

ANÁLISIS DE LA PROGRAMACIÓN DE ANIME EN LA TELEVISIÓN GENERALISTA EN ESPAÑA (1990-1999)

DANIEL FERRERA

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años se ha observado un creciente interés por el *anime* en el entorno académico nacional. Ejemplo de ello son los múltiples trabajos que lo analizan desde perspectivas de carácter historicista (Horno López, 2012), investigaciones ligadas al contexto de producción (Mangirón, 2012) o estudios centrados en el texto, tanto en cuestiones de representación (García Pacheco y López Rodríguez, 2012; Pérez Guerrero, 2013; De Pablo Rodríguez, 2014) como en aspectos relacionados con la estética del género (Horno López, 2013) o su narrativa (Hernández Pérez, 2013; Loriguillo-López, 2018). Con respecto a su introducción en nuestro país, Mas López (2005) analiza el proceso de traducción de las series de *anime* al catalán; Torres Simón (2008: 3) se centra en las características del lector de *manga* y destaca la aparición de las primeras series de *anime*; Madrid y Martínez (2010 y 2011) estudian la llegada de los

productos de la cultura popular nipona a nuestro país, centrándose especialmente en el *manga* y el *anime*; y Montero Plata (2012) y Santiago (2012) analizan su introducción en el mercado español. Estos trabajos, desarrollados fundamentalmente durante la última década, han contribuido a compensar «la escasez o falta de documentación académica, formal» (Horno López, 2013: 7) relativa al *anime* en el entorno nacional. Pero, en cuestiones de recepción, no existe un análisis minucioso y sistemático sobre la forma en la que ha sido programado en las cadenas españolas.

La primera emisión en televisión de *anime* llega a España a finales de los sesenta con *Kimba, el león blanco* (Jungle Taitei, O. Tezuka, Fuji TV: 1965), que después sería conocida como *El emperador de la selva*; y en 1976 encabeza el índice de aceptación de programas *Heidi* (Alps no shōjo Heidi, I. Takahata, Fuji TV: 1974), «verdadero suceso nacional que se emitía los sábados a las 15:30» (Palacio, 2008: 93); a principios de 1977, *Marco* (Haha wo tazunete san-

zen ri, Nippon Animation, I. Takahata, Fuji TV: 1976) llega a los canales nacionales y en marzo de 1978 lo hace *Mazinger Z* (G. Nagai, Fuji TV: 1972-1974). Durante los primeros años de gobiernos socialistas (a partir de 1982), el *anime* suponía un 4% de la programación infantil (Paz Rebollo, 2018: 725); a finales de los ochenta y principios de los noventa se incrementó su emisión «de la mano de las cadenas generalistas de ámbito autonómico» (Madrid y Martínez, 2011: 56), periodo en el que destaca *Bola de dragón* (Dragon Ball, A. Toriyama, Fuji TV: 1986-1989), que «se estrenó el 8 de febrero de 1990 en TVG como *As bolas máxicas*» (Montero Plata, 2012: 50) y que puede considerarse un hito fundamental para la difusión del *anime* en España (Estrada, 2012).

Pero no es hasta la década de los noventa, con la incorporación de las televisiones privadas en el nuevo régimen de concurrencia competitiva propiciado por la *Ley de Televisión Privada*, aprobada el 3 de mayo de 1988, cuando el *anime* pasa a ser programado con regularidad en las parrillas televisivas de las cadenas con cobertura nacional. En un contexto de cambio e incertidumbre en el que los costes de producción aumentaron desmesuradamente (Contreras y Palacio, 2003: 116-117), su emisión resultó especialmente rentable teniendo en cuenta que, comparado con las producciones norteamericanas y europeas, «se trataba de un producto más económico y su concepción seriada arrastraba un público fiel» (Mateos-Pérez, 2012: 537).

Con el inicio de la década comienza en España, como define Palacio (2006: 318) extrapolando la terminología de John Ellis al contexto nacional, el periodo de la «abundancia televisiva». Y esta abundancia, consecuencia de la multiplicación de canales y el aumento de horas de emisión diarias, conllevó un aumento por la preocupación de los efectos que el consumo televisivo podía tener en los menores, como analiza Mateos-Pérez (2012: 526) en la introducción de su investigación centrada en el análisis de la programación infantil de la primera mitad de los noventa. En un contexto de

ensayo y experimentación, programación y contraprogramación, el *anime* se consolidó en la parrilla televisiva generando en ocasiones una alarma que quedó reflejada en la prensa de la época.

Este periodo ha sido ampliamente estudiado en algunas de las monografías ya citadas, como la de Contreras y Palacio (2003), centrada en la programación, y la de Palacio (2008), sobre la historia de la televisión en España; existen asimismo investigaciones centradas en la programación española que abarcan desde sus orígenes hasta bien entrada la década de los noventa (Gómez-Escalonilla, 1998), otras que ponen el foco en el contexto de la competencia en el mercado televisivo a partir de 1990 (Artero, Herrero y Sánchez Tabernero, 2005), así como estudios articulados en torno a la programación infantil tras la aparición de las televisiones privadas en el contexto de concurrencia competitiva (Mateos-Pérez, 2012).

En este ámbito destaca la monografía dirigida por Montero Díaz (2018), que realiza un recorrido por las audiencias y las parrillas televisivas desde 1956. En el epílogo se desarrolla el contexto programático del primer lustro de la década de los noventa y se definen los elementos del cambio del modelo televisivo producidos tras la incorporación de las televisiones privadas y la evolución de las emisiones infantiles y juveniles desde entonces (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 839-845).

La presente investigación analiza la programación de la década de los noventa, centrándose únicamente en las series de *anime* emitidas en las cadenas con cobertura nacional.

CONTEXTO

Para entender plenamente las implicaciones derivadas de la programación de producciones de *anime* en países occidentales, hay que tener en cuenta una serie de características propias de este tipo de animación que la hacen diferente de otras series animadas que podían llegar a España desde Europa o Norteamérica.

