



REPRESENTACIONES DE LOS
PERSONAJES FEMENINOS EN SERIES ANIMADAS:
LOS PICAPIEDRA Y STEVEN UNIVERSE

REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS FEMININAS
EM SÉRIES ANIMADAS:
OS FLINTSTONES E STEVEN UNIVERSE

Keylor ROBLES¹

¹ Investigador asistente en Universidad de Costa Rica. E-mail: robleskeylor@gmail.com.





RESUMEN

En este artículo se analizan las representaciones de los personajes femeninos en dos series animadas: *Los Picapiedra* (1960) y *Steven Universe* (2013). La metodología se caracteriza por ser cualitativa, en donde la técnica correspondiente se basa en el análisis de contenido. Asimismo, se seleccionó la triangulación hermenéutica para analizar la información recopilada. Como parte de los resultados, se evidencia un cambio paradigmático entre las representaciones de ambas series, en donde *Steven Universe* sobresale por posiciones politizadas desde el feminismo y su perspectiva de inclusión. Sumado a esto, se concluye que ambas series, a pesar de encontrarse en diferentes contextos, rompen con algunos de los discursos construidos sobre el género de formas diferentes. En *Los Picapiedra* cuestiona ambigüamente, desde la ironía, la invisibilización del trabajo doméstico no remunerado, mientras que *Steven Universe* aborda la diversidad sexual, el empoderamiento y el amor propio.

PALABRAS CLAVE

Feminismo; cultura; televisión; patriarcado; sexismo.

RESUMO

Este artigo analisa as representações de personagens femininas nas séries animadas *Os Flintstones* (1960) e *Steven Universe* (2013). É utilizada uma metodologia qualitativa, em que a técnica correspondente é baseada na análise do conteúdo. Ademais, foi selecionada a triangulação hermenêutica para analisar itens compilados. Como parte dos resultados, percebe-se





uma mudança paradigmática entre as representações de ambas as séries, em que *Steven Universe* destaca por posições politizadas e inclusivas da figura feminina. Além disso, conclui-se que as duas séries, apesar de contextos diversos, rompem com alguns dos discursos construídos sobre o gênero feminino de diferentes formas. Em *Os Flintstones* (1960), há ambiguidade por meio da ironia e da invisibilidade do trabalho doméstico não remunerado, enquanto, em “*Steven Universe*”, há a diversidade sexual, o empoderamento e o amor próprio.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismo; cultura; televisão; patriarcado; sexismo.

INTRODUCCIÓN

Los medios de comunicación desempeñan un papel central en la vida de las personas, han representado una forma para conectar e interactuar con el mundo, en donde se brindan opciones enfocadas en informar, concientizar, problematizar, entretener, o bien, manipular. Las producciones ofrecidas abarcan los diferentes grupos etarios. Existen programas enfocados en el envejecimiento activo y estrategias para afrontarlo de manera positiva; así como hay opciones para adolescentes, niñas y niños. Dentro de la oferta televisiva dirigida hacia la niñez se encuentran las series animadas. Cabe aclarar que no todas las producciones animadas colocan a la niñez como público meta².

² Otros ejemplos son: *Los Simpson* (1989), *South Park* (1997), *Padre de Familia* (1999) y *Futurama* (1999).





Bonavitta y Garay (2020) manifiestan que los contenidos de los Medios Masivos de Comunicación (MMC), se han adaptado a las nuevas generaciones a través de una interrelación con el tipo de sociedad en que circunscriben sus momentos de producción y consumo. Es importante tomar en cuenta que esta relación se puede construir apostando a los discursos emergentes de cada coyuntura, en donde se abogue por un mundo basado en la justicia social; o, al contrario, en concordancia con universos discursivos que intentan mantener el orden desigual, jerárquico y asimétrico establecido desde los grupos de poder.

En este artículo, se analizan dos series animadas: *Los Picapiedra* (1960) y *Steven Universe* (2013), con el fin de identificar cómo son representados los personajes principales femeninos. Antes de profundizar en el análisis, tiene que contemplarse que dichas series se ubican en contextos disimiles, con una diferencia de más de cinco décadas entre sí respecto a la fecha de su primera emisión. Por tanto, el interés central reside en encontrar similitudes o discrepancias en lo que refiera las maneras de representación y, a su vez, poder situar esas representaciones en el momento histórico en que se contextualizan.

1. METODOLOGÍA

El presente estudio se desarrolla desde las premisas de la investigación cualitativa. Mejía (2004) señala que este tipo investigación consiste en el procedimiento metodológico en donde se emplean palabras, textos, discursos e imágenes para comprender la vida social mediante significados y desde una perspectiva holística; pues encauza el conjunto de cualidades conexas que inciden en la caracterización de un determinado fenómeno de





estudio. En este caso, los elementos resaltados se centran en las formas en cómo son representados los personajes femeninos en ambas series, a nivel físico, conductual y actitudinal.

La técnica seleccionada para la recolección de información es el análisis de contenido, conceptualizado como una estrategia “de interpretación y comprensión de [...] tipo de registro teniendo en cuenta el contexto en el que se produce tanto lo manifestado como lo latente en los discursos, y posible de realizar análisis tanto cuanti como cualitativo” (CORTAZZO y SCHETTINI, 2015, p. 45). Esta estrategia requiere un marco de referencia conceptual que cumple con tres fines: prescriptivo, analítico y metodológico. El fin en esta oportunidad es analítico.

En lo que respecta al período de desarrollo de la investigación, abarca desde junio del año 2019 hasta abril de 2020. Sumado a esto, la muestra se conforma por la siguiente cantidad de episodios: a) *Los Picapiedra*: 166 y b) *Steven Universe*: 150. Se vuelve conveniente aclarar que la primera serie ha tenido varias secuelas, aproximadamente doce, así como múltiples películas; sin embargo, son excluidas en la delimitación del presente estudio.

Finalmente, los datos se analizan mediante la triangulación hermenéutica, que consiste en “la acción de reunión y cruce dialéctico de toda la información pertinente al objeto de estudio surgida en una investigación por medio de los instrumentos correspondientes, y que en esencia constituye el corpus de resultados de la investigación” (CISTERNA, 2004, p. 68). Esta técnica brinda herramientas para el abordaje de las representaciones de los personajes femeninos, al incorporar una dimensión ética y política como parte de las aristas trianguladas.



2. LAS SERIES ANIMADAS DENTRO DE SOCIEDADES GLOBALIZADAS

Desde su surgimiento la televisión se ha convertido en un medio de masivo consumo (MMC) para socializar y transmitir información, que incide en las prácticas, los discursos, las ideologías y las visiones de mundo de sus espectadores. Postman (1991) manifiesta que dicho medio es “un instrumento que dirige no sólo nuestros conocimientos del mundo sino también nuestra percepción de las maneras de conocer” (p. 83-84). La aparición de la televisión marcó una ruptura con la forma de informar que tenían los medios de comunicación tradicionales, como la prensa escrita y la radio, ya que desde su origen se vinculó con el sistema social, económico y político predominantes en el ámbito mundial.

El proceso de consolidación de la televisión como MMC debe situarse dentro de la dimensión macroestructural de la globalización. De acuerdo con Dabat (2002) este fenómeno de carácter político, geográfico, sociocultural y económico, tiene como antecedente la crisis mundial capitalista ocurrida en los sesenta y setenta. En este escenario, el capitalismo definió nuevas formas para garantizar su existencia y reproducción a partir de dos dimensiones: a) extensiva-cuantitativa: consistía en imponer su modo de producción en todos los países, y b) cambio estructural-cualitativa: implicaba un cambio de las dinámicas de producción desde los planteamientos y supuestos capitalistas, a través de la revolución informática, la reestructuración postfordista del mercado y la unificación del mercado mundial.

