

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

La familia en *Los Simpsons*: parodia y crítica de la sociedad contemporánea.

Análisis de la estructura y la composición de la familia en la serie *Los Simpsons* para determinar su carácter paródico y crítico de la sociedad contemporánea occidental, pero a la vez, como producto de la misma.

Directora de Tesis:

Analía Melamed

Tesistas:

Leandro Pintos, DNI 30.809.478, Legajo 12799/1

Pablo Quintero, DNI 30.958.158, Legajo 12450/3

Índice

Introducción.....	2
Capítulo 1: La vida en Springfield.....	10
Capítulo 2: Familias, realidad y ficción.....	27
Capítulo 3: Televisión y parodia.....	63
Capítulo 4: Los Simpsons y la Escuela de Frankfurt.....	79

Introducción

Con un sonido de saxo, el hombre despierta y baja las escaleras malhumorado. Su única motivación es pensar que al llegar al refrigerador encontrará la solución. Perro y gato se pelean en el living ante la falta de reacción del abuelo, que observa como la beba de la casa juega incesantemente con su chupete rojo.

Un niño de ocho años forcejea la ventana que trabó su madre intentando que éste no escape de la tarea. Mientras su hermana ensaya un viejo blues, en el cuarto contiguo salta el débil metal de la ventana y el joven se arroja en patineta hacia las calles de la ciudad. A esa ciudad nos proponemos viajar...

El mundo habla de ellos y ellos hablan del mundo. O más precisamente deberíamos referirnos a Occidente desistiendo de la mirada etnocéntrica de creer que el globo comienza en este continente y termina en Europa.

Miles de series se han exhibido alrededor del planeta. Millones de pantallas han absorbido su contenido. Pero ninguna de ellas tuvo una imagen tan integral de la sociedad de la cual formaron parte como *Los Simpsons*. Su nacimiento coincidió con la caída del muro de Berlín, el fin de la experiencia soviética y la polarización del poder en manos de Estados Unidos.

En este contexto de profundización del capitalismo, expresado económicamente en el neo-liberalismo, los dibujos de Matt Groening forjaron su propia radiografía de la sociedad occidental contemporánea, creando una ciudad paralela como Springfield, donde las relaciones sociales de carne y hueso se volvieron de color amarillo, con una agudeza crítica directa al corazón de la vida cotidiana.

En sus primeros diez años, la serie mostró un conjunto de estereotipos y comportamientos que llevaron a la exposición de las estructuras y roles que conforman el mapa urbano. Podría sostenerse que esta mirada se realizó partiendo de una concepción de familia y la relación de ésta con la comunidad.

Anterior a la aparición de *Los Simpsons*, la televisión ofreció un modelo de familia homogéneo, con el que la serie animada rompe al dejar en evidencia las miserias que las otras escondían.

A diferencia de *Los Simpsons*, según afirma Héctor Schmucler, los personajes de *Disney* “emergen como erupciones psicológicas y no como producto de relaciones sociales. Al lado del ‘avaro’ existe ‘el inventor’, ‘los niños malos’, ‘los niños buenos’. Son conductas abstractas las que se relacionan y no funciones concretas de un ordenamiento social”¹.

En el análisis estas relaciones que establece Disney, planteadas por Ariel Dorfman y Armand Mattelart en *Para leer el pato Donald*, se identifica la falta de conflictos patrón-obrero, padre-hijo, varón-mujer, suprimiendo todo tipo de generador de conflictos. “Los personajes han sido incorporados a cada hogar, se cuelgan en cada pared, se abrazan en los plásticos y las almohadas, y a su vez ellos han retribuido invitando a los seres humanos a pertenecer a la gran familia universal *Disney*, más allá de las fronteras y las ideologías, más acá de los odios y las diferencias y los dialectos. Con este pasaporte se omiten las nacionalidades, y los personajes pasan a constituirse en el puente supranacional por medio del cual se comunican entre sí los seres humanos, atravesando la nacionalidad, las fronteras y ocultando así marca registrada”².

Sin embargo, en la serie de Matt Groening hay otro tipo de compromiso en dichas relaciones. En ellas se enmarcan diferencias en el plano económico, social y en el rango familiar, donde es común ver la lucha de intereses entre sus integrantes. Asimismo estos conflictos pueden observarse en la fábrica, la escuela, la iglesia y demás instituciones de la vida cotidiana de Springfield.

En cambio *Disney*, como afirman estos autores, es un mundo ideal para la burguesía, ya que se queda con los sujetos y no con los obreros. Es una riqueza sin salario. Por eso *Los Simpsons* rompen con el “Modelo Ingalls” que históricamente reprodujo Estados Unidos a través de los medios audiovisuales.

¹ Dorfman, Ariel y Matterlar, Armand. *Para leer al Pato Donald*. México D.F., Siglo XXI Editores S.A., 1972, p.6.

² Dorfman, Ariel y Matterlart, Armand, *Op. Cit.*, p.12.

Como se sabe, la familia es el entorno donde por excelencia se debe dar el desarrollo integral de las personas. Es el núcleo social primordial. Así, en *Familia, crisis y después...*, Elizabeth Jelin sostiene que “la unidad familiar no es un conjunto indiferenciado de individuos. Es una organización social, un microcosmos de relaciones de producción, pero donde también hay bases estructurales de conflicto y lucha. Al mismo tiempo que existen tareas e intereses colectivos, los miembros tienen intereses propios, anclados en su propia ubicación en la estructura social”³.

Estos procesos se configuraron dentro de las sociedades contemporáneas. El individualismo, el consumo y el triunfalismo atravesaron dicha etapa y hasta el día de hoy recorren las ciudades de este lado del planeta.

La familia como institución madre de la socialización, donde la persona comienza a formarse como ser social, no fue ajena a tales transformaciones. Por eso resulta atractivo tomarla como objeto de análisis, partiendo desde aquí hacia la crítica del mundo de Occidente, como propone la realización de Matt Groening.

Algunas herramientas en el viaje a la ciudad de Springfield...

Para poder indagar críticamente las estructuras presentes en Springfield es necesario despojarse de la concepción de crítica como una cuestión valorativa y centrarse más en su matriz analítica. Utilizar el concepto para referirse a la capacidad de conocer y no al término usado vulgarmente como calificativo ante una situación que busca señalar algo negativo.

Para eso se profundizará en la crítica como un análisis que proporcionará un distanciamiento entre el investigador social y el objeto de estudio. Como afirma el filósofo José Pablo Feinmann, en su libro *La sangre derramada*⁴, “el hombre

³ Jelin, Elizabeth, Ensayo “Familia: crisis y después...”, en Wainerman, Catalina. H. (comp.). *Vivir en Familia*. Buenos Aires, UNICEF-Losada, 1994, p.23.

⁴ Feinmann, José Pablo. *La sangre derramada, ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1998, p.2.

debe distanciarse del orden de lo dado para poder establecer su libre juicio crítico sobre él”.

Un siglo atrás, a partir de la década del ‘20, un grupo de intelectuales nucleados en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, Alemania, empiezan a cuestionar, dentro de la sociedad de masas, el poder emergente de los símbolos culturales y los modernos medios de comunicación masiva. Sus análisis se dan en paralelo con el ascenso del nazismo en ese país, que a partir de estos medios va generando un clima creciente de intolerancia social. El pico máximo del nacional-socialismo termina por forzar el exilio de estos pensadores que, desde EEUU, continúan con sus investigaciones.

La Escuela de Frankfurt se propone mirar en forma crítica el funcionamiento de las sociedades modernas. Es así que como desde 1935, construye a través de la teoría crítica una herramienta de análisis de los comportamientos sociales, desde un distanciamiento oportuno para evidenciar lo que está oculto, lo naturalizado.

Según Horkheimer, la Escuela de Frankfurt critica lo que la sociedad industrial menciona como racionalidad, ya que escapa del terror del centro de Europa, cuna de la racionalidad. Tal “razón” surgió alejada de toda praxis, tratando de encontrar la fórmula común para libertad y opresión. Para este autor, “la teoría esbozada por el pensar crítico no obra al servicio de una realidad ya existente, sino que sólo expresa su secreto”⁵.

En palabras de Herbert Marcuse, “el orden objetivo de las cosas es en sí mismo resultado de la dominación, pero también la dominación genera ahora una racionalidad más alta: la de una sociedad que sostiene su estructura jerárquica mientras explota cada vez más eficazmente los recursos mentales y naturales y distribuye los beneficios de la explotación en una escala cada vez más amplia”⁶.

Estas herramientas que brindan Marcuse, Adorno, Horkheimer, y también Benjamín, sirven como instrumento para indagar en profundidad las situaciones

⁵ Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona, Barral Editores, 1973, p.248.

⁶ Marcuse, Herbert, “Cultura y sociedad”, en Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego. *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999, p.171.

que se generan en Springfield, que describen el funcionamiento de las sociedades modernas.

Una noción clave para la investigación lo brinda el concepto frankfurtiano de industria cultural, en el cual se afirma que mediante la cultura contemporánea se controlan y reproducen los valores de la clase dominante. La industria cultural sacrifica aquello por lo cual la lógica de la obra se distingue del sistema social, a través de la igualación y la producción en serie.

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt coinciden en que lo equivalente gobierna la sociedad burguesa. Lo equivalente es la reducción de la heterogeneidad para establecer, de modo comparativo, igualdades abstractas. Es decir, que a partir de la reproducción estandarizada de la diferenciación, la industria cultural otorga al público la posibilidad aparente de “elegir”.

De ésta manera la sociedad se muestra como un paraíso que brinda entretenimiento y distracción. Aquellos individuos débiles para enfrentarse con la realidad no tienen más remedio que identificarse con ella. Como afirma Noelle Neumann, el sujeto tiende a callar cuando siente que la mayoría no comparte su pensamiento, acción que responde al miedo a quedar aislado. Ello fortalece al concepto dominante que se establece como una verdad indiscutida en el imaginario social⁷.

La industria cultural y su uniformidad tienen como procedimiento conservar la apariencia de competitividad y libre elección. Se caracteriza también por la repetición de lo ya aceptado, excluyendo la historia (como proceso continuo de cambio) mediante sus congelados modelos. Todo lo que ocurre le ocurren a los hombres y no a causa de ellos.

El concepto de Industria Cultural, concluyen Adorno y Horkheimer, “trata de dar cuenta de una novedad en torno a la cultura de masas en el capitalismo tardío que es la organización de esta cultura a partir de un sistema homogéneo de dominación (...) la cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. El Cine,

⁷ Neumann, Noelle. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona, Editorial Paidós, 1995, p.5.

la radio las revistas constituyen un sistema en que cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos”⁸.

Al hablar de naturalización de la realidad, un factor fundamental a tener en cuenta en las sociedades modernas es el lugar que ocupa la televisión. Desde su llegada a los hogares en la década del ‘40 fue ganando terreno en la vida social y en su ubicación dentro del hogar.

Los Simpsons advierten la importancia de este medio y plantean una crítica hacia el modelo de sociedad que ésta construye. El recurso que se utiliza es la parodia, obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. Según Gerard Genette⁹, éste tipo de intertextualidad se llama metatexto, definido como la relación que une un texto a otro que habla de él sin citarlo e incluso sin nombrarlo. Esta es por excelencia una relación crítica.

Así, en la serie se pueden encontrar numerosos elementos tomados de otras artes como la literatura y la pintura, remitiendo también a personajes o situaciones históricas y familias reales.

Para llevar adelante esta investigación, la propuesta consiste en tomar los primeros 240 capítulos de la serie, comprendidos en diez años. El enfoque dentro del cual se enmarcará este campo de estudio será el cualitativo, ya que el propósito es reconstruir la realidad tal y como la observan los actores de un sistema social previamente definido.

La tesis postula un conjunto de hipótesis acerca de las características de *Los Simpsons* como parte de los medios masivos y de la sociedad que reproduce. Lo que se trata de establecer durante el análisis de los 240 capítulos que comprenden las diez temporadas estudiadas, es por medio de qué procedimientos retóricos y estructuras se construye la crítica a la familia en dicha serie, trazando un paralelismo con el mundo occidental. Para ello se tomarán como base entre cinco y diez capítulos puntuales que grafiquen de manera directa tales hipótesis.

⁸ Bertucci, Alejandra, “Sobre la industria cultural. Horkheimer y Adorno” en Melamed, Analía. *Desde la cátedra. Variaciones sobre filosofía, arte y comunicación*. La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2014, pp.101-117.

⁹ Genette, Gerard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid, Editorial Taurus, 1989, p.13.

El desafío es no caer en el discurso hegemónico que ve en la serie un producto mediático exclusivamente de entretenimiento sino desentrañar los entramados y procedimientos que hacen posible este fenómeno comunicacional.

Esta investigación sólo tomará en cuenta el estudio y el análisis de la serie desde la perspectiva de las concepciones de la comunicación y estética de los medios masivos de comunicación, con los aportes, además, de la sociología, la antropología y la filosofía, lo que contribuirá a la confirmación o refutación de nuestra hipótesis.

Otro aporte que se propone brindar el trabajo es propiciar, en términos generales, la discusión latente sobre la posibilidad de que en los medios masivos de comunicación se desarrolle una visión crítica a la sociedad.

Para lograr la profundidad en el debate, no se debe desestimar las posturas de Adorno y Marcuse, quienes sostienen que ningún producto dentro de la matriz de la industria cultural puede ser crítico, ya que su propia naturaleza lo adecuaría a sus fines. “El arte al mostrar la belleza como algo actual, tranquiliza el anhelo de lo rebelde”¹⁰ y la gran función educativa de la cultura burguesa consiste en disciplinar de tal manera al individuo que sea capaz de soportar la falta de libertad en la existencia real.

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt consideran cultura afirmativa a la que impone los valores liberales, el mundo anímico-espiritual por encima de los valores de la civilización y piensa que para superarla hace falta otro orden económico, político, cultural que se anteponga y niegue el existente.

Según la visión de Marcuse, *Los Simpsons* no romperían con esa cultura afirmativa, dado que la serie está inmersa dentro de la industria del entretenimiento y no constituye un nuevo orden cultural.

En contraposición a dicha postura, los dibujos de Matt Groening dejan atrás la visión del género animado, siempre ligado a la fantasía, para bajar a una ciudad de trescientos habitantes y mostrar de manera fidedigna los comportamientos que rigen las sociedades actuales.

¹⁰ Marcuse, Herbert. *Cultura y sociedad*, Buenos Aires. Editorial Sur, 1967, p.25.

El estudio no busca una verdad absoluta, porque en las ciencias sociales se está en constante redescubrimiento de las relaciones que se establecen entre los seres humanos. La proposición es brindar una nueva mirada sobre un producto reconocido pero del que poco se ha investigado.

En la serie, se parte de la ambiciosa tarea de graficar las estructuras a partir del primer eslabón de la socialización: la familia. Ésta es el eje de las situaciones que se plantean en Springfield y la conexión con las demás instituciones que completan el mapa urbano, sea la escuela, la iglesia o la fábrica.

Nos proponemos avanzar, entonces, sobre tres hipótesis que guiarán todo el trabajo: primero, que la serie es un producto (de la industria cultural) que critica e ironiza sobre la propia industria cultural y sobre la sociedad en general; segundo, que el recurso principal con el que desarrolla esa crítica es la parodia; y, por último, que una de las instituciones sociales que resulta particularmente criticada es la familia; estudiando de esta manera las posibilidades, el modo y los límites de esas críticas.

Según la psicóloga social Ana Quiroga “hay producciones artísticas que son absolutamente reproductoras del mito de lo natural, que no exploran la realidad. Pero hay otras que revelan una intención exploratoria y desmitificadora de la vida cotidiana. Se centran en ciertos hechos de la vida cotidiana y los esclarecen. Lo hacen introduciendo una ruptura entre lo cotidiano y la representación familiar”¹¹.

11 Quiroga, Ana y Racedo Josefina. *Crítica de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1986, p.4.

Capítulo 1: La vida en Springfield

El primer capítulo de *Los Simpsons*, en diciembre de 1989, fue emitido por la cadena Fox en vísperas de la Navidad de ese año. Groening materializó su producto en distintas familias y actividades sociales que conformaron una comunidad, un ecosistema en que confluyeron los rasgos distintivos de una sociedad que vivía importantes transformaciones, dadas a la par de las que afectaron a la sociedad occidental contemporánea.

Dichos cambios se dieron en simultaneidad, ya que la serie planteó la profundización del nuevo modelo social en el mismo momento en que éstos se iban sucediendo. Con el arribo del neoliberalismo, a comienzos de la década del '90, actos de individualismo, fenómenos de corrupción, fomento al consumo, tendencias al facilismo, entre otros tipos de comportamientos, tomaron un papel preponderante en la conducta de las personas, y por lo tanto, en el esquema mundial.

Springfield permite un análisis de dichos sucesos y los reformula desde un mundo paralelo. La desnaturalización de las situaciones generadas en la vida cotidiana de los personajes hace que se conciban desde otros puntos de vistas las conductas que al ser estandarizadas no se discuten. Analizando tales comportamientos se produce el acercamiento entre ambas comunidades, formulando la hipótesis de que hay particulares relaciones de semejanza entre la ficción y la realidad.

En dicho paralelismo, el camino elegido es analizar los entramados de la sociedad animada *Los Simpsons* para aproximarse a una descripción cercana de la sociedad occidental.

La descripción realizada por Matt Groening, sobre todo a través de la parodia, refleja de manera extrema los hechos cotidianos y la visión que la televisión reproduce del modo de vida de la cultura de occidente.