En primer lugar, el *anime* ha sido concebido tradicionalmente como un producto de consumo interno (Madrid y Martínez, 2011: 56). Al enfrentarse a mercados foráneos, ha encontrado siempre una fase de resistencia por parte del país receptor antes de su aceptación (Yui, 2010a: 48 y 2010b: xxiii). En Italia, su llegada causó un profundo impacto (Pellitteri, 2004: 20) que afectó no solo a la percepción de las formas culturales japonesas por parte de la audiencia, sino incluso a la producción cultural autóctona (Pelleteri, 2006). Y, si bien el éxito de su difusión en Italia coincide con el auge de sus emisiones entre 1978 y 1984 (Pellitteri, 2014), es necesario tener en cuenta que «la 'ola nipona'» llegó a España más tarde que en otros países del entorno europeo (Madrid y Martínez, 2011: 58). Con Cataluña como punto geográfico de especial relevancia para su introducción en España (Llovet Ferrer, 2018) y los canales autonómicos como principales difusores en los años ochenta, la aparición de los canales privados en 1990 supuso un aumento cuantitativo de su difusión a nivel nacional. Por tanto, el presente análisis se centra en el *anime* emitido en las cadenas de cobertura nacional desde 1990 hasta el final de la década, que daría paso a la explosión del mercado del *manga* en Europa a principios del siglo xxi (Bouissou, Pellitteri, *et al.*, 2010: 255).

Otro aspecto a tener en cuenta es la clasificación que se hace del *manga* y el *anime* en Japón atendiendo a las características demográficas de su público. Cho, Disher, *et al.* (2018) clasifican el *anime* en torno a nueve variables, siendo la primera la audiencia a la que se dirige. Atendiendo a esta división, el *anime* se clasifica en cinco géneros básicos (Torrents, 2015: 163): *kodomo* (dirigido a un público infantil), *shōnen* (enfocado a adolescentes varones), *shōjo* (para adolescentes mujeres), *seinen* (orientado al público masculino joven adulto) y *josei* (para mujeres). Esta división sirve para

contextualizar la hipótesis central sobre la que se estructura la presente investigación: del total de

emisiones de *anime* retransmitidas en la década de los noventa en España, las dirigidas al público infantil (en su contexto original japonés) suponen un porcentaje minoritario

con respecto a la suma del resto, siendo las producciones dirigidas al público masculino las más programadas durante esta década.

En dicho periodo, las emisiones de *anime* se consolidaron en España y experimentaron un auge en las cadenas de cobertura nacional; la parrilla televisiva se llenó de producciones de animación japonesa, dirigidas siempre a un público infantil, lo que conllevó una serie de problemas reflejados en la prensa de la época.

Esa problemática en la recepción deriva del desconocimiento de dichos géneros (o subgéneros dentro del género *anime*, como destaca Denison (2015: 2) al señalar las dificultades de clasificarlo como género o como producción audiovisual que englobe géneros diversos), sus normas y convenciones, indispensables no ya para clasificar las distintas producciones de *anime* o teorizar sobre ellas, sino para la comprensión de las mismas por parte de la audiencia, aspecto fundamental de la concepción de género en sí (Neale, 2004: 1).

Si bien Creeber (2004) realiza un amplio y riguroso recorrido por los aspectos más relevantes de los estudios sobre géneros televisivos, no incluye un análisis en profundidad de las divisiones que se pueden realizar dentro de un género tan concreto como es el de la animación japonesa. Donnelly (2004: 73-75) se refiere a la animación para adultos y su proliferación en los países occidentales durante la década de los noventa (así como el éxito del *anime*, ya desde mediados de los ochenta), al mismo tiempo que Wells (2004a: 107) hace referencia a su creciente popularidad, reflejada en las programaciones infantiles del contex-

EL ANIME HA SIDO CONCEBIDO TRADICIONALMENTE COMO UN PRODUCTO DE CONSUMO INTERNO

to norteamericano al que el autor se refiere. Pero, a pesar de las menciones a los distintos públicos a los que se puede dirigir la animación (en referencia a la dicotomía adulto/niño), e incluso a la censura derivada de la presencia de violencia y/o contenidos de «potencial confusión sexual» (Wells, 2004b: 104), no se relaciona esta problemática con el desconocimiento de la audiencia de países occidentales de los cinco géneros en los que se divide demográficamente el *anime*.

Dicho desconocimiento enlaza con la problemática de la lectura y comprensión del texto audiovisual y de su relación con la audiencia (Morley, 2005: 195-199). Un texto descontextualizado puede mutar de significado y su recepción, por tanto, no es la adecuada; y la cultura receptora puede rechazar «algunos elementos propios de la cultura emisora» (Richard Marset, 2009: 137). La propuesta de sentido de los autores se pierde debido al desconocimiento del público al que se dirigen con sus producciones, ya que el texto debe ser entendido en su contexto (Casetti y Di Chio, 1999: 293-294). La lectura dominante se convierte en lectura negociada en el momento de la traducción, así como en la programación de las distintas producciones en la parrilla televisiva, tornando problemática la recepción del espectador final.

Teniendo esto en cuenta, el presente artículo pretende analizar en qué franja horaria se programa más *anime*, cuál es el género más programado, cómo han evolucionado las emisiones de *anime* en la década de los noventa, qué diferencias hay en las programaciones de las televisiones públicas y las privadas y realizar una aproximación a cómo se recibieron estos contenidos en la década de los noventa.

FUENTES Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN

Para llevar a cabo este estudio, se ha analizado la programación televisiva del 1 de enero de 1990 al 31 de diciembre de 1999 de las cinco cadenas de

cobertura nacional, dos públicas (TVE1 y TVE2) y tres privadas (Antena 3, Canal + y Telecinco). Dicha programación se ha consultado en cuatro diarios de referencia (ABC, El Mundo, El País y La Vanguardia), estudiando las páginas de la programación de todos y cada uno de los días, alternando entre periódicos cada mes y consultando en dos o más diarios cuando se detectaba alguna posible anomalía. Enmarcados en el contexto de programas contenedores, si días puntuales no se ha encontrado la serie en la programación de los diarios, se ha optado por contabilizar las mismas series emitidas en días anteriores y posteriores salvo cuando esta ausencia de datos se prolongaba por periodos superiores a una semana. Tampoco se han tenido en cuenta las desconexiones regionales de las televisiones públicas, que reflejaban emisiones de *anime* desde los primeros días de 1990 (como, por ejemplo, *La Princesa Caballero* (Ribon no Kishi, O. Tezuka, Fuji TV: 1967-1968) el 8 de enero en TVE2 en Cataluña), ni la emisión de películas.