Las series animadas, también conocidas como dibujos animados, existieron antes del surgimiento de la televisión; específicamente desde *Las pantomimas luminosas* (1892), proyección desarrollada por Emile Reynaud (Francia, 1844-1918). No obstante, su auge se presentó a partir de la re-



volución informática mencionada. Una de las empresas estadounidenses productoras de dibujos animados en esta época fue Hanna-Barbera³ (1951-2001), creadora de *Oso Yogui* (1958-1962), *Tiro Loco McGraw* (1959-1962), *Don Gato y su pandilla* (1961-1962), *El Lagarto Juancho* (1962-1963), *Los Supersónicos* (1962-1987) y *ScoobyDoo* (1969-1976). Algunas de estas series han sido relanzadas por otras compañías.

Una de las producciones más exitosas de este estudio es *Los Picapiedra* (1960-1966), cuyo nombre original es *The Flintstones*. Esta serie tiene como protagonistas a Pedro Picapiedra, Vilma Picapiedra, Pablo Mármol y Betty Mármol. Los acontecimientos se sitúan en el pueblo ficticio de Piedradura, ambientado anacrónicamente en la prehistoria. A lo largo de los episodios, se abordan temáticas vinculadas con las realidades que vivían las familias del siglo XX, tales como la infertilidad, el consumismo y la explotación laboral (WOOLERY, 1983). Esto llevó a que la serie no se considerara de corte infantil, sino más bien, dirigida hacia los adultos.

Cuando se estrenó *Los Picapiedra* se creía que toda animación se dirigía a la niñez, por lo que en muchas ocasiones no se detenían en analizar el contenido. Larson (2003) afirma que esta relación binómica entre animación-infancia se establece debido a que las estrategias de mercadotecnia, venta de juguetes, accesorios y videojuegos, definen a los niños y las niñas como público meta; a pesar de enmarcarse dentro del concepto de animación adulta. Esta serie animada tuvo seis temporadas: 166 episodios. Fue la primera caricatura que se transmitió en la franja de horario estelar

³ Sus fundadores fueron William Hanna (Estados Unidos, 1910-2001), Joseph Barbera (Estados Unidos, 1911-2006) y George Sidney (Estados Unidos, 1916-2002).



(6 – 7 p.m.). Además, superó la duración tradicional de los dibujos animados, entre cuatro y ocho minutos, al extenderse por casi media hora.

Desde el momento en que se empezaron a transmitir mundialmente los dibujos animados de Hanna-Barbera, las series de animación han experimentado múltiples transformaciones. En este período, el anime cobra relevancia en América Latina, debido al doblaje en español. Algunas de las series más reconocidas son *Heidi* (1974), *Candy Candy* (1976-1979), *Super Campeones* (1983-1986), *Caballeros del zodiaco* (1986-1989), *Dragon Ball* (1986-1997), *Ranma 1/2* (1989-1992), *Sailor Moon* (1992-1997), *Pokemon* (1997-presente), *Yu-Gi-Oh!* (1998-2004), *Zoids* (1999-2000), *Monster Rancher* (1999-2001), *Digimon* (1999-2003), *InuYasha* (2000-2004).

De igual forma, se crea el canal Cartoon Network (1992), el cual compra los derechos para transmitir la mayoría de los dibujos de Hanna-Barbera y, paralelamente, elaboran producciones nuevas: *La vaca y el pollito* (1995-1999), *El laboratorio de Dexter* (1996-2003), *Johnny Bravo* (1997-2004), *Las chicas superpoderosas* (1998-2005), *Ed, Edd y Eddy* (1999-2008), *Coraje, El perro cobarde* (1999-2002). Este canal desde su origen creó un segmento llamado *AdultSwim [as]* enfocado en series de animación para adultos. En esta década se había superado la idea de que los dibujos animados eran exclusivos para niños y niñas.

Las series animadas también se entrelazaron con producciones cuyos protagonistas son personas⁴. Uno de los casos más emblemáticos en Latinoamérica es *Mi familia es un dibujo*, luego llamada *Dibu* (1996-1998), comedia dramática argentina que contó con tres temporadas. Fue protagonizada

⁴ Esta unión también se ha visto en películas: *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988) y *SpaceJam* (1996).

por Alberto Anchart (1931-2011), Germán Kraus (1944), Stella Maris Closas (1946), Juan Vitali (1948), Facundo Espinosa (1980), Marcela Kloosteboer (1983) y Andrés Ispani (¿?). Los sucesos giran en torno al nacimiento de Dibu, personaje animado, dentro de la familia Marzoa Medina. Más adelante, se integra Biju, otra niña animada. En esta serie se rompe la línea ficcional establecida en los relatos que están presentes en los dibujos animados y los programas encarnados por actores y actrices.

Como parte de los cambios en las series animadas, se pasó de los dibujos en blanco y negro a color, y se incrementó el uso de la animación digital. No obstante, las transformaciones no fueron exclusivas a aspectos técnicos, sino que también se modificaron los personajes y las narrativas. Por ejemplo, se ha ampliado el concepto de familia: a) familia ampliada: *Ben 10* (2005-2014), b) familia monoparental: *Mansión Foster para amigos imaginarios* (2004-2009) y *Rugrats* (1991-2004), c) familia simultánea o reconstruida: *Phineas y Ferb* (2007-2015). Igualmente, se abordó la adopción de hijos e hijas: *Los sustitutos* (2006-2009). El cambio paradigmático en la concepción familiar, en conjunto con otras temáticas sociales, han sido resultado de nuevas dinámicas orientadas hacia la inclusión y respeto de la diversidad, en donde múltiples actores de la sociedad civil han demandado representaciones más “realistas”.

En este escenario, se enmarca la otra serie analizada: *Steven Universe* (2013), primera producción de Cartoon Network creada por una mujer: Rebecca Sugar (Estados Unidos, 1987). Es pertinente mencionar que esta producción se sitúa en la tercera ola⁵ de producciones desarrolladas por este

⁵ Primera: 1992-2004; segunda: 2004-2010; y tercera: 2010-actualidad.



canal, junto a *Un show más* (2010-2017), *Hora de aventura* (2010-2018), *El increíble mundo de Gumball* (2011-presente), *Ben 10: Omniverse* (2012-2014), *Tío Grandpa* (2013-2017), *Los jóvenes titanes en acción* (2013-presente), *Clarence* (2014-2018), *Escandalosos* (2015-presente) y *Magiespadas* (2016-2019).

Los hechos narrados en esta serie giran en torno a Steven, niño de diez años que es mitad humano y mitad gema, quien debe aprender a controlar los poderes heredados por su madre, Rose Cuarzo-Diamante Rosa, para defender la tierra. Sus protagonistas, junto a Steven, son Garnet (gema), Perla (gema), Amatista (gema), Connie Maheswaran (mejor amiga de Steven) y Greg Universe (padre de Steven). Se ambienta en Ciudad Playa, escenario ficticio creado para la trama de la serie. Tuvo 5 temporadas: 160 episodios y una película titulada *Steven Universe: La película* (2019), que representa el desenlace de la trama precedente.

3. PREHISTORIA, GÉNERO Y DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO

Una de las principales razones por las cuales se afirma que *Los Picapiedra* (1960) es una narración anacrónica se relaciona con los roles asumidos por los personajes masculinos y femeninos. Respecto a esto, la arqueología del género (SÁNCHEZ, 2005) ha profundizado en evidenciar las diferencias, en cuanto a prácticas o tareas, que se suscitan en hombres y mujeres durante la prehistoria. Esta discusión ha sido politizada desde la arqueología feminista (LOZANO; MONTÓN, 2012), al afirmar que las representaciones hegemónicas⁶ de las mujeres en este período histórico se circunscriben desde la ciencia androcéntrica.

⁶ Soler (2012) resume estas representaciones en la sumisión, el sexo y la procreación.



En abordajes previos, se cuestiona el concepto de familia representado en la serie por su conformación nuclear y sedentaria, debido a que se relaciona más con rasgos del modelo generado a partir de la propiedad privada. Espasandín (2018) afirma que desde dicha privatización en el siglo XVIII, conexas a la Revolución Industrial, se modifican las dinámicas familiares; las mujeres pasan a ser propiedad de los hombres, al igual que la tierra y los medios de producción. La apropiación de las mujeres surge a partir de los mandatos dicotómicos de género, en donde a ellas se les imponen las tareas reproductivas: fecundación, cuidado y cumplimiento de las labores domésticas, y son relegadas al espacio privado. Mientras que los hombres se sitúan en lo público llevando a cabo las acciones productivas.