La serie utiliza la exageración y el extremismo como herramienta para caricaturizar los fenómenos que conforman la vida cotidiana. Los creadores se

apropian de estas particularidades que tiene el formato animado para dejar en evidencia las relaciones que se establecen en una comunidad.

De esta forma cada uno de los capítulos es autónomo y a su vez es parte del recorrido histórico de *Los Simpsons*: por un lado, cuenta una historia particular independiente sin continuación, pero por otro, refleja una identidad en cada personaje con rasgos distintivos que trascienden las temporadas.

El espacio físico donde interactúan estos personajes es la ciudad de Springfield, eje central de la creación de Groening para comprender luego el rol que juega cada uno de los integrantes de esta sociedad.

Springfield, como toda ciudad, posee distintos ámbitos en que se desarrollan las actividades sociales, indispensables para la reproducción de la comunidad, como así también lugares de recreación, parte fundamental de la conformación de cualquier metrópoli de occidente.

Entre ellos se encuentran la taberna de Moe; el minisuper “El rapidito”, que atiende Apu; la escuela, con Skinner como personaje principal; la planta que preside el señor Burns; y la iglesia que encabeza el reverendo Alegría. También se hallan organizaciones gubernamentales como la municipalidad, la policía y la cárcel.

Por otra parte, los creadores utilizan la herramienta que aporta el género animado, de poder jugar con lo inverosímil y lo extremo, y así construir historias que planteen situaciones límites sin desconectarse de los problemas cotidianos.

“El problema del juego”, en el capítulo 10 de la quinta temporada, muestra a Marge con una adicción por las máquinas tragamonedas del casino de Burns, aficción que la aleja de su casa y genera en los demás integrantes de ésta una situación de caos incontrolable. Homero, al tener que hacerse cargo de las responsabilidades del hogar, se ve superado y hasta asusta a los niños comentándole de que el “Cuco” ingresó en la casa. Al recuperarse, Marge encuentra a su familia atrincherada y a su esposo con una escopeta en la mano.

En este caso, queda demostrado el extremismo que los autores le imprimen a la serie, desde el hecho puntual que una persona, bastión de la casa, se haya

ausentado y generado así un conflicto familiar de tal magnitud que provoque este tipo de comportamientos exagerados en los personajes.

El personaje de Flanders contiene muchas características que refieren a esta particularidad: tiene una devoción fundamentalista a la religión, su familia suele acostarse a las 19,30 horas, cuando el sol todavía brilla en la ciudad. Esta exageración también abarca a los demás personajes, haciendo que haya situaciones de humor y entretenimiento constante.

La serie logra el equilibrio de no caer en la imitación de la vida diaria, como tampoco así en un producto de fantasía donde el televidente no se sienta parte ni vea su mundo reflejado. A través de lo fantástico, pero anclados en hechos comunes de las sociedades modernas, se puede observar la realidad sin naturalizarla.

"Derroché tanto tiempo en mi vida viendo televisión que la única manera de justificarme era crear mi propia serie y convertir esa experiencia en documentación"¹². Así Matt Groening describe una mirada del mundo, desde su perspectiva. Pero no de forma directa, sino sobre la base del contenido que la televisión construye sobre dicha sociedad.

La televisión constituye su representación de la sociedad a través de estereotipos, que determinan con un conjunto de características por medio de situaciones o personas, una búsqueda de clasificaciones para homogeneizar y estandarizar sus productos hacia la comunidad.

"Las imágenes dominan y determinan la cultura popular y la televisión se ha convertido en un lugar de visualidad que ritualiza formas de interpretar el mundo y clasifica las maneras de ver socialmente aceptadas (...) La televisión es útil en cuanto socializa estilos y formas de pensar, valorar y habitar la vida cotidiana"¹³.

La televisión, en la serie, participa activamente de todos los ambientes familiares que coexisten en la ciudad, y muy rara vez suele verse uno de estos artefactos apagados en el living de cualquiera de los hogares. Cuando hay un suceso de

12 *Los Simpsons arriban a su 25 aniversario (2014)*. El Universal, Caracas: <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/television/141216/los-simpsons-arriban-a-su-25-aniversario>.

13 Rincón, Omar. *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá, Editorial Norma, 2002, p.18.

cierta trascendencia en Springfield, éste es tomado por la televisión, vía comentario, publicidad u otra especie de formato periodístico, y de esta forma se los legitima.

La importancia de este dispositivo exige que en futuros capítulos se haga un desarrollo más exhaustivo de dicho medio de comunicación.

La televisión, al ser un factor fundamental de la vida cotidiana, se nutre de la realidad, reforzando y reproduciendo diferentes estereotipos, que Matt Groening utiliza para conformar el ecosistema donde se funda la ciudad de Springfield.

Los estereotipos y Los Simpsons

La real academia coloca en su primera acepción sobre el término “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”.

Estereotipo es una imagen o una idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad, que presenta un carácter inmutable. En sus orígenes, la palabra nombraba a una impresión tomada de un molde de plomo que se utilizaba en la imprenta en lugar del tipo original. Esta aplicación terminó convirtiéndose en una metáfora respecto a un conjunto de ideas preestablecidas que se podían llevar de un lugar a otro sin cambios.

Más allá de la utilización cotidiana que la sociedad hace del término, los medios de comunicación son un factor fundamental en la fijación del concepto, no dejando percibir así el cuerpo de la persona o del objeto catalogado. La ligazón a ellos repercute en nuestro comportamiento y contribuye a la formación de estereotipos, modelos de conducta que se transforman en esquemas.

El facilismo, por su parte, como falta de compromiso y abstracción de la crítica, como delegación de roles y tareas hacia los demás, parece ser una de las características destacables de la cultura occidental.

El compromiso es quizás el Némesis más importante que tiene este estilo de vida, corriendo con ventaja a partir de las nuevas tecnologías y el uso de ellas, dispar del objetivo positivista de que las nuevas maquinarias le brindarían al hombre tiempo de ocio para un ser feliz: los avances solo han contribuido a construir una

sociedad más veloz, dinamismo que fracciona de tal manera los tiempos e incorpora nuevas necesidades constantemente. Ello genera que se haga mucho a la vez y se abarque poco.

Según el sociólogo Zygmunt Bauman¹⁴, estamos en la era líquida donde todo se desplaza, fluye, cambia y nada se ata al tiempo ni al espacio –una cualidad física de los líquidos-, al contrario de la antigua era sólida, cuando se valoraba lo que ocupaba su lugar físico y permanecía más o menos igual a sí mismo a pesar del paso del tiempo. Antes, la perdurabilidad de las relaciones, los valores y los objetos, era una virtud. Hoy a ningún creativo publicitario se le ocurriría vender algo asegurando que va a durar toda la vida.

Hoy en día, para Bauman, es lo efímero lo que otorga brillo. La modernidad ha traído la licuefacción de los valores perdurables que se han sustituido por una infinita lista de objetos de consumo y relaciones.

A partir de la imposición de dicha dinámica también cambiaron las formas de involucrarse, por medio de las nuevas tecnologías. Involucrarse a una causa puede ser responder un mail que busca firmas: mucha gente se siente aliviada al concretar esta acción, pero desiste a la hora de “poner el cuerpo” y participar con más constancia. Esa actitud de falta de compromiso es la que refleja Homero cuando le dice a Lisa en el capítulo 14 de la sexta temporada: “Elegimos gobernante para no tener que pensar”, al momento en que un meteorito amenaza con destruir Springfield.

En la serie pueden observarse ejemplos cotidianos de esta falta de compromiso e individualismo: en el caso de Apu, que pone fechas falsas en el vencimiento de los productos; en el de Homero, su fiel comprador, que estaciona en cualquier lugar del minimercado; e incluso en los chicos malos que se llevan comestibles sin pagar el importe. Así aportan su cuota para demostrar el facilismo en que se encuentra inmersa la sociedad ficcional e indirectamente la sociedad real.

¿Quién no se ha visto en situaciones que si –como en un acto milagroso – pudiera salirse de su cuerpo y mirar la acción desde otra perspectiva, hablaría pestes de sí mismo y daría un dictamen de vida de esa escena? El facilismo y su ejército de

¹⁴ Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Madrid, Fondo de cultura económica de España, 2002, p.9.

estereotipos tienden a molestarnos cuando nos involucra a nosotros, pero es muy fácil de alimentar y distribuir por la sociedad. Es el caso de Homero, mostrándose molesto cuando Flanders le pide alguna herramienta de su propiedad, siendo que él tiene la costumbre de no devolver nada de lo que le presta su vecino.

Groening destaca esta conformación de ciudad estereotipada, montada mediante personajes que interactúan desde el sentido común¹⁵, con una determinada línea de pensamiento. Se puede concluir que Springfield llega a la estructura de los estereotipos urbanos a través de los mitos -relatos de hechos maravillosos cuyos protagonistas son personajes sobrenaturales, dioses o monstruos- y las características místicas de las profesiones de cada personaje, donde los medios tienen una importancia trascendental al crear realidades armadas en constante reproducción.

Se construye una ciudad que recurre a sucesos e instancias similares a las sociedades actuales, y ello puede encontrarse tanto en Lima, en Buenos Aires, o en New York. *Los Simpsons* ponen en evidencia el mundo globalizado, donde conviven policías corruptos y haraganes, políticos desinteresados y una posición de la mujer similar a la del mundo occidental.

Matt Groening utiliza los estereotipos (de occidente) para conformar el ecosistema donde se funda la ciudad de Springfield. Luego, con gran audacia, introduce problemáticas comunes a todos los miembros de esta comunidad, y cada personaje con su estereotipo, actúa en consecuencia.

Es aquí que también se plantea el vínculo entre la serie y las sociedades modernas, ya que ante un problema que afecta al común de la gente, se pasa a

¹⁵ Bourdieu, Pierre. *La distinción. Crítica y bases sociales del gusto*. Madrid, Editorial Taurus, 1988, pp.64-65.

El sentido común (o hábitus) es uno de los conceptos centrales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu. En un estudio sobre la fotografía, Bourdieu y sus colaboradores encontraron que los gustos, ante lo que es una foto bella u horrible, están determinados tanto por el nivel educativo de las personas como por su ocupación. Bourdieu propone, como paso previo, una desnaturalización o disolución de la naturalización generada por el aprendido sentido común, que tiende a presentar como naturales las diferencias sociales, convirtiendo en diferencias de naturaleza unas diferencias en los modos de adquisición de la cultura y reconociendo como la única legítima aquella relación con la cultura que, al no tener nada de aprendido, manifiesta por soltura y naturalidad que la verdadera cultura es natural.

depender de la perspectiva ideológica de cada uno de estos actores que intervienen y opinan sobre el asunto en cuestión.

Por ejemplo, si se planteara el tema del aborto (no se hizo en las primeras diez temporadas) no nos sorprenderíamos de encontrar a una Marge indignada, con la iglesia de aliada, un Homero despreocupado e indiferente, una Lisa analítica y llegando a la profundidad del problema y un Nick Rivera tirando precios baratos para realizar la cirugía, así como otras reacciones condescendientes de los demás personajes. Así se generan las condiciones para que tales situaciones se puedan plantear.

La ciudad es, más allá de los personajes, el motor generador de la serie. Por ese motivo el primer capítulo del trabajo hace hincapié en ello.

Al analizar las estructuras de Springfield, se puede encontrar la utilización del concepto estereotipo no sólo a nivel de sujeto sino también de las instituciones o lugares de encuentro. La planta nuclear, la iglesia, la televisión, la taberna y las instituciones gubernamentales cumplen un rol fundamental en la construcción de estereotipos y en la conformación de una ciudad moderna, tal como la que los habitantes del mundo occidental conocen.

Según la necesidad que el capítulo requiera, Springfield es adaptable tanto a nivel climático como geográfico. En un capítulo puede encontrarse Homero escalando un monte nevado por la fuerza de una barra energética, y al siguiente ver a los cinco integrantes de la familia ofuscarse con las altas temperaturas. Mares, océanos, tornados, sequías están presentes en la sucesión histórica de la serie.

Más allá de dichas transformaciones, en el análisis de las diez temporadas pueden establecerse seis zonas:

-Civil o urbana, con casas, en su mayoría de dos pisos, donde habitan los obreros y sus familias.

-Zona industrial, con fábricas y canales de televisión, enfrentadas en algunos casos, como se refleja en el capítulo en que Bart escapa de la fábrica de cajas y aparece en el estudio de Krusty, el payaso.

-Zona comercial, con negocios grandes y mayoristas, donde la familia acude como un evento de consumo, invirtiendo importantes cantidades de dinero en

productos, principalmente cuando se ven sorprendidos por ingresos extraordinarios que quieren gastar rápidamente.

-Zona rica, que no son recurrentes en los capítulos y está constituida por una gran cantidad de mansiones desorbitantes, donde los personajes son destacados a partir de su posición económica por parte de los creadores del dibujo animado, caso que se da, por ejemplo, cuando Mc Bein, parodia de Arnold Schwarzenegger, es visitado por Bart.

-Zona marginal, con casas en ruinas ubicadas en las afueras de la ciudad, donde reina la pobreza, la suciedad y la delincuencia, y los habitantes de la metrópoli llegan en instancias límites, como por ejemplo, cuando Bart discute en una reunión familiar y decide irse de su casa: al huir se pierde y termina en dicha zona.

-Zona rural, con plantaciones y ranchos precarios, de extrema pobreza. Cleto, padre de una decena de hijos, es uno de los personajes que grafica estos espacios. También hay muchos más vecindarios secundarios como el barrio griego, Junkyville, la Pequeña Bangkok, la Pequeña Italia, la Pequeña Newark, la Pequeña Seattle, el barrio étnico y el barrio del puerto, entre otros.

Dentro de las seis zonas de la ciudad, hay lugares de referencia donde se suceden la mayoría de las acciones. Estos lugares coexisten bajo códigos estereotipados que no escapan a los patrones culturales establecidos en las distintas sociedades modernas de occidente.

La escuela de Springfield es el complejo educativo donde se forman los futuros ciudadanos del lugar. Su rol en la sociedad es el de impartir hacia los niños las prácticas básicas de conducta y valores a desarrollar. Como segundo espacio de socialización, luego de la familia, es donde los chicos transcurren la mayor cantidad de horas de sus días.

Funciona como legitimador del orden vigente, en situaciones de conflicto, en que surgen críticas a cuestiones como la energía nuclear, el consumo de carne y la imposición de productos como el yoyó. Los métodos más utilizados, en estos casos, son las charlas y documentales educativos.

El filósofo Louis Althusser establece una relación intrínseca entre la ideología y los que denomina aparatos de reproducción ideológica. Para él la escuela, la iglesia y los medios de comunicación, como aparatos ideológicos, son los mecanismos elementales para la reproducción de las relaciones sociales capitalistas: “En la escuela se aprenden ‘habilidades’, además de técnicas y conocimientos, pero también se aprenden las ‘reglas’ de convivencia que debe observar todo agente de la división del trabajo según el puesto que está destinado a ocupar: reglas de moral y conciencia cívica y profesional, lo que significa en realidad reglas del respeto a la división social del trabajo y, en definitiva, reglas del orden establecido por la dominación de clase”¹⁶.

En dicho establecimiento, se encuentra el director Skinner, personaje que tiene una relación edípica con su madre y tiende a resumir su vida en el transcurrir de la escuela, desde el mismo día en que abandonó el ejército. Éste lleva un amorío inestable con la maestra Edna Krabappel, mujer solterona que perdió la pasión por su profesión y se encuentra desilusionada por la vida que acarrea.

Entre los estudiantes hay tres tipos de personalidades que pueden destacarse: la de Lisa Simpson, aplicada en sus tareas escolares y de gran compromiso social; Bart Simpson, alumno rebelde y travieso, que utiliza su picardía para burlar a las autoridades que buscan disciplinarlo; y Nelson Muntz, con problemas de conducta contraídos a partir de una infancia de padres ausentes, canalizando sus conflictos a través de la violencia ejercida sobre sus compañeros.

Son varias las críticas que Groening focaliza en esta institución, desde presupuestos básicos insuficientes, generador de desgano en los profesores, hasta el método de enseñanza que instala la repetición como forma de aprendizaje. No es casual que el apellido del director sea el mismo que el del famoso conductivista que proponía este estilo de abordaje como el mejor camino para el sistema educativo¹⁷.

¹⁶ Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *La filosofía como arma de la revolución*. 18° edición, México, Siglo XXI, 1989, pp.102-151.

¹⁷ Skinner, Burrhus Frederic. *El comportamiento de los organismos: un análisis experimental*. Massachusetts, Colección Century Psychology Series Cambridge, 1938, pp.232-262.

El condicionamiento operante es un aprendizaje basado en el reforzamiento, que es un estímulo que alimenta la repetición de una conducta deseable, mientras que el castigo es un estímulo que desanima la repetición de una conducta.

Skinner recurre a “extenuantes jornadas de esfuerzos físicos”, como método de castigo a las travesuras de Bart. Así ocurre en el capítulo 14 de la segunda temporada, mismo año en que, más adelante (capítulo 20) propone enviarlo al reformatorio cristiano-militarizado al no encontrarle solución a los comportamientos del niño.

La escuela, como institución de poder, establece diferentes grupos que coexisten en la vida de los personajes. Aquí los intereses de cada sector viven en conflicto constante, estableciendo una relación dominador-subordinado. El caso más paradigmático es el trato entre Bart y Skinner, que pone en juego la condición de autoridad del director y el espíritu de subvertir ese orden del niño de ocho años. La misma puja se plantea en la planta nuclear entre obrero-patrón, donde el lugar de autoridad y el saber permanecen en constante disputa. Althusser sostiene que “no hay más vida que la que el mismo funcionamiento de la máquina le dé”¹⁸, reduciendo su labor a ser sólo un engranaje más en la fábrica.

