

Homosexualidad, infancia y animación:

Del nacimiento de Pebbles Picapiedra a la adopción de Ling Bouvier

Emilio Martí López

Resumen:

La animación no ha dejado de *crecer* desde sus orígenes, y su habilidad para mantenerse joven y creativa a pesar de su siglo largo de edad se ha evidenciado con la aparición de la animación *adulta*, distinguible como género por no ser *infantil*.

En nuestro artículo analizamos el modo en que se interpreta esta idea de lo infantil, relacionando el medio animado con la sexualidad y, específicamente, con la homosexualidad. Intentaremos dilucidar si la aparente desafección del medio hacia el colectivo LGTB, cuya revolución en lo social sólo se refleja tímida y tardíamente en animación, es síntoma de homofobia, o si tiene que ver con cierta inhabilidad del medio para asumir estos nuevos contenidos.

Para responder esta pregunta analizaremos capítulos de *Los Picapiedra* y *Los Simpsons*, y veremos cuánto hay de verdad en los clichés de que la animación es primordialmente infantil, de que esta cercanía a la infancia implica asexualidad, y de que por tanto la homosexualidad no tiene cabida en el medio. Por último, estudiaremos de qué modo la exclusión o representación *inmadura* y estereotipada de los homosexuales puede retroalimentar la noción de que la animación es, en este sentido, evidentemente *infantil* o, por lo menos y paradójicamente, no tan *adulta*.

Palabras clave:

Sexo, queer, estereotipo, infancia, movimiento social, animación adulta, representaciones, televisión, Simpsons, homofobia

1. INTRODUCCIÓN: VISIBILIDAD E INVISIBILIDAD LGTB EN LA ANIMACIÓN DE MASAS

Barbara Smith, lesbiana negra y miembro del colectivo activista Combahee River, se refería a la homofobia como la que será, “probablemente, la última opresión en desaparecer” (1990: 230). En su artículo *Homofobia, ¿por qué hablar de ella?* narra un suceso de represión violenta y vandalismo policial acaecido en 1982 en Nueva York, en un bar situado frente a las oficinas del *New York Times*. El diario no notició este hecho. Esta actitud de hacer invisibles hechos relacionados con la homosexualidad ha ido variando en todos los medios de comunicación, pasando ésta de ser ignorada a ser presentada como amenazante *lobby gay –internacional–*¹ por la derecha mediática, o como un elemento de entretenimiento desde posiciones más liberales, lo que en ocasiones puede resultar tan dañino como la contra-propaganda más agresiva.

La invisibilidad a la que se refiere Smith es un tema habitual en los estudios sobre homosexualidad, y el secreto, el *armario*, ha sido y sigue siendo un elemento clave en la vivencia de gays y lesbianas, transexuales y bisexuales (LGTB), aunque en sí mismo sólo se ha convertido en tema para el arte de masas recientemente; la falta de representación y presencia LGTB es en general tan acusada que parece tentador asumir la famosa frase de Wilde, “The only thing worse than being talked about is not being talked about”² (1992: 6), y preferir que se hable de uno a cualquier costa, aunque sea para mal.

Cuando la homosexualidad empezó a aparecer en los medios se retrató, primero, por medio de estereotipos dramáticamente negativos –suicidas o criminales–,³ hasta incluir recientemente representaciones positivas o neutrales. Pero la brecha porcentual entre población homosexual y su representación en los medios es todavía grande, siendo la infra-representación LGTB mucho mayor en el medio animado,⁴ pese a que el ruido mediático y social que han provocado algunos personajes LGTB en series de animación contemporáneas puedan dar la sensación contraria.

Cuando Walt Disney estrenó *El Rey León* (*The Lion King*, Allers y Minkoff, 1994) la derecha estadounidense creó controversia en torno a la homosexualidad de la película –debido, por ejemplo, a la elección de Elton John para escribir algunas canciones, o al nombre de las *Pride Lands*, Tierras del Orgullo, donde transcurre la historia–, centrándose muchas de sus denuncias en la supuesta pareja gay formada por el suricato Timón y el cerdo Pumba, que *acogen* a Simba cuando

su padre es asesinado. En el centro del debate estaban los niños y sus derechos, entendiéndose como tal la protección contra la homosexualidad: como ha sucedido con otros personajes animados, como *Bob Esponja* (*Sponge Bob*, Stephen Hillenburg, 1999-), se ha denunciado el intento de “homosexualizar” a los niños a través de la animación,⁵ con el mismo tono virulento con que el hipermediático predicador estadounidense Pat Robertson explica que el matrimonio homosexual producirá zoofilia, abuso de niños y pedofilia.⁶ Ante estos mensajes, las oficinas censoras radicadas en cada productora y distribuidora norteamericana,⁷ origen de la mayoría de la animación consumida en todo el planeta, suelen replantearse temas sensibles como el de la orientación sexual, especialmente en aquellos productos dirigidos a la infancia.

Mucho ha llovido en las *Pride Lands* desde 1994: entre otras cosas, se ha afianzado la animación *adulta* en televisión, gracias sobre todo a *Los Simpsons* (*The Simpsons*, Matt Groening, 1989-), la primera serie de animación que se emitió en horario de máxima audiencia desde *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, Joseph Barbera y William Hanna, 1960-1966), siendo hasta entonces la única en haber escapado del horario infantil.

En teoría, este tipo de animaciones, que hemos dado en llamar *adultas*, permiten tratar temas pertenecientes al mundo *de los mayores* o, visto desde otro lado, aquellos que *no pueden* ser tratados en la animación *para niños*. Pero Rebecca Farley nos advierte de lo erróneo de presuponer de entrada la existencia de estos dos grupos de espectadores “enfrentados”, así como que entre ellos –y sus temas– exista una “línea divisoria firme” (Farley, 2003: 152).

En nuestro artículo queremos profundizar en esta idea, valorando el estado del cliché de que la animación es *esencialmente* infantil, en base a la presencia o invisibilidad LGTB en el medio: nos cuestionaremos si el sexo es un tema realmente ajeno a la animación familiar o si sólo la homosexualidad es “ilícita”⁸ en estas producciones; pero también analizaremos el estado de la representación homosexual en estas series, en las que por otro lado abundan la incorrección política, el lenguaje agresivo y la violencia visual, para medir su *madurez* en el tema.