A lo largo de la serie, se observa cómo Vilma Picapiedra cumple con el trabajo doméstico no remunerado, la “atención” de Pedro, en ocasiones mediante relaciones de servidumbre, y del cuidado de su hija Pebbles desde el episodio 83. Delamorclaz (2017) analiza el papel desempeñado por Vilma en las seis temporadas. Concluye que este personaje se limita a asumir su rol de esposa-madre⁷, sin cuestionarse la dependencia económica que ha establecido su esposo, a su vez, soporta los reproches de él. Por lo que se puede señalar que su función es cuidadora, caracterizada por una actitud pasiva y sumisa ante la realidad.

En el episodio en que Vilma da a luz a Pebbles, se encuentra uno de los diálogos, entre Betty y Vilma, que pone en evidencia cómo la responsabilidad de las tareas domésticas recae en ella, incluso horas antes del parto:

⁷ Esta afirmación se podría vincular con los aportes de Lagarde (2005), quien indica que las mujeres desde su nacimiento son sometidas a diferentes cautiverios, a partir de su condición sexo-genérica. En dichos cautiverios se encuentra la madre esposa, el hogar se convierte en una prisión y su papel se reduce a lo reproductivo.



Betty: Oh Vilma, eres maravillosa, lavando ahora. No puedo creer cómo tienes tanta calma.

Vilma: Es la única cosa que he podido hacer, Pedro no me deja hacer nada. Esta mañana insistió en ayudarme con los platos.

Betty: ¿Pedro?, ¿ayudarte con los platos?

Vilma: Él los lavó, luego yo los barrí (Temporada 3, Episodio 23, 83⁸).

La naturalización de las labores del hogar como deberes exclusivos de las mujeres está latente e intrínseca en esta narrativa, así como en otros productos socioculturales de todas las épocas. Dentro de este universo discursivo, la mujer que cumple con estos quehaceres, a pesar de exponer su salud y su bienestar físico y emocional, se considera una “mujer maravillosa”. Sumado a esto, también sobresale el micromachismo (GUERRERO, 2013) en donde se considera que un hombre “ayuda” o “colabora” cuando asume tareas domésticas, sin dimensionar su corresponsabilidad directa al ser parte del hogar. Por consiguiente, Pedro no le “ayuda” a Vilma cuando lava la vajilla, sino que toma parte de su deber, pues él también la ensució.

Como se mencionó, esta serie intenta retratar las situaciones vividas por muchas familias en la década de los sesenta. Por tanto, es oportuno destacar que en el momento en que se estrena la serie, los derechos de las mujeres continuaban siendo negados por sectores conservadores. En Estados Unidos, el sufragio femenino se ratificó en agosto de 1920, a través de la decimonovena enmienda de la Constitución: “El derecho de los ciudadanos de los Estados Unidos al voto no será negado o menoscabado por los Estados Unidos, ni por ningún estado, por motivos de sexo.

⁸ El último dígito es la numeración del episodio respecto a todos los capítulos de la serie.

El Congreso estará facultado para hacer cumplir este artículo mediante las leyes necesarias⁹ (ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA, 1992, Enmienda XIX, traducción mía). Antes de la incorporación de dicha enmienda, solo 15 estados de los 48 establecidos permitían el ejercicio este derecho político sin distinción de sexo (BÁEZ, 2010).

De acuerdo con la historiografía feminista, *Los Picapiedra* surgen en la coyuntura en la que se gestaron las discusiones centrales de la segunda ola del feminismo anglosajón. Esta ola, consolidada en la década de los setenta y ochenta, se distanciaba de algunos de planteamientos del movimiento precedente. Autoras como Betty Friedan (Estados Unidos, 1921-2006), Kate Millet (Estados Unidos, 1934-Francia, 2017) y Gayle Rubin (Estados Unidos, 1949), manifestaron que las demandas de sus antecesoras se reducían al ámbito liberal desde una perspectiva igualitarista, por lo que, según ellas, se convirtió en una lucha de mujeres burguesas. Desde estas aseveraciones, el feminismo de la segunda ola, también llamado feminismo de la diferencia, asumió la consigna de que “lo personal es político”:

la identificación de esferas de la vida hasta entonces consideradas privadas como centros de dominación patriarcal y defendieron que todos los varones reciben beneficios económicos, sexuales y psicológicos de ese sistema de opresión [...] y la dominación sexual que permea toda la sociedad. (TORREALDI, 2015, p. 6).

Los abordajes previos en donde se estudia el papel y la representación de los personajes femeninos en esta serie han concluido sobre la prevalencia

⁹ “The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex. Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation” (Constitution for the United States of America, 1992, Amendment XIX).



de un discurso patriarcal en detrimento de las mujeres. Inicialmente, Martí (2011) profundiza en el análisis del episodio “Ensayo del vestido” [TheDressRehearsal] (Temporada 3, 23, 83), en donde nace Pebbles Picapiedra; el cual se analiza en este apartado. La primera situación estudiada es el travestismo de Pablo Mármol. Para contextualizar, el episodio comienza con Pedro preocupado por la posibilidad de no llegar a tiempo al hospital para el parto de Vilma, por lo que junto a su vecino recrean el trayecto. Pablo se coloca un pañuelo en su cabeza y otro en forma de chal:

Pablo: ¿Cómo me veo, Pedro?

Pedro: Enano, ¿para qué te pusiste ese gorro?

Pablo: Como estoy en lugar de Vilma, quiero verme femenino.

Pedro: De acuerdo, de acuerdo. Ahora vamos a empezar, ¿listo, bodoque? Quise decir Vilma.

Pablo: Estoy lista para la partida, cariño [intenta imitar la voz de Vilma]. Ambos se ríen.

Pedro: Está bien (Temporada 3, Episodio 23, 83).

Cuando van de camino son detenidos por un oficial debido al exceso de velocidad. Pablo se comporta de manera hostil, se queja por todo. Para él, ser mujer se limita a actitudes que generan roces con las demás personas: “solo trato de actuar como Vilma” (Pablo, *Los Picapiedra*, Temporada 3, Episodio 23, 83). Incluso, el oficial emite comentarios en contra Mármol, al manifestar que es una “mujer muy fea”. Esta escena no solamente reproduce estereotipos de las mujeres en cuanto a la dimensión conductual y actitudinal, sino que también se encuentra permeada por la imposición de los canones de belleza desde la mirada masculina.

Del mismo modo, Martí (2011) también estudia los patrones de género binarios y dicotómicos en el mismo capítulo. Al nacer Pebbles, la enfer-



mera se retira del salón en búsqueda de Pedro. Él la acompaña y observan bebés por una ventana: los niños se encuentran cobijados con una sábana color celeste y las niñas con una rosada. En ese momento, Pedro siguen sin conocer el sexo de su bebé. Sin embargo, emplean el masculino para referirse a la criatura¹⁰. Cuando Pablo le pregunta a Vilma si es niña o niño, la enfermera entra a lasala con la niña en sus brazos en una cobija rosada. Anteriormente, le había colocado un lazo sobre su cabeza para distinguirla como personaje y niña. Un rasgo que permanece en el resto de capítulos.

Uno de los aspectos sobresalientes mencionados en este artículo es que primeramente se pensó en que el personaje fuera un niño. No obstante, debido a cuestiones de mercadotecnia la decisión se cambió: “el negocio, de cara al mercado infantil, estaba garantizado, pero la juguetera interesada en el producto sólo hacía «muñecas»” (MARTÍ, 2011, p. 102). El autor no alude a que en el mismo período, en los años sesenta, se crea la *Barbie*. Esta muñeca cambió la industria del mercado de juguetes infantiles y, simultáneamente, incrementó la división de géneros, ya que su público meta eran niñas. Para los niños, el uso de *barbies* estaba prohibido socialmente. Asimismo, también apologizó las concepciones tradicionales sobre las mujeres, a través de su reducción al espacio doméstico y al cumplimiento de los quehaceres del hogar. Por ejemplo, en el año 1965 se comercializa la primera cocina *Barbie* (MARIÑO, 2007).