El lugar de trabajo de varios de los personajes principales de la serie y empleo que genera más puestos en la ciudad es la dicha planta, dirigida por el avaro Montgomery Burns, quien infringe las normas de seguridad e higiene que rigen las leyes laborales, y por otro lado, contamina el aire, la tierra y el suelo de Springfield. El pez de tres ojos que sale del río de la ciudad es una de las consecuencias a la que se ven sometidos los habitantes por recibir la electricidad diaria para su subsistencia.

Junto a Homero, principal exponente y encargado de la seguridad del lugar, trabajan Carl y Lenny, que al igual que todos los obreros son vigilados por un sistema de monitoreo creado por Burns y su ladero Smithers. “Lunes por la mañana: hora de pagar por sus días de vagancia”, es una de las frases que manifiesta el dueño de la planta en el capítulo 5 de la tercera temporada, al ver el ingreso de los obreros, por el circuito cerrado de televisión.

Más allá de esto, la ineficiencia de los empleados en sus tareas y la falta de preocupación por los daños que causa la central nuclear en la comunidad, son los rasgos distintivos de los operarios.

¹⁸ Althusser, Louis, *Op. Cit.* ,pp.104-109.

Burns es el clásico capitalista que acumula ganancias y se sustenta en la explotación como medio para obtener ese fin. Se regocija de su poder y muestra la soledad que conlleva la ambición de no poner límites a sus ansias de riqueza. En momentos culminantes piensa en su propia salvación, como cuando está por estallar la planta y decide ocupar los dos lugares dentro de la cápsula de emergencia, dejando de lado a su fiel enamorado, Smithers, por el simple hecho de viajar más cómodo.

Waylon Smithers encarna el estereotipo de “alcahuete” que escala posiciones mediante la separación de los trabajadores, constituyéndose en el portavoz de los intereses del patrón con respecto a los empleados, quienes en pocas oportunidades pudieron unirse por una causa y manifestarse en contra de sus precarias condiciones de trabajo. En contrapartida a esto, Burns busca que los obreros se vinculen afectivamente con sus compañeros y con la planta, organizando jornadas recreativas fuera del horario de trabajo.

Los intentos por la unidad suelen fracasar porque los obreros odian el funcionamiento de la central nuclear. “Toda su planta es una basura”, le exclama Homero, en estado de ebriedad, a un supuesto Señor Burns, en el capítulo 20 de la segunda temporada.

La iglesia, por su parte, es el lugar espiritual que congrega la mayor cantidad de habitantes de Springfield. Su personaje sobresaliente a nivel dirigenal es el Reverendo Alegría, quien predica con vehemencia y fanatismo los conceptos religiosos. Su mano derecha es el fundamentalista Ned Flanders, que se esmera por cumplir en cada uno de sus movimientos lo que la Biblia le indica.

Clasificándolo de bueno o malo, dicha institución se manifiesta ante cada evento que transcurre en la vida social del lugar. Es, por su parte, otro de los grandes legitimadores de prejuicios que tiene la ciudad, conducta que queda evidenciada cuando Homero, tras un sueño con Dios, decide no ir más a la iglesia. Ante esto, el Reverendo lo ataca en la misa dominical, diciendo que éste es el diablo que ronda por Springfield.

Cualquier avance o movimiento importante que quiera hacerse debe ser avalado por la iglesia, reproductora de la tradición y la conservación del status quo. Así, quien se manifieste en contra de ella, la tendrá como principal enemiga.

En muchos episodios, Alegría desconfía de las creencias que él mismo intenta inculcar a través de la fe. Ante reiterados llamados de Flanders durante la madrugada, le propone pensar en la posibilidad de aferrarse a otras religiones, ya que al fin y al cabo todas hablan de lo mismo. “Todo es pecado en ese libro: hasta ir al baño”, es la respuesta que el Reverendo le brinda a Marge, sobre la Biblia, cuando ésta le plantea el tema del divorcio en el capítulo 22 de la quinta temporada.

El poder que está en juego en dicha institución es la espiritualidad de los habitantes y la imposición de valores en la ciudad. Forma un trinomio indisoluble con el gobierno y la policía. La serie cuestiona básicamente la moralidad burguesa de la institución, desde donde se posiciona para opinar sobre la vida social.

El Alcalde Diamante es el intendente de la ciudad y responde al Partido Demócrata, acérrimo rival histórico del Republicano, que posee entre sus filas a Bob Patiño, Krusty, Burns y Mc Bein. Durante todas las temporadas ha conservado el poder, salvo breves lapsos de un capítulo, cuando Patiño le gana las elecciones.

El desinterés por los habitantes, la corrupción, la falta de escrúpulos en pos de retener el mando, son los rasgos sobresalientes de la visión del autor sobre la dirigencia política.

La policía completa la estructura de poder, en convivencia con la mafia, conformando una institución inoperante y constantemente involucrada en los casos delictivos: los que deberían resolver y de los cuales forma parte. A su mando, se encuentra el Jefe Gorgory, oficial obeso que sólo piensa en comer y descansar, evitando todo tipo de esfuerzos y evadiendo su responsabilidad laboral. Es así que muchas veces, Bart y Lisa resuelven los crímenes o delitos más trascendentes de la ciudad.

Otros lugares en que transcurre la serie, con cualidades estereotipadas y parodiadas, son los comercios, ya sea la taberna de Moe, el minimercado “El rapidito” de Apu y la tienda de revista de “comics”.

La taberna suele presentarse sucia, llena de roedores e insectos de todo estilo. Es atendida por Moe Szyslak, un inmigrante italiano que es víctima de la soledad y la avaricia, que encuentra en sus clientes a un grupo de amigos a los cuales suele maltratar, pero también defender en instancias trascendentales.

El minimercado constituye el comercio capitalista por excelencia, donde lo afectivo es irrelevante. El objetivo básico es sacar el mayor rédito económico posible, sin importar la calidad de los productos, ni su fecha de vencimiento. Es una constante que cuando Springfield atraviesa alguna crisis, sea climática o económica, Apu Nahasapeemapetilon se abusa de la situación y sube los precios. Apu no es el dueño del comercio, que está en manos de una corporación que concurre al lugar en pocas ocasiones. El empleado asiático es explotado por la firma y obligado a trabajar más de dieciséis horas diarias, siendo discriminado por su condición de hindú y por sus creencias religiosas.

La tienda es otro de los espacios concurridos en la ciudad, en que los niños acuden a gastar sus monedas. El coleccionista de “comics” Jeff Albertson es el dueño del lugar y suele estar de malhumor, atribuido a su soledad. Más allá de esto, esconde uno de los coeficientes intelectuales más altos de la ciudad, junto a Lisa y el científico Frink.

La historia de Springfield

Springfield se fundó en 1796, cuando un grupo de colonos malinterpretaron un pasaje de la biblia. El viaje, encabezado por Jeremías Springfield y Shelbyville Manhattan, generó a la llegada una discusión en torno a las diversas formas que podría adoptar la ciudad -Shelbyville proponía que se puedan casar entre primos, a lo que Jeremías se oponía tajantemente-, se separaron y formaron ciudades vecinas que a lo largo de la historia conformaron una rivalidad. Springfield se inauguró plantando un limonero, pero éste fue arrebatado por su archirrival.

A principios del siglo XIX, como parodia a la relación entre colonos y aborígenes, la serie mostró el intercambio de armas por maíz. Luego de la transacción, los indios, apoderados de los armamentos exigieron a los invasores la devolución del cereal.

En medio de todos estos acontecimientos, Springfield celebra cada año el día del garrote, fecha en que se recuerda cuando Jeremías apaleó una víbora durante la batalla de Tynconderoga. Sin embargo, la verdadera historia de la conmemoración surge en 1924, cuando en un gesto rebosante de discriminación, fueron agredidos un grupo de inmigrantes irlandeses.

Springfield se constituyó históricamente a partir de diferentes sucesos que fueron conformando sus características. La ley Seca que se implantó en 1797 fue uno de ellos: tenía a la pena de muerte como su máximo castigo y, aunque fue revocada al año siguiente, se volvió a implementar en 1997, después de que a Bart lo encontraran en estado de ebriedad caminando por las calles de la ciudad.

La ley seca puede emparentarse con el miedo al desborde, a la transformación, al cambio, por el que se rigen los gobiernos conservadores en las sociedades occidentales. Es un punto en común a mandatos, principalmente en Estados Unidos, que intentaron solucionar problemas coyunturales mediante este tipo de leyes. Otro claro ejemplo que establece una relación ficción-sociedad y que hace a la conformación de ciudad de Springfield es el caso de contaminación ambiental.

Claros ejemplos de situaciones reales parodiadas en la serie pueden observarse cuando la ciudad fue dividida por un conflicto generado por el prefijo telefónico, llevando a los ciudadanos de las clases populares a rebelarse contra el sector pudiente. El reclamo derivó en que, encabezados por Homero –por ese entonces alcalde de dicho sector-, construyan un muro divisorio que los separe de los ricos.

Los Simpsons también utilizan la parodia como recurso para referirse a Alemania en la pos guerra de 1945, cuando ésta quedó dividida entre las fuerzas aliadas y las de la Unión Soviética. Cuando Alemania se reunifica, Pink Floyd da un recital multitudinario en pos de esa unificación, similar al show que The Who

brinda para Springfield. La instalación del casino en la ciudad, entre otros, también puede tomarse como un suceso relevante en la historia de la construcción de la comunidad “amarilla”.

Según Groening, Springfield es una ciudad ficticia: así la llamo inspirándose en el pueblo más próximo a Portland, donde vivió de niño. La dirección de la casa de los Simpson, incluso, remite la calle donde se ubicaba su casa en aquellos tiempos.

Los nombres de los Simpson son similares a los de su misma familia: su padre se llamaba Homer y su madre Margaret, sus hermanos se llaman Mark, Patty, Lisa y Maggie y sus dos hijos se llaman Homero y Abe.

En cuanto a los personajes que conforman la serie, Groening analiza: “Homero es más bien apático, aunque podría decir que es bastante conservador y estaría de acuerdo con Bush (...) Lisa es definitivamente el personaje más interesante porque, si pudiera, se escaparía de la familia. Bart nunca haría eso: es idéntico a Homero”¹⁹.

Así explica el autor qué fue lo que se generó en él para crear la serie y construir la identidad de los personajes y de la ciudad que conforman dicha comunidad. El autor confiesa que se inspiró en algunos aspectos de los integrantes de su familia y terminó de moldear su personalidad a partir de características en común que encontraba en diferentes familias. Así rememora como surgió su idea y a qué hace referencia: “En la televisión no hay argumento o historia que dure, porque en esencia, se trata de interrumpir. El mensaje de la televisión por debajo del contenido, es que lo que te interesa será reemplazado por algo mejor en cinco minutos. Eso es negativo. Lo era cuando yo era chico y ahora es peor que nunca. Parte de lo que todavía me motiva es que me recuerdo mirando la televisión cuando era chico y muy ocasionalmente podía interesarme lo que veía. Las cosas eran, sobre todo, aburridas. He tratado de imaginarme qué me gustaría ver desde entonces. Y *Los Simpsons* son la respuesta a eso: es el programa que querría ver

¹⁹ García, Fernando. *Matt Groening, el rey Simpson (2009)*. Clarín.com, Buenos Aires: <http://edant.clarin.com/diario/2009/10/11/um/m-02016802.htm>.

si fuera joven hoy. Por eso, para mí las revistas de historietas fueron más influencia que la televisión. Y la música, por supuesto²⁰”.

La conformación de ciudad que establece el autor entrecruza los diez años analizados de la serie y los distintos fragmentos de capítulos son los que grafican esta idea. La llegada del monorriel y la instalación del casino de Burns manifiestan comportamientos similares, descritos a continuación:

En “Springfield próspero o el problema del juego”, durante el capítulo 10 de la temporada 5, se construye históricamente la ciudad. En sus comienzos da cuenta de un lugar próspero, en que se exportaba pantuflas como en ninguna otra parte del mundo.

Años más tarde, se muestra una Springfield contaminada por la corrupción y con riesgos reales de llegar a la quiebra. Como solución al problema financiero, se propone instalar un casino y, a partir de esto, surge una asamblea para determinar si el proyecto es viable. En la reunión, Burns busca sacar un rédito personal y ser él quien maneje a su conveniencia las riendas del futuro emprendimiento de la ciudad, logrando finalmente ser el único dueño de la empresa.

De esta forma, el pueblo se deja influir por promesas rimbombantes en pos de un cambio radical en Springfield. Es la misma comunidad también la que hace oídos sordos a la moción de que parte de los ingresos del casino se destinen a mejorar el escaso presupuesto de la escuela pública del distrito.

La iglesia, como es habitual en cada decisión importante, toma postura: Alegría sostiene que la moralidad, en este caso, data de la definición que tome el gobierno (si lo aprueba el Alcalde no es inmoral). Y cuando Diamante suspende su viaje, anunciando que piensa quedarse en la ciudad para sumergirse en la corrupción, la multitud lo aplaude y alaba.

El proyecto del casino prospera, pero éste dificulta el funcionamiento de la comunidad, en vez de brindar una solución a los problemas económicos por el que fue creado. Por otro lado, genera adicción en la población: Marge, al pasar muchas horas del día frente a una máquina tragamonedas, abandona su hogar y se convierte en víctima de la ludopatía.

²⁰ García, Fernando. *Op. Cit.*

En “Marge contra el monorriel”, capítulo 12 de la cuarta temporada, se plantea al igual que en el caso anterior, una asamblea para decidir en qué invertir tres millones de dólares. El dinero es obtenido por una multa al Señor Burns por el mal tratamiento de los desechos tóxicos de su planta. Nuevamente gana el planteo más demagógico, a partir de una canción alusiva a las cualidades del monorriel.

Marge, entonces, propone reparar la calle principal de la ciudad, en un estado lamentable. Lisa argumenta que una ciudad centralizada como Springfield no necesita un transporte de esas características, pero el resto de la sociedad se deja llevar por la letra superficial y la melodía pegadiza del tema, y así, el proyecto es votado por la mayoría.

Al realizarse el primer viaje, comandado por Homero, se ven las deficiencias del transporte. Mientras el monorriel circula sin control por el centro comercial, el empresario charlatán huye de la ciudad con los tres millones de dólares. De esta forma, la instauración del nuevo transporte estuvo a punto de convertirse en una tragedia, de no ser por un ancla improvisada que pudo detenerla.

Éste no es el único fraude en el que cayó la ciudad a lo largo de su historia, sino que acompaña una trayectoria de sucesos similares: la torre de cartón pintado, la lupa más grande del mundo y la escalera que conduce a la nada, son otras de las vicisitudes por las que transitó Springfield.

Un comportamiento que configura la identidad de la población de Springfield es el que se genera cuando la ciudad es amenazada por un meteorito descubierto por Bart. La primera reacción es el pánico y el individualismo, al querer salvarse cada uno por su lado. Una vez que el meteorito es destruido por la contaminación acumulada en la atmósfera del lugar, la población decide destruir el observatorio, para que el problema no se repita.

En esta ciudad animada suele primar la irracionalidad de la sociedad moderna, que es llevada al extremo y se corporiza a través de la conformación de ciudad que plantea Matt Groening. El acercamiento a dicho lugar nos aterroriza y nos da gracia, pero a la vez nos brinda la posibilidad de desarrollar una mirada crítica al mundo de Occidente en que vivimos.

Capítulo 2: Familias, realidad y ficción

Springfield, tal como se describe en el capítulo anterior, es el espacio físico que le da vida a la serie. Sin embargo, el eje central desde el que se articulan los comportamientos que se desarrollan en la misma, es la familia.

Como institución, es el primer grado de socialización de las personas en la sociedad moderna, y allí los niños, futuros adultos, desarrollan sus primeras nociones del mundo, adquiriendo la mayoría de estos conocimientos a través de las actitudes y comportamientos de sus padres.

Desde un punto de vista sociológico, “la unidad familiar no es un conjunto indiferenciado de individuos. Es una organización social, un microcosmos de relaciones de producción, pero donde también hay bases estructurales de conflicto y lucha. Al mismo tiempo que existen tareas e intereses colectivos, los miembros tienen intereses propios, anclados en su propia ubicación en la estructura social”²¹. Al retomar las palabras de Elizabeth Jelin, se puede sostener que esta definición es útil para describir como se reproduce el concepto en las sociedades modernas. En cambio, es estéril dicho análisis si previamente no comprendemos la construcción histórica del término.

Una característica recurrente de la cultura occidental es naturalizar la forma de vida que impera en su época, visión determinista que obstruye todo tipo de crítica a las instituciones que cimientan la reproducción de dichas sociedades.

El hecho de dar una situación como natural descarta la posibilidad de brindar otra alternativa y alumbra la teoría de una realidad unidimensional de la que es imposible apartarse.