Usaremos, como ejemplos reducidos, el episodio “Ensayo del vestido” (“The Dress Rehearsal”, Hanna y Barbera, 1963) de *Los Picapiedra*, y “Casarse tiene algo” (“There’s Something About Marrying”, Nancy Kruse, 2005) de *Los Simpsons*, aprovechando las similitudes estructurales entre las dos series. Elegimos el medio televisivo porque, como nos recuerda Nancy Lesko en su análisis sobre *la salida del*

armario de Ellen DeGeneres, simultánea a la de su personaje en la *sit-com*⁹ del mismo nombre (*Ellen*, Black, Marlens y Rosenthal, 1994), “en nuestra sociedad no ocurre nada que no salga en televisión” (Lesko, 2005: 171, según palabras de Arthur Kroker): en nuestro ensayo hablaremos de lo que no vemos pero está, y de lo que queríamos ver pero no está.

2. CASO DE ESTUDIO EN “ENSAYO DEL VESTIDO”: EL NACIMIENTO DE PEBBLES PICAPIEDRA, O LA HETEROSEXUALIDAD EXPLÍCITA EN LA ANIMACIÓN FAMILIAR

Cuando se estrenó *Los Picapiedra* ya se había cimentado la idea de que la animación era, sobre todo, infantil, habiendo pasado su exhibición de ser cinematográfica y acompañar –en formato cortometraje– todo tipo de películas, a ser exhibida principalmente en televisión y en la franja del sábado por la mañana.¹⁰ *Los Picapiedra* fue la primera serie de animación en emitirse en horario de máxima audiencia y en adoptar temas más complejos que los del *cartoon*, basándose en las comedias de situación de la época.

100

El concepto de animación *adulta* en contraposición a la animación *infantil* aún no se había democratizado: la serie era “familiar” y cumplía la máxima de que la televisión es *un huésped en los hogares –americanos–*.¹¹ Pero *Los Picapiedra* encontraron en la infancia su principal consumidor, y alimentaron algunas de las causas, radicadas en la propia industria, que obligan a los estudiosos de la materia a explicar todavía que existe animación *más allá de los niños*.¹²

Una de las causas por las que el binomio animación e infancia se establece sin contemplaciones radica, según explica Allen Larson en *Re-drawing the bottom line*, a las estrategias de mercadotecnia de productoras y distribuidoras, que complementan las ganancias por emisión con la venta de juguetes y vídeos. Por otro lado, fueron las propias emisoras de televisión las que iniciaron el sistema de calificación y control *Broadcast Standards & Practices* (BS&P), que hacen que, pese a lo que se asume comúnmente del conservador canon Disney, las producciones para cine cuenten con mayor libertad creativa que las realizadas para televisión, estando estas últimas más sujetas a la auto-censura (Cohen, 2004: 121-154).

Joseph Barbera dice en sus memorias no haber tenido problemas con estas oficinas censoras, al haberse mantenido “instintivamente alejado de contenidos problemáticos” (Barbera, 1994: 215).¹³ La definición de estos “contenidos

problemáticos” es “a menudo inconsistente” (Cohen, 2004: 139), y Barbera ironiza sobre que “un tartazo en la cara” pueda considerarse “violento”. Como mínimo, y como veremos, en *Los Picapiedra* sí hay una cantidad considerable de sexo, y bastante explícito.

En el episodio de la tercera temporada “Ensayo del vestido”, Pablo se disfraza de mujer, Pedro coge una maleta, y ambos salen corriendo (literalmente) en el coche. Pablo, con un pañuelo en la cabeza y otro a modo de chal, amonesta a Pedro afectadamente porque conduce muy rápido, y le riñe por no mirar a la carretera. Un policía les detiene y Pedro explica que el motivo de la urgencia es que su mujer va a dar a luz. El guardián de la ley se apiada de Pedro, “por haberse casado con una mujer tan fea y por querer tener progenie con ella”.



Travestismo en *Los Picapiedra*: Pedro y Pablo en “Ensayo del vestido” (1963).

La agresividad de la broma recae sobre las mujeres, no sobre los homosexuales: aún teniendo en cuenta el momento en que la serie se realizó, no deja de chocar la parodia que Pablo hace de Wilma, que a su vez representa al ama de casa de los 60, como una persona extremadamente habladora, crítica y casi histérica –aunque finalmente es quien conserva la calma y puede sacar adelante un hogar–. El travestismo de Pablo, por sí mismo, tampoco tiene connotaciones homosexuales; según Kevin Sandler, este tipo de disfraz sería una herencia del vodevil¹⁴ y la acción queda justificada en el guión como una buena obra, que da título al episodio: Wilma está de verdad embarazada, y Pablo se ofrece a prepara a Pedro para el parto.

Que el gag del vestido no sea directamente homófobo no implica, por supuesto, lo inverso, que sea homófilo: el tema, simplemente, no existe. La cuestión de los

estereotipos sobre feminidad y masculinidad, que se extiende por toda la serie y que es especialmente relevante en este episodio, ha de leerse en clave heterosexista, de enfrentamiento entre dos géneros bien delimitados y enfrentados en el eje masculino-femenino, muy lejos de los postulados *queer* que interpretan los géneros como algo fluido y cuya naturaleza es más cultural que biológica.

“Ensayo del vestido” es claro en esto: tras varios ensayos, Wilma da a luz, mientras Pedro y Pablo dan vueltas nerviosamente en la sala de espera del hospital. Lo primero que quieren saber los hombres, cuando la enfermera les comunica que el bebé ha nacido, es si es chico o chica. Accidentalmente, Pablo mezcla las palabras “a goy” (queriendo decir “a boy”, un chico) y “a birl” (“a girl”), pero *por fortuna* el bebé no es una mezcla de géneros y, como para resaltarlo, la enfermera le ha puesto un lacito sobre la cabeza, por el que Pebbles será siempre distinguible, como personaje y como chica.



Pebbles, siendo niña, lleva el pelo recogido con un hueso que emula un lazo.

Después de un embarazo y un parto, preguntarnos *cómo se engendró a Pebbles* sería, pues, muy pertinente. Sabemos por las memorias de Barbera que Pebbles se creó, como personaje, partiendo de una idea de su mujer, Sheila Holden, aunque la decisión de que el bebé no fuera un *Pedro Junior*, como apuntaban las primeras discusiones, se tomó por cuestiones de mercadotecnia: el negocio, de cara al mercado infantil, estaba garantizado, pero la juguetera interesada en el producto sólo hacía “muñecas” (Barbera, 1994: 140-141). Podemos imaginar que esta decisión “nacida del dólar” (ídem),¹⁵ sería seguida por discusiones en los departamentos artísticos, para decidir qué rasgos de cada progenitor adoptaría Pebbles; el reparto genético de la niña responde a los clichés de género por los que,

como Wells apunta, Mickey se convierte en Minnie si lleva tacones, falda y tiene pestañas (Wells, 1998: 204). Pebbles tiene los ojos de Pedro, pero las llamativas pestañas, y el cabello (rojizo, recogido), son de su madre.

