



# Las Chicas Superpoderosas. Azúcar, flores y muchos colores : ingredientes para una renovada imagen conservadora del "poder" femenino

Autor:  
Averbach, Margara

Revista  
Mora

2007, N°13 , pp. 54-64



Artículo





## ***Las Chicas Superpoderosas.*** **Azúcar, flores y muchos colores:** **ingredientes para una renovada imagen** **conservadora del "poder" femenino**

---

Márgara Averbach\*

### RESUMEN

En muchos aspectos, la serie de dibujos animados *Las Chicas Superpoderosas* repite la falta de imaginación y los silencios secretos que marcan a los personajes femeninos de la gran mayoría de las películas de dibujos animados de Disney en los últimos años, todo esto bajo una máscara de aparente corrección política. Este trabajo trata de describir la forma en que -en la versión original y en la traducción- se representan esa superficie, en apariencia, políticamente correcta, y las ideas conservadoras, tanto en las imágenes como en las palabras, con un análisis breve de ciertos detalles similares que pueden encontrarse en la última producción de Disney.

Palabras clave: Dibujos animados, imagen de las mujeres, mujeres en el poder - mujeres en el arte.

### ABSTRACT

In many aspects, *Power Puff Girls* -and, in a slightly different way, its translation for Latin American audiences- repeats the lack of imagination and the secret silences, covered by the apparent political correctness, which mark female characters in the great majority of Disney's production of films in the last years. This paper tries to describe the way the apparent politically correct surface and the conservative ideas are represented in the images, words and episodes of the *Power Puff Girls* with a brief analysis of certain similar details which can be found in the last Disney products.

Key Words: Animation, Women Characters, Empowering Women - Women and art.

---

\* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

En muchos aspectos, la serie de dibujos animados *Chicas Superpoderosas* (Power Puff Girls) repite la falta de imaginación y los silencios y estereotipos que marcan a los personajes femeninos de la gran mayoría de las películas de dibujos animados de Disney en los últimos años, todo esto bajo una máscara de aparente corrección política. En las películas de dibujos animados de la fábrica Disney hay una tendencia creciente no sólo a otorgar el papel central a heroínas femeninas (animales o humanas), sino también a sacarlas del rol de la tímida damisela en desgracia (como la cierva, novia de Bambi, que grita para que venga su salvador a protegerla de los feroces perros de los cazadores) y a pensarlas como maestras que instruyen al héroe sobre la esencia verdadera del heroísmo. Por ejemplo, en *El Rey León*, la leona Nala funciona como una de las maestras de Simba. Ella es uno de los personajes que le enseña a ser responsable, a preocuparse por su reino y por los otros leones, y a abandonar la vida cómoda en la que se alimenta de insectos y se dedica a no hacer nada. Lo mismo puede decirse de la relación entre Pocahontas y el capitán Smith, y antes, del rol de Bella en *La Bella y la Bestia*, entre otros ejemplos.

En estas películas, el rol de maestras que desempeñan los personajes femeninos resulta una sorpresa en el marco de historias que, en muchos otros aspectos, funcionan dentro del viejo esquema del mito del Oeste, tal como lo definió Leslie Fiedler en sus primeros libros (Fiedler, 1960, 1966, a) (Fiedler, 1968, b). Siguiendo ese esquema, los amigos masculinos



del héroe (Pumba y Timón, que rescatan a Simba del desierto; los conquistadores que acompañan a Smith a América, entre otros) tratan de que el héroe sea un héroe en el sentido que tiene la palabra en el género *western* y en gran parte de la literatura y el cine *mainstream* estadounidense. Los personajes femeninos le piden otro tipo de heroísmo.

El héroe del *western* tradicional (para Fiedler es el héroe más importante en la cultura principal de los Estados Unidos, es decir, la cultura de los WASP (*white anglo-saxon protestant*) blancos, anglosajones, protestantes y hombres; un héroe repetido en muchas películas populares como *Armageddon*, *15 Minutos*, *Día de la Independencia*, *Arma Mortal*, *Duro de Matar*. Es individualista y solitario y está dominado por su pasión hacia los pequeños actos de justicia, individuales, no comprometidos, y dirigidos a proteger la naturaleza, a la que considera su refugio y que para él tiene leyes menos ambiguas y supuestamente más comprensibles que las de la sociedad. En el mito del *western*, la naturaleza es buena porque se opo-

ne a la sociedad y por lo tanto, es el lugar en el que la responsabilidad social no es necesaria. En ese mito, el héroe siente un odio profundo por las reglas de la sociedad, cuya representante (supuestamente castradora) es la mujer, que le exige cierto tipo de compromisos.

En la reconstrucción de Fiedler, la historia esencial del *western* es una guerra entre los sexos: las mujeres son el enemigo esencial del héroe, definido por su perpetua adolescencia. Si se casa, deja de ser héroe y se convierte en un hombre común, adaptado a una sociedad mezquina. Según este esquema, las mujeres desean sólo una cosa: que el héroe abandone su esencia heroica, directamente relacionada con su soledad y su odio hacia las limitaciones y reglas de la sociedad, y acepte un rol ligo dentro de ella (por ejemplo, el de "esposo"). A nivel del estereotipo, lo que quieren es que el héroe se quede en casa, que sea parte del pueblo en lugar de partir una vez más hacia las tierras supuestamente libres que quedan por conquistar hacia el oeste (o hacia el bar, sustituto de un lugar sin límites, un lugar "natural").

