

Presencia de la violencia machista como denuncia social en la animación infantil “Agallas, el perro cobarde”

Presence of sexist violence as a social denunciation in children's animation “Courage, the cowardly dog”

Pedro Vázquez-Miraz

Universidad de La Coruña (España)

pedro.vazquez@udc.es

Resumen

Se presenta en el siguiente artículo un estudio científico en el que se revisa el argumento, aspecto físico y los diálogos de los distintos personajes de La Máscara, un capítulo de la serie animada estadounidense de *Cartoon Network* “Agallas, el perro cobarde”; producto televisivo creado por John R. Dilworth, emitido desde 1999 hasta 2002 en EE. UU. y que posteriormente se pudo contemplar en diferentes países durante las siguientes décadas. La serie estaba protagonizada por un perro y sus dueños (un matrimonio de ancianos campesinos), los cuales sufrían diversos sucesos paranormales en los que su vida corría peligro continuamente, presentándose siempre estos acontecimientos bajo el punto de vista del humor negro y el terror, a pesar

Abstract

This article presents a scientific study that reviews the argument, physical aspect and dialogues of the different characters of The Mask, a chapter of the American animated series by Cartoon Network “Courage, the cowardly dog”; television product created by John R. Dilworth, issued from 1999 to 2002 in the USA and that it could be contemplated later in different countries during the following decades. The TV series features a dog and its owners (two elderly married peasants), who underwent various paranormal events where their life was in constant danger, presenting continuously these events from the point of view of black humor and terror, although the animation was oriented at minors. The content analysis of The Mask confirms that this specific animation, which has never been

Pedro Vázquez-Miraz

Vol. 1, N.º 55 (julio-septiembre 2017)

de que la animación estaba dirigida a niños y niñas. El análisis de contenido realizado de La Máscara confirma que esta específica animación, que nunca ha sido analizada de forma científica, transmitió a la audiencia infantil uno de los mensajes más claros y evidentes contra el maltrato machista y la violencia de género, estando presentes en todo el programa una profunda carga emocional representada por diversos símbolos, lo cual impidió que las y los niñas/os pudieran entender totalmente el argumento del capítulo.

analyzed in a scientific way, transmits to the child audience one of the clearest and most obvious messages against sexist maltreatment and gender violence, being present in the whole program a deep emotional load represented by diverse symbols, which prevented that a minor could understand completely the argument of the chapter.

Palabras clave: Comunicación audiovisual; televisión; animación; dibujos animados; sexismo; violencia televisiva.

Keywords: Audiovisual communication; television; animation; cartoons; sexism; television violence.

Artículo recibido: 30/05/2017; **evaluado:** entre 20/07/2017 y 20/08/2017; **aceptado:** 11/09/2017.

Introducción y marco referencial

El estudio acerca de la violencia sexista en los dibujos animados infantiles es un tema prolífico y de gran interés para padres, madres, las y los educadores e investigadores, pues el consumo de televisión por parte de los y las niños/as ha sido profundamente analizado desde múltiples perspectivas teóricas. Si bien la mayoría de estas investigaciones se centraron en tópicos clásicos tan manidos como el número de horas que se ven productos televisivos, los horarios en los que los y las niños/as ven la televisión, el tipo de programas que más éxito tienen, el impacto en la subjetividad infantil o el entorno familiar presente durante el consumo (Duarte-Duarte y Jurado-Jurado, 2016: 611).

La sociedad actual se muestra preocupada por las consecuencias que pueden tener en los y las niños/as la visión de productos audiovisuales en los que los modelos de conducta a seguir se caracterizan por la aparición de conductas violentas y/o sexistas (Pérez y Urbina, 2005; Del

Moral, Villalustre y Neira, 2010: 93); pues como indican Rajadell, Pujol y Violant (2005), las series animadas transmiten una serie de valores culturales y educativos de fácil recuerdo en la infancia, ya que se presentan como un dibujo caricaturizado; y aunque la presencia de este tipo de actos en estos medios de comunicación podría dar “relevancia pública a una presencia de la violencia silenciosa y tácitamente asumida por la sociedad” (Aran-Ramspott y Rodrigo-Alsina, 2013: 162), los niños y las niñas tienden a convertir a los personajes heroicos de los dibujos animados en modelos sociales a imitar (Fabbro y Sánchez-Labela, 2016: 15) sin tener una total comprensión del contexto en el que se desarrolla la trama argumental, ya que “el público infantil no logra asimilar de manera profunda el significado de los diálogos dado el acelerado ritmo narrativo” (Sánchez-Labela, 2016a: 52).

Aunque las y los jóvenes no tienen la misma capacidad crítica y cognitiva que las y los adultos, entender el período evolutivo humano de la infancia y la adolescencia como etapas en la que las personas son sujetos pasivos alienables por el discurso mediático, debido a sus limitadas capacidades para comprender significativamente la información que se les presenta, sería un error. Aunque “respecto a la televisión y su relación con las audiencias han predominado, tradicionalmente, dos tipos de estudios: aquellos centrados en los potenciales efectos, generalmente negativos, de la televisión sobre los niños; y aquellos focalizados en los patrones cuantitativos de uso” (Vergara, Vergara y Chávez, 2014: 178); las nuevas investigaciones no asumen a las y los niñas/os como sujetos pasivos, sino que comprenden 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 (Rodríguez, 2012). Un ejemplo de esta nueva perspectiva son los Nuevos Estudios Sociales de la Infancia:

han destacado el hecho de que los niños no se enfrentan a las diversas tecnologías comunicacionales como tabula rasa, sino que son activos en la recepción de los mensajes, tanto en la interpretación de ellos como en los efectos sobre su comportamiento (Vergara et al., 2014: 178).