Según Engels, “la historia de la familia arranca con la transformación crucial que significa la aparición de la agricultura. La agricultura y sus necesidades generan funciones que comienzan por ser monopolizadas por personajes que, sirviendo a la expansión de las fuerzas productivas, culminan por transformarse de servidores en servidos. El monopolio de las funciones se consolida por la

²¹ Jelin, Elizabeth, “Jóvenes y familia: percepciones de continuidad y ruptura del mundo social”, en Saintout, Florencia (comp.). *Anuario de investigaciones 2004*. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2005, pp. 173-184.

apropiación, no solo de facto sino también de derecho, de los medios de producción: surge la propiedad privada. El desarrollo de la propiedad privada exige e impulsa, al mismo tiempo, que es exigida e impulsada por, el surgimiento del estado. El monopolio del poder económico debe ir parejo con el monopolio del poder de ejercer la violencia. Este poder debe justificarse, por lo que surgen con él la religión y el derecho. La propiedad de los bienes exige también la necesidad de su continuidad: el mantenimiento de los propietarios ancianos, o sea la manutención futura de la estructura social armada para sostener vida y haciendas del propietario. La creación de la familia, una estructura de relaciones sociales de base biológica pero más extensa y no necesariamente ligada por “sangre” es un correlato necesario. El propietario se ha transformado en patriarca, es decir, en padre. Pero no hay padre sin madre, de modo que la madre viene a ocupar su lugar junto al patriarca”²².

Estas transformaciones tecnológicas que marca Engels generan un nuevo sujeto histórico: la burguesía, que necesita del Estado, la religión y la justicia. El primero como regulador de las pautas sociales y de comercio, y las dos últimas como legitimadoras de la ética y la moral. Sin embargo, esta organización social carecería de sustento si no existiera la familia como primera entidad que ordene la vida de los sujetos que la componen.

Este orden social tal como lo conocemos, sin embargo, no tiene más de trescientos años de vida, cifra que representa sólo un cinco por ciento de los seis mil años de historia humana. Así, la sociedad capitalista no llega a un tercio de lo que, por ejemplo, vivió la sociedad feudal.

El carácter de incuestionable que desea imponer este sistema se sustenta sobre la base de un orden natural que rechaza toda crítica. Las sociedades modernas se apoyan en los medios masivos de comunicación para reforzar esta forma de vida. Así, el cine, la radio, los medios gráficos y la televisión se transformaron en un pilar fundamental para consolidar este proyecto.

²² Engels, Federico, “El origen de la familia, la propiedad y el estado”, en Sartelli, Eduardo. *Un viaje marxista a través del capitalismo*. Buenos Aires, Ediciones Ryr, 2006, p.509.

La televisión es, sin lugar a duda, el dispositivo por excelencia elegido por el capitalismo de la última mitad del siglo XX para imponer sus ideas. En este marco, la familia tuvo un lugar preponderante y se fue estableciendo como un modelo claramente demarcado. Productos como *La familia Ingalls* y *Disney*, o series animadas como *Los Picapiedras* y *Los Supersónicos*, consolidaron este discurso.

Hacia 1974, la cadena NBC de los EEUU lanzó una serie que narraba la historia de una familia, afincada en el Oeste del territorio norteamericano, situada históricamente en 1870, un siglo atrás de su creación. *La familia Ingalls* tuvo tal influencia que llegó a ocupar el séptimo lugar entre los programas más vistos de la televisión estadounidense, entre 1978 y 1979.

La familia, que habitaba en Walnut Grove, solía sortear problemas económicos, y el miedo a perder su cosecha era una constante dentro de la serie. Así impactaba emocionalmente a la teleaudiencia.

Los Ingalls mostraban una realidad reducida a un universo familiar: su contacto social era muy acotado, al estar ambientado en los primeros años de colonización del oeste norteamericano. Así sus diálogos con aborígenes del lugar y habitantes de otras latitudes eran escasos.

Al circunscribirse sólo a la vida familiar en la mayor parte de su contenido y al estar aislada del resto de la sociedad, carece de una visión crítica del contexto histórico en que transcurre la tira.

Compuesta por ocho integrantes, los Ingalls reposaban todas las tareas domésticas en su madre, mientras que el padre era el sostén económico de la familia. Ambos contrajeron matrimonio y criaron sus seis hijos, tres de ellos adoptivos.

Al estar basada en los escritos confeccionados por Laura Ingalls, la serie está narrada desde su perspectiva, una joven que cumple con todos los preceptos de “buena niña”. Estudiosa, atenta con sus padres y de buenos modales en el poblado responde al concepto de familia ideal y al “sueño americano”. Religión, familia y patriotismo siempre se encuentran presentes de manera explícita y se constituyen en el referente espiritual que acompaña los diez años de la serie.

Cada uno de sus capítulos cierra con una moraleja, que apela a la buena conducta y al incentivo de los valores morales. Toda frustración de los emprendimientos familiares es olvidada cuando Caroline hornea un pastel y lo ofrece en la mesa familiar.

En contrapartida, *Los Simpsons* son contemporáneos a la sociedad que describen y transcurren en un mundo mucho más amplio. Parten desde la unidad mínima de socialización hacia las diferentes estructuras sociales, donde conviven diversos tipos de conformación familiar.

En este ámbito, proponen como recurso argumentativo la parodia, el humor corrosivo y la crítica al modelo de familia que la anterior defiende. *La familia Ingalls*, narración costumbrista, está reducida a una simple mirada lineal.

Otro aspecto en que difieren ambas series se manifiesta a partir de los comportamientos, roles y juegos de poder que se generan dentro del grupo familiar. Mientras en la serie ambientada en 1870 se relativizan esas luchas, en *Los Simpsons* se focaliza la trama en esos conflictos.

Los Ingalls proponen un modelo de caracterizaciones lineales y sin espesor, donde sus integrantes carecen de capacidad crítica y no resisten un análisis desde diferentes enfoques. Complejos y contradictorios, los personajes de la familia amarilla son más cercanos al mundo real y escapan del acartonamiento de lo que exige el *status quo* de las sociedades modernas.

Otras dos series que marcaron época en la televisión, fueron las creadas por Hanna Barbera: *Los Picapiedras* y *Los Supersónicos*. Ambas, al igual que los Ingalls y *Los Simpsons*, parten de la familia como eje central y núcleo de su trama argumentativa.

Los Picapiedras basan su historia en las peripecias que le suceden a una familia situada históricamente en la Edad de Piedra, pero con un claro formato de constitución burguesa, donde el rol de los electrodomésticos y el avance tecnológico se canalizan en la labor de los animales y los medios de producción son alegorías de la sociedad capitalista.

El consumismo, a partir de las compras de joyas y el uso de dinero como base de la felicidad, y la venta del trabajo, como modo de conseguir ese capital, están presentes en el dibujo animado, más allá del decorado de la Edad de Piedra.

En *Los Supersónicos*, al igual que en las otras tres series mencionadas, figura el nombre de la familia como título de la tira. Así también, parte de las relaciones entre sus miembros hacia el afuera. 2072 es el año en que transcurre y, al igual que *Los Picapiedras*, son una familia nuclear, compuesta por padre-madre, e hijos de diferentes sexos. Ahora, el decorado futurista rodea todo el entorno, pero el vínculo entre sus integrantes sigue siendo el mismo.

La relación patrón-obrero se sigue estableciendo, y en tiempos de trabajo se añoran las vacaciones que quiebren esa rutina, al igual que en las sociedades modernas.

Más allá de que *Los Picapiedras* se desarrollen en el pasado y *Los Supersónicos* en el futuro, las condiciones materiales no varían y se asemejan a las de las sociedades actuales. En ambos productos, como en *La familia Ingalls*, no se cuestiona la forma de vida y las relaciones económicas, políticas y sociales.

Disney posee el mismo discurso, pero desde otra óptica. Sin embargo, la finalidad es la misma: legitimar el orden vigente y naturalizar un único camino que se pueda recorrer en la organización de la sociedad. Este método puede ser ambientado en la Edad de Piedra o dentro de cincuenta años, pero también puede ser atemporal y virar de épocas según su conveniencia.

En contraposición, todas las familias o grupos de pertenencia de Springfield funcionan encuadrados en estereotipos de las sociedades modernas. En este marco, Matt Groening caracteriza diferentes grupos sociales que se pueden reconocerse en las calles de las grandes ciudades occidentales.

Por ejemplo, Moe Scizlac y el vendedor de revistas constituyen personalidades similares. En una etapa adulta y sin compromisos amorosos, la soledad ocupa un lugar importante en la cotidianeidad de sus días.

Moe, inmigrante italiano, es el dueño de la taberna más importante del lugar. Tiene como mejores amigos a Barney y Homero, pero supo traicionarlos en

reiteradas oportunidades. De perfil solitario conforma un personaje simpático que, en contraposición, tiene altibajos anímicos y zonas oscuras.

Cuando Homero tiene conflictos amorosos, Moe intenta conquistar a Marge de diferentes maneras. En ocasiones en que la taberna no logra conformarlo, busca cambiar el perfil del negocio, y a partir de eso traiciona a los amigos, al no dejarlos entrar al lugar.

El vendedor de revistas alterna su estado de ánimo, al igual que Moe, entre la melancolía y el malhumor al momento de atender clientes en su tienda. Una característica particular de este personaje es su fanatismo y obsesión por los comics, pasión desmedida que lleva a ocupar gran parte de su vida.

Al igual que el cantinero, su vida amorosa deambula entre los fracasos y sólo puede establecer un breve romance con Edna Krabapple, cuando esta sufre una de las tantas peleas con Sigmud Skinner.

Estos dos personajes, junto a otros de menor relevancia, conforman el estereotipo de hombres solteros de avanzada edad con preocupaciones por su estado civil.

Sin embargo, a Skinner no lo preocupa su estado civil. Su amorío con Edna no se traduce en un enlace civil (tampoco en la convivencia con su pareja) por su propia inseguridad y el excesivo apego a su madre.

Esta relación parece aludir a la teoría freudiana del complejo de Edipo. Según Freud este fenómeno aparece en el desarrollo de todos los seres humanos, tanto en el sexo masculino como en el femenino, aunque el femenino no es simétrico al del niño²³. Basándose en la teoría elaborada por Sigmund Freud, su homónimo sufre este complejo, sólo que se traslada a un hombre mayor con un cargo importante dentro de la comunidad de Springfield, como el ser director del colegio de la ciudad.

El inmigrante Apu Nahasapeemapetilon, dueño del Mini-Super, es el marido de Manjula, con quien tuvo ocho hijos. Ambos provenientes de la India y devotos del hinduismo, representan a una minoría étnica, que en ciertos tramos de la serie se pone de expreso manifiesto, cuando son discriminados o cuando sus

²³ Freud, Sigmund, "Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)", en José Luis Etcheverry (comp.). *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIII*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978, pp.7-21.

costumbres y actos cotidianos no son aceptados socialmente por la comunidad de Springfield. Incluso en ciertos momentos la comunidad de Springfield coincide en deportarlo por ser un inmigrante ilegal. Así, Apu constituye el estereotipo de extranjero que trabaja de comerciante en su país adoptivo.

Manjula se ocupa de la crianza de Anoop, Uma, Nabendu, Poonam, Pria, Sandeep, Sashi, y Gheet; mientras Apu es quien solventa económicamente a su mujer y a sus hijos, quienes nacieron en un mismo embarazo y en todo el transcurso de la serie tienen pocos meses de edad.

La cantidad de criaturas no sólo desbordan el pequeño lugar donde viven, sino que también sobrepasan los ingresos que el comercio le reditúa a Apu, a pesar de la cantidad de horas que le dedica.

En una ocasión batió el record de tiempo en un Mini-Super, al estar 112 horas consecutivas con el local abierto. Esta excesiva dedicación al trabajo no le permite cumplir plenamente con su rol de padre, lo que a veces genera críticas en el resto de la comunidad, repetidas hacia él y a su mujer, quienes reproducen hábitos típicos de la cultura hindú, muy peculiares en la cultura de occidente.

La familia Van Houten es la que componen Kirk, Luann, y el hijo de ambos: Milhouse, amigo más cercano de Bart Simpson y muchas veces testigo y partícipe de las travesuras que realiza el niño protagonista. Conforman el estereotipo de unidad familiar con hijo único con grandes trastornos de personalidad, primero por sobreprotección y luego, cuando Luann y Kirk se divorcian, por la separación de sus padres.

El momento que desencadena la disolución del matrimonio transcurre durante una fiesta que organiza Marge en la casa de los Simpson. Es Luann quien toma la decisión. Luego, Kirk confiesa, en una charla con Moe, que lo tomó por sorpresa, hecho que se ve reflejado en el futuro fracaso amoroso del padre de Milhouse, cuando al querer rehacer su vida con otra mujer frustra esas posibilidades. Por su parte Luann afronta con más entereza la separación y se involucra con otro hombre, a quien engaña con el mejor amigo de éste.

Milhouse, al irse Kirk de la casa, debe convivir con su madre, quien no encuentra un rumbo y descuida de la crianza de su niño. Así, es el chico quien carga con los

problemas que surgen de la separación sus padres, no sólo por lo que implica el hecho en sí, sino también por el peso emocional que conlleva el quiebre del estatuto social que pauta una familia tipo con la unión entre padre y madre.

Así, la familia Van Houten deja de ser una familia nuclear y se transforma en algo fraccionado: en un vaivén de sensaciones inconexas que debe transitar la niñez de Milhouse, expuesto a los deslices amorosos de su madre y a la constante inseguridad de su padre.

El sociólogo francés Jacques Donzelot, en su libro *La policía de las familias* cita un concepto teórico que rompe con el modelo clásico: “Ya nadie ve a la familia como la forma esencial de la organización social, la figura inmutable que a toda costa habría que salvaguardar (...) Así los animadores de la Escuela de Padres declaran que hoy no podemos ver dibujarse un esquema ideal del grupo familiar (...), los componentes esenciales del grupo familiar deben tratar de que no se les disfrace con una etiqueta, ya sea la de hijo o la de padre, y simplemente ser personas que se aceptan mutuamente en sus roles y en sus deseos; es decir, que se aman”²⁴.

La familia Van Houten sufre esta transformación: no sólo se rompe el modelo clásico sino que también deja de convivir bajo el mismo techo.

Milhouse, así, no pertenece a lo que UNICEF llama familia nuclear. El resentimiento por la separación y los conflictos que conllevan el matrimonio separado genera una disputa: primero, entre Milhouse y sus padres, con actitudes del niño que se traducen celando a ambos, y luego entre Kirk y Luann, disputándose el amor de su hijo como si fuera una mercancía.

Estos enfrentamientos afectan al niño no sólo en la casa, sino también en su vida social: en su convivencia con los chicos de su edad, con quienes le cuesta adaptarse y desenvolverse plenamente, recibiendo las burlas de muchos de ellos.

Como describimos en el capítulo anterior, la cultura de Occidente ha vivido a partir de la década del ‘90 una profundización en sus relaciones sociales, donde prevalecen el individualismo, la reformulación de las categorías tiempo y espacio y la fuerte tendencia a la concentración poblacional urbana.

²⁴ Donzelot, Jacques. *La policía de las familias*. Valencia, Edición Pre-textos, 1979, p.242

Los avances tecnológicos, principalmente dados en las áreas de comunicaciones y transportes impusieron un ritmo de vida más vertiginoso. Cabe destacar que estas dos áreas lograron un gran desarrollo en el primer momento del capitalismo, en la revolución industrial, con progresos tecnológicos como el teléfono en reemplazo del telégrafo.

Retomando el concepto de ideología de Karl Marx, los pensadores de la Escuela de Frankfurt plantean que en las sociedades modernas se impone a los individuos una *Falsa Conciencia*²⁵ a través del modo de vida legitimado en las sociedades modernas. En estas sociedades encontramos una razón instrumental que establece, por medio de la cultura, formas para fines prefijados como naturales de antemano.

Max Horkheimer menciona que, en este contexto, el individuo no posee la libertad de elección, ya que el abanico de posibilidades está configurado previamente por el sistema²⁶.

Bajo la definición de alienación de Marx²⁷, los intelectuales de la Frankfurt afirman que ya no sólo se debe buscar esta categorización dentro de la fábrica, sino en toda la sociedad avanzada.

Marcuse llega a la conclusión de que el sistema capitalista es racional en su nivel técnico y de abastecimiento, pero irracional en su funcionamiento interno; por ejemplo cuando enarbola conceptos de libertad e igualdad que no se ven presentes en la realidad.

²⁵ Marx, Karl; Engels, Federico. *La ideología alemana*. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1974, pp.16-27. "En el marxismo, ideología tiene dos significados distintos: (1) concepción del mundo que implica una determinada perspectiva de vida ligada a los intereses de las clases sociales, una escala de valores, junto con normas de conducta prácticas. (2) Falsa conciencia, obstáculo para el conocimiento de la verdad, error sistemático, inversión de la realidad por compromisos con el poder establecido. El marxismo es una concepción ideológica del mundo vinculada a los intereses de los trabajadores (significado 1), que cuestiona toda falsa conciencia ideológica de la burguesía (significado 2).

²⁶ Horkheimer, Max, "Crítica a la razón instrumental", en Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego. *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999, pp.121-129.

²⁷ Marx, Karl. "El trabajo enajenado", en *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. México D.F, Grijalbo, 1968, pp.71-89.

El obrero se empobrece cuanto más riqueza produce en extensión y en poder, ya que se convierte en mercancía. Él trabaja pero no ve el resultado de su trabajo. El capitalista, en cambio, cuando el obrero le genera mayor ganancia, tiene la oportunidad de producir más y al hacer que la producción se incremente, esto se traduce en mayor trabajo para el obrero. Mientras más produce, menos se pertenece así mismo, más pone de sí en más objetos que menos le pertenecen ya que pone su vida, su tiempo.

El autor afirma que el sistema capitalista va conformando a través de las instituciones el sujeto que necesita para llevar a cabo su sistema de producción, suprimiendo toda posibilidad de individualidad.

La serie, por su parte, brinda la posibilidad de estudiar estos complejos entramados sociales que plantea Marcuse.