Dicho análisis queda reflejado en una base de datos consistente en 21.834 registros, correspondiente cada uno de ellos a la emisión de un capítulo, categorizados en función de nueve variables:

- 1 Año de emisión.
- 2 Mes de emisión.
- 3 Día de la semana de la emisión.
- 4 Día del mes de la emisión.
- 5 Hora de inicio.
- 6 Cadena televisiva.
- 7 Título.
- 8 Género: *kodomo*, *shōnen*, *shōjo*, *seinen*, *josei* y coproducción (entre Japón y otros países).
- 9 Notas (en este apartado se recogen anomalías como, por ejemplo, la nomenclatura múltiple con la que se conocen algunas series de *anime* en España).

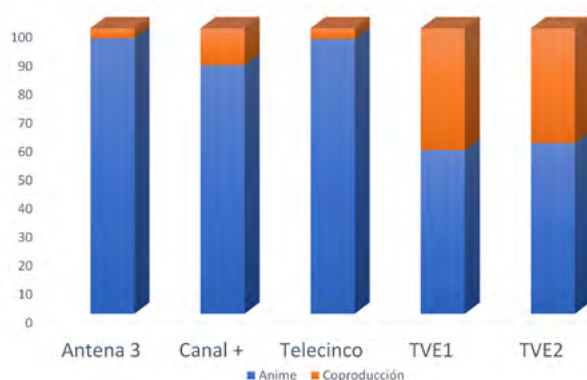
De esos 21.834 registros, el 9,42% corresponde a coproducciones entre Japón y países como Italia, Francia o Estados Unidos. Por sus características, aunque algunas podrían englobarse dentro de las categorías de *kodomo* o *shōnen*, no encajan

en su totalidad dentro del género del *anime*, por lo que se ha optado por eliminar estas once series del análisis efectuado, quedando 19.777 registros. Además, dicho análisis se complementa con grabaciones de la época (archivo personal del autor) y una búsqueda hemerográfica en los cuatro diarios utilizados en la elaboración de la base de datos durante el periodo objeto de análisis. Sobre una veintena de artículos, se ha analizado si el *anime* era caracterizado de forma positiva o negativa y si las publicaciones en prensa han podido influir en la configuración de las parrillas televisivas.

RESULTADOS

Si bien se han detectado desde comienzos de 1990 emisiones de *anime*, tanto en desconexiones regionales como en distintas televisiones autonómicas, no es hasta la llegada de la programación regular de Antena 3, «pionera en ofrecer “Desayunos animados”» (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 841), el jueves 25 de enero, cuando llega a las parrillas televisivas de cobertura nacional una serie de animación producida, en parte, por un estudio nipón: *Jinete Sable y los Comisarios Estrella* (Sei Juushi Bismarck, World Event Production, Nippon Television Network, 1984-1985), coproducción estadounidense-japonesa emitida bajo los títulos de *Saber Rider and the Star Sheriffs* y *Sei Juushi Bismarck* respectivamente.

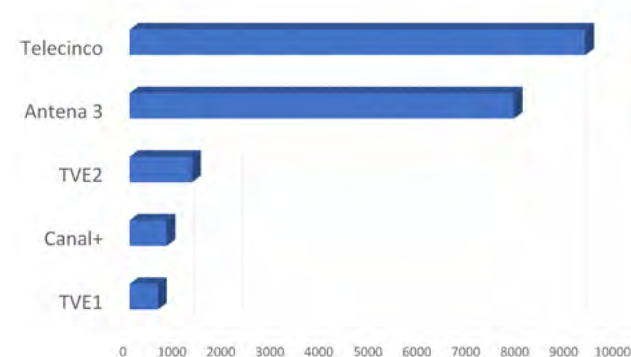
Porcentaje de coproducciones por cadena en relación al total de series de *anime*



A efectos de la investigación, la decisión de eliminar estas coproducciones¹ del cómputo global implica reducir en un 3,47% y un 3,80% los registros de Antena 3 y Telecinco respectivamente, un 12,95% los de Canal + y hasta un 42,66% y un 40,26% los de TVE1 y TVE2. Se observa ya una primera diferencia entre las programaciones de las televisiones privadas y las públicas: las coproducciones están más presentes en la televisión pública, aunque la diferencia en número de emisiones es mucho menor que lo que los distintos porcentajes pueden sugerir: 529 emisiones de coproducción más en las dos cadenas públicas en relación a la suma de las tres cadenas privadas.

No es hasta marzo, con la irrupción de Telecinco en el panorama televisivo español, cuando se detecta el primer *anime*. Iniciando sus emisiones el viernes tres con una gala inaugural, ese mismo fin de semana contaría en su parrilla con *Las montañas de Ana* (Alps monogatari watashi no Annette, K. Kusuba, Fuji TV: 1983) y *Soñar con los ojos abiertos* (Grimm Meisaku Gekijou, H. Saito, N. Fujimoto, Y. Yamamoto, TV Asahi: 1987-1988). Y, mientras que en Telecinco la programación de *anime* sería diaria, habría que esperar hasta abril para encontrar una producción de animación íntegramente japonesa en el resto de cadenas. Pero desde ese primer fin de semana de marzo, todos los días, durante la década de los noventa, se emitiría, al menos, una serie de *anime*; con la única excepción

Emisiones de *anime* por cadena



del sábado 4 de octubre de 1997, en el que la programación se vería alterada por la retransmisión de la boda de la infanta Cristina.

La explicación de tan rápida aparición de *anime* en Telecinco se debe a que «nació siguiendo el modelo del Canale 5 italiano, propiedad de Silvio Berlusconi» (Cascajosa y Zahedi, 2016: 61) y exportó gran parte de los contenidos que ya habían sido emitidos en Italia, entre ellos el *anime*.