Estas dos cosmovisiones contrapuestas que presentan a la niñez como un objeto o un sujeto, son fácilmente observables en función de los contenidos televisivos infantiles que se analicen; tendiendo los contenidos comerciales a considerar a los niños y niñas como simples y potenciales consumidores de determinados productos en contraposición de las propuestas educativas presentes en televisión, programas que tienen una función pedagógica y educativa (Aducci, 2015: 262).

Son casi infinitos los estudios que recogen o bien la forma en la que se presentan las figuras femeninas en los dibujos animados infantiles (Espinar, 2007; Mancinas-Chávez, 2010; Zúñiga, 2013; Jiménez, 2014; Wells, 2015; Arredondo, Villarreal y Echaniz, 2016) o enfocan su atención en los contenidos de animaciones destinadas a las y los niñas/os, tales como diversas series japonesas (Ogletree y otros, 2004; Aran- Ramspott y Rodrigo-Alsina, 2012; Horton, 2012; Aierbe y Oregui, 2016; Sánchez y Baena, 2016; Vázquez-Miraz, 2017), series americanas de gran popularidad (Bringas, Rodríguez y Clemente, 2004; Marín, 2005; Reina, 2005; Chacón y Sánchez-Ruiz, 2009; Gottfried y otros, 2013; Rasmussen, 2014) o de ambas nacionalidades (Torres y Jiménez, 2005; Cabello y Ortega, 2007; Digón, 2008; Núñez, 2008; Reig y Mancinas-Chávez, 2010; Ahmed y Wahab, 2014; Sánchez-Labela, 2014; 2015a; Sánchez-Labela, 2016a); interés que se explica por el enorme poder y dominio que mantienen los citados productos estadounidenses y japoneses en el mercado de la animación infantil (Jiménez, 2014: 400), siendo excepcionales los trabajos acerca de otras animaciones infantiles (Cabello y Ortega, 2007; Murolo, 2013; Llorent y Marín, 2014; Kalayci, 2015; Özer y Bozkurt, 2015; Aierbe y Oregui, 2016).

Si bien el interés por esta temática es una constante, el entorno empresarial relacionado con los dibujos animados que se ven en España ha evolucionado de forma considerable; pues si a inicios del siglo XXI, los programas de televisión basados en animaciones infantiles estaban presentes en todas las cadenas generalistas de televisión (Rajadell et al., 2005), con los avances tecnológicos, la emisión de los dibujos animados en España pasó a realizarse a través de internet y de los nuevos canales temáticos de capital público y privado centrados en contenidos infantiles (Sánchez-Labela, 2016b: 173), siendo la multidireccionalidad, la interactividad y la retroalimentación entre ambos medios, las características principales que definen a este nuevo entorno audiovisual (Sánchez-Labela, 2015b: 108-109).

La popularización y el mayor alcance social de las nuevas tecnologías también influyó en el modo en el que las familias ven televisión, pues si en un inicio este producto sólo era apto para las clases más acomodadas, con el paso de las décadas, la televisión dejó de ser el elemento de ocio que aglutinaba a la familia a su alrededor, pues “este escenario se vio modificado por una multiplicación de pantallas en los hogares, que provocaron un pasaje de una expectación pública a una de tipo privada (...). Lo que conlleva a una individualización de estas prácticas” (Lanati y Panozzo, 2013: 332).

Una de las empresas más importantes del sector es la americana *Cartoon Network*, compañía de televisión surgida en 1992 (Ahmed y Wahab, 2014: 45) y creadora en esa misma década de dibujos animados de gran éxito como “El laboratorio de Dexter”, “Johnny Bravo” o “Agallas, el

perro cobarde”; logros que permitieron convertir a una pequeña filial del imperio mediático *Turner Broadcasting System*, en una multinacional millonaria (Pons, 2016: 15) que difunde sus propias animaciones a nivel mundial (Ahmed y Wahab, 2014: 47); teniendo sus productos un marcado sello de identidad propia, los cuales se caracterizan por presentar frenéticamente (con diversos niveles de lectura) a todas las edades y géneros, contenidos no lineales en los que el humor absurdo y los mensajes positivos y educativos se entremezclan (Pons, 2016: 16-17).

A pesar de esta cuantiosa investigación científica, junto a la justificación teórica que todo trabajo académico lleva asociado, las ausencias de algunos programas de televisión en este ámbito de trabajo son notables y preocupantes, pues en el capítulo particular de la serie de dibujos que se analiza en este artículo, programa que fue emitido en España a través del canal temático infantil *Boing* (Muñoz, 2014: 669; Alonso, 2014: 448), cadena que emite en España de forma exclusiva las animaciones de *Cartoon Network* (Pons, 2016: 21), no es que se presentaran varias conductas violentas contra la mujer o se hubieran identificado en su seno los arquetipos femeninos que recrean los roles de género tradicionales, sino que la totalidad del capítulo *La Máscara* era una firme denuncia social del maltrato a la mujer; y aunque ya han pasado más de quince años desde la primera emisión de este capítulo, este valiosísimo y fundamental material para la interpretación científica de la presencia de la violencia machista en las animaciones infantiles, no ha sido analizado en ninguna revista, simposio, ponencia u otro documento académico parecido, acto que contrasta de forma intensa con la presencia constante de artículos científicos en los que se analizan un número reducido de series de animación de forma repetitiva y continua, evaluándose el grado de violencia y/o sexismo que esos productos contienen.