En las últimas películas de Disney, el rol de las mujeres y los hombres es similar al que describe Fiedler pero hay una inversión de valores. En *El Rey León*, Nala le enseña al héroe a ser socialmente responsable, a dejar su sociedad de pares en el bosque, con otros dos amigos machos. Le enseña a integrarse a la sociedad. Cuando Simba acepta esa enseñanza, se vuelve más heroico, a la inversa de lo que sucedería en los *westerns*. En ese sentido, en la clasificación de Fiedler, la película sería un *antiwestern*.

porque aquí el heroísmo de la soledad y el odio contra la sociedad se consideran negativos o, por lo menos, una etapa que debe superarse. En estas películas, lo que piden las mujeres es razonable, positivo y moralmente correcto, y no una molestia o un capricho, como sucedía en las películas clásicas como *High Noon* (*A la hora señalada*).

Por lo tanto, podría decirse que, en ese sentido, en los últimos diez años del siglo XX, la fábrica Disney ha puesto sus ideas al día<sup>1</sup>, y para comprenderlo, hay que analizar la relación de este tipo de producto cultural con el mercado y con el público al que va dirigido.

Las películas de Disney y las series de dibujos animados como *Las Chicas Superpoderosas* son pro-

ductos claramente comerciales. Son creados para llegar a la mayor cantidad de gente posible y por lo tanto, quienes los crean prestan atención a las tendencias sociales, a las ideas que respeten los grupos que van a comprarlos. Eso es así siempre que se hable de películas y series de televisión comerciales, pero si se trata de productos para chicos, la cuestión de los valores que se transmiten es todavía más importante. Estas series y películas suelen estar a tono con las ideas más comunes aceptadas por la clase media de la sociedad en que se producen. Transmiten y reproducen ideas que la mayor parte de los padres considera positivas o inofensivas. Ésa es la razón por la que los personajes femeninos cambiaron mucho en las películas de

Disney, por lo menos desde que Jazmín demostró que podía saltar de un techo a otro mejor que Aladín en la película del mismo nombre<sup>2</sup>. Ahora las mujeres son más libres y claramente capaces de resolver problemas, a veces mucho mejor que los hombres que las rodean. Mulán es un buen ejemplo.

En estas historias, la idea del héroe "adolescente", solitario, que se niega a aceptar un rol en la sociedad se convierte en una etapa anterior a de la responsabilidad social que el héroe tiene que alcanzar. La falta de comprensión de los personajes femeninos respecto del famoso "código del héroe" (como en el caso del sheriff de *High Noon*) se ha convertido en una lección de adultez para el héroe, que termina entendiendo que es

<sup>1</sup> El cambio es todo menos total. El esquema de ideas de la fábrica Disney sigue siendo completamente conservador en otros aspectos, por ejemplo, en cuanto a su imagen de las clases sociales. El famoso ballet de los cuchillos y tenedores y platos en *La Bella y la Bestia*, es un ejemplo perfecto. En medio de una película con una idea nueva sobre las mujeres, un ataque frontal al prejuicio contra la diferencia (a excepción del final, por supuesto, que la película *Shrek* se encargó de corregir en tono satírico), con una idea muy nueva sobre lo que debería ser "un hombre", esa canción parece ofrecer una ideología del tipo que describía Huxley en *Un mundo feliz*, en la que la clase de los "sirvientes" sólo desea servir y será feliz sólo cuando cumpla con ésa, su misión en la vida. Lo mismo puede decirse de la forma en que Aladín mira el palacio y expresa, con una liviandad increíble, su deseo de "estar adentro mirando hacia fuera y no afuera mirando hacia adentro", sin agregar nada sobre sus amigos en los barrios pobrísimos de la ciudad, a quienes no tiene ninguna intención de llevarse consigo hacia el lujo de la realeza.

<sup>2</sup> La escena del techo en Aladín es simbólica y está juega con el viejo estereotipo de la dama en apuros. Aladín salta de un techo a otro y después se vuelve para poner una madera para que la princesa cruce el abismo pero para cuando él termina de preparar el puente, ella ya saltó con un palo y está del otro lado. Jazmín le sonríe pero él está completamente desconcertado, fuera de lugar, mareado por la enorme diferencia entre lo que esperaba de ella y lo que ella es capaz de darle. Lo que acaba de hacer Jazmín está totalmente reñido con la definición que él tiene de "una dama". Esa definición es la que lleva a la princesa a escapar de palacio.

bueno (y no malo) entrar a la sociedad y tratar de hacer algo por ella desde adentro.

Sin embargo, en estas historias sigue habiendo silencios significativos, grietas que también pueden rastrearse en series como la de *Las Chicas Superpoderosas*, que son una prueba más de la persistencia de los viejos mitos, que aún constituyen el subtexto de estas imágenes aparentemente nuevas.