Retomando el comienzo del capítulo, es oportuno empezar a describir los roles de cada uno de los integrantes de la familia Simpson, núcleo primordial del argumento de la serie, como así también de este trabajo de investigación.

Personajes

1. Homero

Como se señaló anteriormente, la serie comienza con una mirada macro con respecto al funcionamiento de una ciudad, Springfield, para luego centrar su eje en la familia Simpson, donde se narran las historias a través de los capítulos: por medio de la parodia del mundo occidental, cuya imagen resulta construida por los medios de comunicación.

Al observarse la estructura de la serie, el siguiente eslabón en que el autor centra su temática es en el personaje de Homero, disparador de situaciones que van estableciendo las tramas de los capítulos. Así, desde este personaje, se proyecta la relación con el resto de los integrantes de la familia y de ellos con la comunidad.

Homero trabaja en la fábrica más importante de la ciudad, recluido en el sector encargado de la seguridad de la planta. Tiene entre 36 y 40 años, según el capítulo, y su fecha de nacimiento más probable es la de 12 de mayo. Irresponsable, infantil y torpe, pero con actitudes bondadosas, el hijo de Mona y Abraham Simpson fue votado en una encuesta realizada por la revista de espectáculos estadounidense *Entertainment Weekly* como el mejor personaje de la televisión de los últimos 20 años²⁸. Los rasgos esenciales de su personalidad se

²⁸ *Homer Simpson, el mejor personaje de TV de los últimos 20 años (2010)*. Reuters España: <http://www.reuters.com/article/2010/06/01/oesen-television-simpson-idESMAE65002M20100601>

presentan desde su niñez. A partir de los once años fue criado únicamente por su padre, ya que su madre tuvo que huir de la justicia por paralizar los negocios del Señor Burns.

Homero es hijo de dos formas de vida claramente enfrentadas con un alto contenido histórico. Su madre, Mona, es hippie y feminista; tiene una buena relación con su hijo y su amor hacia él se plasma en tratar de mejorar el mundo que habitará Homero, quien guarda un gran recuerdo de los momentos que compartieron. En el otro extremo, se ubica Abraham, de pensamiento conservador y tradición militar (en varios capítulos se cuenta que fue soldado), mostrándose siempre en contra de las manifestaciones ciudadanas, tanto las de los '60 y los '70 como las contemporáneas. El padre de Homero es muy afecto a los valores morales tradicionales que enaltecen el respeto a la concepción costumbrista de familia, a la jerarquización del hombre sobre la mujer y al pesimismo hacia toda posibilidad de cambio.

El filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky menciona en su libro *La era del vacío*, que el siglo XX tuvo un estilo de vida disciplinaria, sea del lado conservador como del revolucionario. La modernidad proponía, desde su cuna en la revolución francesa, que por medio de la razón era inminente el avance del hombre hacia el progreso. *Igualdad, libertad y fraternidad* fueron conceptos que con el devenir histórico se fueron complejizando al punto de no alcanzarse por las amplias mayorías de las sociedades. Ante esto, Lipovetsky considera que lo que precede a la modernidad es la “era del vacío”, vacía de todas esas aspiraciones antecesoras²⁹.

Esta matriz de pensamiento corresponde al movimiento posmoderno, que abarca un amplio espectro de ideas y autores, heterogéneos entre sí, tanto pertenecientes al arte como a la filosofía.

Se habla por primera vez de movimiento posmoderno en la década del 70'. Jean-François Lyotard, en *La condición posmoderna*, recoge el análisis de Alain Touraine en *La sociedad posindustrial* sobre los capitalismos desarrollados.

²⁹ Lipovetsky, Gilles. “Modernismo y posmodernismo”, en *La era del vacío*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1986. pp.79-135.

Sostiene que “en estas sociedades se registra una evolución de las fuerzas productivas que reemplaza la producción industrial por la robótica y la informática (...) sobre esta base, Lyotard indica que, al tiempo que las sociedades entran en la edad postindustrial, se corresponden con una nueva cultura, la cultura posmoderna”³⁰.

Homero, por otro lado, hereda el accionar rebelde de su madre y los rasgos conservadores de su padre, influyendo en su propia identidad a la hora de llevar adelante sus acciones y relacionarse con el mundo.

Para Homero la diversión prevalece por sobre el resto de las cosas: correr riesgos sin importar que pueda sucederles a sus seres queridos y no hacerse problemas por las consecuencias que sus acciones generen. Por eso puede andar feliz por la vida sin saber los colores de la bandera de Italia, alentando a que su hijo se burle de una ópera o diciéndole a un personal de seguridad, que su hijo Bart, corre carreras sin casco. También puede leerle una guía de televisión a sus hijos para que se duerman, recomendarles sacar la cabeza por la ventanilla o quemar el título de la secundaria cuando se entera que entró en la universidad. Homero, cuando tiene que optar entre varias opciones, no apela a su razón crítica, de la cual parece carecer por completo: prefiere el azar.

La forma de actuar de Homero, que se podría caracterizar como un posmoderno³¹, es diametralmente opuesta a la teoría crítica desarrollada por la Escuela de Frankfurt y, a la vez, es la encarnación de un modo de subjetividad que esta corriente de pensamiento pone en evidencia. Herbert Marcuse, en su libro *El hombre unidimensional*, donde refiere al sujeto que el capitalismo y su fase exponencial del neoliberalismo construyen, marca que el término alienación de Marx en la época moderna no debe circunscribirse solamente al operario de la fábrica, sino a todos los habitantes que están bajo el sistema, ya que la opresión

³⁰ Melamed, Analía, “Una aproximación al debate contemporáneo modernidad posmodernidad” en Julio C. Moran. *Por el camino de la filosofía*. La Plata, De la campana, 2006, pp. 163-173.

³¹ Melamed, Analía. *Op. Cit.* pp.168-169.

El saber posmoderno se caracteriza, así, por el abandono de la proyectualidad y la ausencia de cualquier totalidad como marco de significación social y política. Se trata del fin de las teorizaciones absolutizantes y de las certidumbres, de la emergencia de un pensamiento de lo parcial. Junto a la fragmentación social, se produce el estallido de los juegos del lenguaje científico, imposibilitado de una unificación o totalización en un metadiscurso.

no sólo se manifiesta por medio del patrón hacia el trabajador (situación evidenciada en la relación Homero-Burns) sino que debe llevarse a todas las esferas de la vida cotidiana³².

Homero, sentado en su sillón mirando televisión, escucha un comercial y exclama que debe tener lo que allí se publicita. Al ver la cartelera en la ruta, frena abruptamente, para ver qué debe consumir. El deseo de comprar de Homero no se responde nunca a una necesidad personal, sino a un imperativo impuesto por las lógicas de producción y reproducción de las sociedades modernas.

El intercambio de mercancía que involucra a la producción de bienes y a su futuro consumo es un eje principal del capitalismo como modelo político, económico y social. La vida del sistema está atada al incremento constante del consumo. De aquí viene la insistencia cotidiana de la publicidad, a la que Homero es complaciente tanto dentro del hogar como fuera de ella.

Esta incitación al consumo genera en Homero el deseo de obtener objetos para encontrar la felicidad. La necesidad de un deseo material es lo que genera en este personaje la sensación de felicidad, encontrando en algo externo la satisfacción de tal deseo. Aparentemente, al no obtener la felicidad existencial encuentra en satisfacciones parciales su razón de ser.

La repetición del deseo es constante y efímera, generando una sensación de insatisfacción, que es muy palpable en la cultura contemporánea, ideas que también transmite la Escuela de Frankfurt, cuando menciona que una vez que el sujeto cumple ese deseo advierte que otro deseo sustituye el anterior, dejando en evidencia que la felicidad no está relacionada con el objeto, y que sólo es una ilusión de la “falsa conciencia”. Si ésta no actuara de tal manera el consumo y la perduración de este sistema social correría peligro de muerte³³.

El rol de la publicidad y de la televisión, tanto fuera como dentro del ámbito de la familia, obviamente tiene una fuerte influencia en la sociedad. Por eso es interesante advertir el entramado de relaciones que constituyen la cultura y demarcan a los sujetos que habitan en ella.

³² Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1993, pp.171-196.

³³ Marcuse, Herbert. *Eros y Civilización*. México D.F., Joaquín Mortiz, 1981, pp.27-35.

Otro rasgo distintivo de esta sociedad evidenciada en la conducta de Homero, es el grado de competencia que éste ejerce con el resto de la comunidad. Su individualismo encuadra al resto de los mortales como enemigos y obstáculos para conseguir sus objetivos, lo que resulta afín al modelo económico occidental que promueve este tipo de conductas propias de Homero. Puesto que la economía se basa en la competencia comercial, esta postura va filtrándose en todos los órdenes de la vida de los sujetos que componen estas sociedades de Occidente.

Ya en las primeras teorías liberales, como el *Leviatán* del inglés Thomas Hobbes, se afirma que el hombre es el “lobo” del hombre y que naturalmente la competencia es lo que prevalece en esta relación³⁴. Este libro impulsa un cúmulo de leyes que regula esta situación para hacer posible la convivencia entre los seres humanos.

El capitalismo y sus teóricos necesitan exponer la idea de competencia como un rasgo innato al ser humano. El sistema capitalista, que privilegia su fase económica, necesita de la competencia para que ésta prospere y el libre mercado –eje económico fundamental- se pueda llevar a cabo.

2. Vínculo Homero-Familia

La competencia no sólo se plantea en la faceta económica, dentro de la serie, sino que se da a conocer en otros órdenes. La principal preocupación que Homero tiene sobre el funcionamiento de su familia, es la imagen que ésta genera hacia el resto de los integrantes de la comunidad. Su punto más alto de preocupación se presenta cuando observa que comportamientos de otras familias dejan en evidencia debilidades de la suya.

El hecho paradigmático de esta obsesión de Homero es la comparación que él mismo establece con la familia Flanders, principalmente con su “opuesto”: Ned, que al igual que él se encuentra en plena crianza de sus hijos y en una relación marital establecida.

³⁴ Hobbes, Thomas. *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Bogotá, Editorial Skla, 1982, pp.105-109.

Lo que se encuentra en pugna detrás de la pelea que Homero establece con Ned son dos formas de ver la vida, situadas en extremos opuestos. Llega a tal punto el sentimiento de enfrentamiento que invade a Homero sobre Ned, que contagia a éste y, en ciertos momentos, lo arrastra para que forme parte de su riña.

En contraposición a los valores que dominan a Homero, Ned es profundamente religioso. Participa de la misa dominical y de todo evento que esté ligado a la *Iglesia Protestante* que lidera el Reverendo Alegría. Su vida transcurre sobre la base de los preceptos de la religión: respeto entre los integrantes de la familia, forjado desde la jerarquización indiscutida de sus miembros; y una fuerte represión a acciones que no contemplen las enseñanzas de la Biblia, única guía de sus actos.

Con estos valores conservadores, profundamente arraigados por padre y madre, los Flanders cumplen con el precepto burgués de familia ideal: sin conflictos internos y sin discusiones que pongan en duda la conformación establecida de la misma.

La generosidad en los comportamientos de Flanders dista de la mirada individualista que, en gran parte de la serie, prevalece en Homero. Flanders tiene una visión de la vida que se incluye en los grandes relatos mencionados por Lyotard³⁵, ya que busca la plenitud para el conjunto de los integrantes de la sociedad, por medio del relato cristiano. Homero, sin embargo, tiene como objetivo su propia felicidad, que va en detrimento del bienestar de los otros. De esta manera, su buen estado de ánimo está más vinculado a la desgracia del otro, que a su propia suerte.

Esto se ilustra en el capítulo 3 de la tercera temporada, cuando a Homero se le cumple el sueño de que Ned quede en bancarrota al tener que cerrar el “Zurdódromo”. Homero no sólo festeja la frustración de su vecino, sino que también aprovecha esta situación para comprarle a cifras irrisorias objetos de la casa. En ese momento se ve un Homero pleno de felicidad, combinando la

³⁵ Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1987, pp.28-31. Lyotard da por finalizados los grandes relatos de la historia: cristianismo, marxismo, iluminismo y capitalismo. Al dar muerte a estos grandes relatos, esta filosofía cree en la fragmentación de los mismos, dejando la historia en manos del individuo aislado, en busca de su propia plenitud.

obtención de objetos materiales de su vecino y la desazón que implica para el otro el despojamiento de estos objetos tan simbólicos para la vida de Ned.

Cabe aclarar que en algunas situaciones Flanders, agobiado por su estilo de vida, ve en la espontaneidad de Homero algunos signos virtuosos y siente envidia por la forma en que éste encara sus días. En este caso, como en el transcurso de toda la tira, a los personajes no se los puede encasillar bajo la antigua matriz de serie de dibujos animados, donde suelen agruparse en veredas opuestas los buenos y los malos. Aquí el autor establece matices de conducta que son más cercanas a la realidad humana.

En la décima temporada, Ned se cansa de su rutina diaria y le pide ayuda a su vecino. Homero, regocijándose por el pedido de su oponente, plantea un cronograma de clases con el objetivo de que Flanders llegue a comprender y copiar su filosofía de vida. El curso dura una sola clase, debido a que Ned se enoja con éste luego de emprender juntos un viaje a Las Vegas, donde culminan ebrios y casándose con dos mujerzuelas del lugar.

En otras ocasiones, se plantea que Homero es quien busca modificar su estilo de vida, y recurre a Ned para copiar ese modelo. En esos momentos es cariñoso con Marge, compañero con Bart, comprensivo con Lisa y ve, en la felicidad de los otros, parte de su motor de felicidad. Estas situaciones tienen un cauce común, originado ante la proximidad de que algo estructural de su cotidianeidad pueda quebrarse o romperse: sucede ante la posibilidad de divorcio con Marge, frente al riesgo de perder la vida, o por miedo a que sus hijos no vean en él un referente, cuestión que lo remonta a la relación establecida con su padre.

Homero está inscripto dentro de una perspectiva contemporánea y sólo valora lo que está en riesgo de pérdida ante una situación límite. Un ejemplo macro de esto, es la reciente preocupación masiva por la ecología, el agotamiento de recursos no renovables como el agua o el petróleo, en pos de la preservación de la especie humana.

Estas situaciones límites, sin embargo, no son hechos aislados, sino que la información sobre el deterioro del medioambiente es conocida por la humanidad desde hace varias décadas, y sólo con el riesgo de acercarse la destrucción total o

parcial del mundo comienza a tomar algunas medidas para apaciguar dicho fenómeno.

Homero, bajo esta lógica, desobedece la información cotidiana sobre el deterioro de la relación con su familia. Ambos comportamientos no tienen un lazo casual, sino que son hijas de la misma cultura occidental contemporánea.

3.Relación Homero-Bart

Bart es el primer hijo del matrimonio entre Marge y Homero. Nacido un 28 de diciembre (día de los inocentes), el joven que la serie inmortaliza en sus ocho años, construye con su padre una relación bastante particular. La noticia de su llegada no fue tomada con alegría por Homero, porque ésta no fue planeada y, a su vez, complicaba la economía de la pareja.

Los primeros días de relación entre padre e hijo fueron bastantes conflictivos y esto se nota en los capítulos donde se retratan aquellos momentos. Por ejemplo, cuando Bart le arroja la billetera o cuando lo llama por su nombre en vez de decirle “Papi”, como quería Homero. Aquel espíritu de destrucción que Bart evidencia en sus primeras bromas marca la personalidad que va formando el niño, que luego se traslada al resto de la serie.

A través de los capítulos analizados en esta investigación se revela que Homero tiene un gran déficit paterno y que al profundizar se encuentran raíces de estas deficiencias en la crianza que Abraham tuvo con él. La poca confianza en su hijo, la repetición constante de que su llegada no fue planeada y el echarle la culpa al otro por acciones que deberían propiciar una autocrítica, se manifiestan tanto en la relación Abraham-Homero como en la de Homero con Bart.

En la relación Homero-Bart, cabe destacar los fallidos consejos que el padre le proporciona al niño. Estas situaciones podrían desdoblarse en dos categorías: los consejos directos que le da Homero en las charlas a su hijo y, en segunda instancia, los consejos indirectos derivados de las acciones que realiza el padre.

En el octavo capítulo de la primera temporada, “Héroe sin cabeza”, Bart trata de comenzar una amistad con los chicos más revoltosos de la ciudad: Nelson

Rufino, Jimbo, Dolph y Kearney. Al escuchar una charla en la que ellos mencionan lo bueno que sería que alguien se animara a cortarle la cabeza al monumento de Jeremías Springfield, Bart toma la decisión de realizar esa obra, con el fin de impresionar al grupo.

La idea de tomar ese riesgo para encajar en el grupo lo anima pero le hace sentir culpa. En ese momento decide preguntarle a su padre qué decisión es la más adecuada. Sin adentrar en las características particulares del hecho, Bart le pregunta si es importante ser popular. Enfervorizado, Homero responde que sí, que lo más importante en la vida es ser popular. Bart, entonces, toma la decisión de cortarle la cabeza al monumento del fundador de la ciudad.

Esta situación deja de manifiesto el poco compromiso de Homero con el fondo del problema, al dar un consejo que está cargado de su propia historia personal. Homero siempre tuvo problemas para relacionarse con los grupos más “populares”, al ser dejado de lado. Así traslada la frustración personal a la valoración para aconsejar a su hijo.