Si la pregunta *¿cómo se engendró a Pebbles?* surgiera en el seno familiar, las respuestas serían de otro tipo, y variarían en cada hogar, teniendo los progenitores la opción de explicar a sus pequeños cuánto quieran de los entresijos de la sexualidad; pero el episodio no daría pie, *per se*, a preguntas más complejas. Si bien sería verosímil leer entre líneas, entre fotogramas, un componente homosexual en la relación entre Timón y Pumba, de *El Rey León*, partiendo de ciertos guiños, en *Los Picapiedra* queda claro que Pebbles es una niña, y que ha sido engendrada *naturalmente* por un padre y una madre.

“Ensayo del vestido” representa la sexualidad “clara y directamente”,¹⁶ aunque el momento preciso del coito se pierda en una elipsis narrativa entre capítulos. No vemos el hecho concreto, pero sabemos que ha ocurrido (y qué ha ocurrido), pues el embarazo de Wilma es la culminación reproductiva del sexo heterosexual sin anticonceptivos y, como en el caso de los Picapiedra, sancionado por el matrimonio. El episodio incluye numerosas pistas para entender aspectos íntimos de la vida de la pareja: vemos que Pedro y Wilma duermen juntos, aunque en los episodios anteriores y siguientes sus camas son individuales, por lo que podemos intuir un sexo mojigato, poco frecuente, pero sexo al fin y al cabo.

Si tanta información sexual llega a ser pasada por alto, o parece *invisible*, no será porque no exista, porque no pueda ser tratada “por motivos de decoro” (Cohen, 1997: 122)¹⁷ sino, en todo caso, porque la heterosexualidad, siendo tan ubicua, puede ser obviada, incluso por las BS&P y por la derecha religiosa, aunque haya niños entre los espectadores.

Si en “Ensayo del vestido” hubiera homosexualidad, Barbera no habría podido presumir de no haber tenido problemas con las BS&P, ni hubiera sido invitado de honor del predicador Pat Robertson, mientras buscaba financiación para sus *Historias de la Biblia* (*The Greatest Adventure*, 1985-1991), (Barbera, 1994.: 214). Esto, suponiendo que la presencia homosexual fuera positiva o, simplemente, neutra; en el caso contrario el episodio se hubiera unido, probablemente, a tantas animaciones censuradas retroactivamente por no cumplir con los estándares contemporáneos de corrección política (Mittell, 2003: 37).

3. CASO DE ESTUDIO EN “CASARSE TIENE ALGO”: LA ADOPCIÓN DE LING BOUVIER O LA ASEXUALIDAD DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA ANIMACIÓN ADULTA

Que los medios audiovisuales intenten evitar perpetuar estereotipos denigrativos, misóginos o racistas, es uno de los logros de los colectivos pro-derechos civiles que precedieron al movimiento LGTB. La lucha se dirige, hoy en día, menos a eliminar estas injurias –aún permanentes– que a reclamar una cuota de representación en pantalla más justa. Jason Mittell se lamenta, efectivamente, de que los intentos por evitar el racismo en animación han hecho del medio uno preeminentemente caucásico (ibid); Maureen Furniss advierte, refiriéndose sobre todo a la representación de la mujer, que “what is missing from films and television shows often can say as much about social attitudes and business practices as what is actually depicted” (Furniss, 1999: 231).¹⁸

La cuestión LGTB ha llegado al medio, aparentemente, en el momento adecuado, cuando el debate está sobre la mesa, la animación adulta ha eliminado los tabúes, y la lucha del colectivo ha superado retos importantes en otras áreas. Pero la representación del colectivo LGTB, en animación, implica la paradoja de que su presencia se acompaña de nuevos modos de invisibilización.

Shirley Steinberg critica, en su análisis sobre la película *In & Out* (*Dentro y fuera*, Frank Oz, 1997), un estereotipo de homosexual frecuente en cierto cine de Hollywood de tendencias homófilas. Según la autora, ocurre que “los homosexuales son ‘demasiado sexuales’ para Hollywood, puesto que aquello que los define sin mayor debate es su orientación afectivo-sexual” (Steinberg, 2005: 166). Así, el único modo de representarlos de manera aceptable sería convertirlos en “contrapunto de los personajes heterosexuales varones o mujeres”, haciendo que sean “graciosos”, “identificables y, por encima de todo, están des-sexualizados” (Steinberg, 2005: 167). *In & Out* describe la salida forzosa del armario (*outing*) de un profesor –interpretado por Kevin Kline– que no admite que es homosexual; la película nos indica que sí lo es, porque “le gusta bailar” y es “muy aseado vistiendo”.

Los estereotipos feminizantes o masculinizantes, clichés –normalmente injuriosos– habituales en otros medios pero relativamente novedosos en animación, proponen un problema diferente al que trataremos aquí. Estos estereotipos, si bien son limitadores, han sido asumidos en parte por el propio colectivo, y su repetición, ordenada dentro de códigos concretos, puede usarse subversivamente para cuestionar la identidad de género y sexual.

Nos preocupa más, en el contexto de *Los Simpsons* y la animación adulta, el nacimiento de un nuevo estereotipo, el del homosexual sin sexo: Steinberg pone de ejemplo el cándido y breve beso, con otro hombre, que el protagonista de *In & Out* recibe como única recompensa por asumir su homosexualidad.

Frente a la manera desinhibida, abierta y habitual en que se representa la sexualidad en *Los Simpsons*, la homosexualidad es casi siempre velada, implícita. El ejemplo más destacado es el asesor del rico señor Burns, Waylon Smithers, cuyo enamoramiento por su jefe pasaba, en las primeras temporadas de la serie, por ser sólo mera adulación profesional. La orientación sexual del personaje ha sido cada vez más obvia, pero la serie aún propone ambigüedades *humorosas* sobre otros secundarios habituales, como los amigos de Homer, Carl y Lenny, o Duffman, el promotor de cerveza, que añaden confusión al tema; no debemos confundir esta retahíla de chascarrillos con una presencia efectiva, o habitual, de la homosexualidad en la serie, pese a que de nuevo nos encontremos ante una inflación mediática que parezca indicar lo contrario.