### Rasgos nuevos para una descripción (limitada) del poder de las mujeres

*Las Chicas Superpoderosas* es un producto interesante que, en un análisis profundo, termina repitiendo viejos esquemas en un envase novedoso. La presentación de la serie es muy significativa. Las Chicas "nacen" como resultado de un experimento destinado a construir "la niña perfecta", objetivo de los estudios del profesor Utonio. Ésta parece ser la esencia de la idea tradicional de la "femineidad": tiene que estar hecha de "azúcar, flores, y muchos colores", según la traducción al castellano. Y la aclaración sobre la traducción es importante, porque la lista de ingredientes y los dibujos que las acompañan son diferentes en la versión en castellano que se transmite en la Argentina.

En el original, el texto dice: *sugar, spice and everything nice*. En la versión en inglés, la "chica perfecta" sería una combinación de "sugar" (azúcar, es decir, dulzura, delicadeza), *spice* (gracia, humor, sensualidad) y una cantidad limitada de picante, de algo que podría interpretarse como tendencia a la travestura o a la violencia; tal vez la

mejor traducción de esto sería "pimienta", que al menos en la Argentina tiene la misma connotación cuando se aplica a una persona), y *"everything nice"* (todo lo lindo o todo lo bueno).

En la versión en castellano, la "femineidad" de la "niña perfecta" es todavía más tradicional y conservadora porque ni siquiera está presente la "spice" o "pimienta", que es reemplazada por "muchos colores". Teóricamente, los colores podrían incluir colores fuertes, como el rojo, o tristes, como el azul oscuro o el marrón. La frase "muchos colores" se refiere a la variedad, pero lo cierto es que, en la imagen, los colores que aparecen son todos brillantes, alegres, suaves. Todos agradables. Sin el elemento "spice", en la Argentina, el ícono popular más relacionado con la "niña perfecta" sería la actriz Andrea del Boca, una niña delicada, suave, siempre llorosa, que aparecía en telenovelas con personajes siempre buenos, inocentes y siempre atacados por todo el mal del mundo. El tipo de personaje que representaba esta actriz, sobre todo cuando llegó a la adolescencia, necesitaba el rescate del amor de un príncipe para redimirse.

En la presentación, las Chicas Superpoderosas son el resultado de un accidente: la aparición de la Sustancia X, representada en la imagen por un líquido oscuro que cambia la cualidad de la mezcla en los tubos de ensayo que usa el profesor Utonio para crear a la "niña perfecta". El resultado no es la chica perfecta, claro, sino las tres Chicas Superpoderosas, capaces de violencia, errores y furia. En la serie no traducida, el nombre de las niñas está relacionado con el Poder



(*Power*): pueden volar, son extremadamente fuertes y capaces de resolver situaciones difíciles, y también con la palabra "Puff" (están seguras de sí mismas, siempre se están *mandando la parte*, como decimos en la Argentina). En la traducción al español, el título de la serie es menos ambiguo: "Las Chicas Superpoderosas". Sin embargo, en ambos casos, tienen una doble esencia: por un lado, las flores, el azúcar y los colores (o "sugar, spice, and everything nice"), y por otro, la Sustancia X. Eso es evidente incluso en la imagen de las chicas. Son hemosas, pequeñas y blancas, cada una marcada por cierta combinación de colores, ojos enormes y zapatos y ropa al estilo de la que llevan las muñecas. Sin embargo, en medio de la acción, esas mismas caritas hemosas son capaces de expresar rabia, decisión, angustia y dolor, y también extrema violencia física. Las tres son seres binarios, dobles.

La naturaleza de esas niñas parece presentar una idea diferente del heroísmo en las mujeres. En un primer análisis, podría decirse que la presentación afirma que la "niñita perfecta" que quería crear el profesor Utonio no iba a ser una heroína. La accidental Sustancia X parece ser un componente necesario en el cambio de naturaleza de las Chicas Superpoderosas. En este primer nivel superficial, las historias parecen reconocer el hecho de que la vieja idea de la "niña perfecta" no permitía que se desarrollaran heroínas: sólo el agregado del líquido oscuro puede convertir a una niña común en una heroína. A este nivel -que en realidad es muy superficial- se podría leer toda la serie como una descripción de la necesidad de no creer en la imagen de la "niñita perfecta" si se desea llegar al heroísmo.

Pero antes de llegar a esa conclusión, por cierto apresurada, es necesario analizar un poco más profundamente la naturaleza binaria de las *Chicas Superpoderosas*. En las pequeñas historias de cada episodio hay una mezcla constante de actos heroicos (el ejemplo obvio es el "intento de salvar al mundo", como dice la letra de la canción final) con los típicos problemas de la infancia de las niñas de clase media de los Estados Unidos. A veces, esta tensión es el núcleo del episodio. Por ejemplo: las chicas organizan un *pajama party* (*sleep over*, en el original) y el mono malvado, Mojo Jojo, entra en la fiesta, distraído de niñita. Los problemas de la fiesta, las conversaciones y el hecho de que las chicas (poderosas o "normales") se niegan a ir a dormir se combinan con las malas intenciones del mono. Las



*Chicas Superpoderosas* saben desde el principio quién es la "niñita" falsa, pero después de un rato, cuando el mono se comporta igual que ellas, deciden que no pasa nada malo y que tienen que aceptar a esa "colada". Ese comportamiento confiado, de anfitrionas con buenos modales (por un tiempo, las tres son "niñitas perfectas"), es el que causa finalmente el problema y las que salvan el día son las "niñitas normales".