La temprana aparición de *anime* en Telecinco, así como la disponibilidad del mismo y la copia del modelo televisivo italiano propiciaron que fuese la cadena que más contenido de animación japonesa incorporase en su parrilla en los noventa. Con un total de 9.309 emisiones, Telecinco se posicionó como líder en este tipo de contenido seguida de Antena 3 con 7.851, TVE2 con 1.276, Canal + con 759 y TVE1 con 582.

TELECINCO SE POSICIONÓ COMO LÍDER EN ESTE TIPO DE CONTENIDO

El 5 de marzo de 1990, primer lunes en la historia de la programación de Telecinco, la cadena (presidida por Miguel Durán y con Valerio Lazarov (hasta entonces responsable del ya mencionado Canale 5) como director general) «contra-programa, en una decisión que ha entrado por derecho propio en la historia de las programaciones en España, *Campeones* [...] contra el *Telediario* (no gana al informativo de TVE1 pero gana notoriedad pública)» (Contreras y Palacio, 2003: 75). Estas emisiones a las ocho y media de la tarde, en lo que correspondería con el inicio del *prime time* de la época, se prolongarían hasta septiembre de 1991. *Campeones* (Captain Tsubasa, Y. Takahashi, TV Tokyo: 1983-1986), *shōnen* ambientado en el mundo del fútbol, sería la primera de las series que ocuparían esta franja horaria que únicamente no contendría *anime* desde julio hasta mediados de septiembre de 1990 y en unas semanas de julio de

1991. A pesar del éxito, «despertó numerosas críticas entre los adultos por el espíritu competitivo de sus protagonistas» (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 843). A *Campeones* le seguiría *Supergol* (Ganbare, Kikkāzu!, N. Nagai, Nippon Television Network: 1986-1987), de ambientación similar y presentada como *Campeones II* (totalmente independiente, la traducción del doblaje italiano hizo que personajes de esta serie hicieran referencia a personajes de *Campeones*); tras volver a emitirse ambas series, llegarían *Bateadores* (Touch, M. Adachi, Fuji TV: 1985-1987) y *Dos fuera de serie* (Attacker You, S. Koizumi, TBS: 1984-1985), ambientadas en el mundo del béisbol y del voleibol respectivamente. Todas estas series tienen como común denominador el deporte; y la mayoría de las emisiones, entre el 5 de marzo de 1990 y el 2 de julio de 1991, corresponden a series cuya temática principal es el fútbol. Además, pertenecen al género *shōnen*, enfocadas a un público adolescente masculino, con la excepción del *shōjo* *Dos fuera de serie*, que únicamente ocupó esta franja horaria entre el 26 de agosto y el 13 de septiembre de 1991.

En las demás cadenas privadas se observa un intento de cubrir esta franja, los domingos de 1990 entre el 9 de septiembre y el 11 de noviembre en Antena 3 con *El campeón* (Ashita no Jō, I. Kajiwara, Fuji TV: 1970-1971), ambientada en el mundo del boxeo, y del 1 de febrero al 5 de abril de 1995 a las 20:05 en Canal + con *La aldea del arco* (Maple Town Monogatari, C. Asakura, TV Asahi: 1986-1987); pero no dejan de ser apariciones eventuales sin mayor trascendencia.

Si en 1990 la programación de *anime* estaba bastante repartida en las distintas franjas horarias, con un 20,59% de las emisiones en la franja matinal (hasta la una de la tarde), un 26,06% entre la una y las cinco, un 36,75% entre las cinco y las ocho y un 16,59% a partir de las ocho, la franja matinal pronto se constituyó como la preferida a la hora de programar no solamente animación japonesa sino todo tipo de contenido infantil, como

Porcentaje de emisiones por año y género demográfico

	Kodomo	Shōnen	Shōjo	Seinen
1990	41,52	29,71	24,93	3,82
1991	39,94	33,84	22,97	3,22
1992	33,88	29,89	24,56	11,65
1993	36,61	49,97	13,15	0,25
1994	28,8	56,85	11,24	3,09
1995	29,54	31,66	24,87	13,92
1996	41,65	22,82	14,5	21,01
1997	44,49	47,65	5,96	1,89
1998	43,76	48,17	5,98	2,07
1999	36,32	50,65	13,01	0

demuestra la media de las emisiones de la década (79,13%, 8,73%, 10,1% y 2,03% respectivamente).

En cuanto a la tipología de *anime* emitido en las cadenas de cobertura nacional, los datos totales de la década muestran que en ningún momento se programó contenido dirigido a mujeres adultas (*josei*). El resto de géneros sí aparece representado, siendo el *shōnen*, dirigido a un público entre doce y veinte años (García Pacheco y López Rodríguez, 2012: 126), el favorito de los programadores, con un total de 7.977 emisiones (40,33%); algo lógico, ya que se trata del género más popular en su país de origen, donde su publicación supera con creces

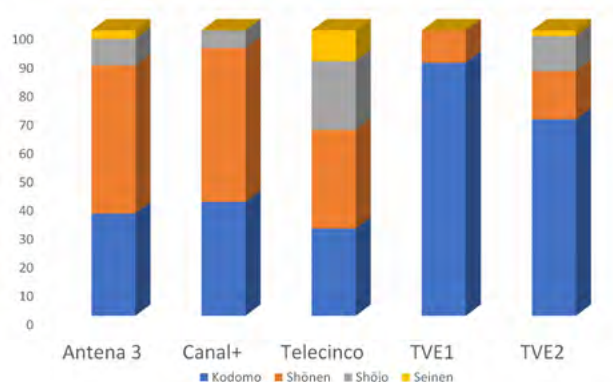
al resto (Drummond-Matthews, 2010: 62). El *kodomo* representa el 37,19%, mientras que *shōjo* y *seinen*, el 16,09% y el 6,37%.

Aunque algunos años el porcentaje de *kodomo* supera el 40%, solamente es el género más emitido en la mitad de la década y nunca alcanza un porcentaje mayoritario con respecto a la suma del resto de géneros.