El segundo abordaje previo es el trabajo desarrollado por Cárdenas y Devletian (2016), en el cual comparan las formas en cómo se proyectan las familias en *Los Picapiedra* y *Los Simpson* (1989-presente). Esta última

¹⁰ En el diálogo original no sucede de la misma forma, pues se emplea el término “*the baby*” que es neutro.



producción surgió con el propósito de rescatar el tipo de humor paródico empleado en los dibujos animados de la familia prehistórica. Para efectos de este artículo se delimita a los aspectos referentes a la serie considerada en la muestra. Estos autores examinan la relación de pareja entre Pedro y Vilma, quienes, según ellos, discuten constantemente por banalidades, no obstante, existe un gran vínculo afectivo entre los dos.

En esta misma línea, describen a Pedro de la siguiente manera:

se muestra como una persona mandona, descuidada y olvidadiza; siempre le exige a su esposa que esté en casa cuando él llega de trabajar para que le sirva su comida caliente en la mesa (*Vilma ya llegué, tengo hambre*). A veces, se muestra muy colérico, abusa del buen carácter y nobleza de su esposa (*Mi cena cuatro segundos tarde, Vilma, es la segunda vez en todo el mes*). (CÁRDENAS; DEVLETIAN, 2016, p. 12) (Destacado original del autor)

Los autores no profundizan críticamente en los rasgos de la masculinidad hegemónica vigentes en este personaje. Según Burín y Meler (2002) este tipo de masculinidad se construye a partir de la incidencia del sistema patriarcal, al establecer un conjunto de mitos, creencias y significados sobre el ser hombre: fuerte, autoritario, valiente, violento, dueño, explosivo, con capacidad fálica, incuestionable; es decir, son todas aquellas prácticas sobre “cómo ser un hombre verdadero o auténtico”. Añaden que percibir estos rasgos como parte de las personalidades o los estilos de vida, es ignorar la impregnación que tienen dentro de la normatividad impuesta por los sistemas de dominación del patriarcado y el sexismo.

Cárdenas y Devletian (2016) continúan con la descripción paradójica de Vilma. En su caso, la caracterizan como ordenada, sumisa, dispuesta a atenderlo y cumplir sus requerimientos. Es un personaje que le brinda un





trato infantilizado a Pedro, al corregirle en reiterados momentos sus comportamientos y expresiones al hablar. En algunos episodios ha “encarado” a su esposo y burlado de él, por lo que los autores concluyen que es una mujer rebelde. Si bien, estas afirmaciones se vuelven confusas, adelantan un aspecto importante: Vilma provoca ciertas rupturas en cuanto a las expectativas que tienen sobre ella. Sin embargo, en el presente texto no se considera que ella sea rebelde porque se “burla” de su esposo, sino que más bien el personaje femenino emplea la ironía como estrategia discursiva y recurso lingüístico para develar la irracionalidad en las actitudes patriarcales asumidas por Pedro a lo largo de la serie animada.

Otro aspecto abordado en el trabajo citado consiste en la relación entre Pablo y Betty. En el caso del personaje masculino, se representa como noble, empático, amigable y generoso; contrario a Pedro. Suele consultarle a su esposa antes de tomar decisiones. Si bien, las personalidades de los personajes masculinos se construyen muchas veces de manera antagónica (Pedro=violento / Pablo=pacífico); en el caso de las mujeres, ambas comparten rasgos en sus comportamientos y actitudes: condescendientes, responsables de la atención y el cuidado de su hogar y familia, encargadas de solucionar los problemas que se originan (CÁRDENAS; DEVLETIAN, 2016). A esto se debe agregar que, al igual cómo se presenta en el personaje de Ultra en *Los supersónicos* (1962), Betty y Vilma se muestran como personas consumistas, quienes se dejan llevar por sus impulsos para gastar dinero.

Respecto a las actitudes y los roles de Pedro como “jefatura de la familia”, Cárdenas y Devletian (2016) indican que es “belicoso, prepotente, dominante, convenido y egoísta” (p. 14). Afirman que mantiene un tono irónico, empero más allá de ironizar su intención es absurdizar e inferiorizar a su interlocutor.



En este artículo, como se adelantó, se percibe que quien emplea la ironía es Vilma, ya que esta categoría teórica, ampliada dentro de los aportes de Bajtín, es una forma de resistencia ante el poder (NOCERA, 2009). En *Los Picapiedra* se consolida como un mecanismo de subversión ante el poder sexista ejercido por el patriarca de esta familia, quien constantemente alarde de su control: “La casa de un hombre es su castillo [...] ¿qué ese es recibimiento para un rey” (Pedro, *Los Picapiedras*, Temporada 4, Episodio 26, 114).

Dentro de este apartado, Cárdenas y Devletian (2016) catalogan el comportamiento de Pedro como excesivamente machista: “Estacaracterística de Pedro mantiene la idea de la sociedad de la época en la que la mujer solo debía estar en el hogar, realizando labores de cocina, limpiando la casa y cuidando de los hijos¹¹” (p. 14). Ante esto, se deben tomar en cuenta que el machismo, como expresión del sistema sexista en el ámbito de las prácticas culturales, oprime en cualquier nivel en que gesta, no solo en situaciones “excesivas”.

En este punto, se reitera la premisa de que Vilma es crítica con los discursos predominantes en la década de los sesenta. Para ahondar en esta afirmación, se incluyen diálogos del episodio “Hay nieve en tus ojos” [“Here’s Snow in Your Eyes”] (Temporada 3, Episodio 6, 66). La trama narrada gira en torno a la asistencia de Pedro y Pablo a la convención anual de los Búfalos Mojadps, que se lleva a cabo en el hotel de esquiadores ubicado en la Montaña de Piedra. Ambos les dicen a sus esposas que no pueden acompañarles, por

¹¹ Esta idea se refleja en frases como: “Le repetiré algunas cosas que a las mujeres les gusta oír: lo bien que ordena la casa, lo bien que cocina, lo bien que disimula sus arrugas” (Pedro, *Los Picapiedra*, Temporada 2, Episodio 21) y “¿Cuántas veces te he dicho que el lugar de una mujer es aquí, en la casa?” (Pedro, *Los Picapiedra*, Temporada 4, Episodio 17).

tanto, deben quedarse en casa. Posteriormente, Vilma y Betty se enteran que ese mismo fin de semana se desarrolla un concurso de belleza en ese hotel. A partir de esto, deciden asistir a escondidas para “asegurarse que todo marche bien”. Al final, Pablo y Pedro atrapan a un trío de ladrones de joyas.

En la primera escena del capítulo, Vilma se encuentra haciendo los quehaceres domésticos, limpiando la casa y cocinando al mismo tiempo: “El hombre trabaja de sol a sol, pero el trabajo de la mujer jamás termina” (Vilma, *Los Picapiedra*, Temporada 3, Episodio 6, 66). Luego, cuando llega Betty mantienen la siguiente conversación:

Betty: ¿Estás ocupada?

Vilma: No, lo de costumbre, lavar, fregar, cocinar.

Betty: Espera a que oigas lo que leí en el periódico respecto a ti.

Vilma: No me lo digas, déjame adivinar. El periódico me eligió como la esposa con las manos más maltratadas, ¿correcto?

Betty: No, hablo en serio. [...]

Vilma: Pedro y yo somos compañeros al 50%, él tiene el 50% de la diversión y yo el 50% del trabajo.

Betty: Creo que alguien se levantó de mal humor hoy (Temporada 3, Episodio 6, 66).

Vilma tiene consciencia de cómo las labores domésticas y la obligación a permanecer en el espacio doméstico representan una opresión cotidiana para las mujeres: “Granja, prisión de Vilma...eh... ¿hola?” (Vilma, *Los Picapiedra*, Temporada 3, Episodio 6, 66). Estos diálogos dentro de una serie estrenada en 1960 simbolizan un avance significativo en cuanto a la discusión y la visibilización de las múltiples formas en cómo el patriarcado construye su accionar en detrimento de las mujeres. Cabe mencionar que dicha categoría: sistema patriarcal o patriarcado, cobra relevancia y se nutre en los análisis feministas de la segunda ola.