El episodio que acabo de resumir es un juego de oposiciones binarias. En la narración hay varios pares binarios opuestos: normalidad versus *superpoderes*; vida normal de clase media versus situación crítica del tipo "hay que salvar el mundo"; confianza versus paranoia -y hay que aclarar aquí que el término positivo parece ser el segundo y no el primero-; adultos versus chicos; buenos modales versus travesuras y caprichos.

En cierto momento, Mojo Jojo dice que las niñas normales son "débiles, asustadizas e inofensivas". En la definición, esas chicas "nor-

males" son fáciles de dominar, semejantes en algo a la definición tradicional de mujer, la mujer hecha de "flores, azúcar y muchos colores" (o incluso, "*sugar, spice and everything nice*"). Sin embargo, esas niñas "normales", chillonas, aparentemente inofensivas terminan por demostrar que son capaces hasta de usar la violencia cuando lo consideran necesario, es decir, que pueden ser heroicas, que tienen poder. En ese episodio, el narrador no cierra la acción con el típico "todo está bajo control gracias a las *Chicas Superpoderosas*". Dice, en cambio, que "todo está bajo control gracias a las 'chicas normales'". Así, se reconoce el heroísmo en las niñas "inofensivas, débiles, asustadizas" como se lo reconoce en las *Chicas Superpoderosas*. En ese sentido, el episodio es interesante y muy correcto: está sacando el heroísmo del lugar del "elegido".

En cuanto al segundo par binario (vida normal versus situación del tipo "Hay que salvar el mundo"), el episodio parece afirmar que los problemas en un *pajama party* pueden ser tan críticos como otros y que una niñita que sea capaz de manejarlos puede manejar cualquier otra cosa, hasta una situación del tipo "Hay que salvar el mundo". Por lo tanto, y aquí viene la pregunta interesante: ¿son diferentes las *Chicas Superpoderosas* de las "normales"? ¿O son igualmente poderosas?

Esta constante combinación de pares está presente en toda la serie, y por esa razón los episodios son más complejos que la simple confrontación entre el bien y el mal. Además del par bien-mal, que obviamente está presente, en la serie hay dos pares más, tan constantes e

importantes como el primero: adultos versus niños y mujeres versus hombres (es decir, las variables *edad* y *género*). Aparentemente, ambos están invertidos con respecto a los estereotipos, porque, dentro de la serie, sólo los chicos pueden resolver los problemas de los adultos y sólo las mujeres resuelven los problemas de los hombres. Por ejemplo, los "malos" en general son varones (excepto Princesa, que es en realidad una Chica Superpoderosa frustrada, y en un otro episodio, una mujer ladrona que manipula a las chicas desde un pseudo feminismo contra el cual ellas terminan rebelándose) y todos los adultos varones son tontos (como el alcalde) o ciegos a la verdad que los rodea (como el profesor Utonio en muchos casos). Como se verá más adelante, esta apariencia necesita un análisis posterior.

La complejidad del esquema y la importancia de lo binario están simbolizadas en el nombre de las ciudades pero sólo en la versión en inglés, ya que su traducción al castellano borra el significado original: ni Saltadilla ni Caravilla significan esto, por lo menos, no en el dialecto rioplatense: "Tounsville" y "Citysville" repiten el mismo significado dos veces en dos lenguajes diferentes o en dos estadios históricos del mismo lenguaje. "toun" y "ville" tienen un significado más o menos similar, y lo mismo puede decirse de "city" y "ville". Esta repe-



ción, llamar "ciudad-ciudad" a una ciudad -y la repetición se multiplica en ciertas combinaciones, como cuando los personajes dicen: *Let's go to the city of Citysville*- se puede leer como una declaración del principio estructural de la serie: un número de oposiciones que conforman un sistema que parece simple y sin embargo, no lo es por la combinación entre ellas.

Hay un episodio muy interesante en el que se juega con esta duplicación. El profesor Utonio decide abandonar *Tounsville* para mudarse a *Citysville* con las Chicas. El cruce de la frontera entre ambas ciudades es un puente que simboliza un paso entre dos universos y que reaparecerá al final, cuando las chicas y su tutor vuelvan a su mundo original. El puente es una manera gráfica de marcar el límite entre

una ciudad y otra. Incluso antes de llegar al Hotel *Shadyt* (sombrio; los nombres, como siempre, son simbólicos), las imágenes son ominosas: la gente de *Citysville* parece creer que "ir al trabajo" es cubrirse la cabeza con una máscara negra y tomar un revólver; el suelo está cubierto de basura y las calles se ven ruinosas y sucias.

Cuando *las Chicas Superpoderosas* tratan de reconstruir sus vidas de heroínas en el nuevo lugar, se ven constantemente frustradas por la incredulidad, la indiferencia, las leyes y la falta de confianza. En *Citysville*, las maestras no las dejan ni hablar, el alcalde las oclia y les prohíbe volar, no pueden ser ellas mismas. En general, lo que las frustra es un esquema lógico que son incapaces de manejar.

