que no se rinde ni acepta aquello que se espera de una mujer. Indudablemente, combate contra las imposiciones patriarcales que buscan vulnerar su autonomía y su libertad de expresión, dejando en claro que su lucha no es una mera rebeldía adolescente, sino que es una batalla legítima por ser dueña de su propio destino. De hecho, frente a cualquier tipo de orden que provenga de un varón, Bean busca redoblar la apuesta, desafiando tanto al status quo como literalmente al patriarcado –representado por el patriarca de su padre. Empero, resulta importante mencionar que en ningún momento Bean pelea en nombre de la emancipación y libertad de otra mujer. De hecho, maltrata activamente a su criada, casi el único personaje preocupado por su bienestar.

Hablamos de un personaje que no encuentra raíz en ningún arquetipo de mujer.

Contrariamente, es una persona compleja y multifacética que acostumbra acompañar sus vicios con malas decisiones y lapsos de juicio. Entonces, no es solo la presentación de su físico el que difiere de Marge Simpson y Turanga Leela. Esta evolución en la escritura de personajes femeninos por parte de Groening radica principalmente en su personalidad: su descuido, su dejadez, sus adicciones y su sentido ambiguo de lo moralmente correcto es lo que hacen de ella una heroína con la cual el público puede identificarse.

Por otro lado, sus únicas referentes femeninas son su madrastra Oona y Bunty, quienes están lejos de encarnar principios feministas. De hecho, su criada personifica el estereotipo de mujer sirviente: es ignorante, dócil, insensible ante el maltrato al que es subyugada y vive en la extrema pobreza, viéndose forzada a trabajar día y noche para sus explotadores con una sonrisa sumisa. Por su lado, Oona personifica el arquetipo de madrastra extranjera: es el único personaje recurrente en la serie que no es de tez blanca y es presentada como una anfibia extraña que come bichos y que tiene un acento extranjero exageradamente marcado. En cuanto a su personalidad, podemos destacar que es egoísta, egocéntrica y desinteresada en todos los que la rodean, incluyendo su propio hijo. Asimismo, los creadores del programa televisivo no buscan el establecimiento de una amistad femenina para Bean. Ciertamente, el único vínculo similar a una amistad que ella establece con una mujer, es con la joven de The Jittery; pero este no es explorado más allá de las pocas conversaciones que entabla con ella. Es

decir, es un vínculo limitado que no sirve otro propósito más que lograr que Tiabeanie explore sus sentimientos. Aún más, se la ve rodeada de hombres heterosexuales hasta lugares donde técnicamente debería haber también mujeres, como los bares. Cabe preguntarse si se supone que allí solo los hombres toman alcohol. En otras palabras, ¿es Bean la única mujer en el pueblo que toma alcohol? ¿Se debe esto al hecho de que su personalidad no está marcada por la femineidad que presentan las otras mujeres?

Comprendemos entonces a Tiabeanie Mariabeanie como la excepción feminista de esta producción audiovisual, dado que el resto de los pocos personajes femeninos tienen personalidades llanas y tipificadas, que no son desarrolladas más allá de los estereotipos que ciertamente representan. Por ejemplo, la elfa mencionada en el análisis del primer capítulo, Kissy, es el estereotipo viviente de la mujer hipersexual. Solamente le interesa tener sexo indiscriminado, besando compulsivamente a casi todo varón que cruce su camino, por no mencionar que su nombre en inglés es literalmente “Besucona”. Esta ejemplificación no tiene como fin juzgar las elecciones sexuales de la elfa, sino más bien hacer hincapié en que es retratada solamente como una sexópata, como si no tuviera personalidad por fuera de sus impulsos sexuales.

Podemos concluir que en *(Des)Encanto*, se continúa ejerciendo violencia directa, simbólica y estructural en los personajes femeninos. No obstante, los guionistas logran, de a momentos, exhibir una sátira de la violencia sexista que viven las mujeres en la sociedad, utilizando situaciones reales en un escenario fantástico que busca poner en ridículo algunos argumentos sexistas.