Cuando se estrenó el episodio “Casarse tiene algo”, de la decimosexta temporada de *Los Simpsons*, en el que una hermana de Marge confiesa su homosexualidad, la prensa cubrió el evento con una atención enorme: la BBC publicó el episodio antes de su estreno, avisando de que Fox haría pública la homosexualidad de un personaje, y haciéndose eco de los rumores que apuntaban hacia Smithers como el *Simpson* que saldría del armario.¹⁹ Después del estreno, El *New York Times* analizó el fenómeno explicando que se había abierto una nueva guerra cultural en el pueblo de Springfield y que, otra vez, la infancia centraba el debate.

La periodista Sharon Waxman escribió aquí que, mientras que la izquierda y los colectivos LGTB veían reconocidos sus derechos, la derecha religiosa de Estados Unidos, a través de “Brent Bozell III, presidente del Consejo Televisivo de Padres (*Parents Television Council*, PTC) criticó a *Los Simpsons* por tratar el tema del matrimonio homosexual”, con la justificación de que “*Los Simpsons* es una serie vista por millones de niños. ¿Ha de lanzarse contra los niños el matrimonio gay como un tema? ¿No podemos simplemente entretenerlos?”.²⁰

La queja de Bozell III transita por varias de las ideas con las que trabajamos en nuestro texto: primero, pone de manifiesto cómo la distinción entre animación infantil y adulta no es firme; efectivamente, tanto *Los Simpsons* como *Padre de familia* (*Family Guy*, Seth MacFarlane, 1999-), que empezaron a emitirse en

horario nocturno –en Estados Unidos y en España–, han aumentado su franja de exhibición hasta incluir el horario infantil –en EEUU– o se han recludo en éste –en España–. El debate colea en algunos países, como Venezuela, donde en abril de 2007 el canal Televen retiró *Los Simpsons* de su parrilla, debido, según Conatel (Consejo de Comunicaciones de Venezuela) a que “la Ley de Responsabilidad Social (...) establece que en el horario matinal sólo pueden emitirse contenidos que no requieran orientación de los padres”.²¹

Al principio de “Casarse tiene algo” Bart se mofa de un “paleta” recién llegado al pueblo; éste resulta ser el presentador de un programa sobre viajes desde el que advierte del peligro de viajar a Springfield. Cuando el turismo cae, el pueblo se reúne para encontrar soluciones; Lisa, uno de los personajes más liberales y cultos de la serie –pese a ser sólo una niña, y siendo relevante el hecho de que *genéricamente* sea mujer–, sugiere celebrar matrimonios homosexuales, para “atraer a un sector creciente del negocio de las bodas a la vez que avanzamos en derechos sociales”. El alcalde sanciona la idea apostando por el “dinero homosexual”, frase que inmediatamente corrige por “matrimonio homosexual”, y los homosexuales pueden casarse en Springfield.

106



Poses y movimientos estereotipadamente femeninos de hombres homosexuales en “Casarse tiene algo” (2005).

Aunque el pastor (protestante) se opone, Homer recibe la idea con pasión, motivada por los doscientos dólares que cobra por cada pareja que casa en la capilla que improvisa en su garaje. Los homosexuales que acuden a Springfield son estereotipos reconocibles de hombres feminizados y mujeres masculinizadas, pero el tratamiento paródico del homosexual es en realidad, dado el tono de la serie, inclusivo: no hay diferencia entre cómo se hace *reconocibles* y *divertidos* a los

homosexuales, y cómo se muestra que Flanders es un beato extremista, Wiggum un poli come-donuts incompetente, o Homer un padre de familia de clase media ignorante.

Nos centraremos en el estereotipo señalado por Steinberg, el del homosexual des-sexualizado, que queda impuesto sobre el personaje protagonista de “Casarse tiene algo”: Patty, hermana mayor de Marge y gemela de Selma, confiesa su homosexualidad; quiere que Homer la case con la mujer que ama y quiere que su familia la apoye, pero cuando la reacción de Marge no es positiva, decide vivir su sexualidad sin su aprobación y contraer matrimonio con Verónica, una jugadora de golf estereotípicamente masculinizada. Hasta aquí, la vivencia de la homosexualidad se presenta dignificando al individuo gay y mostrando vivencias LGTB habituales –la elección impuesta entre la vida sentimental y la familiar.

Marge, al contrario, se representa como una falsa liberal, aunque ella se defiende diciéndose engañada, ¿por qué su hermana se lo había ocultado? Patty responde que las “señales” eran obvias, como demuestra una secuencia en *flash-back* que recorre varios momentos de la vida de ambas: vemos a Patty, siendo niña, probándose ropa de obrero; de adolescentes, Marge cuelga en la habitación un póster del músico David Cassidy mientras Patty elige uno del ícono lésbico –en EEUU– Miss Hathaway;²² finalmente, siendo jóvenes adultas, Patty besa a otra mujer a la entrada de un cine, sin que Marge se entere de nada.

Este beso será todo el sexo, que el espectador pueda conocer, que Patty Bouvier haya tenido hasta esta temporada, y todo el que va a tener por lo menos durante otras cinco. O, en cualquier caso, es todo el sexo homosexual que tendrá: cuando Patty presenta a su prometida ambas se besan, provocando que Marge tape los ojos al bebé Maggie, pero el final del capítulo revela, por un giro de guión sorprendente –y decepcionante, en los términos que nos interesan– que Verónica es en realidad un hombre.

Patty se enamora, siente afectividad y atracción hacia quien cree que es una mujer, pero la relación homosexual es sólo un espejismo: la conclusión es que en *Los Simpsons* sólo permite a Patty enamorarse de un varón, travestido para participar en un torneo de golf femenino.

Si los estereotipos clásicos sirven, en el episodio, para retratar rápidamente un tema y unos personajes, compartiendo el espíritu caricaturesco de *Los Simpsons*, la asexualidad impuesta a Patty no tiene justificación dentro de la serie. El agravio comparativo entre homosexualidad y heterosexualidad es, en este caso,

extraordinariamente fácil de localizar, al tener Patty una hermana gemela con una intensa vida sexual, heterosexual.



Verónica es, en realidad, un hombre.

El hecho de que Patty y Selma sean gemelas, pero que tengan orientaciones sexuales diferentes, tiene aspectos positivos y negativos en la lectura que ofrecemos. Por un lado, la desviación de patrones clásicos sobre cómo debe ser una mujer (femenina), no implica necesariamente homosexualidad; ambas hermanas tienen una voz grave –debido al tabaco–, presumen de no depilarse y disfrutan viendo la serie de acción McGyver. Que Patty sea masculina resulta, después de 16 temporadas, un elemento anecdótico que no afecta a (ni es causada por) su homosexualidad.