Por ejemplo, luchan contra un grupo de ladrones que está cruzando un puente. Para atraparlos, las Chicas destruyen el puente. El alcalde, un joven político amante del éxito (que no se parece en nada al alcalde de *Tounsville*, tonto, ineficiente y dominado por su secretaria) les dice que los ladrones habían robado muy poco dinero y que la destrucción del puente es diez veces más costosa para la ciudad que el dinero robado por los ladrones. Para empeorar las cosas, el puente destruido era un monumento histórico, por lo tanto, el alcalde decide que prohibirá a *las Chicas Superpoderosas* volar dentro de los límites de su ciudad.

<sup>4</sup> Se trata de un puente *dentro* de la ciudad y funciona como símbolo de otra frontera: la que separa el centro, el lugar donde la gente trabaja, y los suburbios, el lugar donde vive la gente, en obvia referencia al estilo de vida de la clase media y alta en las ciudades de los Estados Unidos.

Lo que está en funcionamiento en el episodio es una oposición entre una ciudad más cercana a la vida real y sus valores (dinero, éxito, un razonamiento en el que los "costos" son más importantes que el triunfo del bien en abstracto) y un mundo diferente, imaginario, representado por los valores y la lógica de *Townsville*, donde sin importar cuánto cueste, es importante detener a los ladrones. Esta oposición está marcada por la cualidad de los dibujos. En *Townsville*, es decir en la mayor parte de la serie, los personajes de la serie no reciben un tratamiento realista. Son esquemáticos y están pintados en colores básicos, sin matices. Por el contrario, las mujeres y los hombres de *Citysville* son bastante más "reales". La comparación entre los dos alcaldes es un buen ejemplo.

Esta oposición entre dos tipos de razonamientos es el par binario central del episodio. Pero como siempre, hay otros pares en acción: por ejemplo, los que se relacionan con la edad y la inteligencia. En este episodio, como en toda la serie, los adultos, representados por Utonio, se paralizan frente a los problemas. Lo que dice la gente de *Citysville* sobre Utonio es lo que siente la mayor parte de los espectadores: que es "cuadrado" en todo sentido. En el episodio de *Cityville*, las chicas entienden desde el principio que hay una lógica diferente en el ambiente y quieren irse. Al contrario, Utonio

necesita tiempo para aceptar esa verdad porque significa reconocer que ha cometido un error al elegir esa ciudad como residencia. Sólo cuando las chicas insistan se verá obligado a aceptar que se siente extremadamente mal del otro lado del puente.

En la serie, sólo las niñas, los chicos en general, son capaces de ver la naturaleza de las cosas y de solucionar su relación con ellas. Ése es el poder que tienen. Sin embargo, uno de los límites a ese poder proviene de un principio que las chicas consideran sagrado en la mayor parte de los episodios: la necesidad de tener "buenos modales" y de proteger a los adultos de las verdades que no pueden o no quieren ver. Por eso en el episodio de *Citysville* les lleva tanto tiempo decirle a su tutor que odian la nueva ciudad. Ésa es una de las actitudes que hace necesario revisar la idea que presenta la serie sobre la "niña perfecta" que Utonio quería crear con azúcar, flores y muchos colores.

Las tres Chicas Superpoderosas son estereotipos. En la página web, *Blossom* (Bombón en castellano) es la líder, una chica pelirroja definida en la presentación como la que posee "*brain, beauty AND a mean punch*" (cerebro, belleza Y un buen golpe);<sup>4</sup> *Bubbles* (Burbuja), la rubia de ojos azules, es "*bubbly and sweet, the sensitive side of the Power Puff girls (but also) one tough cookie*" (burbujeante y duli-

ce, el lado sensible de las Chicas Superpoderosas pero también un hueso duro de roer); la última, la morocha, *Buttercup* (Bellota), se define como "*the attitude behind the Power Puff Girls (...) toughest little girl in town, (the one that) will kick first and ask questions later*" (la que tiene actitudes fuertes entre las Chicas Superpoderosas, la chica más dura de la ciudad, la que patea primero y pregunta después). Un análisis de los colores y palabras de esta presentación puede ser muy útil para obtener una visión completa de las ideas que transmite la serie.

En el plano de las palabras, dentro de la serie, las características principales de Bombón y Burbuja se describen siempre en relación con los dos aspectos del experimento de Utonio: por un lado, los elementos que Utonio quería incluir -el azúcar, las flores y los muchos colores, en castellano- y por el otro, la Sustancia X. En el caso de Bombón, cerebro y belleza (*brains and beauty*) representan el lado bueno de la "niña perfecta", mientras que el *mean punch*, en cambio, se relaciona con la Sustancia X. En la página web se indica el lugar exacto en el que se encuentra la división entre los dos miembros del par binario, y por eso la palabra AND está en mayúsculas. La descripción de Burbuja es similar: es el lado sensible del equipo, pero en la página web se pide a los visitantes que no se dejen engañar

<sup>4</sup> Aclaremos aquí que las definiciones de las chicas están tomadas de la página web, en inglés. En la versión que se transmite en Buenos Aires, la canción final con las definiciones no está traducida. Por esa razón, no se discuten aquí diferencias en las dos versiones.

por su cara angelical (*don't let her angelic face deceive you*); ella también es un hueso difícil de roer (*one tough cookie*). En este caso, la división está en el "no dejen que...". Sería esperable que la descripción de Bellota fuera del mismo tipo, pero esto no es así; Bellota es la única que parece tener una personalidad simple, de una sola dimensión. En la página web, ella parece ser sólo mal humor, agresividad ("attitude").