Sinopsis del capítulo *La Máscara* de la serie animada “Agallas, el perro cobarde”

Tras la presentación de los personajes principales de la serie: el perro Agallas (un animal de color rosado de carácter miedoso que siempre está dispuesto a salvar a sus dueños de un mal seguro [Muñoz, 2014: 669], lo cual para Fuenzalida [2008: 51] es un claro ejemplo del esquema tradicional “adulto torpe-pequeño hábil” que presentan muchos programas infantiles), y sus propietarios (un matrimonio de granjeros que forma un “doble juego de acciones [que] parodian o ironizan pares opuestos” [Mendoza y Djukich de Nery, 2005: 81]), el granjero Eustaquio (caracterizado por ser un hombre huraño, ruin, gruñón y misántropo) y su mujer Muriel (representada como la antítesis de su esposo: bondadosa, amable, ingenua y bien intencionada), los cuales viven en una remota granja situada en una área denominada irónicamente “Ninguna parte”; los dibujos presentan el título del capítulo con una tétrica música

de lento ritmo, clásico cliché que es utilizado para acentuar la tensión (Alonso, 2014: 311), cuya única finalidad es la de transmitir al espectador las sensaciones de angustia, dolor y miedo que estarán presentes en toda la animación.

Mientras el perro Agallas descansa plácidamente fuera de la casa de los granjeros, surge de la nada una extraña y perturbadora figura con una máscara blanca (Figura 1) que se va acercando de forma paulatina hasta el tranquilo animal, el cual nota la presencia del desconocido y alarmado, grita asustado. La máscara afirma que “los perros son malos” y acto seguido golpea al cánido con materiales de enorme tamaño; situación que la granjera Muriel confunde con un pacífico juego al pensar que su mascota hizo una nueva amistad, invitando a la desconocida a comer en su hogar para lamento del perro.



Figura 1. Imágenes del personaje de Kitty, capítulo La Máscara, serie animada “Agallas, el perro cobarde”.

La persona enmascarada se presenta como Kitty e informa a los granjeros que tuvo que huir desesperadamente después de haber intentado que Bunny, su mejor amiga, escapara de su pareja, un perro maltratador. Agallas, después descubrir la verdadera identidad de Kitty, decide encerrar a la gata para así proteger a sus dueños para posteriormente huir de la granja tras haber robado un objeto personal de Kitty (un ratón de peluche regalo de Bunny); algo que el protagonista entiende como una prueba incriminatoria con la que poder pedir auxilio a las autoridades.

La motivación de Agallas varía por completo al recibir, en un local próximo, más información de la penosa situación en la que se encuentra la conejita Bunny; decidiendo el can finalmente que la rehén debía ser liberada de sus captores: Perro Loco y sus secuaces. Tras múltiples avatares, el protagonista finalmente derrota a los malhechores, siendo Bunny rescatada y pudiéndose reunir con su amiga (ya sin la máscara), reconsiderando ambas su animadversión

hacia los cánidos, al afirmar que “no todos los perros son malos” y agradeciendo la ayuda recibida por el protagonista de la serie.

Metodología

A través de un análisis exploratorio y descriptivo del aspecto físico, la conducta, las motivaciones y los rasgos representados de forma de aprobación o rechazo (Fielbaum y Portales, 2010) de los personajes que aparecen en el capítulo de la serie animada “Agallas el perro cobarde”, denominado La Máscara; se ha estudiado como ha quedado reflejado en esta serie infantil, una situación tan terrible y traumática como la violencia de género, visionándose para realizar tal labor la adaptación para España del susodicho material, cuya duración aproximada fue de veinte minutos.

Los personajes que se analizaron, exceptuando el protagonista principal (el perro Agallas) y sus dueños; fueron las figuras en las que giraba toda la trama argumental de la obra: la gata Kitty, la conejita Bunny y el can Perro Loco.

Resultados

Dos son las características fundamentales que diferencian a los personajes que aparecen en el episodio: su género (siendo los personajes masculinos Agallas, Eustaquio y Perro Loco y los femeninos Muriel, Kitty y Bunny) y el tipo de especie que son (seres humanos, Eustaquio y Muriel y animales antropomórficos Agallas, Katty, Bunny y Perro Loco), interactuando todos ellos como si fueran personas al igual que los granjeros, salvo la relación existente entre los humanos y el perro Agallas, la cual se asemeja más a los roles de amos/propietarios y mascota respectivamente que a una relación entre iguales; pudiéndose clasificar esta animación como una realidad zoomorfa que presenta animales humanizados y el uso de la exageración como técnica para acentuar la acción (Hidalgo y Pertiñez, 2005).