Pero siendo ambas hermanas iguales en sus rasgos físicos –sólo varía el peinado– y teniendo aficiones y fobias similares, el aspecto que más las diferencia es el tratamiento de su sexualidad y afectividad. Selma tiene novios y maridos, pero de Patty se sugiere una vida ascética.

Las diferencias entre ambas hermanas se magnifican con la llegada de un bebé, otra niña con lacitos en la cabeza, Ling Bouvier. Dos episodios después de la confesión de Patty, Selma entra en la menopausia; en “Gugu Gai Pan” (“Goo Goo Gai Pan”, Lance Kramer, 2005), Selma imagina que envejecerá sola, tras pasar un día cuidando a sus sobrinos y comparándose con Marge y Homer. Decide adoptar a una niña en China, fingiendo un matrimonio (su quinto) con Homer, y ampliar el elenco de la serie. La familia viaja a China –sin el abuelo Simpson, la bebé Maggie, y la hermana lesbiana– y, entre denuncias al régimen comunista, resuelven el periplo con la adopción de Ling.

Los matrimonios heterosexuales fallidos y la menopausia de Selma resultan al final mucho más fértiles que la decisión de Patty de vivir su sexualidad abiertamente, aunque la hija de Selma no sea biológica. No queremos implicar aquí que la sexualidad sólo deba conducir a la procreación, pero es algo amargo que el único personaje habitual explícitamente LGTB de *Los Simpson* no pueda desarrollar su sexualidad, ni tener su propia familia, aunque la serie ofrezca modelos alternativos de familia. La menopausia de Selma podría haber sido la de Patty, y la charada matrimonial de Selma y Homer para adoptar a Ling podría haber estado protagonizada por Patty y su cuñado, pues esta *actuación* no implicaría dañar a Marge, ni un matrimonio real, ni la conservadora consumación de éste por medio del coito.

Si la cama de matrimonio de *Los Picapiedra* y el nacimiento biológico de Pebbles explicitan el sexo de Pedro y Wilma, el mensaje implícito en el desarrollo del personaje de Patty es que las lesbianas (el colectivo LGTB) ni tienen sexo ni adoptan. Mientras que Pebbles representa el amor y el compromiso que Pedro y Wilma Picapiedra se profesan mutuamente, Ling niega en Patty Bouvier aquello que simboliza para Selma: sexualidad, a través de las menciones a la menopausia, y la posibilidad de tener familia. Los homosexuales han salido del armario en el dibujo animado, pero su sexualidad y afectividad no los han acompañado.

109

4. CONCLUSIONES: CAMBIAR EL MENSAJE PARA CAMBIAR EL MEDIO

La aparición de *Los Simpsons* provocó un cambio de paradigma por el que la animación *también puede ser para adultos*, apelando a sensibilidades maduras y tratando temas serios aunque usando, casi siempre, el humor. La animación adulta se entendió, en un primer momento, como opuesta a la infantil, por sus temáticas sociales, su lenguaje más desinhibido, o una franja horaria menos sujeta a la censura.

Pero también las animaciones dirigidas a públicos infantiles se han beneficiado de las ganancias obtenidas por sus mayores; cuando se estrenó *El Rey León* las críticas celebraron que el film podía ser visto por adultos, tanto como por niños.²³ Además, muchas de las series adultas han llegado, como *Los Simpsons*, a tener un público *también infantil*, de tal modo que lo que antes eran difíciles disquisiciones adultas son, ahora, parte del aprendizaje y el entretenimiento de los niños. Que el público de una animación sea infantil o adulto no convierte *per se* a estas

producciones en infantiles o adultas. Tampoco el tratamiento del tema LGTB hace adulta a una animación, aunque hasta que la presencia LGTB sea habitual, será un rasgo de madurez –demuestra independencia y la capacidad de asumir riesgos– y seguirá prohibida en las animaciones dirigidas directamente a público infantil.

Pero la relativa indeterminación de los conceptos infantil y adulto, y la fluidez del público de la animación, no justifican *confusiones* como pasar por alto que el público objetivo²⁴ de *Los Simpsons* no es primordialmente infantil, al criticar sus temas, para atacar así la propia idea de *animación adulta*. El gesto puede partir de la consideración de que el medio es esencialmente infantil, debido quizás a simple ignorancia, pero puede ocultar también el interés en imponer cierta agenda moral a la vida norteamericana y, por extensión, a aquellos países en su zona de influencia cultural: cuando Bozell III criticaba que en *Los Simpsons* se tratase el tema del matrimonio homosexual, no pedía el cambio del horario de emisión de la serie, sino cambiar los contenidos de la misma. Lo que pedía era, en definitiva, infantilizarla.

El debate sobre qué contenidos son aptos para menores, o cuáles son deseables para los adultos, es interesante y pertinente, pero las decisiones últimas deben estar en manos de los creadores de cada producción, y no de los grupos de presión de uno u otro signo. Sin embargo, sería un error responder a estas imposiciones de etiquetas y de contenidos elevando una muralla entre públicos, que validase la animación “adulta” oponiéndola a la “infantil”, tal vez en pos de mantener para algunas producciones el prestigio asociado al concepto de adulto. El ejercicio perjudicaría a la animación en su totalidad, pues se corre el riesgo de convertir lo adulto en animación en un conjunto de clichés vacíos de sentido, y de estigmatizar aún más, injustificadamente, lo infantil. Es necesaria una reflexión, desde *dentro del medio*, sobre el significado actual de estos conceptos, para evitar que éste y otros debates se desarrollen sólo en los términos que plantean los sectores conservadores, pues los prejuicios de los que parten quedan así validados –al ser *matizables*–. Igual que la invisibilidad de la homosexualidad ha mutado en la animación adulta contemporánea para presentar una homosexualidad no-sexual, la idea de que la animación es primordialmente infantil reaparece, aunque transformada, en el intento de castrar a la animación adulta.

Estos planteamientos adulteran el debate sobre la representación LGTB en animación. Que no haya personajes LGTB en la animación dirigida específicamente a públicos infantiles, mientras se dan algunos casos en las dirigidas

a adultos, no hace que las representaciones hechas en estas últimas sean menos tímidas e incompletas. Tampoco, que estén menos sujetas a la autocensura que, como alerta Cohen (2004: 141), es la censura más poderosa; en la cuestión LGTB, pese al modo tan diferente en que se dirige en otras cuestiones, la animación adulta parece haber interiorizado la mayor regla que las SB&P aplican a las producciones *dirigidas a niños*: “no mostrar nada que un niño pueda imitar” (ibídem: 141).