Otra situación característica de Homero consiste en no medir sus acciones y las consecuencias que éstas pueden originar en sus hijos. Menciona en la mesa familiar que al finalizar una competencia nadie se acuerda del segundo, que éste es el primer perdedor. “En la vida las cosas se ganan con esfuerzo y... ¡Ahora déjame escuchar la lotería!”, se contradice. Y hasta pone en riesgo la vida de su propio hijo, cuando le permite portar un arma si éste limpia su cuarto.

Homero prioriza su bienestar y sus conveniencias, y esto lo traslada a la esfera más íntima, afectando el accionar de sus hijos y predicando una forma de ser individualista y desenfrenada.

4.Marge

El personaje de Marge no juega un rol tan fundamental como el de Homero en la trama de la serie, pero su papel incide en las grandes determinaciones del funcionamiento del hogar y de la familia.

El apellido de soltera de Marjorie "Marge" Simpson es Bouvier, denominación que alude indefectiblemente al de Jacqueline Kennedy, la famosa mujer del ex presidente norteamericano. Se estima, según las circunstancias de los capítulos, que tiene entre 34 y 40 años. Su cumpleaños es el 18 de mayo. En su rol de ama de casa, se dedica a los quehaceres hogareños y, a pesar de haber tenido varios empleos, todos le han durado poco tiempo. Sólo antes de casarse tuvo un trabajo duradero como camarera sobre patines.

Marge conoció a Homero cuando tenía diez años, durante un campamento en que él finge ser otra persona. Allí tienen un breve romance y se distancian al no coincidir en un último encuentro. Años más tarde, ya en Springfield, se volvieron a encontrar en la secundaria y retomaron la relación.

Tercera generación en Springfield, Marge es proveniente de una familia de inmigrantes que decidió mudarse a la ciudad porque admiraba la historia de Jeremías Springfield.

En algún momento de su juventud supo vincularse al arte, disciplina en que se desarrolló muy bien a partir de sus pinturas.

Su padre trabajaba como aeromozo, pero también él incursionó en la rama artística, ya que fue fotógrafo de niños. Jackeline es el nombre de su madre, quien aparece en pocos capítulos, donde acostumbra a presionar e inmiscuirse en la vida de Marge, Patty y Selma, sus tres hijas.

Marge políticamente responde al partido demócrata. A pesar de su mirada conservadora de la vida, mencionó haber votado a Jimmy Carter y apoyó al candidato de este partido en su región.

Su discurso, sea en la mesa familiar o en sus relaciones sociales, tiene raíces conservadoras y moralistas. Ella es la que predica la importancia de acudir a la iglesia todos los fines de semana, y quien castiga o coacciona a aquellos integrantes de la familia que tengan otro plan. En una ocasión advierte a Homero que no la haga tener que optar entre Dios o él, porque no saldría airoso de esa elección.

En otro lapso de la serie, ante un mal momento que estaba pasando Lisa, Marge le recomienda reprimir sus emociones, aconsejándola de que salga a la calle con

una gran sonrisa. La recomendación se debe a que, de esa forma, nadie se enterará del dolor que la acoge.

Marge es quien se levanta a prepararles el desayuno a los niños, es la que cocina y se encarga de todas las tareas domésticas que se desarrollan en la casa, siempre ante la pasividad de Homero que, cuando se encuentra en su hogar, sólo dedica tiempo al ocio: consume en exceso tanto alimentos como productos televisivos.

Por otra parte, toma las decisiones más importantes y, en instancias límites, resuelve las situaciones de discordia y conflicto que se plantean, principalmente en la casa. Cuando Bart y Lisa se enfrentan en la final de hockey, Marge es la que media entre ambos para que la rivalidad no sobrepase los límites del campo de juego, mientras que Homero exige que compitan sin compasión, debido a que el único objetivo para él es triunfar en la contienda.

Marge encarna los valores conservadores del cristianismo y mantiene una estrecha relación con el paradigmático Reverendo Alegría, lo que se manifiesta en el capítulo en que, por cansancio, éste decide tomarse unas vacaciones y encuentra en Marge a su reemplazante para atender a los feligreses que se acercan a la iglesia en busca de respuestas. El resultado es positivo, debido a la entrega de Marge, que al no ser tan severa logra conquistar la confianza de los vecinos de Springfield.

En contraposición a Homero, su preocupación por resolver los problemas individuales de los habitantes de la comunidad es legítima. Éste, en cambio, dista de preocuparse por su entorno y prefiere centrar su atención en sus problemas personales.

Ned Flanders, más devoto y constante en su proceder religioso, no cuenta con el aval del Reverendo para suplirlo en su cargo, al considerarlo como un fundamentalista de la religión.

Sin embargo, al elegir a Marge como su reemplazante temporaria, Alegría queda expuesto a la comparación. Así los habitantes de Springfield advierten que el Reverendo no se preocupa lo suficiente por el bienestar de ellos.

Marge y Ned suelen interactuar en el mismo ámbito (comercios, iglesia, calle). Su relación es buena, aunque discrepan cuando el extremismo se apodera de Flanders.

En muchas ocasiones, Marge menciona irónicamente que tiene cuatro hijos, incluyéndolo a Homero dentro de ese rango. Su relación respecto a su marido se configura, en ciertos aspectos, dentro del papel que puede jugar una madre con sus hijos: ella es quien le compra la ropa, lo viste, le da de comer, soluciona sus angustias, resuelve sus problemas, advierte de peligros y quien lo reta ante sus errores. De esta forma se establece un doble rol, cubriendo el espacio de la esposa y la madre, como así también el de la mujer y el hombre en la casa.

Al ocuparse de la mayoría de las cuestiones hogareñas y al no tener en su compañero un sostén de distribución de tareas, Marge en ciertas ocasiones colapsa al punto de llegar a situaciones de stress psíquico y pánico. En esos momentos, el resto de la familia se apiada temporariamente, y contribuye en las tareas domésticas para alivianar el peso de las responsabilidades.

Marge menciona con orgullo el conocer la variedad de platos que prefieren cada uno de los integrantes de la familia, acordarse las fechas de cumpleaños o eventos importantes y saber las actividades que cada uno realiza cotidianamente por fuera del hogar.

Por fuera de su característica conservadora-moralista, Marge encuentra momentos de rebeldía en que rompe con estos esquemas. Por ejemplo cuando busca empleo, no sólo con fines económicos, sino para encontrar una independencia fuera de los quehaceres de la casa, o al momento en que sale manifestar por una causa que la incumbe o afecta a alguno de sus familiares directos.

El motor de la mayor parte de estas manifestaciones es el riesgo de que alguno de sus familiares directos se vea perjudicado por alguna situación ajena al núcleo familiar, ya sean medidas tomadas por el gobierno, como el plan dental, en perjuicio de la salud de Lisa; o productos televisivos nocivos para sus hijos, como la violencia en los dibujos animados.

Al igual que Homero, Marge arrastra conflictos del pasado vinculados a las vivencias con sus padres. En un capítulo donde la familia Simpson debe volar a otra ciudad, acompañando una de las aventuras de Homero, Marge se descubre temerosa a viajar en avión, hecho por el cual se deben quedar en el aeropuerto de Springfield. Luego de varias sesiones de psicoanálisis rememora un episodio de la infancia en que ve a su padre convidando confituras a los pasajeros de un avión. Así se entera que éste no era piloto sino aeromozo, situación que provoca en ella un gran trauma.

Por el lado materno, tuvo que lidiar con las presiones y el asedio de su madre, quien en reiteradas ocasiones a lo largo de su crianza, frustró las aspiraciones de progresar de la joven Marge. Por ejemplo, ante el sueño de ser astronauta, sentenció que nunca se distinguiría en ese rubro. En las pocas situaciones que visita la casa de los Simpson, esta actitud sigue vigente, desautorizando el accionar de su hija. Estas vivencias hacen que se replantee sus actitudes en el rol de madre, cuando al discutir con Lisa le dice que no quiere repetir los errores que su madre tuvo con ella.

En la mayor parte de sus intervenciones se muestra como una mujer conservadora, que respeta y es condescendiente al rol que se le asigna y se auto-asigna: de ama de casa y encargada de las tareas domésticas. Sin embargo, se origina en ella la necesidad de rebelarse ante esto, canalizadas a través de manifestaciones sociales o en presentaciones de quejas al resto de los integrantes de la familia. “Estoy harta de estar encerrada”, le reclama a Homero cuando éste no quiere salir a pasear. El personaje representa, en esta y otras situaciones, a la mujer ama de casa frustrada que a menudo deja entrever la violencia que esta situación le genera.

Por otro lado, reprime una personalidad adictiva, que en algunos trayectos de la serie se ponen en evidencia, y esto conlleva al colapso del orden familiar.

El comportamiento de Homero ante las adicciones de Marge es, en un primer momento, indiferente y pasivo. Sin embargo, cuando comienzan a afectarse sus intereses y la tranquilidad del hogar debido a la ausencia de su mujer, advierte cual es el problema y se lo manifiesta a ella.

Este problema de adicciones afecta a Marge en dos ocasiones: cuando los Simpson se mudan a una casa inteligente, ésta se frustra y comienza a embriagarse; y cuando ponen el casino en la ciudad, momento en que se revelan sus vicios con el juego. En éste último caso, Marge reconoce ante Homero que tiene problemas y debe corregirlo. Él, en vez de prestar atención al relato de su mujer, aprovecha el momento para minimizar sus propios errores en la vida: “¿Te acuerdas cuando me encontraron robando relojes en esa tienda?, eso no es nada: tú tienes problemas con el juego”, aduce y se justifica.

En ambos casos sus hijos son parte de la estrategia de Homero para que Marge se sensibilice y vuelva a su vida habitual, fuera de los excesos. A él no le preocupa dejar expuesta su falta de autoridad para poder manejar los hechos cotidianos y problemas habituales que se presentan en el ámbito familiar. Por ello no repara en recurrir a la súplica y el ruego para que su mujer tome el control de las situaciones y devuelva la tranquilidad al hogar.

Los rasgos competitivos de Marge se dejan ver en enfrentamientos y luchas de ego con otras mujeres habitantes de Springfield, como cuando en el capítulo 11 de la octava temporada se junta con sus amigas y toman la decisión de invertir para hacer *Pretzels*. Ella, sin embargo, decide que no va a aportar dinero para llevar adelante el proyecto. Sólo cuando Lisa puede convencerla toma la iniciativa de realizar el negocio por cuenta propia, transformándose en la competencia del resto de las vecinas. Como estrategia para eliminar a sus rivales, se arriesga a regalarlos en el *Estadio de Baseball* de Springfield, pero su intento es en vano, porque cuando el señor Burns gana el sorteo de una camioneta los espectadores lanzan los *Pretzels* al estadio sin antes probarlos, frustrando así el emprendimiento de Marge.

Otro dato característico que se evidencia en estos diez años de análisis es la insistencia de Marge en buscar que su familia trepe un peldaño en la escala social. En varios capítulos de la serie intenta posicionarla a través de conductas forzadas en grupos reducidos de la alta alcurnia.

Así es que se ve a los Simpson entrando a una casa de campo con vestidos que le costaron una gran cantidad de dinero, valiéndoles una gran porción de sus

ingresos, para de esta manera encajar y cambiar sus relaciones habituales con sus vecinos; o puede observarse a Marge hipertensa dando órdenes para que los integrantes de la familia repriman sus acciones cotidianas y sean aceptados por la clase alta de la ciudad. Esto deja de manifiesto la aspiración de las clases medias a integrarse al mundo de la clase dominante a cualquier costo.

Este tipo de conductas es recurrente en Marge a lo largo de los dos lustros investigados, donde la mujer de extenso pelo azul suele reconocer la culpa que la aqueja por llevar a la familia a actuar como algo que no son. Entonces los pedidos de perdón se repiten y los Simpson vuelven a establecerse como una familia típica de clase media.

Otro aspecto que referencia la relación de Marge con el exterior, se manifiesta cuando sus hijos tienen problemas con su entorno social, motivo por el cual ella sale en defensa de los intereses y problemas que causa Bart, primordialmente, y en menor medida de Lisa o Maggie.

Marge suele emprender luchas sociales cuando siente que los derechos de sus hijos son vulnerados. Estos episodios conducen a que Marge se relacione con otras madres que comparten sus mismas problemáticas. En estos casos, Marge suele ponerse al frente del movimiento para pedir que las cosas cambien.

El liderazgo de Marge -fuera de la casa- dura muy poco, ya sea cuando prospera, en la cancelación de Tom y Daly, o cuando fracasa, en el caso del Plan Dental. En ambas situaciones son breves estos lapsos y la alejan de su mayor aspiración: que reine el orden en la familia.

5. Bart

Bartholomew Jo-jo Simpson es el nombre completo de Bart, quien con diez años es junto a Homero el personaje más carismático de la serie y encaja en el estereotipo del niño travieso de las historietas y narraciones infantiles, aunque llevado al extremo. Es el mayor de los tres hermanos y, desde su llegada, cambió por completo la tranquilidad de la pareja, principalmente la de su padre. Tiene una personalidad diametralmente opuesta a la de su hermana dos años menor,

Lisa, con quien es intolerante hasta el hartazgo y no cesa de molestarla diariamente.

Bart fue consecuencia de un embarazo no previsto. Marge y Homero no eran casados y la noticia hizo que se fueran a vivir juntos en un departamento del centro de la ciudad. El día de nacimiento no está bien establecido, pero en uno de los capítulos se entiende que es el 15 de marzo.

Su primera travesura se originó a los pocos días de nacer, cuando le quemó la corbata intencionalmente a su padre, quien se fue acostumbrando progresivamente a las distintas peripecias que ocurrirían con el correr del tiempo. Al nacer Lisa, Bart se comporta peor que nunca. Los celos lo invaden y hace destrozos. Se pone tan celoso que le pela la cabeza, la pone en un buzón y la traslada hasta la perrera de los Flanders. También amenaza con irse de la casa, pero al ver que la primera palabra de la niña es “Bart”, se enternece y comienza a encariñarse con ella, dejando de lado los celos que lo invadían.

Considerado por la revista *Time* entre los cincuenta personajes más influyentes de la televisión estadounidense, Bart se distingue por sus travesuras y sus picardías, lo que a veces le trae graves problemas en el ámbito del colegio, con el director Skinner o la señorita Krabapple; y en el marco de la ciudad, cuando por ejemplo roba la cabeza de la estatua del fundador de la ciudad: Jeremías Springfield.

Bart demanda constantemente la atención de sus padres, quienes dejan en segundo lugar las intervenciones de sus dos hijas mujeres para ocuparse de los vaivenes del niño. Sin embargo, es Lisa quien se interesa más por las cuestiones cotidianas de sus padres. En el capítulo 9 de la octava temporada, la niña es la primera que se da cuenta de la crisis de pareja que atraviesan sus padres. Bart, en cambio, no lo distingue hasta el momento en que es notorio: allí su postura es evadirlo y negarlo.

Entre las picardías más osadas de Bart se distingue la de tirar un petardo en el inodoro y hacer volar por los aires a la madre de Skinner, lo que le cuesta que lo envíen a Francia como estudiante de intercambio. En Francia, el niño de diez

años extraña a su familia. Su madre, tendiente a no cuestionar las travesuras del niño, lo trata como al mismo chico consentido de siempre al regresar de Europa. Bart, a diferencia de su hermana, no toma postura frente a conflictos sociales, ni tiene una mirada crítica de lo que sucede en el entorno de su comunidad. Pocas veces incursiona en este terreno, y sólo lo hace para beneficio de sus propios intereses. Al preocuparse por ser popular (uno de los pocos puntos en común que tiene con su hermana Lisa), utiliza a la gente que pertenece a la clase más humilde de Springfield para enaltecer su imagen, mostrando al máximo su demagogia y victimizando a cada uno de los personajes que elige entrevistar, en el marco del noticiero que conduce junto a Lisa.

Uno de los rasgos sobresalientes del niño es su espontaneidad. Tanto sus travesuras como sus muletillas (“Cómeme mis calzones”, “Yo no fui”, entre otras) tienen mucho carisma y son captadas con mucha gracia por el resto de los habitantes de Springfield. Esa característica lo hace querible y popular, pero también lo mete en problemas con las autoridades del colegio y con sus padres.

La relación que establece con Homero varía entre el amor y el odio. En la cotidianeidad se trenzan constantemente. Las travesuras de Bart generan que Homero se indigne a tal punto de tomarlo del cuello al grito de “Pequeño demonio”. A tal extremo llega la disputa, que hasta tienen que hospitalizar a Homero por una broma de Bart, quien en una de sus picardías le bate la cerveza de la heladera a su padre, acto seguido éste se ingiere y cae en estado de coma.

Sin embargo, cuando está en juego la vida de Bart, o bien cuando puede dañarse la relación entre ambos, son muy unidos y solidarios. Esto sucede, por ejemplo, cuando el niño quiere saltar con su patineta por el desfiladero: Homero sin tener manejo de la patineta, para no exponer la vida de su hijo, salta antes que éste lo haga. En el intento cae en una de las vertientes del precipicio y debe ser trasladado en ambulancia. El joven, al ver la secuencia, decide no saltar.

Bart y Homero repiten actitudes y estímulos constantemente. Tanto en sus habituales muletillas como en comportamientos diarios: cuando Bart le saca el asiento a Milhouse, Homero hace lo mismo con Barney. Se establece una

relación de unión de género entre ambos, contrapuesta a la relación que postula Freud, de afinidad en sexos opuestos.

La relación con su hermana tiene ciertas similitudes y marca una tendencia de comportamientos que se repiten a lo largo de la serie. El día a día está marcado por un enfrentamiento continuo entre ambos, impulsado en casi la totalidad de las ocasiones por Bart.