Son varios los espacios en los que transcurre el argumento del capítulo La Máscara, a destacar como los lugares más relevantes de la animación la granja y la casa de los dueños de Agallas, una cafetería y un bloque de pisos (la guarida de Perro Loco); siendo un dato desconocido para el espectador la distancia existente entre los distintos emplazamientos. En relación al marco temporal del capítulo, éste se inicia por la mañana, antes de que Muriel invite al tradicional

desayuno anglosajón a Kitty y finaliza por la mañana del día siguiente, cuando Agallas vuelve con la camioneta a su hogar.

La conducta y motivación que tienen los personajes fijos de la serie, el perro Agallas y sus dueños (Figura 2) respecto a la problemática de la violencia contra la mujer que se presenta en estos dibujos es limitada, pues el comportamiento del perro Agallas en este capítulo sigue el patrón común de toda la serie animada, resumiéndose su conducta en que el can debe evitar exclusivamente que les suceda algo malo a sus dueños, especialmente a Muriel, mostrando el perro un miedo continuo hacia la figura de la máscara y una escasa empatía hacia la situación personal de Kitty; conducta lógica si se recuerda el terrible trato que Agallas recibió de la gata debido a su odio a los perros; mientras que los granjeros humanos simplemente representan situaciones humorísticas que permiten rebajar la enorme tensión del capítulo, siendo llamativa la escena en la que Eustaquio acepta unas disculpas de su esposa y se muestran cariñosamente abrazados, pues el granjero en toda la serie siempre se muestra como arrogante, gruñón y egoísta.



Figura 2. Imagen de los personajes principales de la serie (Fuente: *Cartoon Network*).

El capítulo, siguiendo la temática de sucesos paranormales a los que está asociado la animación y las características propias de la empresa creadora de la serie (Pons, 2016), no pretende bajo ningún momento justificar cómo se desarrolla la línea argumental de la serie, prefiriendo orientar al espectador a que se fije en exclusiva en el mensaje de los dibujos, siendo la granja de Eustaquio y Muriel el único espacio físico constante en los episodios de “Agallas, el perro cobarde”; enorme libertad creativa que permite a la serie cambiar continuamente el resto del escenario en el que sucede la obra. Es ese el motivo que explica que Agallas, tras marcharse con la camioneta de la granja, llega a una cafetería en la que su

propietario conoce a los personajes de la trama (situación que permite hacer una referencia al cuadro *Nighthawks*, de Edward Hopper) o que en el tren en el que se reúnen Kitty y Bunny una vez derrotado Perro Loco, el cual aparece en el final del capítulo, estuviera sorpresivamente la gata.

Análisis del personaje de Kitty

Personaje femenino de rol ambivalente, vestido con una túnica gris y una máscara, pues inicialmente actúa como la villana del capítulo atacando sin motivo aparente al protagonista de la serie, si bien después se revela como una víctima colateral del verdadero antagonista del episodio. Inicialmente la información que proporciona este personaje sobre sí mismo es muy reducida: su propio nombre y su origen, “el otro lado de la vía”; si bien el papel de la máscara se revela como algo vital para la comprensión del capítulo en su totalidad, algo que se observa en las dos conversaciones que los granjeros tienen con este personaje:

Kitty: Tuve que abandonar mi casa, y a mi mejor amiga, Bunny; estoy perdida sin ella. No soporto la idea de que no volveré a verla jamás.

Muriel: ¡Oh, que lástima!

Eustaquio: Sin esa máscara, quizás veas mejor. (Acto seguido Kitty se levanta, tira con fuerza sus cubiertos y se marcha diciendo “los perros son malos”).

Eustaquio: Pero, ¿de qué te escondes tú? Con eso no puedes comer.

Kitty: Simplemente no quiero afrontar la realidad.

Muriel: Pero querida. Todos debemos afrontarla.

A continuación de este último diálogo, Kitty denuncia la hipocresía de las palabras de los granjeros, pues ella tenía conocimiento de comportamientos personales del matrimonio que tanto Muriel como Eustaquio mantenían en secreto, evidenciándose que la máscara es la cosificación de la ocultación de los problemas propios; si bien la máscara como objeto se transformará en un concepto humorístico al finalizar el capítulo, pues Eustaquio -personaje cascarrabias caracterizado por su incapacidad de autocrítica y continuo malhumor- utiliza la careta mientras intenta arreglar infructuosamente la caldera, auto-engañándose al seguir pensando que él es un magnífico mecánico que lo puede arreglar todo.

La causa fundamental que explica la conducta agresiva de Kitty hacia Agallas es el antagonista masculino de la trama, Perro Loco, pudiéndose entender que la serie de animación presenta a

la figura femenina de Kitty como un elemento irracional, fácilmente manipulable por los varones y de valencia negativa, repartiéndose con su verdugo (Perro Loco) el rechazo de las conductas tildadas de equivocadas o inadaptativas de la trama. El discurso de una figura femenina que se ha vuelto violenta por temor a un elemento masculino, es una narración que alimenta el sexismo y los discursos negativizantes sobre el feminismo.