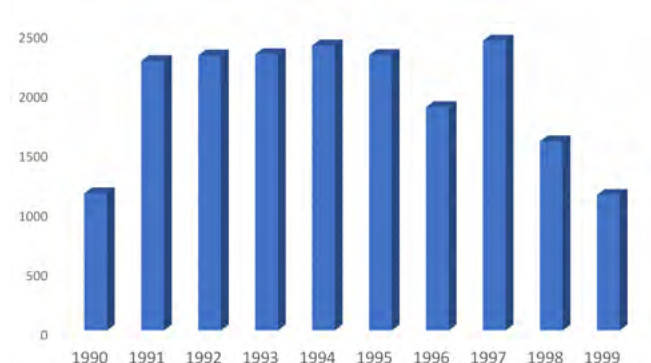
De los géneros emitidos, el *seinen* es el que se dirige a un público más adulto. Con 1.261 emisiones, este género representa el 6,37% del total de *anime* emitido entre 1990 y 1999. *Lupin* (Lupin Sansei, M. Punch, Yomiuri TV, Nippon Television Network: 1971-1985) se constituye como la serie más representativa del género, con 798 emisiones (correspondientes con el 63,28% de todo el *seinen* emitido en España²). Ocupando franjas dispares en sus distintas emisiones, que van desde abril de 1991 hasta junio de 1998, en horario de mañana (entre las 8:00 y las 10:30), al mediodía (entre las 14:30 y las 15:15) o por la tarde (entre las 18:00 y las 19:00), *Lupin* ha sustituido tanto a producciones animadas no japonesas como a series *kodomo*, *shōnen* y *shōjo*, constituyéndose como el claro ejemplo de la concepción de las series de animación como un producto meramente infantil.

Con respecto a la evolución de las emisiones de *anime* a lo largo de la década, en 1991 prácticamente se duplican con respecto a 1990 (de 1.151

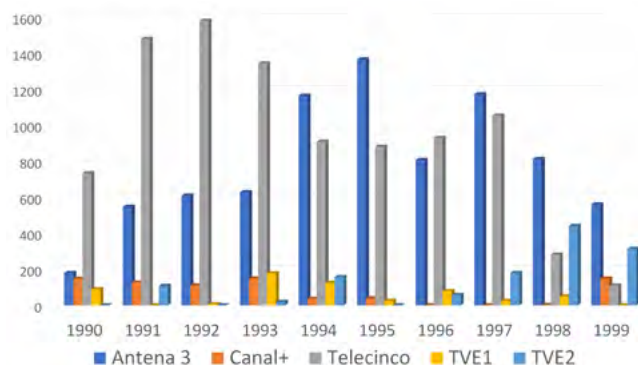
Porcentaje de emisiones por géneros demográfico y cadena de televisión



Emisiones de anime por año



Emisiones de anime por cadena y por año



pasan a 2.263), a pesar de que el porcentaje de emisiones de contenidos infantiles y juveniles no sufra un aumento tan pronunciado (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 840). Estas cifras se mantendrán hasta 1998, donde descenderán hasta 1.588 emisiones anuales, y 1999, año en el que bajarán hasta una cifra inferior a la alcanzada en 1990: 1.137 emisiones.

Este descenso se debe, fundamentalmente, a una bajada en la cantidad de series presentes en la parrilla de Telecinco. Si en 1990 comenzó con 732 emisiones anuales, el resto de años se mantuvo entre las 909 y las 1.582; en cambio, en 1998 descendió hasta 282 y en 1999 bajaría hasta 110. Esta disminución no se debe a una decisión de eliminar el anime del canal sino al descenso de la programación infantil, suprimiendo programas matutinos diarios dirigidos a niños a la vez que se potenciaban los informativos de la cadena.

En cuanto a su recepción, el anime generó controversia entre la opinión pública, como refleja la prensa de la época. Astorga (1994) escribía en *El País*: «Los japoneses exportan a todo el mundo los dibujos que prohíben ver a sus niños». Entre otras cosas, el artículo afirma que «los niños japoneses no ven dibujos basura. Los reyes de las historietas animadas [...] cuidan al detalle el producto que consumen en casa. Las series violentas, competitivas y destructivas son para la exportación».

A pesar de que esta preocupación por los contenidos emitidos en horario dirigido a la progra-

mación infantil ha estado patente desde prácticamente los orígenes de la televisión, buena cuenta de ello es el artículo publicado en ABC de Sevilla «Mazinger Z», un robot que influye a sus hijos» (Fernández, 1978), en los noventa, los diarios se llenan con referencias de todo tipo a la animación japonesa. Expósito (1993) escribe en ABC de Sevilla a propósito de la violencia en la programación infantil, mientras que El País inicia una campaña en contra de *Ranma ½* (Ranma Nibun no Ichi, R. Takahashi, Fuji TV: 1989-1992).

Sobre este *shōnen*, estrenado en Antena 3 en marzo de 1993, aparecen en la misma página de El País dos artículos el 4 de enero de 1995. Albert (1995: 44), además de citar a Neil Postman, escribe sobre la denuncia de la Asociación de Telespectadores y Radioyentes, que consideraba que se trataba de una serie de carácter «antieducativo y antisocial». Pérez de Pablos (1995: 44) por su parte recoge opiniones de niños de entre cinco y once años a propósito de la serie: «es un poco raro que algunos personajes se conviertan en niñas», «se dedica a espiar a Akane cuando se baña», «Ranma es bueno porque, aunque pega, no mata», «cuando Chen ve unas bragas blancas se pone fuerte y siempre gana». El día siguiente, 5 de enero de 1995, en un artículo sin firmar, *El País* publicaba «Ranma' ya no está en la programación» (1995: 47). Una serie que llevaba casi dos años en antena, desaparece en enero de 1995 y no vuelve a aparecer en una cadena de ámbito nacional en lo que queda de década.

Si bien la preocupación, las denuncias y las connotaciones negativas a las que se asociaba el anime estaban a la orden del día, también se en-

**LA FRANJA MATINAL PRONTO SE
CONSTITUYÓ COMO LA PREFERIDA A LA
HORA DE PROGRAMAR NO SOLAMENTE
ANIMACIÓN JAPONESA SINO TODO TIPO
DE CONTENIDO INFANTIL**

cuentran en la prensa de la época referencias menos alarmistas e incluso defensas en clave de humor. Es el caso del artículo de Peirón (1995: 3) en *La Revista de La Vanguardia*: «Detenido el principal cabecilla de la organización Bola de Drac», donde explica que «la banda terrorista Bola de Drac empezó a actuar en febrero de 1990» y que «sobre Songoku pesan varios delitos de corrupción de menores con diurnidad y alevosía».