Por otro lado, si nos referimos exclusivamente a la animación infantil –dirigida a este público–, justificar este tipo de discriminación en animación no es diferente a la que se da contra las personas con discapacidad, determinadas razas y etnias, o contra la mujer. Si el interés de la infancia ha de estar en el centro del debate, es justo demandar que niños y niñas *protogays* (que desarrollarán una sexualidad homosexual), o futuros transexuales, o la progenie de familias homoparentales, cuenten con referentes positivos a través de la educación y el entretenimiento que proporciona la animación. No puede justificarse que sólo aquellos niños y niñas que crezcan para ser heterosexuales disfruten de modelos de convivencia afectivo-sexual de su misma orientación en sus primeros años de educación audiovisual. Invisibilizar en el medio a algunos segmentos de la población tiene visos de *apartheid* y, respecto de la educación y la libertad, significa amputar a muchos niños y niñas de una buena parte de sus derechos humanos.²⁵ En este sentido es importante considerar, para medir la repercusión del mensaje discriminatorio que la animación presenta, que el medio ha sustituido a los cuentos de hadas como fuente más temprana de educación sentimental (Zipes, 1995: 21-42).

Pero niños y adultos estamos expuestos por igual, en cualquier caso, a esta homofobia y a la normativización heterosexista que, imbricada como mensaje en el medio animado, contradice las posibilidades *naturales* de éste para escapar de las normas preestablecidas –de representación, entre otras– y ofrecer nuevas opciones.

Paul Wells se refería a la *queridad* intrínseca de los dibujos animados explicando que, del mismo modo que las sexualidades *queer* (no *heteronormativas*) son fluidas y evitan la identidad sexual fija, “both the physical and ideological boundaries of the anthropomorphised body as it exists in the cartoon are perpetually in a state of transition, refusing a consistent identity” (1998: 206).²⁶ Esta fluidez de los cuerpos y maleabilidad de los significados no resultarían en una “androginia asexual”, sino en unos “discursos [que] permanecen activa y constantemente abiertos a la interpretación”.

Dadas esta cualidad *queer* de la animación, la versatilidad del medio y la fluidez cada vez mayor de sus públicos, resulta grave que el dibujo animado acabe siendo limitador y rígidamente homófobo, aunque sea por omisión más que por apelación directa. Esta homofobia, reciclada en las representaciones estudiadas, es más grave en tanto que parece inconsciente, pues ocurre en contra de la voluntad manifiesta de autores como Matt Groening, que es abiertamente homófilo,²⁷ o Seth MacFarlane, quien, a juzgar por *Padre de Familia*, es un provocador nato y un enemigo del conservadurismo social.

Unos comentarios recientes de este último ilustran las múltiples facetas del desencuentro entre animación y homosexualidad. Preguntado sobre la sexualidad diferenciada que tantas veces ha exhibido Stewie, un bebé muy diferente de Pebbles y Ling y una verdadera joya *queer*,²⁸ irreverente y valiente, MacFarlane declaró a *Playboy* que su personaje “es homosexual” o, en todo caso, un “heterosexual muy reprimido y amargado”; posteriormente respondió sorprendido, al ser preguntado por *El País* si Stewie saldría alguna vez del armario, que éste “¡Es un dibujo!” y que “¡Ni siquiera existe!”.²⁹

A pesar de MacFarlane, Stewie existe, como dibujo animado y como posible representación de individuo LGTB. Que Stewie sea un dibujo no impide, en absoluto, que *salga del armario*, que *represente* que asume su sexualidad; el hecho de ser un dibujo tampoco debería impedir que Patty llegue a tener una relación satisfactoria, afectiva y sexualmente, con otras mujeres (mujeres reales, realmente mujeres) o que Smithers reoriente su deseo, por divertido que pueda ser verlo perder el aliento por el anciano e inmoral señor Burns, hacia relaciones con posibilidades de prosperar, no necesariamente hacia el matrimonio, pero sí hacia la dignidad y felicidad de la que disfrutan los personajes heterosexuales de *Los Simpsons*. La representación de la sexualidad de Stewie, lejos de ser negada por ser éste un dibujo, debería ser motivo de *orgullo*; el contraste entre que sea un bebé y la expresión desinhibida de su sexualidad contribuye a hacerlo interesante, y un buen ejemplo de animación *queer*, diferente, independiente de las normas impuestas por la tradición.

No abogamos por dejar de utilizar palabras que nos permiten comunicarnos y organizar el mundo; pero seamos conscientes de la carga semántica implícita en “infantil” y “adulto”, y de cómo explicitamos nuestras ideas. Podemos decir que la animación, respecto a la homosexualidad, no es tan vanguardista como en otras áreas, sino que camina un paso por detrás de la sociedad *como un niño* tomado de la

mano. Pero no discriminemos entre niños y adultos automáticamente, sin considerar que, como demuestran y han propiciado *Los Simpsons* y *Padre de familia*, la animación discrimina poco entre sus públicos, para lo bueno y para lo malo.

Cuando Farley negaba la existencia de estos dos bloques de espectadores asumía, como efecto, la imposibilidad de un doble código que permita dos interpretaciones diferentes del mismo texto animado (2003: 152). Efectivamente, algunos niños, expuestos a la realidad homosexual, podrán *leer* más que amistad entre Timón y Pumba, de *El Rey León*, mientras que los adultos sin voluntad de *entender* sólo verán a dos buenos amigos que celebran la vida libre, “Hakuna Matata”. Usar guiños e indicaciones sutiles de la homosexualidad de un personaje, por otro lado, no limita sustancialmente el público objetivo al que se dirige esta información, pero sí la claridad del mensaje: esconde el temor a decir “gay” o “lesbiana”, quizás por desconocimiento de qué implican estas palabras, que repercusión tendrá expresarlas, o hasta qué queremos implicar y cómo explicitarlo.

Podemos elegir varios modos de presentar la homosexualidad, desde reiterar prejuicios antiguos –quizás bajo una aparente renovación revestida de ironía crítica–, hasta usar un lenguaje desinhibido y desprejuiciado, pasando por gestos timoratos o hipócritas. Pero la homosexualidad, básicamente, está o no está, se ve o no se ve, y el modo en que se muestra puede implicar involuntariamente que es esta sexualidad es errónea, triste, o solitaria. “Casarse tiene algo” fue un paso adelante, pero desde entonces la animación ha seguido retratando una realidad mucho menos rica y variada que aquella que conformamos entre todos. Las alarmas que surgen desde los sectores conservadores ante casos como el de Patty, no pueden obligar al medio a desandar los pasos dados y perder espacios de libertad, pero tampoco deben usarse para validar el trabajo realizado –serían como cantos de sirena–, ni imponer el escándalo –y el vocerío– a la hora de tratar el tema.