Avanzada la trama, Agallas descubre que detrás de la peculiar cubierta se esconde una gata de color pardo (Figura 1), por lo que aterrado avisa a sus dueños del peligro que representa este personaje (miedo siempre presentado por la máscara en los pensamientos de Agallas). Es en esta situación cuando se produce el cambio de conducta del protagonista, pues tras rechazar sus dueños la versión amenazadora que su perro les presenta de la figura de Kitty, Muriel, la figura más empática de la animación respecto la trama argumental del capítulo, le recomienda a su perro que si quiere entender el extraño comportamiento de su invitada vea el mundo como lo ve ella, cambiando finalmente la conducta del perro al decidir rescatar a la amiga de la gata, conducta que provoca que al terminar el episodio, Kitty, ya liberada y sin vestir ni la máscara ni túnica, y acompañada de su amiga, reconozca finalmente que su odio hacia todos los perros era una gran equivocación.

Análisis de los personajes de Bunny y Perro Loco

Bunny es un conejo hembra antropomórfico de color rosa (Figura 3) que representa en la animación el papel típico de la mujer que es rescatada por el protagonista de la serie, un papel que fomenta el machismo al reflejarse que la violencia ejercida por el varón vuelve vulnerable y débil a la víctima. Si bien, a diferencia de otros clásicos personajes femeninos de dibujos que han sufrido similares situaciones (Zúñiga, 2013: 77), a pesar de la desesperación y tristeza que emana de este personaje por los malos tratos que sufre, la conducta de Bunny es activa, pues una de sus primeras actuaciones es la de intentar huir por sí misma de su pareja y no esperar únicamente en recibir ayuda del exterior.

Al igual que Kitty, inicialmente este personaje también mostraba su rechazo absoluto a los perros de sexo masculino debido a la terrible situación en la que se encontraba, actitud que cambia al ser rescatada por Agallas. Este tipo de conducta que realiza Bunny evidencia el modo de operar clásico que sucede en situaciones de violencia de género, pues no pedir ayuda al entorno fundamentándose en la privacidad y la normatividad imperante, ha favorecido al silenciamiento de este tipo de violencias o su reconocimiento como tales (Bosch-Fiol y Ferrer-Pérez, 2000: 13-14).



Figura 3. Imágenes de los personajes de Bunny y Perro Loco.

La primera descripción que la serie hace de Perro Loco, es la de un perro de temible presencia (Figura 3); nos la ofrece Charlie, una rata que trabaja en una cafetería de la zona que conoce la situación personal de los personajes del capítulo, el cual afirma que el villano del capítulo es “un tipo enfermo de celos” en contraposición a Kitty y Bunny, “las chicas más dulces del mundo”, pudiéndose entender la primera descripción de la serie animada como un claro ejemplo de sexismo hostil, prejuicio asociado a la idea preconcebida de que la mujer es un ser inferior al varón (Glick y Fiske, 1996) y la segunda apreciación como una forma de sexismo benevolente, definiéndose este concepto como:

Conjunto de actitudes interrelacionadas hacia las mujeres que son sexistas en cuanto las considera de forma estereotipada y limitadas a ciertos roles, pero que tiene un tono afectivo positivo (para el perceptor) y tiende a suscitar en éste conductas típicamente categorizadas como prosociales o de búsqueda de intimidad (Expósito, Moya y Glick, 1998: 161).

Posteriormente, Charlie informa a Agallas del lugar en el que se encuentra la guarida de la banda de Perro Loco y sus secuaces, al percatarse de que éste tenía el ratón de peluche de Kitty y deducir que Agallas era un amigo de la gata y la conejita.

Todas las características asociadas al antagonista del capítulo hacen referencia a su actividad delictiva y a la violencia incontrolada y visceral: el deprimente contexto en el que se encuentra el personaje (de noche y en un edificio destartalado), su raza (compárese la fisonomía de Perro Loco y sus compinches con la del propio Agallas), su vestimenta, su fuerte complexión física o su propio nombre; todos ellos **son** factores externos que atribuyen la conducta violenta y machista de este personaje **al contexto** en el que habita, pudiéndose detectar que la serie transmite visiones estereotipadas hacia los barrios urbanos de clase media-baja,

presentándose a sus habitantes como delincuentes en potencia. La conducta agresiva de este personaje es recibida por el espectador desde las primeras palabras que este animal pronuncia:

Perro Loco: ¡Vamos Bunny! ¿Es que ya no te hago feliz? ¿O puede que sigas pensando en Kitty? ¡Te he dicho que la olvidas! Te saco de un antro y te convierto en figura, ¿y tú pretendes despreciarme a mí? ¡Cómo llegue ver a Kitty, acabaré con vosotras dos!

Una vez frustrado el primer intento de fuga de Bunny, ésta es enterrada hasta la cabeza en una enorme maceta para impedir por completo su movilidad; conducta que se volverá más violenta tras el rescate de Bunny por Agallas y la reducción de sus secuaces (a pesar de ser un animal antropomórfico, Perro Loco, ante la huida de su pareja, también actúa como si fuera un simple perro de presa), pues el personaje intentará por todos los medios evitar perderla, prefiriendo incluso su muerte, al querer atropellar con su coche a Bunny, situación que Agallas evita en el último momento, lanzándose dentro del coche, lo que distrae a su conductor y produce que el vehículo colisione frontalmente contra una locomotora, dejando malherido a Agallas y fuera de combate e inconsciente a Perro Loco.