A pesar de esto, durante una entrevista sobre la producción audiovisual, Groening declaró: “Si hay alguna política abierta, es que tiene un punto de vista definitivamente feminista”. Cabe preguntarse: si una serie televisiva retrata un único personaje que manifiesta principios feministas, ¿es realmente feminista?.

8. CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos a partir del análisis audiovisual con perspectiva de género permitieron establecer una serie de categorías presentes en las series y los personajes analizados:

- Dependencia al hombre por parte de la mujer: se observa en el personaje de Marge Simpson una completa dependencia a su marido, ya sea para ser defendida o representada por él fuera del círculo intrafamiliar, como para tomar decisiones en nombre de ella.
- Cumplimiento con los patrones de belleza hegemónicos: se refleja la necesidad de que las mujeres se establezcan dentro de los parámetros de belleza hegemónicos, siendo la Princesa Tiabeanie la excepción de esta categoría.
- Violencia estructural, simbólica y directa: se manifiestan en numerosas ocasiones agresiones físicas hacia las tres protagonistas, así como también violencias simbólicas y estructurales; repercutiendo en su integridad física y psicológica.
- Vínculos con pares y colegas: ninguna de las protagonistas tiene un vínculo de amistad con alguna mujer. Aún más, Marge prácticamente solo se rodea de su familia, mientras que Leela y Bean comparten su entorno y se vinculan con varones.
- Mujer-objeto: las tres protagonistas son de una u otra forma invisibilizadas y cosificadas por los personajes masculinos. Consecuentemente, se ven reducidas a categoría de mujer-objeto numerosas veces.
- Imposición de labores y quehaceres domésticos: a Marge se le impone el cuidado y mantenimiento del hogar de manera indirecta y explícita a la vez. En menor medida, Leela también se encuentra sujeta a la imposición de quehaceres de limpieza, como si fuese un acto inherente al género femenino. A Bean, en cambio, no se le relega ningún tipo de labor doméstico.
- Desplazamiento a segundo plano: tanto Marge como Leela, a pesar de ser personajes principales, son desplazadas a un segundo plano en las conversaciones y en las tramas de los capítulos. No obstante, Bean resulta ser siempre el eje central de la trama.

Se puede afirmar un cambio en la representación de los personajes femeninos y en las imágenes estereotipadas de las mujeres; transición impulsada por una ola de concientización acerca de la violencia machista. Podemos afirmar, entonces, que se observa una diferencia positiva en la presencia de los estereotipos de género a través del tiempo, según el momento histórico-sociocultural en el que fue emitida cada serie. De hecho, en *Futurama* se observa una

disminución importante en la violencia física y psicológica respecto a las violencias manifestadas en *Los Simpson*, las cuales se encuentran presentes en la mayoría de las escenas en las que aparece Marge. Aún más, en *(Des)Encanto* se exhiben incluso menores violencias, reduciéndose estas mayormente a violencias estructurales y simbólicas. En efecto, eran tantas las *red flags* o banderas rojas encontradas en los episodios de la familia Simpson que algunos detalles han tenido que quedar fuera del análisis. Por el contrario, en las otras series televisivas se notó una divergencia, puesto que ya no era necesario dejar fuera del análisis ninguna demostración de violencia.