La diferencia en esta descripción de Bellota puede aclararse un poco más con un análisis de los colores. En *las Chicas Superpoderosas*, éstos son aparentemente simples: excepto en ciertos episodios (como el de *Citysnille*) no hay ninguna gradación, no hay matices. Sin embargo, el sentido de los colores no es simple, sobre todo, a nivel ideológico, no es agradable.

El uso de los colores refleja una concepción conservadora, incluso racista. *Townsnille* es antes que nada una ciudad de blancos. Las tres "niñitas perfectas" son tan blancas como su creador, al menos en el color de la piel. Sin embargo, dos de ellas son más blancas que la tercera: una morocha como Bellota está situada más cerca del margen de la vida social estadounidense que una rubia (Burbujas) o una pelirroja (Bombón).

Así, el trío de chicas de Craig McCracken está basado en una clasificación muy tradicional de las características humanas. Bombón (la pelirroja, descendiente de europeos del norte) representa la inteligencia y el liderazgo; Burbuja (la rubia de ojos azules) la dulzura y la amabilidad; en cambio, Bellota (la morocha) es "attitude", violencia, rabia, fuerza. La más simple, la

menos matizada es esta última. En toda la serie, incluso en la presentación, la oscuridad, la negrura, se relacionan constantemente con el mal y la violencia: desde la famosa Sustancia X, negra y acompañada por un tipo de música mucho más denso, hasta la descripción de la niña morocha del trío como violenta y siempre furiosa.

Esta conexión oscuridad-violencia se repite en dos niveles: en el lenguaje (a través de los nombres) y en las imágenes. Los nombres de las niñas son muy representativos y lo son todavía más en la traducción castellana. En inglés, *Blossom* y *Buttercup* parecen estar conectados uno con el otro por la relación que ambos tienen con las plantas. Pero además de la belleza de las flores, el nombre *Blossom* está directamente relacionado con la idea de una linda chica que promete mucho o está al comienzo de la vida. El campo semántico denotativo *plantas* aparece sólo como idea secundaria. No es el caso de *Buttercup*.

Por otra parte, *Blossom* y *Bubbles* son palabras llenas de connotaciones positivas (pureza, principios, delicadeza, belleza). Al contrario, *Buttercup*, a quien, recordemos, se describe como pura "attitude" en la página web, posee un nombre sin ninguna connotación espiritual ni con la perfección, un nombre sólo solamente con las plantas.

En castellano, esta diferencia se acentúa. La traducción, que es buena, prefiere mantener la aliteración (las tres bes de los nombres) y por lo tanto, se ve obligada a cambiar el sentido de las palabras. Burbujas es la traducción de *Bubbles* (el mismo significado); Bombón, la

de *Blossom* y Bellota, la de *Buttercup*. Burbujas tiene las mismas connotaciones en castellano que en inglés. Bombón no es la traducción de *Blossom* pero en el campo semántico connotativo es una palabra que también se utiliza para hablar de una mujer o de una niña con mucha gracia y belleza. Es cierto que tiene menos connotaciones espirituales o en relación con la inteligencia, pero en ambos idiomas estas palabras remarcaban el hecho de que esa chica es excepcional.

Los cambios son mucho mayores en la traducción de *Buttercup*, Bellota. Una bellota pertenece al reino vegetal, pero no es un elemento tan relacionado con la femineidad como las flores. Eso sí, parece representar la dureza de carácter, la fuerza, que son las cualidades no tan "femeninas" de la niña morocha (y verde). Una bellota es además, una semilla y eso connota futuro, pero es un significado secundario.

A nivel de las imágenes, se repite este concepto. La presentación de las tres chicas en pantalla suele ser jerárquica. Bombón, la pelirroja, está generalmente en el medio del trío y más cerca de la parte superior de la pantalla, o es la primera en entrar en cuadro y la que aparece como guía del trío; Burbujas es, en general, la segunda, y la última es Bellota. De esa forma, la oposición *blanco* versus *menos blanco* (aparentemente ausente en la serie, lo cual resulta muy significativo, a menos, claro está, que se lea a Mojo Jojo de otra forma) aparece en el interior del equipo de las tres chicas, y la niña menos blanca es la menos importante por su posición en la pantalla, además de ser la más instintiva y violenta.

En ciertos episodios, esa oposición está acentuada por la acción. Por ejemplo, hay un caso en el que Bellota se niega a bañarse. Vuela rodeada de una nube de mal olor y todos la evitan. Ese tipo de actitud realfima el hecho de que, de las tres, la chica de cabello negro es la que está más lejos de ser la "niñita perfecta" del proyecto y la que parece más relacionada con la parte "animal" de la humanidad (la violencia, el instinto, la suciedad, la falta de modales forman parte de esa imagen), es decir, lo que los símbolos culturales suelen achacar a las razas "no blancas".