El amor y sus derivados son habituales en animación; cambiar el medio, para que deje de ser homófobo, no requeriría nuevas revoluciones técnicas, sólo ampliar temas que ya existen matizando los mensajes que se transmiten; así, no sólo cambiaría el mensaje discriminatorio que encarna el medio, sino la dirección del círculo vicioso en el que la falta de referentes LGTB en animación hacen que la animación parezca, efectivamente, poco apta para estas historias.

El problema de la invisibilidad irá diluyéndose con el tiempo, también en animación, pero desaparecerá aún antes, como la homofobia, “si la gente que se

opone a *toda* forma de subyugación trabaja unida para que eso ocurra” (1990: 230). Conviene evitar el fuego amigo, añadiendo confusión o nuevos modelos de discriminación desde sectores supuestamente homófilos; pero también conviene plantearse hasta qué punto queremos alejar a los niños de la sociedad de la que forman parte, y por qué los adultos deben dejar atrás aspectos de la infancia como su imaginación o curiosidad, o pueden creer que su educación está completa y no necesitan seguir aprendiendo mientras la sociedad continúa creciendo, cambiando.

Los beneficios serán mutuos, pues la aportación de ideas, personajes e historias LGTB a la animación, representados positiva y complejamente, beneficiará al colectivo y a los individuos LGTB, ayudando a su integración social, al impactar en todo tipo de públicos desde la infancia: incluidos futuros animadores. Estos, a su vez, sintiendo que el medio les es amigo, volverían a nutrirlo con nuevas historias, nuevas posibilidades de narrar y de ver el mundo.

Agradecimiento:

Miquel Guillem Romeu ha sido mi mentor en muchas cosas, entre ellas, un proyecto de final de Máster en Producción Artística sobre el tema aquí tratado; quiero darle mi más sincero agradecimiento por sus enseñanzas, y por continuar dirigiendo mi investigación.

Emilio Martí López es animador, escritor y productor de vídeos artísticos y documentales. Se ha formado en bellas artes y animación en: Universidad Politécnica de Valencia; European Animation Masterclass de FAM (Halle, Alemania); Bauhaus Universität de Weimar (Alemania); UMBC de Baltimore (EE.UU.); y UIMP-FIA de Valencia. Colabora habitualmente con el animador Raimund Krumme, realizando tareas de producción, y con las artistas María Jesús González y Patricia Gómez, creando soportes audiovisuales para sus exposiciones plásticas. Recientemente ha finalizado el cortometraje *Desanimado*, cuya primera versión, *Desanimado P/A*, fue exhibida en el certamen IKAS 2010 de Bilbao.

Ilustraciones originales: **Antonio Silvestre Gimeno**.

Antonio Silvestre nace en 1983 y actualmente se encuentra terminando la licenciatura de Bellas Artes en la Facultad San Carlos de Valencia.

Pese a que sus intereses siempre fueron los campos de la ilustración y el cómic, en la facultad empieza a adentrarse en el campo de la narración audiovisual, escribiendo y dirigiendo varios cortometrajes. Pero ambos mundos lo conducen al terreno de la animación: no fue hasta ese momento cuando descubrió

que la realización de proyectos animados era algo más cercano de lo que imaginaba, y la mejor manera de plasmar sus ideas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERA, Joseph, 1994, *My Life in Toons: from Flatbush to Bedrock in under a Century*, Atlanta: Turner Publishing, 1ª ed.
- COHEN, Karl, 1997, *Forbidden Animation: Censored Cartoons and Forbidden Animators in America*, Carolina del Norte: McFarland & Company, 1ª ed.
- FARLEY, Rebecca, “From Fred and Wilma to Ren and Stimpy: what Makes a Cartoon ‘Prime Time?’”, en STABILE, Carol y HARRISON, Mark (ed.), 2003. *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 1ª ed, pp. 145-164.
- FURNISS, Maureen, “Issues of Representation”, en FURNISS, Maureen, 1999, *Art in Motion: Animation Aesthetics*, Sydney: John Libbey, 1ª ed, pp. 231-249.
- LARSON, Allen, “Re-drawing the Bottom Line”, en STABILE, Carol y HARRISON, Mark, (ed.), 2003, *Prime time Animation: Television Animation and American Culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 1ª ed, pp. 55-73.
- LESKO, Nancy, “Términos de identidad: intertextualidad en la declaración de homosexualidad de Ellen”, en TALBURT, Susan y STEINBERG, Shirley. (ed.), 2005. *Pensando Queer; sexualidad, cultura y educación*, trad. cast. Begoña Jiménez Aspizua, Barcelona: Graó, 1ª ed, pp. 171-182.
- MITTEL, Jason, “The Great Saturday Morning Exile: Scheduling Cartoons on Television’s Periphery in the 1960s”, en STABILE, Carol y HARRISON, Mark (ed.), 2003, *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1ª ed, pp. 33-54.
- PILLING, Jayne, 1997. *A Reader in Animation Studies*, Sydney: John Libbey, 1ª ed.
- SANDLER, Kevin S., “Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag”, en SANDLER, Kevin (ed.), 1998. *Explorations in Warner Bros. Animation*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1ª ed, pp. 154-171.
- SMITH, Barbara, 1990, “Homofobia, ¿por qué hablar de ella?”, en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (ed.), 2009, *Manifiestos gays, lesbianos y queer; testimonios de una lucha*, Barcelona: Icaria, 1ª ed, pp. 225-230.
- STEINBERG, Shirley, “Del armario al corral: nuevos estereotipos en *In & Out*”, en TALBURT, Susan y STEINBERG, Shirley (ed.), 2005. *Pensando Queer; sexualidad*,

cultura y educación, trad. de Begoña Jiménez Aspizua, Barcelona: Graó, 1ª ed, pp. 163-170.

WELLS, Paul, "Issues in Representation", en WELLS, Paul, 1998, *Understanding Animation*, Londres y Nueva York: Routledge.

WILDE, Oscar, 1890, *The Picture of Dorian Gray*, Philadelphia: Lippincott's Monthly Magazine (Herdforshire, Reino Unido: Wordsworth, 1992).