Antes bien, notamos la imposición de una heterosexualidad y heteronormatividad obligatoria. Nos referimos a “un sistema que busca anudar el sexo-género-deseo-práctica sexual de forma continua y coherente, presuponiendo una forma única de vincularse” (Guía LGBTQ+, 2016). Debido a que las tres mujeres son heterosexuales y en ningún momento se cuestionan su orientación sexual, se hace evidente que para Groening, la heterosexualidad es la norma. En cuanto a la expresión de la sexualidad de las protagonistas, podemos afirmar que: en el caso de Marge, su expresión sexual es dirigida y reservada para su marido exclusivamente. En otras palabras, esta protagonista aparece como un ser casi asexuado, con la excepción de las ocasiones en que su marido –no ella- expresa sus deseos sexoafectivos. A su vez, la expresión sexual de Leela está dirigida tanto para el ojo heterosexual de los personajes masculinos dentro de la narración, como para el espectador masculino de la serie. Es decir, su sexualidad está diseñada para ser un objeto *de* deseo, descartando la posibilidad de que ella misma pueda ser una persona *con* deseos. Por otro lado, la expresión sexual de Bean no juega un papel protagónico en *(Des)Encanto*. En aquellas ocasiones en que la princesa tiene un potencial vínculo romántico, se evidencia que su sexualidad no se centra ni en una pareja ni en la satisfacción de la mirada masculina; sino más bien aparece como algo propio de ella.

Podemos afirmar entonces, que estas series televisivas reproducen y perpetúan esquemas patriarcales simbolizados a través de personajes femeninos cargados de arquetipos y estereotipos de género y, asimismo, a través de un menosprecio y un rechazo generalizado hacia dichos personajes. Esto no significa que los productores de estas series sean sexistas per se; se trata de un problema estructural arraigado a nuestra cultura, donde es más plausible absorber e incorporar los arquetipos de género que reconocerlos y verbalizarlos dado que están presentes en prácticamente todos los sectores de la sociedad. Tomamos por cierta la teoría de Mulvey sobre el cine convencional, donde las mujeres participan en carácter de objeto de deseo. En otras palabras, para ser vistas por el varón heterosexual; hecho que

deviene de una estructura cinematográfica basada en dos formas de placer visual: el voyeurismo, donde se aprehende a los individuos como objetos; y el narcisismo, que parte de la necesidad de verse identificado o reflejado en lo observado. Esta fórmula nos presenta con dos tipos de personajes presentes en diversas producciones audiovisuales, además de las series animadas que se han analizado: la mujer sexualizada y reducida a un cuerpo-objeto que cumple con los estándares de belleza patriarcales, y el varón promedio de la sociedad, mediocre y corriente.

Para concluir, enfatizamos sobre el hecho de que los *mass media* tienen el potencial de visibilizar y expandir la concientización sobre las violencias simbólicas, sistemáticas y estructurales mediante las cuales se prejuicia, discrimina y marginaliza a diversos grupos sociales. En este punto, consideramos que un avance en el desarraigo de la cultura heteronormativa debería incluir una mayor y más justa representación en las producciones audiovisuales de los individuos pertenecientes a grupos estereotipados, tales como las mujeres. En definitiva, resulta menester la expansión del debate sobre estas temáticas hacia todos los ámbitos de la sociedad, y en especial a los medios masivos. Finalmente, se considera que en tanto y cuanto la industria cultural continúe perpetuando una naturalización de la violencia de género, las Ciencias Sociales deben proseguir con el estudio de sus consecuencias en la sociedad.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Botto, M. (2013). El uso de las metáforas en Los Simpsons. *Question*, 1(37), 36-49.
Recuperado a partir de
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1705>.
- Burns, J. (2011). Neutopia. Groening. Recuperado de
<https://danimados.com/episodio/futurama-6x14/>.
- Chacón, P. & Sánchez-Ruiz, J. (2009). La estructura familiar de Los Simpsons® a través del dibujo infantil. *Revista mexicana de investigación educativa*, 14(43), 1129-1154.
Recuperado a partir de
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662009000400007&lng=es&tlng=es.
- Delgado Ballesteros, G. (2008). "Metodología de la investigación con perspectiva de género". ISBN: 978-970-32-5446-0 Recuperado a partir de
http://132.248.192.241:8080/jspui/bitstream/IISUE_UNAM/114/1/Metodolog%C3%A1Da%20de%20la%20investigaci%C3%B3n%20con%20perspectiva%20de%20g%C3%A9nero.pdf.
- Fedriani Fernández, I. (2017). Análisis de estereotipos de género en los dibujos animados. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Recuperado a partir de
<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/64506>.
- Fielbaum Schnitzler, A., & Portales González, C. (2010). PARA UN ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE LOS DIBUJOS ANIMADOS. PROPUESTAS METODOLÓGICAS (1). *Question*, 1(25). Recuperado a partir de
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/907>.
- González Gavaldón, Blanca. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. ISSN: 1134-3478. Recuperado a partir de
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=158/15801212>.
- Groening M / Weinstein, J. (2018). Carey Hill. Groening. "Una princesa, un demonio y un elfo entran a un bar". Recuperado de Netflix.
- HIMMELWEIT, H. T.; OPPENHEIM, A.T. & VINCE, P. (1958): Television and the Child: An Empirical Study of the Effects of Television on the Young.
- Mancimas-Chávez, R. (2010). Arquetipos femeninos en las series de dibujos animados: la mujer como protagonista en programas dirigidos a niños en Andalucía. ISBN/ISSN 978-84-693-7982-0. Recuperado a partir de