El interés homicida de Perro Loco queda perfectamente reflejado al inicio de esta persecución, pues viendo en peligro la vida de Bunny, Agallas le entrega a Bunny el ratón de peluche e indica a la conejita que huya mientras él permanece impávido intentando atraer la atención de Perro Loco, sacrificando su propia vida al actuar de señuelo para atraer el coche conducido por el malvado cánido, si éste lo ignora completamente y se centra en perseguir con ansia desmedida a Bunny. Una situación que fácilmente se podría identificar por medio del tradicional esquema imperante en los dibujos animados y cine infantil en el que el varón es el protagonista que rescata a la mujer, la cual es la pasiva víctima.

Discusión y conclusiones

A pesar que el dibujo de animación *La máscara* presenta una serie de micro machismos que sitúan a las figuras femeninas por debajo de lo masculino (Kitty y Bunny son rescatadas por Agallas, Bunny no pide ayuda, etcétera), consideramos loable, de todas maneras, que los autores de una animación de una empresa multinacional decidieran mostrar de forma tan explícita una problemática tan invisibilizada (más en la época en la que se emitió ese producto) como la violencia machista.

El estudio en profundidad de este capítulo de animación permitiría abrir una serie de interesantes debates académicos tales como preguntarse si la presencia de tramas adultas con fines educativos, como la denuncia directa de la violencia machista, es adecuada en los dibujos infantiles, o por el contrario, si es mejor ignorar situaciones de este calado en este tipo de productos audiovisuales; pues es evidente que en esta animación, aunque se acepten las palabras de Sánchez-Labela (2016a: 51) en las que se indica que las y los niños/os “no tienen la capacidad de entender el sentido de las historias contadas siguiendo la sátira y el humor crítico plasmados en ellos”, en referencia a los contenidos sexistas de algunas animaciones infantiles, el mensaje que transmite *La Máscara* es lo suficientemente nítido para que incluso los niños y las niñas lo entiendan sin necesidad de ninguna ayuda externa, si bien no la totalidad del mensaje principal que los creadores del capítulo quisieron plasmar en estos dibujos.

La máscara que llevaba Kitty, de forma deliberada, es un objeto que transmite al televidente ansiedad y preocupación (de esa misma forma respondió Agallas ante la visión de la gata disfrazada antes de ser golpeado por primera vez), pues ese elemento es un símbolo de la violencia machista y las reacciones emocionales que sufren las víctimas, tales como el miedo, la negación, la confusión y la desesperanza (Servicio Murciano de Salud, 2010), por lo que se puede afirmar que la totalidad del capítulo es un magnífico ejemplo que permite al espectador perspicaz contemplar la evolución y el profundo cambio en el comportamiento y el pensamiento de las víctimas de malos tratos y/o sus conocidos, los cuales, con ayuda de la sociedad, pueden actuar de forma decisiva y responder ante estas situaciones de forma activa y liberarse de esas cargas; si bien es razonable entender que los propios niños y niñas, al ver las propias características de la careta tengan sentimientos de miedo y rechazo.

Se han rechazado de forma consciente muchas explicaciones teóricas que se podrían realizar acerca de la temática que presenta el capítulo que se analiza en este documento, tales como la asociación del personaje de Eustaquio con la violencia psicológica y/o con la propia violencia física (el propio personaje, al escuchar de la propia Kitty que Bunny es tratada como una esclava por su pareja, contesta con un rotundo “así debe ser”), ya que se entiende que el rol del anciano granjero de la serie de televisión es ser, de forma exageradamente cómica, el sujeto desagradable, molesto y egoísta; el contrapunto de su esposa, la inocente y bien pensada Muriel, formando ambos la imagen de una divertida y extravagante pareja que reproducen el tradicional matrimonio heterosexual en el que el sexismo hostil y benevolente están continuamente identificadas en las figuras masculinas y femeninas respectivamente (2).

La posible interpretación que se puede efectuar de este dibujo animado sobre una posible defensa del colectivo LGBTI tampoco se ha analizado en este estudio; pues, aunque en *La*

Máscara la relación existente entre los dos animales femeninos siempre se ha exhibido bajo la etiqueta de “buenas amigas”, es perfectamente entendible que esto fuera una manera eufemística de exponer una pareja sentimental entre dos personajes homosexuales en una serie de dibujos animados. Se ha preferido centrar el artículo en presentar meras descripciones de una animación infantil que fácilmente pueden ser corroboradas.

Aunque es perfectamente entendible y loable que el análisis de contenidos sexistas en las animaciones infantiles sea un objeto de estudio llamativo para las y los investigadores, es menos comprensible que el producto audiovisual del que trata este artículo no se hubiera citado en documentos científicos (a pesar de la total accesibilidad y facilidad con la que el susodicho capítulo puede ser visionado), mientras que continuamente se presentan en un amplio número de revistas relacionadas con los estudios de género, la comunicación y la educación, análisis de series de animación de éxito; presentándose, de forma insistente y repetitiva, múltiples documentos que tienen enormes semejanzas en su contenido y que no aportan ninguna novedad a la sociedad.

Es muy llamativo y motivador que documentos presentados por jóvenes investigadoras e investigadores tengan una mayor originalidad que artículos científicos de expertos reputados, pues la ingente presentación de trabajos en los que se analizan series de animación de gran popularidad como Los Simpsons, Padre de Familia, Doraemon o Sin Chan puede resultar preocupante para una parte importante de la comunidad científica, ya que sería evidente que se desconoce por completo uno de los pocos productos de animación infantil en el que de forma explícita se habla y se cita el maltrato hacia la mujer, mientras que la existencia de trabajos que reflexionan de las consecuencias de material sexista y/o violento en las mismas series de dibujos es innumerable.