Sin embargo, la consciencia sobre su opresión parece esfumarse a lo largo de los hechos. Este personaje femenino “resigna” ante la realidad asimétrica que resulta inherente al tipo de sociedad representada en la serie. Lo anterior, se observa en varios momentos. En primer lugar, después de que Pablo y Pedro se van hacia la convención de los Búfalos Mojados, Vilma y Betty conversan sobre las “maravillas de esposas” que son ambas, pues no desconfían ni son suspicaces. Coinciden en que sus esposos deben agradecerles debido a que “algunas mujeres no dejarían a sus maridos irse solos” (Betty, *Los Picapiedra*, Temporada 3, Episodio 6, 66).

En segundo lugar, Vilma se muestra como una mujer competitiva con otras mujeres, principalmente con aquellas que representan una “amenaza” por su edad o aspecto físico. Es conveniente señalar que la rivalidad de mujeres es el arma más fuerte del patriarcado (HOOKS, 2017), ya que genera una fragmentación entre ellas con el fin de que no se articulen para derribar la opresión patriarcal que sufren desde el condicionante sexo genérico. Para combatir esa competencia impuesta surge la noción de la sororidad, es decir, la solidaridad o hermandad entre mujeres: “Enuncia los principios ético-políticos de equivalencia y relación paritaria entre mujeres [...] [intenta] pactar con cada vez más mujeres algunas cosas, más de una vez de manera limitada y puntual; de sumar y crear vínculos” (RIBA, 2016, p. 245-246).

En último lugar, cuando Vilma participa en el concurso de belleza, al final decide retirarse. Según ella, prefiere ser la “reina del hogar”, puesto que le resulta más “divertido”. Lo anterior, provoca que surjan una serie de interrogantes: ¿el capítulo intenta hacer creer que las mujeres terminan cediendo ante la imposición de las tareas reproductivas, a pesar de que



las interpelen¹²?, ¿con qué finalidad se muestra un sistema patriarcal que parece inmutable?, ¿la “abnegación” hacia su familia en todos los casos será más importante que sus pensamientos y disconformidades?, ¿cuál es el propósito del diálogo inicial del episodio en relación a los demás hechos? Respecto a la última pregunta, no se puede afirmar que el fin sea ridiculizar los cuestionamientos de este personaje. Sin embargo, lo que se rescata es que sus frases permiten el acercamiento a una discusión central que ha estado latente en las últimas décadas.

Otro episodio en que se evidencia una crítica hacia la realidad desigual experimentada por las mujeres es “Pedro amo de casa” [“Operation Switchove”] (Temporada 4, Episodio 26, 114). En este episodio, Vilma concursa para ganar el premio a la mejor ama de casa de Piedradura, organizado por la revista Hermosa Caverna. Dos integrantes del jurado la visitan con el fin de evaluarla. Justo antes de retirarse sostienen este diálogo:

Jueza 1: Me alegro de que sea usted una dama chapada a la antigua, señora Picapiedra.

Jueza 2: Yo también. La mayoría de jóvenes cavernícolas quieren carrera, no son felices estando en el hogar y atendiendo la casa.

Vilma: Bueno, yo sí. Además, a Pedro no le gustaría de ningún otro modo, ¿verdad, amor mío?

Pedro: No, no me gustan esas esposas intelectualoides. Me gustan como tú, bonitas e inútiles.

Vilma: ¿Inútiles?

Pedro: Cuando un hombre contrae matrimonio se supone que él debe trabajar y la mujer quedarse a no hacer nada (Temporada 4, Episodio 26, 114).

¹² Esta ambigüedad respecto a “reivindicar” esquemas patriarcales también se identifica en un episodio de *Johnny Bravo* (1997-2004), en donde el protagonista se convierte en mujer “Jenny Brava” y cuestiona el acoso callejero. No obstante, cuando vuelve a ser él, continúa acosándolas (*Johnny Bravo*, Temporada 4, Episodio 5, 57).



Este último comentario de Pedro genera indignación en Vilma. Por esta razón, le propone a su esposo que cambien de trabajos por un día, Pedro se encarga de las tareas de cuidado y limpieza, mientras que Vilma labora en la cantera; la persona que pierda debe llevarle el desayuno a la cama a quien gana. Dentro de los acontecimientos narrados se puede observar cómo a Pedro se le dificulta cuidar de Pebbles, cocinar, contestar el teléfono y cumplir con las demás tareas de la lista que le dejó su esposa. Su sentimiento de frustración es evidente. Incluso, le dice a Pablo que cuando regrese Vilma le “reconocerá” la labor cotidiana que desarrolla.

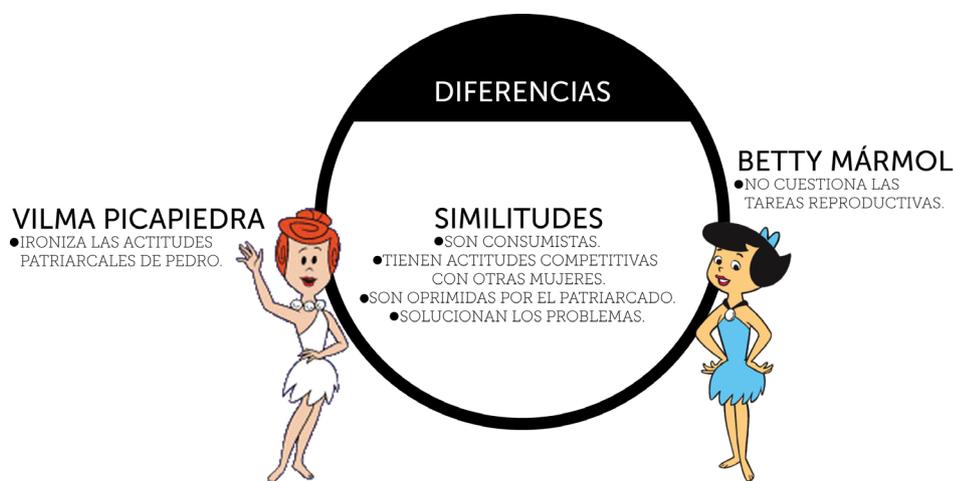
Sin embargo, al igual que el episodio analizado en párrafos anteriores, la trama no se exonera de rasgos sexistas. En primera instancia, Vilma se muestra como una persona inútil que no puede cumplir con el trabajo de Pedro; aún ni siquiera con tareas sencillas. Ante esto, el jefe de Pedro, el señor Rajuela, la despide. En segundo lugar, el desenlace del episodio muestra cómo Vilma acepta su trabajo doméstico, afirmando que no lo cambiaría por ningún otro, ya que se dio cuenta de lo complejo de laborar en la cantera. En *Los Picapiedras* no existe la posibilidad de que el hombre y la mujer trabajen. Pedro le permite a su esposa ir a trabajar en lugar de él para demostrarle que tiene razón, como una forma de engrandecer su orgullo patriarcal. La última escena romantiza la división genérica de las tareas reproductivas y productivas, al concluir que las mujeres deciden permanecer hogar por su amor a la familia.

Por otra parte, se analiza a Betty, quien suele representarse de manera más sumisa que Vilma, pues no cuestiona sus responsabilidades asignadas por ser mujer. En el episodio “Hay nieve en tus ojos”, (Temporada 3, Episodio 6, 66) cuando Vilma le comparte sus molestias, ella percibe que esos



reclamos se originan por el mal humor de su vecina y no por la opresión cotidiana. A lo que Vilma “acepta” que su actitud se debe a la época del año. Betty representa la postura que desvalida las demandas de las mujeres y se convierte en la “voz de la consciencia patriarcal” para hacerle recordar que lo más importante es ser una “mujer maravillosa”.

Figura 1 – Representaciones de los personajes femeninos de *Los Picapiedra* (1960)



Fuente: Elaboración propia (2020).