https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/40383/Pages%20from%20Investigacion_Genero_103-1-680-3%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

- Maxtone-Graham, I. Reardon, J. (2002). Las Curvas de Marge. Groening. Los Simpsons. “Las Curvas de Marge”. Recuperado de <https://danimados.com/episodio/los-simpson-14x4/>.
- Mulvey, L. (1999). “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Film Theory and Criticism : Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44. Recuperado a partir de http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf.
- Núñez Domínguez, T. (2008). La mujer dibujada. El sexismo en películas y series de animación. ISBN/ISSN 978-84-691-2191-7. Recuperado a partir de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2874079>.
- Pacheco C., Carmen R., Cabrera A., Silvio J., Mazón Hernández, González López M., Iselys, & Bosque Cruz, M. (2014). Estereotipos de género sexistas. Un estudio en jóvenes universitarios cubanos de medicina. *Revista de Ciencias Médicas de Pinar del Río*, 18(5), 863-877. Recuperado a partir de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1561-31942014000500015&lng=es&tlng=es.
- Rajadell, N., Pujol, M. A. & Violant, V. (2005). The television’s cartoons as transmission’s resource of educative and cultural values. [Los dibujos animados como recurso de transmisión de los valores educativos y culturales]. *Comunicar*, 25. Recuperado a partir de <https://doi.org/10.3916/C25-2005-190>.
- Reig, R. y Manchinas-Chávez, R. (1989). Dibujos animados: estereotipos de género. *Chasqui: revista latinoamericana de comunicación*, 111, 79-83. Recuperado a partir de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/28226>.
- Swartzwelder, J. Affleck, N. (1999). Llévate a mi esposa. Groening. Recuperado de <https://danimados.com/episodio/los-simpson-11x8/>.
- Torres Barzabal y Hernández, A. (2005). Enseñemos a discriminar estereotipos sexistas en la televisión. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, ISSN 1134-3478, Nº 25, 2, 2005. Recuperado a partir de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2929133>.
- Vázquez-Miraz, P. (2017). Presencia de la violencia machista como denuncia social en la animación infantil “Agallas, el perro cobarde”. *Question*, 1(55), 388-405. Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4183>.
- Verón, E. (2009). La Semiosis Social: Fragmentos de una Teoría de la Discursividad.

- Verrone, P. (2009). La hazaña de Leela. Groening. Recuperado de <https://danimados.com/episodio/futurama-6x2/>.
- Wells, E. (2015). "The Representation of Women and Gender in Warner Bros. Cartoons: A Performance of Satire". Mary Wollstonecraft Writing Award. Paper 3. Recuperado a partir de <http://digitalcommons.augustana.edu/wollstonecraftaward/3>.
- Whitehead, P. (2014). The Male Gaze Theory in *Futurama*. Lugar de publicación: Vimeo. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/135742445>.