En el capítulo 7 de la segunda temporada, Lisa realiza una maqueta de centro de mesa, en defensa de las buenas mujeres americanas. Bart, forcejeando por el territorio de la mesa lo rompe. Luego de trenzarse en una discusión, ambos son reprendidos y enviados a sus piezas como castigo. Sin embargo, Bart toma la decisión de escaparse de su casa y pasa el “Día de acción de gracias” en el comedor en que se reúne la gente más humilde de Springfield.

Cuando el suceso es transmitido por la televisión y es visto por la familia en la casa Simpson, identifican a Bart y se apiadan de él. Todos olvidan el conflicto y sus padres al rencuentro no le recuerdan el suceso que desencadenó el problema.

Al igual que Lisa, Bart es transgresor en la mayoría de sus conductas. Lisa transgrede lo que intenta naturalizar el “status quo”, mientras que Bart transgrede con sus comportamientos el orden familiar y las normas institucionales que implican pertenecer a la enseñanza escolar.

Volviendo al paralelismo amor-odio dado entre las relaciones Homero-Bart, Bart-Lisa; es el niño quien sale a la defensiva de su hermana en el ámbito escolar. Un ejemplo claro de la defensa del lazo familiar está dado cuando Lisa es acusada del robo de panecillos. Es Bart quien la defiende ante Nelson, hecho que le cuesta que éste último le propine paliza tras paliza.

Otro rasgo distintivo de este protagonista de la serie es el deseo de querer pertenecer, saciado en esas horas compartidas con el grupo de jóvenes malos de la ciudad.

Bart también admira los rasgos sobresalientes de la personalidad de Lisa. “Voy a ser como Lisa, voy a utilizar mi imaginación”, piensa Bart cuando el director Skinner dice que el colegio los va a llevar de excursión a la fábrica de cajas.

Los comportamientos de Bart no son del todo malos ni del todo buenos, y esto se ve representado en las distintas secuencias que transmite la serie. A lo largo de toda la tira, puede verse en esta caricatura la humanización de los personajes en formato animado.

Bart, al igual que Homero, pasa largas horas de su vida frente a la televisión. Y este aspecto lo domina y atraviesa en sus actos cotidianos. Sus intereses y sus referentes están marcados por el universo televisivo. Cuando Bart domina la psicología de Homero, la recomendación hacia el padre es no dejarlo mirar televisión. Homero sólo logra generar un efecto castigador en Bart cuando lo suspende de mirar una película de Tom y Daly.

Así como la televisión lidera los actos de Bart, la escuela lo distancia de sus gustos y prioridades: “Escuela, claro, la respuesta para todo” se queja, cuando quieren llevar al perro a una escuela para animales por sus malos comportamientos que tiene la mascota en la casa.

Su carisma lo convierte en líder, espíritu que acompaña grandes tramos de la serie, como cuando lidera una huelga de alumnos en el capítulo 20 de la quinta temporada, o cuando planea el despido del director Sigmund Skinner del colegio, llevando un perro a la entidad educativa y convenciendo a la comunidad de que éste era el responsable del suceso.

Luego de la ausencia de Skinner durante varios días, se da cuenta de que extraña a su enemigo. Lisa, ante esta necesidad, le explica que toda persona necesita a su opuesto.

A diferencia de Lisa, se caracteriza por una intensa sociabilidad. Transcurre gran parte del día fuera de su casa, divirtiéndose y liderando su círculo de amistad, que nuclea a los chicos menos carismáticos del barrio. Entre sus amigos más cercanos se encuentra Milhouse, niño al que le cuesta desenvolverse, entre otras cuestiones, por los conflictos que tiene en su casa; y Marty, del que se burla constantemente pero, a su vez, lo acompaña largas horas de su día.

El espíritu competitivo de Bart domina su personalidad en varias oportunidades. Sin embargo es Homero quien se lo incentiva. Un ejemplo de esto se ve reflejado cuando lo presiona para competir con Martin, o cuando lo prepara para jugar al

golf contra su vecino Rod Flanders. En esa oportunidad, Homero apuesta con Ned la humillación de cortar el pasto vestidos de mujer.

Bart, sin embargo, arregla un empate con Rod, y ambos padres deben ponerse un vestido. Allí, priva la cordura en su comportamiento y deja expuesto la competitividad desaforada de su padre. “Tú me enseñaste a ganar”, le dice Bart a Homero antes de correr una de las carreras contra Martin.

Este niño de diez años encarna la rebeldía y los comportamientos de un preadolescente, que es consentido por su madre e influenciado por la pasividad de su padre ante sus conductas.

6.Lisa

Dos años y treinta y un días después del nacimiento de Bart, llega a la familia Lisa, nombre con el que Matt Groening homenajea a su hermana de la vida real. La joven niña, inmortalizada en los ocho años de edad, es la persona más inteligente de la familia Simpson y suele repetir con orgullo que su coeficiente intelectual alcanza los 156.

Lisa no sólo sobresale por su conocimiento dentro de la familia, sino que es una de las mentes más brillantes de la ciudad de Springfield. Su amor por el blues, su pasión por el saxo y su condición de vegetariana, entre otras características, delinean un personaje singular en la ciudad.

La jovencita choca con ciertas estructuras dominantes, a través de las actividades cotidianas y también al profesar su elección budista y sus fuertes convicciones pacifistas, que parecen retomar el legado de su abuela paterna. Es sin dudas una de las pocas voces que tiene una visión crítica hacia el modo de vida contemporáneo: crítica que abarca desde el consumismo hasta el contenido de la televisión, pasando por las creencias populares y la falta de políticas públicas que imperan en la ciudad, gobernada por el alcalde Diamante.

Lisa critica a sus padres por trasladar las frustraciones de su vida a sus hijos. Cuando Homero le pregunta si cree que está gordo, ella responde: “No, te ves como un instrumento de la opresión del sistema”. La crítica de Lisa es al

capitalismo y a su cultura: “Todo está mal, todo este sistema está mal”, menciona ella. Suele criticar a la escuela por su bajo nivel, pero la estima mucho y adquiere un compromiso con ella, lo que queda de manifiesto cuando se pliega a una huelga que realizan los docentes en pos de lograr un mayor presupuesto educativo.

Por otro lado, también critica a los periódicos, argumentando que sólo son tabloides que sirven para desinformar. Con la policía aún es más incisiva. Por ejemplo, cuando Marge quiere resolver el conflicto de la inseguridad y la corrupción en la ciudad ingresando a la policía: “Yo entiendo tus ganas pero la policía protege el ‘status quo’ de una elite acomodada, ¿no tendríamos que solucionar los problemas sociales en vez de atestar las presiones?”, le dice a su madre. La crítica al rol que juegan las instituciones (escuela, policía, medios de comunicación y cárceles) es una constante para esta niña de tan sólo ocho años, hasta el punto de convertirla en la voz intelectual de la serie.

Este enfrentamiento con las estructuras base de la sociedad y su cultura, hacen a Lisa una joven aislada de los grupos sociales en la ciudad. Suele vérsela sin compañía: en su cuarto, en la biblioteca o en sus caminatas pensativas por las calles de Springfield.

La escuela es el lugar donde la joven interactúa con la gente de su edad. Pero suele manifestar que no se siente emparentada con el pensamiento de sus compañeros a los que califica de “infantiles”. Sus criterios sobre ecología, política y sociedad distan mucho de las preocupaciones que llenan los días de Nelson, Milkhouse, Martin y hasta su hermano (dos años más grande) Bart.

Unos de los rasgos más salientes y positivos de los personajes de *Los Simpsons* es su compleja composición que los aleja del clásico formato de dibujos animados, colocándolos en sintonía con el drama y la literatura. Lisa no escapa a esta ambigüedad en su forma de ser y, con el avance de los capítulos, se puede establecer una personalidad con variados rasgos, tal como sucede en la vida real.

Estas imperfecciones humanizan al personaje y favorecen a la identificación de los televidentes con Lisa. Por ejemplo, el capítulo 14 de la primera temporada muestra a Lisa muy enamorada de un jovencito que sale en la televisión, llamado

Corey. Lisa se hace adicta a llamar a su 0-600, no pudiendo controlarse ni en el colegio ni en la casa. La joven pide ayuda a su madre y con gran esfuerzo logra vencer la adicción a esos llamados. La aspiración por ser popular es el que se acentúa más en su personalidad, situación que le es esquivada a lo largo de las temporadas, y se convierte en una de las pocas cosas que envidia de Bart.

Al llegar al colegio una chica nueva e inteligente como ella, Lisa se pone muy celosa. Principalmente cuando ésta logra tener popularidad entre los demás niños. En el capítulo 2 de la sexta temporada, una chica llamada Alison ingresa al establecimiento educativo, situación que la transforma, mostrando sus lados más oscuros. En un momento llega a pedirle a Bart que haga algo para que esa niña quede en ridículo. Finalmente, Lisa se siente culpable y enfrenta la situación de una manera más sobria: pide disculpas, mostrando sus rasgos predominantes.

En otro momento de la serie, la joven sueña que recibe muchos premios y reconocimientos. “Estoy tan contenta ahí”, dice sin querer despertarse. Uno de los momentos más felices de su vida es cuando Homero construye una pileta en el patio de la casa y ella puede gozar de gran popularidad. Una vez que se destruye la pileta, lo mismo pasa con su fama.

En el capítulo 25 de la séptima temporada, no entiende por qué no es popular a pesar de las notas que tiene en el colegio. Por ello decide cambiar de look y volverse más *cool*. En varias ocasiones, sofocada por esta situación de no alcanzar la popularidad busca atajos juntándose con las “chicas malas” y llega a usar ropas provocativas para lograr la atención de los chicos de su escuela.

Otro rasgo saliente del personaje y que habla mucho de su personalidad es la inquietud sobre el mundo que la rodea. Ya sea investigando o redactando notas periodísticas, o mismo en comentarios que hace con su familia, Lisa siempre está atenta a las novedades o los cambios en situaciones sociales. Claro ejemplo de esta lucidez se da cuando la amenaza de un huracán invade los nervios de sus vecinos de Springfield. Allí es Lisa la que brinda la mejor información de cómo manejarse en esa situación.

La mayor fuente de datos y conocimiento para la joven son los libros y la biblioteca de la ciudad. Cuando Lisa entra a este lugar la saludan con aprecio y cariño.

En un capítulo, debido a su stress laboral y su deplorable alimentación, Homero debe realizarse una operación de urgencia a corazón abierto. Al no tener plata para un seguro medico, la familia debe acudir al desprestigiado Nick Rivera. Lisa no se siente segura con esta elección y se pone a estudiar -leyendo varios libros- en profundidad la operación que tiene que realizarse su padre. Este conocimiento permite a Lisa indicarle a un cirujano lleno de dudas qué debe hacer durante la operación. Cabe aclarar que la operación es pública y con tribunas ya que el “médico” vende los derechos de la televisación de sus intervenciones a un canal de televisión).

En muchas ocasiones se genera en Lisa la duda filosófica que, si siendo menos inteligente sería más feliz. Más allá de no conocer la respuesta se da cuenta que no puede ser como la mayoría. En el capítulo 17 de la novena temporada, Lisa se pone nerviosa porque el abuelo le cuenta que los Simpson pierden la inteligencia a los 8 años de edad, esto coincide con que le cuesta resolver unos ejercicios y además tocar el saxofón. En ese momento y para dejar su legado decide dar un discurso en la televisión, justo antes de perder su inteligencia, donde recomienda leer, contemplar la belleza que nos rodea por fuera de los concursos de estéticas y, además, pide que no le resten valor a sus cerebros. Luego Lisa se entera que sólo los Simpson varones pierden la inteligencia a los 8 años.

Lisa se diferencia de la mayoría de los personajes de la serie y, en particular, con los miembros de su propia familia. En este sentido remite a heroínas de la literatura del siglo XIX, como el personaje de Elizabeth Bennet en la novela de Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*; o el de Jo en la serie *Mujercitas*, de Louisa May Alcott. La joven le cuestiona a su entorno familiar la manera de conducirse en la vida. De todas formas manifiesta un gran cariño por ellos y no piensa la vida alejada de su casa ubicada en la calle Siempre libre.

En una ocasión, una bruja le predice el futuro narrando que se enamorara de un inglés muy culto como ella. En esa aventura, el hechizo se rompe cuando el

novio rechaza usar unos gemelos que son tradición en la familia Simpson. Ante la insistencia de Lisa acepta con la condición de que no tenga que ver ni a Homero ni a Marge por el resto de sus días. Lisa se ofende y sentencia que no puede casarse con alguien que no respete a su familia.

Lisa se suele replantear lo dura que es con su ellos, sobre todo cuando éstos la acompañan a lugares que no elegirían, como el museo.

El personaje creado por Matt Groening y el inventado por Juan salvador Lavado (Quino) en 1964, Mafalda, tienen características similares. Así, podría verse a Mafalda como la hermana de otra época de Lisa o, al revés, establecer que Lisa Simpson es la versión actualizada de esa chica que, con el pasar de las décadas, se volvió más irónica.

La creación de Quino como la de su par norteamericano debemos ubicarlas en el contexto histórico en que fueron inventadas.

Ambas poseen una sensibilidad mucho más profunda que el resto de sus compañeros y, para las dos, la paz mundial, la ecología y los derechos humanos forman un paquete de convicciones innegociables. Mientras Mafalda apoda a su tortuga “Burocracia”, su “hermana del futuro” intenta que las muñecas de su generación aporten mensajes inteligentes para los niños.

Tanto Lisa como Mafalda critican la pasividad de los adultos, haciendo hincapié en sus respectivos padres, ante las grandes injusticias. Sus visiones de la policía como control social es muy similar: Mafalda comenta que la cachiporra del oficial es en verdad un palo de abollar ideologías, en tanto que Lisa plantea que las fuerzas policiales sirven para mantener el *status quo* de una elite acomodada.

Las dos aman el colegio. Mafalda se diferencia de Lisa en que mantiene lazos fuertes con su grupo de amigos. Ambas son hijas de clase media y sueñan con alcanzar cargos dirigenciales de trascendencia.

7. Maggie

Maggie Simpson tiene tan sólo un año y es la última hija de la pareja que conforman Homero y Marge. Como en el caso de Bart y Lisa, el embarazo no fue

planeado y la llegada de la niña provocó que su padre se arrancara los pocos pelos que le quedaban.

Al igual que con el personaje de Lisa, el nombre de Maggie es en tributo a la otra hermana que tiene Matt Groening. Otra característica similar a los otros personajes es que no tiene una fecha clara de nacimiento, pero la más probable es la del 1° de septiembre de 1992. La duda se genera a partir de que en un capítulo se la ve cumpliendo 2 años y, al siguiente, regresa a tener el año con el que transcurre la mayoría de las temporadas analizadas.

Entre sus características principales podemos establecer su espíritu aventurero y un extraño aprecio por las armas de fuego, lo que la lleva a meterse en muchos problemas. Maggie succiona constantemente su chupete rojo y, si por algún motivo no puede realizar esta acción, el mal humor se adueña de ella.

En el capítulo 2 de la cuarta temporada, Marge decide entrar en un grupo de teatro y, para actuar más tranquila, deja a Maggie en una guardería. Allí, cuando le quitan el chupete, lidera un movimiento junto a los demás bebés en pos de unir fuerzas y recuperarlo. Esta situación es llamativa porque Maggie, al igual que Lisa, no se lleva con personas de su edad: el caso más referencial es con Gerald - el bebé uniceja- con el que mantiene una enemistad tacita, sin explicarse en ningún capítulo el por qué de su rivalidad. Maggie, en ese caso puntual del chupete, deja atrás su poca afinidad con los niños en pos de su preciado objeto de deseo.

Dentro de la familia, Maggie desarrolla más afinidad con Marge, quien está pendiente de que no le falte nada. En un capítulo, la niña debe elegir si quedarse entre los Flanders o volver a estar con su familia. Con Homero, Bart y Lisa presentes, Maggie duda; pero al aparecer Marge por detrás de una colina, gatea rápidamente hasta llegar a su madre.

Lo opuesto al último caso se da con Homero, quien generalmente la ignora y hasta la suele olvidar cuando menciona a sus hijos. Muchas veces la imprudencia y la poca atención por ella hace que corra riesgo su vida, como cuando deja un arma en la cuna o al no darse cuenta que está en el sillón y sentarse encima de ella.

A sus hermanos suele acompañarlos viendo “Tomy y Daly”, pero éstos se enojan cuando ella quiere cambiar de canal y ver “Los duendecillos alegres”, un dibujo animados para bebés que parece ser una parodia a los *Teletubis*. Es con Lisa con quien tiene mejor relación, dado que ella trata de inculcarle valores de esfuerzo e inteligencia para sus años venideros.

Maggie suele salvar de situaciones límites al resto de la familia. A Lisa y a Bart del jardinero Willy, a Marge y Homero para librarse de la mafia italiana o no ahogarse en el mar. La mayoría de las veces es por plena casualidad la incidencia final de la niña, pero siempre queda latente la idea que la beba tiene un intelecto superior a lo que su edad marca. En esas situaciones suele mirar a cámara, estableciendo cierta complicidad con el televidente y haciendo saber que lo que acaba de realizar no tiene nada de fortuito.

Luego de analizar los componentes de cada uno de los personajes de la familia Simpson, se estudiará la relación que existe entre la serie y la televisión, una partícipe y determinante más en la familia Simpson.