Notas

(1) Se agradece la valiosa ayuda proporcionada por el investigador Gabriel Freire y la útilísima revisión de las y los evaluadores para la realización de este trabajo.

(2) El capítulo La Máscara sorpresivamente presenta, en una escena que se desarrolla en el dormitorio de los granjeros, a un Eustaquio amable, cariñoso y comprensivo con su esposa; situación que se podría considerar excepcional en comparación con todos los capítulos de la animación.

Bibliografía

- Aducci, E. (2015). Sujetos u objetos: la construcción del imaginario infantil en la producción audiovisual para niños. Acerca de Víctor Iturralde Rúa y Goar Mestre. *Question*, 1(46), pp. 260-269.
- Ahmed, S. y Wahab, J. A. (2014). Animation and Socialization Process: Gender Role Portrayal on Cartoon Network. *Asian Social Science*, 10(3), pp. 44-53. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5539/ass.v10n3p44>
- Aierbe, A. y Oregui, E. (2016). Valores y emociones en narraciones audiovisuales de ficción infantil. *Comunicar*, 47, pp. 69-77. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.3916/C47-2016-07>
- Alonso, C. (2014). *Análisis de los dibujos animados emitidos en televisión: Personajes, estilos y mensajes*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- Aran-Ramspott, S. y Rodrigo-Alsina, M. (2012). La interpretación infantil de la violencia en la ficción televisiva. La noción de realismo de proximidad. *Cultura y Educación*, 24(4), pp. 489-504. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1174/113564012803998794>
- Aran-Ramspott, S. y Rodrigo-Alsina, M. (2013). La noción de violencia en la ficción televisiva: la interpretación infantil. *Comunicar*, 40, pp. 155-164. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.3916/C40-2013-03-06>
- Arredondo, F. G., Villarreal, M. L. y Echaniz, A. (2016). La inclusión de la mujer y la igualdad de género en las series de dibujos animados. *Atenea*, 14(514), pp. 125-137.
- Bosch-Fiol, E. y Ferrer-Pérez, V. A. (2000). La violencia de género: de cuestión privada a problema social. *Revista de Intervención Psicosocial*, 9(1), pp. 7-20.
- Cabello, P. y Ortega, C. (2007). Las relaciones de género en los dibujos animados de la TV chilena. *Cuadernos de Información*, 21, 34-47.
- Chacón, P. y Sánchez-Ruiz, J. (2009). La estructura familiar de los Simpsons, a través del dibujo infantil. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 14(43), pp. 1129-1154.
- Del Moral, M. E.; Villalustre, L. y Neira, M. R. (2010). La asimilación cognitiva infantil de los estereotipos representados a través de los dibujos animados. *Observatorio (OBS*) Journal*, 4(3), pp. 89-105.
- Digón, P. (2008). Programación infantil y TV sensacionalista: entretener, desinformar, deseducar. *Comunicar*, 31, pp. 65-76. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.3916/c31-2008-01-008>
- Duarte-Duarte, J. y Jurado-Jurado, J. C. (2016). Consumo televisivo de padres y niños y recepción de las representaciones de autoridad agenciadas por la televisión. *Palabra Clave*, 19(2), pp. 607-629. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5294/pacla.2016.19.2.11>

- Espinar, E. (2007). Estereotipos de género en los contenidos audiovisuales infantiles. *Comunicar*, 29, pp. 129-134.
- Expósito, F.; Moya, M. C. y Glick, P. (1998). Sexismo ambivalente: medición y correlatos. *Revista de Psicología Social*, 13(2), pp. 159-169. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1174/021347498760350641>
- Fabro, G. y Sánchez-Labela, I. (2016). Infancia, dibujos animados y televisión pública. La difusión de valores y contravalores en la producción española y argentina. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 7 (1), pp. 11-29. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.14198/MEDCOM2016.7.1.1>
- Fielbaum, A. A. y Portales, C. (2010). Para un análisis crítico del discurso de los dibujos animados. Propuestas metodológicas (1). *Question*, 1(25).
- Fuenzalida, V. (2008). Cambios en la relación de los niños con la televisión. *Comunicar*, 30, pp. 49-54.
- Glick, P. y Fiske, S. T. (1996). The ambivalent sexism inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70(3), pp. 491-512. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1037/0022-3514.70.3.491>
- Gottfried, J. A.; Vaala, S. E.; Bleakey, A.; Hennessy, M. y Jordan, A. (2013). Does the effect of exposure to TV sex on adolescent sexual behavior vary by genre? *Communication Research*, 40(1), pp. 73-95. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1177/0093650211415399>
- Hidalgo, M. C. y Pertíñez, J. (2005). La calidad en los dibujos animados en televisión. *Comunicar*, 25(2).
- Jiménez, Á. (2014). *El Papel o Rol de la Mujer en las Series de Animación Infantil Emitidas en España en el Siglo XX y Principios del XXI*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- Kalayci, N. (2015). Analyses of the Cartoon Series from a Gender Equality Perspective: Pepee. *Egitim Ve Bilim. Education And Science*, 40(167), pp. 243-270. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.15390/EB.2015.3836>
- Lanati, V. y Panozzo, A. G. (2013). Expresiones artísticas mediatizadas: el programa Veo Veo. Un acercamiento a la producción audiovisual en PakaPaka. *Question*, 1(37), pp. 328-335.
- Llorent, V. J. y Marín, V. (2014). La integración de los dibujos animados en el currículo de Educación Infantil. Una propuesta teórica. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 12(1), pp. 73-82.