Como se grafica en la figura, los personajes femeninos principales: Vilma Picapiedra y Betty Mármol mantienen diferencias respecto a su postura frente a la imposición de las tareas reproductivas: el cuidado y el mantenimiento del hogar. La primera las cuestiona, a pesar de que las “acepta”; mientras que la segunda no mantiene una postura crítica, al contrario, las naturaliza. No obstante, también comparten rasgos en común construidos desde la ideología sexista: encargadas de solucionar todos los problemas familiares y ser abnegadas.



4. MILLENIALS, IDENTIDADES QUEER Y RELACIONES ANTIPATRIARCALES

En los últimos años, *Steven Universe*¹³(2013) ha sido censurada en diferentes regiones del mundo por la representación de relaciones amorosas entre personajes del mismo género como parte central de la trama. Dos países que censuraron escenas en donde se aludía a relaciones lésbicas son Reino Unido y Rusia. Cornelio y García (2019) identifican los episodios que contienen referencias a relaciones y personajes LGBTI. En total, se contabilizan 40 (26% del total)distribuidos de la siguiente forma: temporada 1 (9), temporada 2 (9), temporada 3 (7), temporada 4 (4), y temporada 5 (11). Agregan que en 21 capítulos se incorporan diálogos alusivos a relaciones románticas no heteronormadas.

Antes de proseguir, es pertinente aclarar dos aspectos. En primer lugar, esta serie, a diferencia de *Los Picapiedra* (1960), tiene como público meta a niños y niñas de 4 a 11 años de edad (Maza, 2017). No obstante, a partir de la categoría “lector modelo”, propuesta por Eco (1991), se puede afirmar que dicho lector trasciende el público infantil, pues como afirman Cornelio y García (2019), la serie entrelaza historias que son “entretenidas para los niños que al mismo tiempo tienen atractivo para un público juvenil e incluso adulto” (p. 18).Estos autores concluyen que existe una doble clave de lectura que se torna inmanente en toda la narrativa. Las lecturas que trascienden el enfoque del entretenimiento son las que interesan en este texto.

En segundo lugar, la creación de esta serie se contextualiza dentro de la tercera ola del feminismo, la cual se gestó en la década de los años noventa

¹³ Para fines de este artículo se analizan las cinco temporadas de esta serie: 160 episodios. Se excluye su película estrenada en 2019 y el epílogo *Steven Universe Future* (2019-presente).



y se ha extendido hasta la actualidad. Uno de los ejes centrales ha sido visibilizar que no existe un único modelo de mujer, al contrario, las mujeres como grupo poblacional comparten una historia de opresión y dominio en común; sin embargo, experimentan opresiones de formas particulares o diferenciadas (BISWAS, 2004). Dentro de estos planteamientos, se cuestiona la violencia que sufren las mujeres negras por su condición sexo-genérica articulada con la raza, así como las lesbianas quienes sufren las asimetrías patriarcales agravadas por su orientación sexual.

Las discusiones suscitadas en esta ola feminista se fortalecen con el surgimiento de teorías y enfoques interseccionales, de los cuales se destacan la teoría queer y el feminismo negro. La corriente queer cuestiona los binomios empleados para entender la sexualidad humana: hombre/mujer, masculino/femenino y heterosexual/homosexual, al manifestar que reducen la diversidad. Un concepto central es el heteropatriarcado (FALQUET, 2006) alusivo al control ejercido desde lo masculino y lo heterosexual. Entre sus principales exponentes se ubican Monique Wittig (Francia, 1938-Estados Unidos, 2003), Teresa de Lauretis (Bologna, 1938), Donna Haraway (Estados Unidos, 1944), David M. Halperin (Estados Unidos, 1952), Judith Butler (Estados Unidos, 1956) y Paul B. Preciado (España, 1970).

El feminismo negro reacciona contra la exclusión de las mujeres negras dentro del feminismo blanco y hegemónico. Además, se externalizan las vivencias y las problemáticas de las mujeres negras, quienes empiezan a ser reconocidas como grupo con su propia herencia social, cultural, política y económica (RAMÍREZ; SOLANO, 2018). Bajo el concepto de feminismo negro se intentaba establecer un movimiento articulador y sororo de todas las mujeres negras. En esta corriente sobresalen Audre Lore (Estados



Unidos, 194-1992), Gloria Anzaldúa (Estados Unidos, 1942), Angela Davis (Estados Unidos, 1944), Patricia Hill Collins (Estados Unidos, 1948) y Bell Hooks (Estados Unidos, 1952).

Como parte de los abordajes previos de *Steven Universe*, se encuentra la investigación de Roqueta (2019), quien incluye las identidades racializadas y las sexualidades queer dentro de su estudio, es decir, articula las dos corrientes teóricas descritas en los párrafos anteriores:

En este contexto, el cuerpo es considerado como una entidad en constante transformación, y los efectos emanados de las experiencias compartidas por estos cuerpos se convierten en la columna vertebral de esta nueva comunidad¹⁴ (p. 76, mi traducción)

En este artículo no se ahonda en el tema racial, sin embargo, se reconocen las rupturas en las perspectivas de la serie frente al racismo como sistema de dominación. El compromiso ético y político asumido por Rebecca Sugar en su serie ha estado vinculado a las poblaciones históricamente oprimidas. Delamorclaz (2018) indica que esta directora pertenece a la generación de los *millennials*, o milénicos, que desean “normalizar” la diversidad sexual en la animación televisiva. Algunos sectores conservadores les catalogan como la “generación de cristal”, debido a que muchas personas jóvenes interpelan los esquemas de pensamientos, el conjunto de valores y los rasgos ideológicos heredados de las matrices de opresión: sexismo, racismo, clasismo, etnocentrismo y colonialismo. No son de cristal, solo

¹⁴ In this context, the body is regarded as an entity in constant transformation, and the affects emanated from the experiences shared by these bodies become the backbone of this new community. (p. 76)





desean transformar la realidad violenta que se ha naturalizado por parte de generaciones anteriores.

Sugar mencionó en una rueda de prensa que ella era bisexual; también se reconoció como una persona no binaria. Tomando en cuenta esto, se puede considerar que esta artista parte de su experiencia genérica situada (DIAZ, 2010), como clave de la epistemología feminista, para desarrollar la trama de la serie. Cabe mencionar que en el caso de Hanna-Barbera, sus dos creadores profesaban el judeísmo. Por lo que se podría afirmar que sus posturas respecto a las mujeres se cimientan en la religión, las cuales se plasmaron en las narraciones de *Los Picapiedras*: “el papel de la mujer [dentro del judaísmo] en aquellos tiempos se limitaba a su actuación dentro del hogar” (KOHAN, 2003, p. 91).

Desde el primer episodio, *Steven Universe* genera discusión sobre el género. Las gemas no tienen sexo, empero mantienen una apariencia feminizada, que no puede ser concebida estrictamente binaria; tal y como expresa su creadora. El aspecto con características feminizadas, o andróginas, también se presente cuando Steven se fusiona con Connie, niña humana, dando como resultado a Stevonnie. Lo anterior, se relaciona con la categoría de la performatividad del género ampliada por Butler en los estudios queer:

Para Butler, el género y el cuerpo son construidos social y culturalmente pues «las normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. (AGUADO, 2019, p.210)

Es importante añadir que estas representaciones genéricamente feminizadas se separan de los rasgos que suelen emplearse para describir a los personajes femeninos (sumisas, indefensas, irracionales, desvalidas) en muchos de los dibujos animados y en los medios masivos de consumo. Por ejemplo, las Gemas de cristal [Crystal Gems]: Garnet, Perla y Amatista son quienes protegen a Ciudad Playa de los ataques de otras gemas “corrompidas”. Son fuertes y no requieren de una figura masculina para defenderse o luchar. La serie no intenta homogenizar los personajes femeninos imponiendo un modelo hegemónico; al contrario, recrea una diversidad de personalidades y comportamientos que hacen que cada gema se aparticular.

En la siguiente figura se resumen los rasgos que diferencian a las tres principales gemas de la narrativa.

Figura 2 – Características de los principales personajes femeninos de *Steven Universe* (2013)



Fuente: Elaboración propia (2020).