Este debate parece surgir de esa concepción de la animación como producción infantil y de la programación de series dirigidas a otros públicos en horarios dirigidos a la infancia. Y, si bien esta práctica es habitual en todas las cadenas, las televisiones públicas prestan una mayor atención a este asunto, programando un mayor porcentaje de *kodomo* (es más, en 1998 y 1999, la programación en TVE2 del *shōjo La familia crece* (Marmalade Boy, W. Yoshizumi, TV Asahi: 1994-1995) se incluyó en un programa dirigido a un público juvenil y no infantil).

CONCLUSIONES

Esta investigación refleja el auge de emisiones de *anime* durante la década de los noventa en España en las televisiones de ámbito nacional, así como la concepción de todas las producciones de animación japonesa como productos de consumo infantil.

Con un reparto desigual de emisiones, Telecinco se consolida como principal difusor del género en España hasta 1998, cuando el número de emisiones desciende considerablemente, cediendo el testigo a Antena 3, al tiempo que TVE2 experimenta un auge y alcanza cifras superiores a cualquier otro año y Canal + recupera terreno en 1999. Llegadas en gran medida gracias a la relación de Telecinco con el mercado audiovisual italiano, 1990 fue el año en el que las series de *anime* llegaron a España para quedarse.

En cuanto a los géneros en los que se divide el *anime*, cabe señalar varios datos. En primer lugar, a las televisiones españolas de cobertura nacional

no llegó el *josei*, dirigido al público femenino adulto. De los cuatro restantes, existe una representación desigual en las diferentes cadenas. Mientras que en la televisión pública prima la emisión de *kodomo*, dirigido a un público infantil, el cómputo global arroja una cifra mayoritaria de *shōnen*, para adolescentes varones, mientras que el *seinen* (varón joven adulto) no tiene representación ni en Canal + ni en TVE1, siendo un género mayoritariamente difundido a través de Telecinco.

El *kodomo* representa únicamente el 37,19% de la programación de *anime* en España. Del 62,81% restante, el 74,37% se corresponde con series dirigidas a un público masculino (adolescente y adulto), y únicamente el 25,63% se enfoca al público femenino (adolescente). Por tanto, además de primar las emisiones no dirigidas originariamente a un público infantil (menor de doce años), existe una clara orientación hacia el público masculino.

Con respecto a las referencias encontradas en prensa en relación al *anime*, destaca la preocupación por las series de *shōnen* y, principalmente, las cuestiones relacionadas con la violencia y el género (se denuncia la confusión generada por la dualidad hombre-mujer del protagonista de *Ranma ½*, pero no el machismo presente en *Lupin*, que estaba dirigida originalmente a un público más adulto que la primera). El 80% de las referencias encontradas refleja opiniones desfavorables y, en el caso de los citados artículos sobre *Ranma ½* del 4 de enero de 1995 en *El País*, resulta indispensable señalar que desde entonces no volvió a programarse la serie en ninguna cadena de cobertura nacional en el periodo analizado.

Durante los primeros años, se detecta cierta experimentación por parte de las cadenas a la hora de programar, tratando de buscar las franjas horarias más adecuadas para cada contenido y observando a la competencia para tomar decisiones de programación y contraprogramación.

Destaca especialmente la decisión de Telecinco de programar *anime* a las ocho y media de la tarde, compitiendo con los informativos de TVE1,

LAS TELEVISIONES PÚBLICAS PRESTAN UNA MAYOR ATENCIÓN A ESTE ASUNTO, PROGRAMANDO UN MAYOR PORCENTAJE DE KODOMO

así como la elección de qué tipo de animación programar en esta franja horaria. En un país con una clara afición futbolística, entre marzo de 1990 y julio de 1991, las series *anime* programadas eran *shōnen* ambientados en fútbol. Exceptuando el periodo de vacaciones escolares veraniegas (en el que, curiosamente, toda la programación infantil disminuyó a diferencia de lo que ocurriría en años posteriores), el público infantil tenía la posibilidad de sentarse ante el televisor para acompañar a unos personajes animados durante sus peripecias futbolísticas. Y posteriormente, entre julio y septiembre de 1991, continuarían encontrándose frente a sus pantallas con historias desarrolladas en entornos deportivos.

Si bien estos primeros años se dedicarían a esa mencionada experimentación, muy pronto, el *anime* pasaría a concentrarse principalmente en horarios de mañana, en programas tanto de fin de semana como diarios, enfocados a acompañar a los niños durante sus desayunos antes de la escuela. Sin desaparecer de los programas contenedores programados en las cadenas en los horarios correspondientes al descanso entre las clases de la mañana y de la tarde, así como en aquellos ubicados en la franja situada inmediatamente después de la salida de los escolares y la llegada a casa para la merienda, es la franja matutina la que contiene un porcentaje mayor de series de animación japonesa. Esta tendencia programática en la España de los noventa se asemeja además a la seguida en Japón hasta el 2003, como muestran los datos del último informe de The Association of Japanese Animation (AJA), donde queda reflejado el predominio del *anime* en la franja denominada *daytime*, dirigida al público infantil y familiar, octuplicando

en el año 2000 las emisiones con respecto al *late night* para público adulto, triplicándola en 2003 y reduciendo la diferencia entre ambas franjas hasta llegar a superar el *late night* al *daytime* en 2015 (Masuda, Hikawa, *et al.*, 2019). En España, el *late night* sería dominado por Telecinco, a pesar de escasos intentos por parte del resto de cadenas privadas, mientras que las públicas nunca programarían animación japonesa en este horario.