- Mancinas-Chávez, R. (2010). Arquetipos femeninos en las series de dibujos animados: la mujer como protagonista en programas dirigidos a niños en Andalucía. En Vázquez, I. (Coord.). *II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género* (pp. 619-630). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Marín, V. (2005). Las series animadas y su valor educativo. *Comunicar*, 25(2).
- Mendoza, M. I. y Djukich de Nery, D. (2005). El cómic transgrede y cambia paradigmas *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 2(2).
- Muñoz, N. (2014). TDT y menores: la complejidad de controlar los contenidos dirigidos al público infantil. En Mancinas-Chávez, R. y Nogales, A. I. (Coords.). *Primer Congreso Internacional Intoxicación: mercado de la información y psique* (pp. 653-676). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Murolo, N. L. (2013). La asombrosa excursión de Zamba. Un viaje animado por la historia en la televisión pública argentina. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 122, pp. 89-95.
- Núñez, T. (2008). La mujer dibujada: el sexismo en películas y series de animación. En *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 139-161). Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Ogletree, S. M.; Martinez, C.; Turner, T. y Mason, B. (2004). Pokémon: exploring the role of gender. *Sex roles*, 50(11-12), pp. 851-859. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1023/B:SERS.0000029102.66384.a2>
- Özer, D. y Bozkurt, I. (2015). Cartoons As Educational Tools And The Presentation Of Cultural Differences Via Cartoons. *Procedia. Social and Behavioral Sciences*, 191, pp. 418-423. Recuperado de <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.04.355>
- Pérez, F. y Urbina, S. (2005). Violencia en los dibujos de ayer y hoy. *Comunicar*, 25(2).
- Pons, C. (2016). *Épocas de Cartoon Network. Estilo y evolución*. (Trabajo Fin de Grado). Universidad Politécnica de Valencia.
- Rajadell, N.; Pujol, M.A. y Violant, V. (2005). Los dibujos animados como recurso de transmisión de los valores educativos y culturales. *Comunicar*, 25.
- Rasmussen, E. (2014). Proactive vs. Retroactive Mediation: Effects of Mediation's Timing on Children's Reactions to Popular Cartoon Violence. *Human Communication Research*, 40(3), pp. 396-413. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/hcre.12030>
- Reig, R. y Mancinas-Chávez, R. (2010). Dibujos animados: Estereotipos de género. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 111, pp. 79-83. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i111.328.g2850>
- Reina, M. C. (2005). Series animadas y población infantil. *Comunicar*, 25(2).

- Rodríguez, A. (2012). *Los niños menores de tres años y la televisión: perspectivas de investigación y debate 1999-2010*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sánchez-Labela, I. (2014). Infoxicación en la animación televisiva. Personajes masculinos y femeninos que perpetúan roles. *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, 26, pp. 211-220.
- Sánchez-Labela, I. (2015a). *Veo Veo, ¿qué ven? Uso y abuso de los dibujos animados. Pautas para un consumo responsable de la infancia*. Madrid: Fundación Inquietarte.
- Sánchez-Labela, I. (2015b). New entertainment management. Migración de los contenidos infantiles en España: de la televisión a internet. *ComHumanitas. Revista Científica de Comunicación*, 6(1), pp. 97-111.
- Sánchez-Labela, I. (2016a). Violencia de género en los dibujos animados televisivos: la imposibilidad del público infantil. Pautas para un consumo responsable. *Communication Papers*, 5(9), pp. 37-55.
- Sánchez-Labela, I. (2016b). La calidad de los dibujos animados en Internet. Clan RTVE, Neox Kidz y Boing: plataformas de entretenimiento para el público infantil. *Index.comunicación*, 6(2), pp. 173-190.
- Sánchez, A. y Baena, M. J. (2016). Influencia de la serie animada Shin-Chan sobre niños escolarizados en el ámbito rural. *Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 31(1), pp. 89-103.
- Servicio Murciano de Salud (Ed.) (2010). *Guía Práctica Clínica. Actuación en salud mental con mujeres maltratadas por su pareja*. Murcia.
- Torres, L. y Jiménez, A. S. (2005). Enseñemos a discriminar estereotipos sexistas en la televisión. *Comunicar*, 25(2).
- Vázquez-Miraz, P. (2017). Sexismo en "Digimon": quince años de inmovilismo. *Femeris: revista multidisciplinar de estudios de género*, 2(1), pp. 67-79. Recuperado de <https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3549>
- Vergara, E.; Vergara, A. y Chávez, P. (2014). Televisión e infancia. Una aproximación comparativa y etnográfica al consumo televisivo en niños chilenos de estratos socioeconómicos medio-alto y bajo. *Cuadernos.info*, 35, pp. 177-187. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.35.637>
- Wells, E. (2015). The Representation of Women and Gender in Warner Bros. Cartoons: A Performance of Satire. *Mary Wollstonecraft Writing Award*, 3.
- Zúñiga, D. G. (2013). La representación de la transformación femenina en los dibujos animados. El caso de Betty Boop. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 15(123), pp. 72-80.