Las Gemas de cristal simbolizan la resistencia ante un sistema de control y dominio. En el caso de Garnet, condensa una unión prohibida

entre Zafiro, una gema aristocrática del Planeta Madre con la capacidad de ver el futuro, y Rubí, soldado encargado de cuidarla: “La multitud molestó rodeó a Rubí y Zafiro, nunca habían visto la fusión de dos tipos diferentes de gemas [...] ¿Cómo te atreviste a fusionarte con un miembro de mi corte? [dijo Diamante azul], serás destruida” (*Steven Universe*, Temporada 2, Episodio 22, 74). Ambas escapan y se encuentran con Rose Cuarzo y Perla, fundadoras de este grupo de gemas insurrectas:

Garnet: ¿Yo no te incomodo?

Rose: ¿A quién le importa cómo me siento? Lo que tú sientes se supone que es mucho más importante. [...]

Garnet: ¿Qué se supone que soy?

Rose: No más preguntas, nunca cuestiones esto. Tú misma eres la respuesta (Temporada 2, Episodio 22, 74)

Partiendo de los aportes de Aguado (2019)¹⁵, se manifiesta que Garnet materializa la rebelión ante el heteropatriarcado, específicamente de su expresión basada en la LGBTI+fobia: “En este caso, Homeworld se dibuja como un planeta hostil que prohíbe las fusiones, exceptuando aquellas que son entre un mismo tipo de gema con un fin bélico” (p. 215). Aunado a lo anterior, Cornelio y García (2019) concluyen que todas relaciones entre gemas son eminentemente homosexuales en su representación visual. Vale aportar que Rubí y Zafiro se casan en el episodio 23, de la temporada 5. Esta escena se convirtió en la primera boda lésbica en ser transmitida como parte de un programa de dibujos animados.

¹⁵ Esta autora plantea una matriz de dominación ejercida por el Planeta Madre conformada por los siguientes sistemas de dominación y sus subsistemas: a) capitalismo: capacitismo, b) clasismo, c) racismo, d) colonialismo: especismo y e) el heteropatriarcado: generismo y LGBTI+fobia (AGUADO, 2019).



Otro de los aspectos sobresalientes desmontados en la serie es la concepción del amor romántico, proveniente del mito andrógino. De acuerdo con Pascual (2016), Platón, en *El Banquete*, narra la historia de unos seres duales que reunían características de ambos sexos. Estos seres intentaron invadir el Monte Olimpo, es decir, quisieron ser iguales que los dioses y las diosas. Por este motivo, Zeus lanzó un rayo que provocó la división de cada ser en dos mitades. El verdadero castigo residió en quedichas mitades deberían buscarse eternamente entre sí hasta que volvieran a estar completas; a pesar de que nunca se encontrarían.

Desde este mito se representa el amor romántico, visibilizado y cuestionado por las feministas, que se caracteriza por “ser histórico y heredero del amor cortés, el amor burgués y el victoriano; se consolida en la dependencia entre hombres y mujeres” (PASCUAL, 2016, p. 66). En esta misma línea, Bosch (2007) expresa que este modelo de amor requiere una “entrega total a la otra persona, hacer de la otra persona lo único y fundamental de la existencia, vivir experiencias muy intensas de felicidad o de sufrimiento, depender de la otra persona y adaptarse a ella, postergando lo propio, perdonar y justificar todo en nombre del amor” (p. 27). Este último mandato juega un papel central, pues legitima la idea de que las mujeres deben soportar situaciones de violencia porque es una forma de demostrar cuánto aman: “el amor todo lo puede¹⁶”. Los productos socioculturales insisten en reproducir esta concepción de amor acorde a la lógica patriarcal y capitalista basada en el dominio.

¹⁶ Este ideologema popular se basa en la Biblia: “El amor es sufrido [...] Todo lo sufre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta” (1 Corintios 13: 4-7).



En primera instancia, se encuentra la fusión de Lapislázuli y Jaspe, quienes conforman a Malachite:

Jaspe: Tú no puedes mentirme. He visto de lo que eres capaz. Pensé que yo era una bestia, pero tú, tú eres un monstruo. [...]

Jaspe: Seamos Malachite de nuevo.

Lapislázuli: ¿Por qué querrías eso?

Jaspe: Me equivoqué sobre la fusión. Tú me hiciste entender, Malachite era más grande y poderosa que nosotras [...]

Jaspe: Será mejor esta vez, he cambiado...tú me cambiaste. Soy la única que puede controlar tus poderes. Juntas seremos indestructibles.

Lapislázuli: No. Lo que teníamos no era sano. No quiero volver a sentirme así, nunca más. Así que vete (Temporada 3, Episodio 15, 93).

Jaspe emplea la intimidación, la amenaza, la humillación y la hostilidad, como mecanismos de violencia psicológica, para implantar incertidumbre en Lapislázuli. Del mismo modo, la intenta aislar al mencionarle que solamente ella la puede controlar. La violencia psicológica es una manifestación de violencia que se basa en los intentos de desestabilizar emocionalmente a su víctima; por lo que en ocasiones resulta complejo su identificación, ya que no se expresa en agresiones físicas. Lo anterior, se evidencia cuando Lapislázuli duda inicialmente sobre su decisión; pensó que el verdadero “monstruo” era ella. Sin embargo, su autodeterminación le permite romper el ciclo de violencia al que la sometía Jaspe.

En segundo lugar, la fusión de Rubí y Zafiro también plantea aspectos sobre esta crítica al amor patriarcal. A finales de la quinta temporada, ambas toman la decisión de separarse, pues llegaron a pensar que permanecerían juntas por costumbre. Esto provoca que atraviesen un proceso de reflexión sobre qué lo que desean respecto a su vínculo o relación. Ambas concluyen que quieren estar juntas y contraen matrimonio:





Rubí: Sé que esto es un poco tonto. Digo, hemos estado juntas por 5750 años.

Zafiro: Y ocho meses.

Rubí: Solía pensar que no era buena solo estando por mi cuenta, pero cuando estamos juntas siento que está bien solo ser yo. Así que quiero ser yo estando contigo. Ni siquiera las diamantes se interpondrán y si lo intentan, las patearemos.

Zafiro: [...]Me sacaste de ese destino y me abriste los ojos a una explosión de posibles e infinitos futuros [...] Quiero decir que cambiaste mi vida y después yo cambiéla tuya. Y ahora cambiamos nuestras vidas (Temporada 5, Episodio 23, 151).

La relación de estas gemas no se plantea desde la codependencia, al contrario, como lo menciona Rubí es una decisión libre y consensuada. Lamentable, en muchas de las películas infantiles predomina una visión del amor romántico. Por ejemplo, se pueden resaltar las películas de la compañía Disney (1923): *Blancanieves* (1937), *La Cenicienta* (1950), *La sirenita* (1989), *La Bella y la Bestia* (1991). Si bien, en las últimas producciones se ha intentado modificar paulatinamente esta concepción hegemónica, las películas citadas, en conjunto con otras, siguen siendo un referente actual en la construcción de expectativas en las relaciones.

A partir de lo señalado hasta este punto, se manifiesta que la serie rompe esquemas patriarcales sobre el género, sus identidades, las representaciones tradicionales sobre los personajes femeninos y la diversidad sexual. No se puede dejar de mencionar que *Steven Universe* ha sido censurada en ningún país de Latinoamérica por los contenidos, por lo tanto, representa un avance significativo en cuanto a la visibilización de realidades que habían sido ignoradas sistemáticamente por otras producciones.



CONCLUSIONES

Las series animadas favorecen a la comprensión de la realidad, ya que al presentarse como un dibujo caricaturizado se plasma en la memoria y refuerza conceptos; principalmente, en la población infantil. Es por este motivo que deben consolidarse en objeto de estudio, en donde se estudie el contexto en que se circunscriben, analizando cómo se encuentran determinada por aspectos políticos, sociales, económicos, culturales y geográficos. La finalidad de dichos procesos debe ser encauzar análisis críticos de los discursos promovidos o sancionados; enfatizando en la población meta definida para cada uno de los dibujos animados.