En definitiva, el *anime*, que había realizado sus primeras incursiones en las parrillas televisivas españolas a finales de la década de los sesenta y había tenido un gran éxito a nivel nacional durante la segunda mitad de los setenta con *Heidi*, se convirtió en un producto audiovisual habitual y reconocible, no exento de polémica en muchas ocasiones. Asimilado en la cultura audiovisual española, su presencia diaria en la televisión de la España de los noventa contribuyó a formar parte del imaginario de una época, lo que explica también la profusión de estudios sobre *anime* llevados a cabo durante los últimos años por investigadores españoles. ■

NOTAS

- 1 Completan el listado Alfred J. Kwak (H. van Veen, VARA: 1989-1990), *Banner y Flappy* (Seton Dōbutsuki Risu no bannā, F. Kurokawa, TV Asahi: 1979), *D'Artacán y los tres mosqueperros* (Wanwan Sanjushi, C. Biern Boyd, TVE1: 1981-1982), *Galaxy High* (C. Columbus, CBS: 1986), *Inspector Gadget* (B. Bianchi, A. Heyward, J. Chalopin, France 3: 1983-1986), *La vuelta al mundo de Willy Fog* (C. Biern Boyd, TVE1: 1983), *Mega Man* (Capcom, Sindicación: 1994-1996), *Reporter Blues* (M. Pagot, G. Pagot, RAI 3: 1991-1996), *Sherlock Holmes* (Meitantei Hōmuzu, M. Pagot, N. Pagot, H. Miyazaki, TV Asahi: 1984-1985) y *Vickie, el vikingo* (Chisana baikingu Bikke, Nippon Animation, ZDF: 1974-1976).
- 2 Sumando *Niños al rescate* (Kinkyuu Hasshin Saver Kids, M. Punch, TV Tokyo, 1991-1992), la obra de Monkey Punch representa el 76,44% del *seinen* emitido en España.

REFERENCIAS

- Albert, A. (1995, 4 de enero). 'Ranma' ofrece a los niños sexo y violencia. *El País*, p.44.
- Artero, J., Herrero, M., Sánchez Tabernero, A. (2005). Monopolio, oligopolio y competencia en los últimos quince años de televisión en España. *Sphera Pública*, (5), 83-98.
- Astorga, E. (1994, 3 de agosto). Los japoneses exportan a todo el mundo los dibujos que prohíben ver a sus niños. *El País*, p.36.
- Bouissou, J.-M., Pellitteri, M., et al. (2010). Manga in Europe: A Short Study of Market and Fandom. En T. Johnson-Woods (ed.), *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives* (pp. 253-267). Nueva York: Continuum.
- Cascajosa Virino, C., Zahedi, F. (2016). *Historia de la televisión*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cho, H., Disher, T., et al. (2018). Facet Analysis of Anime Genres: The Challenges of Defining Genre Information for Popular Cultural Objects. *Knowledge Organization*, 45 (6), 484-499. <http://dx.doi.org/10.5771/0943-7444-2018-6-484>
- Contreras, J. M., Palacio, M. (2003). *La programación de televisión*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Creeber, G. (ed.). (2004). *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute.
- Denison, R. (2015). *Anime: A Critical Introduction*. Londres: Bloomsbury Academic.
- De Pablo Rodríguez, A. (2014). La tragedia de la rosa y la espada. Elementos simbólicos de masculinización en la mujer fálica del *Shōnen Manga*. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, (14), 14-22.
- Donnelly, K. (2004). Adult Animation. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 73-75). Londres: British Film Institute.
- Drummond-Matthews, A. (2010). What Boys Will Be: A Study of *Shōnen Manga*. En T. Johnson-Woods (ed.), *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives* (pp. 62-76). Nueva York: Continuum.
- Estrada, O. (Dirección). (2012). *Songokumanía: el big bang del manga*. [Película] España: Mamonaku Films.
- Expósito, F. J. (1993, 29 de agosto). La violencia en los dibujos continúa como ingrediente básico en la programación infantil. *ABC de Sevilla*, p. 108.
- Fernández, B. (1978, 8 de julio). «Mazinger Z», un robot que influye en sus hijos. *ABC de Sevilla*, p. 35.
- García Pacheco, J. A., López Rodríguez, F. J. (2012). La representación icónica y narrativa de la mujer en el cómic japonés masculino: el *shounen manga* y el *horror manga*. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (7), 119-136. <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i7.906>
- Gómez-Escalonilla Moreno, G. (1998). *La programación televisiva en España. Estudio de las parrillas de programación televisiva española desde 1956 a 1996*. (Tesis doctoral) Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hernández Pérez, M. (2013). *La Narrativa Cross-Media en el Ámbito de la Industria Japonesa de Entretenimiento: Estudio del Manga, el Anime y los Videojuegos*. (Tesis doctoral) Murcia: Universidad de Murcia.
- (2019). Looking into the “Anime Global Popular” and the “Manga Media”. Reflections on the Scholarship of a Transnational and Transmedia Industry. *Arts*, 8 (57), 1-14. <http://dx.doi.org/10.3390/arts8020057>
- Horno López, A. (2012). Controversia sobre el origen del anime. Una nueva perspectiva sobre el primer dibujo animado japonés. *Con A de animación*, (2), 106-118. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2012.1055>
- (2013). *Animación Japonesa. Análisis de serie de anime actuales*. (Tesis doctoral) Granada: Universidad de Granada.
- Llovet Ferrer, M. (2018). La difusió de la cultura japonesa i les seves indústries: una perspectiva catalana. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, (85), 31-58. <http://dx.doi.org/10.2436/20.3002.01.149>
- Loriguillo-López, A. (2018). *La narrativa compleja en el anime postclásico: La ambigüedad narrativa en la animación comercial japonesa*. (Tesis doctoral) Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.
- Madrid, D., Martínez, G. (2010). *El Manga i l'animació japonesa*. Barcelona: Editorial UOC.
- (2011). La Ola Nipona: consumo de cultura popular japonesa en España. En P. San Ginés Aguilar (Ed.), *Cruces*