Este racismo, no del todo oculto, se repite en el tratamiento general de los colores. En la presentación en inglés, cuando Utonio agrega *singar* en el experimento, la pantalla es de un color azul celeste, el mismo color que representa a Burbuja, la rubia amable. Cuando el narrador dice *spice*, la pantalla se pone verde, el color de los ojos de Bellota. Y el último elemento, *everything nice* tiene el color de Bombón en el fondo. Así, *spice*, el elemento más discutible de la parte "buena" de las chicas está relacionado con la niña morocha.

En la versión en castellano, el análisis es diferente: *spice* se convierte en "flores", elemento que debería relacionarse más con Bombón y *everything nice* aparece como "muchos colores". Aquí, la última expresión se relaciona con Bellota pero solamente a nivel de la imagen, porque es suyo el color del fondo de la pantalla. En la versión en castellano, Bellota parece más variada en cuanto al color (ella es "muchos colores") aunque después la serie lo desmienta, haciendo de ella la más simple de las tres, la

menos "variada" en cuanto a personalidad.

En cuanto al uso de colores, es importante recordar que la representación de la famosa Sustancia X es un líquido negro, acompañado de una música amenazante. En ambas versiones, dicha sustancia es el elemento opuesto a todos los demás, la parte negativa del par binario, y lo es todavía más en castellano, idioma en el que no existe el elemento dudoso *spice* en del término positivo de la ecuación.

En cuanto a los roles de géneros, lo que se descubre si se hace un análisis más cuidadoso es una evidente dependencia de la parte femenina. El que da vida a las Chicas Superpoderosas es el profesor Utonio, que no sólo es hombre sino también un hombre de imagen conservadora. La ropa que usa corresponde al estereotipo del "científico"; posee un cuerpo severo, sin curvas. Es cierto que se trata de un creador torpe, muy proclive a los accidentes, un creador que necesita que sus creaciones lo ayuden, pero su poder es evidente: manda a las chicas a dormir, decide dónde va a vivir la familia, se muda cuando lo cree necesario. Es el tutor de las chicas, la única figura paterna, la autoridad. No hay "madre" para las Chicas.

Lo mismo puede decirse de la relación entre el alcalde y su secretaria sin cara. En este segundo grupo de personajes es evidente que, aunque ella es quien mantiene las cosas en funcionamiento, el poder sigue en las manos del hombre, un hombre francamente estúpido. La falta de cara de la secretaria, reclusa a un cuerpo muy generoso y sensual, hace que su inteligencia y

su expresión estén siempre fuera de la vista del espectador, como si sólo su cuerpo tuviera importancia visual. Como casi todas las mujeres de la serie, ella no está totalmente desarrollada: la mayoría de las figuras femeninas son nenas o les falta la cara o son malvadas. Tal vez la única excepción sean la maestra y las malas, aunque en el primer caso no se trata de una figura de mucho poder y, en el segundo hay una crítica evidente al poder que puedan llegar a adquirir esos personajes.

Esto está directamente relacionado con la forma en que los dibujos animados populares estadounidenses expresan la aparente convicción de una parte importante de la sociedad de los Estados Unidos en cuanto a la mujer: hay una negativa general a combinar la idea de la maternidad con la de un personaje femenino positivo y poderoso, excepto en el caso de la película *Los increíbles de la compañía Pixar*.

Todas las heroínas de Disney, desde la Sirenita hasta Mulán (incluyendo a Pocahontas, Bella, Jazmín y muchas otras), son jóvenes novias o niñas, todas ellas solteras y casi adolescentes. Se las considera heroínas sólo en el período de sus vidas anterior al casamiento, un tiempo en el que las mujeres tienen tradicionalmente un poco más de libertad. En ninguna de esas películas aparecen heroínas totalmente adultas ni heroínas madres. Y puede agregarse algo peor: estas heroínas adolescentes no tienen modelos femeninos que seguir, porque la madre no aparece en el relato o tiene tan poca importancia que el público en general no la recuerda. Para estas heroínas la única figura adulta importante es el pa-

dre, a quien copian y honran o contra quien, en todo caso, se rebelan. La lista de padres importantes es impresionante: el padre autoritario de la Sirenita; el científico, padre de Bella; el viejo soldado, padre de Mulán; el sultán de Aladín, padre de Jazmín; Powhatan, padre de Pocahontas.

En los productos de la fábrica Disney, las madres suelen desaparecer de las vidas de los protagonistas mucho antes de que empiece la historia o bien al comienzo. Ese era el caso, por ejemplo, en películas como *Bambi*, donde el protagonista pierde a su madre y es su padre quien lo cría, o en *Dumbo*, donde separan al elefante de su madre y a él le lleva toda la película volver con ella. Sin embargo, esa falta no es tan notable en el caso de los protagonistas hombres o machos (si se trata de animales) como en el de las heroínas. Puede leerse la falta de madre en *Bambi* y en *Dumbo*, y la poca importancia de la madre en *El Rey León*, como un mensaje (torcido, por cierto, pero muy aceptado en algunas sociedades) que afirma la "necesidad" que tiene el varón de adoptar modelos masculinos luego de cierta edad.