ZIPES, Jack, "Breaking the Disney Spell", en BELL, HAAS y SELLS (ed.), 1995, *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender, and Culture*, Indianapolis: Indiana University Press, 1ª ed, pp. 21-42.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

HAYS, Matthew, 2007, *The View from here. Conversations with Gay and Lesbian Filmmakers*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1ª ed.

IRWIN, Williams, 2009, *Los Simpsons y la filosofía*, Barcelona: Blackie Books, 1ª ed.

LAW, Sandra, "Putting Themselves in the Pictures: Images of Women in the Work of Joanna Quinn, Candy Guard and Alison de Vere", en PILLING, Jayne (ed.), 1997, *A Reader in Animation Studies*, Sydney: John Libbey, 1ª ed, pp 48-70.

RUSO, Vitto, 1987, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Nueva York: Harper and Rose, 1ª ed.

SIMPSONS ARCHIVE, THE, archivo on-line: <http://www.snppcom/>

WELLS, Paul, "Synaesthetics, Subversion, Television", en WELLS, Paul, 2002, *Animation and America*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1ª ed, pp 60-101.

WESTON, Kath, 2003, *Las familias que elegimos: Lesbianas, gays y parentesco*, Trad. de Rogelio Saunders, Barcelona: Bellaterra, 1ª ed.

NOTAS

1. Las declaraciones del columnista de *La Razón*, César Vidal, ejemplifican cómo se presenta la cuestión en España.
(<http://www.interrogantes.net/Cesar-Vidal-Adoctrinamiento-Gay-Blog-130III008/menu-id-29.html> [acceso septiembre 2010])
2. "La única cosa peor de que hablen de uno, es que no hablen de él." (Trad. a.)
3. Estos tipos son analizados en profundidad en RUSSO, Vito: *The celluloid closet*, 1987, y en la película basada en su libro: *El celuloide oculto* (*The Celluloid Closet*, Epstein y Friedman, 1995).

4. La Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD), hace un seguimiento del estado de la representación LGTB televisiva con su informe anual *Where We Are on TV*: <http://www.glaad.org/tvreport> [acceso agosto 2010]
5. Richard Goldstein explica cómo el caso ha llegado hasta los miembros del congreso estadounidense en su artículo para *The Nation* “Cartoon Wars” (<http://www.thenation.com/article/cartoon-wars> [acceso octubre 2010])
6. *The Huffington Post* (http://www.huffingtonpost.com/2009/05/07/pat-robertson-gay-marriag_n_199312.html [acceso mayo 2009]).
7. Las *Broadcast Standards & Practices* (BS&P) o S&P para la televisión por cable.
8. La ambigua combinación “sexo ilícito” es uno de los elementos a ser evitados en televisión según el código de televisión norteamericano de 1952, *TV Code of Standards of the National Association of Radio and Television Broadcasters* (NARTB) (Cohen, 2004: 121-122).
9. Comedia de situación.
10. Ver *The Great Saturday Morning Exile*, de Jason Mittell.
11. Del preámbulo del Código de Televisión de 1952.
12. Así ocurre por ejemplo en las introducciones de los fundamentales *Understanding Animation* (Wells, 1998: 2), *Art in Motion* (Furniss, 1999: 3) y *A Reader in Animation Studies* (Pilling, 1997: ix).
13. (Trad. a.)
14. Aunque no consideramos conclusivas las teorías sobre la sexualidad de Bugs Bunny expuestas por Kevin S. Sandler en *Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag* (1988), su ensayo es una lectura recomendable sobre la cuestión.
15. (Trad. a.)
16. La definición que da de “explícito” el Diccionario de la Real Academia on-line (<http://buscon.rae.es/draeI/> [acceso septiembre 2010])
17. (Trad. a.)
18. Aquello que no aparece en películas y programas de televisión dice tanto sobre las actitudes sociales y las prácticas empresariales como lo que efectivamente se muestra.” (Trad. a.)
19. “Simpsons to Reveal Gay Character”, *BBC NEWS*, 28-julio-2004 (<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3932369.stm> [acceso mayo 2010])
20. ‘Simpsons Animates Gay Nupcials and a Debate, *The New York Times*, 21-Feb-2005 (trad. a.) (<http://www.nytimes.com/2005/02/21/arts/television/21simpsons.html> [acceso mayo 2010]) (Trad. a.)
21. BBC Mundo.com, 9 de abril de 2008.

(http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_7338000/7338636.stm [acceso mayo 2010])

22. Miss Hathaway es un personaje de la serie estadounidense *The Beverly Hillbillies* (*Rústicos en Dinerolandia*, Paul Henning, 1962-1971). La actriz que lo interpretaba, Nancy Kulp, hizo pública su homosexualidad en 1989.
23. Con el paso del tiempo, el comentario ha dejado de ser novedoso, quizás porque en el interés de los productores está que sus públicos sean lo más amplios posibles, sin excluir ningún segmento de espectadores.
24. Aquellos a los que en principio se dirige determinado producto.
25. Alto comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, *Convención sobre los derechos del niño*: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/crc.htm>
26. “Las barreras físicas e ideológicas del cuerpo antropomorfizado que existen en el dibujo animado están perpetuamente en estado de transición, negando una identidad consistente.” (Trad. a.)
27. Entrevista de Doug Sadowick, *The Advocate* (26-2-1991), en *The Simpsons Archive* (<http://www.snppcom/other/interviews/groening91.html> [acceso octubre 2010])
28. Stewie Griffin es el más joven de los personajes de *Padre de familia*; precisamente su complejidad y relevancia para nuestro tema nos impiden demorarnos en esta figura, pues exigen dedicarle un artículo –o varios– en exclusiva. Sobre Ling sabemos poco, no es un personaje habitual en *Los Simpson* y, como Maggie, tiene la misma edad en todos los capítulos; de Pebbles sabemos, gracias a *La boda de Pebbles (I Yabba-Dabba-Doo!*, William Hanna, 1993) que cuando crezca se casará con Bam-Bam Mármol.
29. La pregunta la realizó Rocío Ayuso en *El País* (“Una mente peligrosa”, 28-05-2010) y probablemente partió de la entrevista concedida a *Playboy*, en la que MacFarlane declaró: “Teníamos un capítulo escrito donde Stewie salía del armario. Sin embargo, pensamos que sería mejor manejarlo de una forma un tanto ambigua, que nos permitiera seguir jugando con el humor de doble sentido”. La relación que establece entre homosexualidad y sexualidad infeliz tampoco resulta alentadora.
(http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Stewie/Griffin/sale/armario/Playboy/elpepirdv/20090815elpepirdv_13/Tes [acceso mayo 2010])