- de Miradas, Relaciones e Intercambios (pp. 49-61). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Mangirón, C. (2012). Manga, anime y videojuegos japoneses: análisis de los principales factores de un éxito global. *Puertas a la lectura*, (24), 28-43.
- Mas López, J. (2006). La Màgica Doremi com a eina per a reflexionar a l'aula sobre la traducció del gènere del japonés. *Quaderns. Revista de traducció*, (13), 55-66.
- Masuda, H., Hikawa, R., et al. (2019). *Anime Industry 2018. Summary*. Recuperado de <https://aja.gr.jp/english/japan-anime-data#>
- Mateos-Pérez, J. (2012). La programación infantil y juvenil en el cambio de ciclo televisivo español (1990-1994). *Palabra Clave*, 15 (3), 524-548.
- Mateos-Pérez, J., Paz Rebollo, M. A. (2018). De la vieja a la nueva televisión en España: 1990-1994. En J. Montero Díaz (dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 805-848). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montero Díaz, J. (dir.). (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montero Plata, L. (2012). Una conquista inversa: la importancia del anime en el mercado del manga español. *Puertas a la lectura*, (24), 44-57.
- Morley, D. (2005). *Television, Audience and Cultural Studies*. Londres: Routledge.
- Neale, S. (2004). Studying Genre. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 1-3). Londres: British Film Institute.
- Palacio, M. (2006). Cincuenta años de televisión en España. En B. Díaz Nosty (dir.), *Tendencias 06, Medios de comunicación: el año de la televisión*. Madrid: Fundación Telefónica.
- (2008). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Paz Rebollo, M. A. (2018). Los programas infantiles y juveniles de TVE durante los primeros años de gobiernos socialistas. En J. Montero Díaz (dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 723-740). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peirón, D. (1995, 19 de agosto). Detenido el principal cabecilla de la organización Bola de Drac. *La Revista de la Vanguardia*, p. 3
- Pellitteri, M. (2004). Mass Trans-Culture from East to West, and Back. *The Japanese Journal of Animation Studies*, 5 (1), 19-26.
- (2006). Manga in Italy. History of a Powerful Cultural Hybridization. *International Journal of Comic Art*, 8 (2), 56-76.
- (2014). The italian anime boom: The outstanding success of Japanese animation in Italy, 1978-1984. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2 (3), 363-381. http://dx.doi.org/10.1386/jicms.2.3.363_1
- Pérez de Pablos, S. (1995, 4 de enero). "Es bueno porque pega, pero no mata". *El País*, p.44.
- Pérez Guerrero, A. M. (2013). La aportación de los personajes femeninos al universo de Hayao Miyazaki. *Con A de animación*, (3), 108-121. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2013.1428>
- 'Ranma' ya no está en la programación (1995, 5 de enero). *El País*, p.47.
- Richart Marset, M. (2009). *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Santiago, J. A. (2012). Generación Manga. Auge global del imaginario manga-anime y su repercusión en España. *Puertas a la lectura*, (24), 10-27.
- Torrents, Alba G. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el manga-anime. *Con A de Animación*, (5), 158-172. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2015.3547>.
- Torres Simón, E. (2008). El lector de manga: ¿un lector orientalista? *Inter Asia Papers*, (6), 1-18.
- Wells, P. (2004a). Children's Cartoons. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 105-107). Londres: British Film Institute.
- (2004b). Moral Panics. En G. Creeber (ed.), *The Television Genre Book* (pp. 102-105). Londres: British Film Institute.
- Yui, K. (2010a). Japanese Animation and Glocalization of Sociology. *Sociologisk Forskning*, 47 (4), 44-50.
- (2010b). Preface. En M. Pellitteri (Ed.), *The dragon and the dazzle: Models, strategies, and identities of Japanese imagination: A European perspective* (pp. XV-XXIV). Latina: Tunué S.r.l.

ANÁLISIS DE LA PROGRAMACIÓN DE ANIME EN LA TELEVISIÓN GENERALISTA EN ESPAÑA (1990-1999)

Resumen

La década de los noventa comenzó con la ampliación del panorama televisivo español mediante la incorporación de tres nuevos canales de titularidad privada (Antena 3, Telecinco y Canal +). En un contexto de incertidumbre y cambios en las parrillas televisivas, el *anime* se convirtió en un producto rentable para las cadenas, produciéndose un auge en sus emisiones. La presente investigación analiza la programación de *anime* en España entre 1990 y 1999, para lo que se ha elaborado una base de datos de las parrillas televisivas de la década que consta de un total de 21.834 registros. Complementada con un análisis hemerográfico, la investigación concluye que Telecinco (y su relación con el Canale 5 italiano) tiene una gran importancia en la implantación del *anime* en las cadenas españolas, que toda la animación nipona es considerada producto de consumo infantil y que la franja matutina es la que más emisiones de *anime* concentra.

Palabras clave

Anime; Estudios de recepción; Programación televisiva; Programación infantil; España; Años noventa.

Autor

Daniel Ferrera (Madrid, 1986) es doctorando en Investigación en Medios de Comunicación en la Universidad Carlos III de Madrid con experiencia como profesor de Tecnologías de la Información y la Comunicación y Responsable de Comunicación en proyectos de ámbito cultural. Contacto: daniel.ferrera@alumnos.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Ferrera, D. (2020). Análisis de la programación de *anime* en la televisión generalista en España (1990-1999). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 25-38.

ANALYSIS OF ANIME PROGRAMMING IN GENERAL TELEVISION IN SPAIN (1990-1999)

Abstract

The nineties began with the expansion of the Spanish television scene through the incorporation of three new channels of private ownership (Antena 3, Telecinco and Canal +). In a context of uncertainty and changes in broadcast programming, *anime* became an economic product for the networks, producing a boom in their television broadcasts. The present investigation analyzes *anime* programming in Spain between 1990 and 1999, for which a database of TV broadcast programming of the decade has been prepared, consisting of a total of 21,834 records. Complemented by a hemerographic analysis, the research concludes that Telecinco (and its relationship with the Italian Canale 5) has great importance in the implementation of *anime* in Spanish networks, that all Japanese animation is considered a product of child consumption and that the morning schedule is the one that concentrates most anime broadcasts.

Key words

Anime; Reception studies; Television programming; Children's television programming; Spain; nineties.

Author

Daniel Ferrera (Madrid, 1986) is a PhD Candidate at Universidad Carlos III de Madrid with experience as Information and Communication Technologies professor and Communication Manager in cultural projects. Contact: daniel.ferrera@alumnos.uc3m.es.

Article reference

Ferrera, D. (2020). Analysis of *anime* programming in general television in Spain (1990-1999). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 25-38.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