Eso ya es bastante malo, pero el efecto se acentúa cuando la protagonista es una mujer. Para peor, en el esquema repetido de estas historias, el padre reemplaza tan perfectamente a la madre que la ausencia de la figura materna está totalmente silenciada. Nadie la menciona, es totalmente invisible y aceptable, excepto en el momento exacto de la muerte de la madre, si es que esa muerte aparece en pantalla. Bella, por ejemplo, vive muy feliz con su padre, al igual que Jazmín (a pesar de la abierta estu-



dez del padre). Ninguna de las dos parece darse cuenta de la ausencia de algo importante en sus vidas, y lo mismo puede decirse de *las Chicas Superpoderosas*.

Dentro de este esquema, una heroína no puede ser una mujer adulta, y tampoco madre; las madres no son necesarias en la educación de la heroína, incluso podría decirse que la heroína lo es porque creció entre hombres.

Es importante aclarar que esta falta de madres es común no sólo en películas y productos culturales infantiles, sino también en el cine para adultos. Algunos ejemplos en los que el tema del género es importante: en el *western Rápida y mortal* (*The Quick and the Dead*) de Sam Raimi, por ejemplo, la venganza de la protagonista es por el padre, la madre no existe; en *Yentl*, de Barbara Streisand, la madre es sólo ausencia. El mensaje es siempre el mismo: las chicas no tienen poder adulto, poder verdadero. Como adultas, serán siempre de menor importancia o estarán ausentes.

En el caso de *Las Chicas Superpoderosas*, es evidente que la serie sigue este esquema al pie de la letra: las tres son muy felices con Utonio como única figura adulta en sus vidas, y en el episodio en que él les busca una madre, el experimento es un completo desastre. Por otra parte, el código de colores repite en forma flagrante el esquema impuesto por el cine estadounidense de las décadas del 40 y el 50, en el que el color del cabello de las mujeres estaba relacionado con su carácter: la morocha siempre era violenta, agresiva, poco dócil y, dentro de los códigos morales, "mala".

## Conclusiones

La comparación entre las heroínas de las películas de Disney y *Las Chicas Superpoderosas* es útil en este análisis, ya que sirve para estudiar una serie de valores e ideas aceptadas sobre lo femenino que los productores de estos dibujos creen ver en la clase media estadounidense. Con esto no quiero decir que las ideas sobre lo femenino no hayan cambiado en nada desde las damas frágiles y tímidas de las décadas del 40 y el 50, pero sí que el peso de los viejos estereotipos de la femineidad siguen siendo fuertes y, por supuesto, también la importancia de la raza y del color de piel y del cabello.

Aunque el título de la serie de dibujos animados que aquí se analiza parece hablar de la necesidad

de otorgar poder a las chicas (*empower*), la serie sigue expresando ideas patriarcales sobre la mujer y su relación (o falta de relación) con el poder. Incluso la imagen de las niñas, excepto en momentos de peligro o de rabia, las representa como chicas con buenos modales (*nice girls*): obedecen las leyes y regulaciones de los hombres a su alrededor, piden permiso para salir de la escuela en medio de la crisis, no vuelan cuando el alcalde de *Citysmile* les ordena que no lo hagan, mantienen en secreto su mala opinión de la nueva ciudad a la que van a vivir porque creen que Utonio es feliz en ella; no atacan a Mojo Jojo en el *pijama party* hasta que él hace algo realmente malo porque es el invitado, etcétera. En esos momentos, se parecen mu-

cho a lo que efectivamente quería crear Utonio: niñas perfectas, hermosas, bien educadas, "femeninas" según la definición conservadora del término. Es importante tener esto en cuenta para volver a la presentación de la serie y recordar que el color de la Sustancia X es el negro. Un elemento perfectamente negro en medio de ingredientes llenos de colores vivos, un elemento que les confiere ciertos poderes pero que, en un análisis más profundo, parece ser muy perturbador. Cuando se analiza la acción de muchos episodios, pareciera que el enemigo contra el que luchan las chicas (todas, excepto la muy diferente Buttercup-Bellota) es este elemento perturbador, subversivo, presente en ellas mismas. Y que, tal vez, serían más felices si no fueran heroínas.

## Bibliografía

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen (editores) (1998). *The Post Colonial Studies Reader*. New York: Routledge.

Feldman, Simon (1979). *Cine, técnica y lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones La Aurora.

Fiedler, Leslie (1960 [1966]). *Love and Death in the American Novel*, Stein and Day Pub.

Fiedler, Leslie (1968). *The Return of the Vanishing American*. New York: Stein and Day Pub.

Foucault, Michael (1994). *Vigilar y castigar*. Madrid, Visor.

Foucault, Michel (1992). *Genealogía del racismo*. Altamira, Montevideo.

Gubern, Roman (1971). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

Lipsitz, George (1998). *The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit from Identity Politics*. Philadelphia: Temple University Press.

Pearson, Carl and Pope, Katherine (1981). *The Female Hero*, Bowker Cney, New York.

Pratt, Annis (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Indiana University Press, Indiana.

Said, Edward W (1994). *Culture and Imperialism*, USA: Random House.

Said, Edward W (1985). *Beginnings: Intention and Method*, New York, Columbia University Press.

Showalter, Elaine (1979). *Towards a Feminist Poetics*, Oxford.

Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

Staples, Donald E. (1976). *Antología del cine norteamericano*. Santiago de Chile: Marymar.