En el caso de *Los Picapiedras* es una serie que reproduce discursos sexistas sobre las mujeres, principalmente, sobre la imposición del espacio doméstico y las tareas reproductivas. Pedro se convierte en el patriarca que es dueño de su familia y de la tierra. Queda en evidencia que estos rasgos discursivos e ideológicos se articulan con la matriz latente en la época en que se estrenó estos dibujos animados; la cual no ha sido superada por completo. Cabe indicar que las discusiones, en los años cincuenta, sobre los derechos de las mujeres se solía reducir a la lucha sufragista; sin abarcar la división sexual del trabajo, o el patriarcado como sistema desigual.

No obstante, resulta trascendental señalar que en la serie existen puntos inflexivos generados por la ironía, como estrategia discursiva, a la que recurre Vilma, con el propósito de cuestionar los mandatos patriarcales. Si bien es cierto, existe una tendencia a la resignación en este personaje principal, visibiliza parte de los argumentos ampliados en la segunda ola del feminismo. Por consiguiente, se puede afirmar que los diálogos de Vilma “despiertan”, en este momento histórico, la inquietud sobre la situación asimétrica de las mujeres.



Por otra parte, dentro de las series animadas se han generado cambios respecto a las representaciones de los personajes femeninos. En esta investigación, se concluye que *Steven Universe* aporta elementos a la discusión de temáticas relacionadas con el género (identidad, diversidad, orientación, mandatos) que no habían sido incorporadas dentro de otras producciones infantiles. Se torna oportuno destacar que la inclusión de otros enfoques alternativos sobre el género, como categoría analítica y crítica para dimensionar las asimetrías estructurales, es resultado de las luchas históricas de movimientos sociales que han demandado un cambio paradigmático en las formas en cómo se proyectan a través de las producciones.

Finalmente, siguiendo con lo que afirman Bonavitta y Garay (2020), urge la conformación de una imagen realista y representativa de la pluralidad de mujeres, ya que es fundamental para conseguir una sociedad configurada en la justicia social. Lo anterior, se debe politizar desde la premisa de que la ficción, o lo ficcional, narrado en los dibujos animados toma como la base la realidad. Ninguna representación surge de la espontaneidad, por esta misma razón, es que se debe vincular las series con su contexto y los sistemas de dominación que siguen latentes.

REFERENCIAS

AGUADO, D. *Steven Universe: Un héroe dialógico como engranaje del cambio. IndexComunicación*, Madrid, v. 9, n. 3, p. 207-235, 2019.

BÁEZ, M. Un largo camino: la lucha por el sufragio femenino en Estados Unidos. *SigHis*, Estados Unidos, v.12, n. 24, p. 89-119, 2010.



BISWAS, A. La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. **Casa del Tiempo**, Ciudad de México, v. 6, n. 78, p. 65-70, 2004.

BONAVITTA, P; GARAY, J. La casa de papel, Rita y Merlí: entre nuevas narrativas y viejos patriarcados. **Investigaciones Feministas**, Madrid, v. 10, n. 1, p. 207-221, 2020.

BOSCH, E. **Del mito del amor romántico a la violencia contra las mujeres en la pareja**. Madrid: Ministerio de Igualdad, 2007.

BURÍN, M.; MELER, I. **Varones, género y subjetividad femenina**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

CÁRDENAS, A; DEVLETIAN, J. El factor “familia” en el contenido de los dibujos animados americanos: Caso de Los Picapiedra y Los Simpson. **Educación y comunicación**, España, v.3, n. 1, p. 7-18, 2016.

CISTERNA, F. Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. **Revista Theoria**, España, v. 14, n. 1, p. 61-71, 2015.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA. **Constitution for the United States of America**. Filadelfia: Convención de Filadelfia, 1992.

CORNELIO, E.; GARCÍA, Á. Adaptación cultural de Steven Universe para Hispanoamérica: exportación de una agenda progresista de género en animación. **Global Media Journal. The Global Network of Communication Scholarse**, Estados Unidos, v. 16, n. 1, p. 1-26, 2019.

CORTAZZO, I.; SCHETTINI, P. **Análisis de datos cualitativos en la investigación social**. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2015.

DABAT, A. Globalización, capitalismo actual y nueva configuración espacial del mundo. BASAVE, A. *et al.* (Orgs.). **Globalización y alternativas**



incluyentes para el siglo XXI. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 2002, p. 1-22.

DELAMORCLAZ, C. Evolución del rol de las mujeres en la animación televisiva. *In: CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES*, 3., 2017, Valencia. **Anais eletrônicos [...]**. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017, p. 57-71.

_____. LGBTI y feminismo en animación televisiva: una reinterpretación de Steven Universe y Sailor Moon. **Con A de animación**, Valencia, v.8, n.1, p. 164-177, 2018.

DIAZ, C **Claves epistemológicas de la metodología feminista para la investigación social en la educación no formal.** Tese (Licenciatura em Educação no formal) – Universidad de Costa Rica, San José, 2010.

ECO, U. **Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.** Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

FALQUET, J. **De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas.** Bogotá: Antropos, 2006.

GUERRERO, Y **Micromachismos: Sistematización de la experiencia que tienen cuatro adolescentes mujeres que cursan quinto año de educación general diversificada en el Colegio Técnico Profesional de Pococí, con respecto a las relaciones afectivas establecidas en los últimos dos años.** Tese (Licenciatura em Psicologia) – Universidad de Costa Rica, Limón, 2013.

HOOKS, B. **El feminismo es para todo el mundo.** Madrid: Traficante de sueños, 2017.

KOHAN, G. La mujer y el trabajo en el judaísmo. Su papel en la contemporaneidad. **Thémata: Revista de Filosofía**, Sevilla, v.31, n. 1, p. 89-99, 2003.



LAGARDE, M. **Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.** Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

LARSON, A. Re-drawing the Bottom Line. STABILE, C.; HARRISON, M. (Orgs.). **Prime time animation: television animation and american culture.** Nova York: Routledge, 2003, p. 55-73.

LOZANO, S; MONTÓN, S. La arqueología feminista en la normatividad académica. **Complutum**, Madrid, v. 23, n. 2, p. 163-176, 2012.

MARIÑO, N. **Barbie: la imposición de sus valores en nuestra cultura y su reflejo en las publicidades televisivas.** Tese (Licenciatura em Comunicación) –Universidad Abierta Interamericana, Argentina, 2007.

MARTÍ, E. Homosexualidad, infancia y animación: del nacimiento de Pebbles Picapiedra a la adopción de Ling Bouvier. **Con A de animación**, Valencia, v. 3, n. 1, p. 97-118, 2011.

NOCERA, P. Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana. **Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas**, España, v. 22, n. 2, p. 1-25, 2009.

PASCUAL, A. Sobre el mito del amor romántico: amores cinematográficos y educación. **Revista de Educação e Humanidades**, Brasil, v. 10, n. 12, p. 63-78, 2016.

POSTMAN, N. **Divertirse hasta morir. El discurso público en la época del showbusiness.** Barcelona: La Tempestad, 1991.

RAMÍREZ, J.; SOLANO, S. **Racismo y antirracismo en la literatura. Lectura etnocrítica.** San José: Arlekin, 2018.



RIBA, L. Memoriales de mujeres: la sororidad como experiencia de empoderamiento para resistir a la violencia patriarcal. **Franciscanum**, Bogotá, v. 16, n. 5, p. 225-262, 2016.

ROQUETA, M. Posthumanism and the creation of racialised, queer identities and sexualities: an analysis of Steven Universe. **Revista Admira**, Sevilla, v. 19, n. 7, p. 48-84, 2019.

SÁNCHEZ, M. **Arqueología y género**. Granada: Universidad de Granada, 2005.

SOLER, B. ¿Eren així les dones en la prehistòria? SOLER, B.; JARDÓN, P.; PÉREZ, C (Orgs.). **Prehistoria y cine**. Valencia: Museu de Prehistòria de València, 2012, p. 83-100.

TORREALDI, N. **La segunda ola feminista**. Dissertação (Mestrado en Historia contemporánea) – Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2015.

WOOLERY, G. **Children's Television: The First Thirty-Five Years, 1946-1981**. Nova York: The Scarecrow Press Inc, 1983.