La pantalla chica convive con Homero, Bart, Lisa, Marge, Maggie, y las mascotas Snowball 2 y Huesos. A la vez ellos conviven con la TV y suelen competir por quien está más tiempo con ella, es un lugar de poder y también, como cada integrante, tiene su lugar en la casa. Si hay un programa importante a la hora de comer, es la familia la que traslada la cena al sillón para poder ver su reflejo.

Esta mirada, de todas formas, parte de la unidad mínima de sociabilización que es la familia. Este recorrido, que comenzó por las calles de Springfield, seguirá por la televisión: se tratará de establecer su influencia, tanto en el conjunto de la sociedad, como en la vida cotidiana de las familias. La serie *Los Simpsons* ilustran la sociedad contemporánea, pero es interesante también observar como parodian al mundo por medio de la pantalla chica, a partir de sus estereotipos, personajes famosos y acciones que se desarrollan en las grandes ciudades.

Retomando conceptos de la escuela de Frankfurt como “Industria Cultural” o “Teoría Crítica” y sumando otras voces que estudiaron el impacto de los medios

de comunicación en la cultura, como Gilles Lipovetsky, Omar Rincón o Daniel Bell, se profundizará en el rol de la televisión en la vida de la familia.

Capítulo 3: Televisión y parodia

La apertura del programa irrumpe y los cinco integrantes amarillos de la familia corren en una sola dirección. Homero en su vértigo por llegar primero no se da cuenta, hasta mitad de camino, que lleva consigo una barra de plutonio de la fábrica. Lisa abandona su clase de saxo con una impronta de blues y toma su bicicleta. Marge termina vertiginosamente sus compras y carga a Maggie en el auto. Cuadras más adelante deberán esquivar a Bart en su patineta. Todos llegan al unísono, todos corriendo, tiempos modernos, se sientan como pueden y prenden la televisión: comienza el show.

La llegada de la TV a los hogares

La televisión nació como medio de comunicación en la década del '20. La primera fecha, que habitualmente se reconoce como fundacional, fue la primera emisión del 27 de enero de 1926. Este nuevo invento encontró en los años '30 sus primeros programas en el continente Europeo: con grandes adelantos técnicos surge la BBC de Inglaterra y, por otro lado, el medio es utilizado por la Alemania Nazi, que imponía una fuerte impronta propagandística. Uno de los primeros grandes eventos televisados fue la transmisión de los Juegos Olímpicos desarrollados en la Berlín nazi de 1936.

En esa década, Estados Unidos tuvo un retraimiento de la industria electrónica, hecho que lo colocó muy lejos de ser competencia a nivel audiovisual: no estaba a la altura de Inglaterra y Alemania.

Con la irrupción de la Segunda Guerra Mundial, la BBC cesó sus emisiones en tanto que la televisión alemana continuó durante un tiempo.

Al entrar a la guerra en 1942, EEUU apuntó todos sus esfuerzos a la fabricación de material de guerra. Luego del triunfo logra dar el salto a nivel televisivo, como correlato de la nueva posición de liderazgo mundial. En 1948 se contabilizaba 157 mil receptores en Estados Unidos; y en 1959 se llegó a 4 millones de espectadores, poniéndose en marcha 97 emisoras en 36 ciudades.

En Europa la recuperación fue más lenta: la guerra había devastado a los países más pujantes a nivel audiovisual. Inglaterra, Francia y la dividida Alemania tenían otras prioridades anteriores a la televisión.

La década del '50 produjo en todo el mundo occidental y en Japón un desarrollo espectacular de la pantalla chica: se llegó a las primeras grandes audiencias y a la construcción de grandes estudios para el rodaje de series de ficción. A esto se le sumaron los grandes avances tecnológicos, entre ellos los primeros esfuerzos para generar la televisión a color. Los países latinoamericanos como Cuba, Brasil y Argentina, mientras, creaban sus primeras emisoras.

En la década del '60 estos avances se profundizaron: con la llegada de los satélites se masificaron las audiencias a nivel mundial, provocando un cambio en los hábitos sociales y produciendo una fuerte impronta tanto en la vida privada como en la pública. La televisión comenzaba a tener gran relevancia en los hogares y en la vida política de las sociedades.

El cable fue una de las grandes revelaciones de la década del '70. En esos años se logró la recepción correcta de los programas televisivos en cualquier zona del país. A diferencia de las emisoras estatales, con fuerte arraigo en Europa, Estados Unidos optó por el camino comercial, estrategia que dio gran impulso a la industria televisiva norteamericana. Diez años después, Europa emuló el camino de Estados Unidos, privatizando las grandes cadenas.

La televisión por cable progresó de tal manera en Norteamérica, que llegó a alcanzar en esa década al 40% de su audiencia. Paralelamente, la continua producción de receptores televisivos logró que su precio fuera más accesible a diversos sectores de la sociedad, tanto en Europa como en Norteamérica.

En la última década del Siglo XX se vislumbró cómo sería la televisión del futuro: gran preponderancia de las cadenas privadas por sobre las estatales, estas últimas reducidas a un grupo muy minoritario (la BBC o la RAI entre otras), gran hegemonía de grupos que contenían conglomerados de medios de comunicación, instalando a la información como una mercancía más a la que se puede consumir en el mundo moderno.

El mismo aparato que siete décadas atrás reproducía, con ciertas complicaciones, una escueta cantidad de producciones audiovisuales, en la actualidad provee al tele-espectador con una variedad de más de 500 canales, atravesando diferentes culturas de diversos países de todo el mundo³⁶.

La TV en nuestras vidas

El racconto histórico realizado demuestra que en los últimos 80 años el avance de los procesos sociales tuvo a la televisión como protagonista del impacto en la vida diaria. Este invento fue y es el más relevante dentro de la cotidianidad humana: la disposición de la mesa y las sillas en torno a la televisión son parte del rito alimenticio, y allí el lugar de más poder lo tiene quien está frente a la pantalla chica. Lo mismo sucede con el control remoto, que atribuye el poder de elección y determinación a quien lo posee. Años anteriores a esta gran impronta televisiva, la cabecera de la mesa era ocupada por el jefe de la familia. Tan importante es el rol que hoy ocupa la televisión en los hogares que hasta es común que quienes se mudan de un hogar a otro primero designen donde se ubicará este aparato.

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar el rol preponderante de la televisión en la vida cotidiana es la conexión que genera entre distintos puntos del planeta. Por primera vez el hombre puede conocer otras fronteras sin necesidad de moverse de su sillón; y este fenómeno no es natural: con la inmigración desde el campo hacia la ciudad, hombres y mujeres destinan la mayor parte de su tiempo a sus fuentes de empleo en busca del confort personal, adaptándose a un ritmo diario cuyo único reposo está en el hogar. El círculo social, cada vez más pequeño, limita la posibilidad de conocer otras realidades si no es a través de la televisión. Esto hace que la TV se convierta en la portadora de la realidad que hombres y mujeres no pueden percibir por sí solos, es su ventana al mundo. De allí también el mito que “si no aparece en la televisión, no

³⁶ Baget, Josep Maria. *Món T. La cultura de la televisión*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1999, pp.16-41

existe”, creando una sensación de que un hecho deja de ser, de existir, si no se muestra y si no se consume en el televisor. En los últimos campeonatos mundiales de fútbol, por ejemplo, para probar la importancia del evento ya no se recae en el dato de la cantidad de personas que asistieron a los estadios, sino que se enfatiza en la cantidad de televidentes que están viéndolo en todo el mundo. Otro caso palpable de la magnitud de este medio son las manifestaciones sociales. Como transeúntes de una ciudad podemos ver cientos de manifestantes a diario, sin embargo la movilización toma relevancia, existe y tomamos contacto con ellas cuando tienen lugar en los noticieros. Todos estos puntos marcados llevan a entender el poder ejercido por los medios de comunicación: no sólo como resignificadores de la realidad, sino también como determinantes de lo que existe y lo que no.

Omar Rincón, en *Televisión, video y subjetividad*, grafica a través de encuestas, que muchas personas distribuyen su tiempo en tres momentos: el trabajo, el descanso y el ocio, y que dentro del espacio de ocio una gran porción de ese tiempo está destinado a la televisión.

En *Los Simpsons* se parodia la realidad que construye este dispositivo, por ejemplo, cuando Homero es acusado erróneamente de acoso sexual por el noticiero local. Al ver esta noticia y su respectiva cobertura de 24 horas en vivo, Bart y Lisa dudan sobre la inocencia de su padre. Sin que la televisión les dé una prueba fehaciente y aun conociendo que Homero sería incapaz de cometer un acto de esa naturaleza, el poder que tiene la televisión sobre la verdad les genera el interrogante.

“Las imágenes se insertan entre lo real y lo verdadero y constituyen un mundo falso lleno de sombras, en el cual nos toca vivir como sujetos sujetados. Por lo que perdimos el control de lo que somos y lo que queremos ser”³⁷. Así define la incidencia de las imágenes Omar Rincón en su libro *Televisión, video y subjetividad*. La pantalla chica es el proveedor de imágenes por excelencia y, al mismo tiempo que ejerce esta influencia negativa, para Rincón también se pueden advertir situaciones positivas. Tal es el caso que se dio en Italia, cuando

³⁷ Rincón, Omar. *Op. Cit.* p.17.

la irrupción del aparato televisivo sirvió para unificar las diferentes lenguas regionales y, así, formar a través de ellas un proyecto de país.

Estos aportes de Rincón ponen de manifiesto los diferentes debates que se dieron y siguen suscitándose en el plano intelectual sobre el rol de la televisión en nuestra sociedad. Bajo este paradigma, también, surgieron dos visiones contrapuestas: por un lado, aquellos que la demonizan y, por otro, quienes ven en ella una herramienta que puede ser útil para la democratización de las sociedades. En el primer grupo encontramos autores como Jean Baudrillard, quien la considera como un juego sin fin, donde uno está constantemente hechizado: “A diferencia de la imaginación cinematográfica, que tiene su mito y su fantasía, la fría luz de la televisión ya no es una imagen. La TV conversa consigo misma y nosotros quedamos integrados como en un círculo de máquinas y personas”³⁸.

Otro de los defensores de esta postura es el filósofo francés, Etienne Allemand, que en su libro *Pouvoir et télévision* de 1980, traslada las ideas de Michel Foucault a esta discusión. Sostiene que la televisión funciona como un panóptico invertido al punto de transformarse en una máquina, donde se invierte el sentido de la visión al permitir a los vigilados ver sin ser vistos. Allemand observa que no sólo funciona como control disciplinario, sino que ahora también lo hace a través de la fascinación y la seducción: “Ya no es el gran hermano quien nos mira, sino que somos nosotros quienes miramos al gran hermano, aunque él nos organiza y nos controla”³⁹.

En la década del ‘70, arraigado el debate acerca del rol de la televisión, Hans Magnus Enzensberger defendió el potencial liberador de los medios de masivos al sostener que, más allá de que en el uso general puedan obstaculizar la comunicación, su propia estructura técnica es fundamentalmente igualitaria y, desde esa base, se puede construir un uso liberador⁴⁰. En contraposición, Baudrillard sostiene que la propia estructura técnica de los medios de masas impide la comunicación, siendo que éstos son antimedidores e intransitivos: no

³⁸ Baudrillard, Jean. *Pantalla total. Sociología del consumo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, pp.122-129.

³⁹ Allemand, Etienne. *Pouvoir et télévision*. Paris, Editions Anthropos, 1980, pp.27-53.

⁴⁰ Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid, Siglo XXI, 1982, pp.89-91.

se produce un diálogo real, “es la certidumbre de que la gente ya no se habla, de que los individuos se hallan definitivamente aislados frente a una palabra sin respuesta estableciendo un uso monopólico de la palabra”⁴¹.

Con una opinión contraria, en la publicación *La industria de la cultura* lanzada hacia fines de los 60, Daniel Bell destacaba los puntos de avance de la televisión masiva como eje democratizador de la cultura. Resaltaba que en EEUU habían aumentado la cantidad de orquestas simbólicas, el interés por el arte y la música y, a su vez, había disminuido la cantidad de dinero gastado en eventos deportivos a causa de la televisión, duplicándose también la venta de libros durante las últimas décadas. Entonces, llamaba su atención que “este refinamiento” contara con más detractores que defensores. Bell, además, suministraba algunos datos sobre el fenómeno televisivo: “La TV es el verdadero medio de comunicación de las masas: en 1948, 200.000 familias tenían aparatos de televisión. Diez años después las poseían 42 millones de hogares y de 10 emisoras se pasó a 520”⁴².

El debate, prolongado por décadas, tomó forma en Theodor Adorno, quien no creía que el salto cultural se diera porque más personas accedieran a una obra, por ejemplo a la música de Bethoven, sino en que ellas pudieran advertir o disfrutar la estructura musical del artista, y no sólo irla “canturreando” por las calles de la ciudad.

Estas discusiones traspasaron el rol de los medios masivos y se trasladaron hacia la cultura en su conjunto estableciendo, como en el debate planteado, posiciones encontradas. Por un lado aquellos que sostenían que las potencias mundiales ejercían a través de la cultura una dominación sobre los países dependientes, que se sumaba a las ya preexistentes políticas económicas. Estos últimos denunciaban que sobre ellos recaía un “imperialismo cultural”. Para el belga Armand Mattelart “nuestros países se caracterizan por ser exportadores de materias primas e importadores de valores culturales. Mandamos cobre, nos llegan máquinas para sacar cobre, y claro, Coca Cola. Y detrás de la Coca Cola toda una estructura de aspiraciones y pautas de comportamiento”⁴³.

⁴¹ Baudrillard, Jean. *Op. Cit.* p.89-102.

⁴² Bell, Daniel. *La industria de la cultura*. Madrid, A. Corazón Ediciones, 1969, pp.23-28.

⁴³ Dorfman, Ariel y Matterlart, Armand, *Op. Cit.*, p.156.

Desde el otro punto de vista, se posan las miradas de autores como Néstor García Canclini, que en su libro *Culturas híbridas* relativiza esta dominación por la negociación y resistencia que existe entre los países más poderosos y aquellos que se encuentran en vía de desarrollo, estableciéndose el concepto de “hibridación cultural”: “Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos”⁴⁴.

Los Simpsons y la TV

La televisión se ha convertido en un habitante más del hogar y *Los Simpsons* constituyen su ejemplo más nítido. Si la función primordial de la televisión es informar, orientar, formar y entretener; la última de estas acepciones es la que prevalece sobre las otras con el paso del tiempo. Con sólo ver las grillas de programación queda en evidencia que estos formatos ocupan la mayoría de los espacios televisivos.

En cambio, *Los Simpson* nos hacen llegar una ficción dentro de otra ficción, parodiando la idea de sociedad que reproduce este dispositivo. De esa manera, la serie realiza un desdoblamiento dentro de la propia narración y una relación de lenguaje, objeto y metalenguajes.

Cada uno de los personajes, por su parte, se apropia de la televisión de diferentes formas: Marge es crítica de su contenido sólo cuando afectan su bienestar, en particular si repercuten en la crianza de sus hijos, pero no lo es a la hora de satisfacer sus tiempos de ocio; Homero es netamente funcional y retransmite los discursos que reproduce el medio en cuanto a consumo, extremismo y vertiginosidad: es tanto el apego a la televisión que, cuando toma conciencia de

⁴⁴ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México D.F., Grijalbo, 1989, p.36.

la incidencia que tiene ésta en su vida, repentinamente le echa la culpa exclusiva de todos los males y problemas que se suceden en la familia; Bart también es condescendiente con el medio, aunque en ciertas ocasiones atribuye a las horas frente a la televisión ciertas falencias que ve en su propia personalidad.; por último Lisa, quien suele ser la más cuestionadora, utiliza a la televisión sólo como un mero pasatiempo consumiendo productos como *Tom y Daly*, totalmente opuestos al rol pacificador que ocupa dentro del grupo familiar.

Lejos de transformarse en un defecto, estos rasgos contrapuestos de los personajes son los que aportan empatía con los televidentes, quienes en su cotidianidad se enfrentan a estas mismas contradicciones.

Los medios en la industria cultural

Las nociones que brindan los autores de la Escuela de Frankfurt representan, en el análisis y crítica de la cultura, una herramienta ineludible. Entre ellos, el concepto de industria cultural es una de sus premisas fundamentales para analizar la relación entre los medios masivos y la cultura.

La industria cultural fue definida por los teóricos de la Escuela como la maquinaria industrial que media entre la producción y el consumo cultural. Es el caso de las discográficas, las editoriales, las productoras cinematográficas, entre otras actividades. Theodor Adorno y Marx Horkheimer también estudiaron “el dominio de monopolios interesados en la difusión de valores burgueses, cuya supremacía trataban de mantener frente a cualquier construcción alternativa”⁴⁵.

Partiendo de la base de que sólo puede entenderse el concepto de industria cultural en una sociedad de masas, se puede afirmar que en ésta cualquier producto de difusión masiva se convierte en mercancía adquiriendo así rasgos característicos de la producción industrial, para luego producirse como un bien en serie y estandarizado. Un producto cultural, entonces, se produce igual que un

⁴⁵ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Editorial Trotta, 1994, pp.165-212.

auto. En dichos de Adorno y Horkheimer, la industria cultural “debe producir a la vez algo que sea archiconocido y que no haya existido nunca”⁴⁶.

Bajo estas premisas impartidas por la Escuela de Frankfurt, se puede distinguir que tanto el cine, la radio y la televisión se producen de tal forma que se pueda entender su significado con sólo un abrir y cerrar de ojos, otorgándole un rol pasivo al televidente, sin poder de crítica y pensamiento. En torno a este funcionamiento, la industria cultural toma las exigencias del modo de producción capitalista. La repetición y la previsibilidad van acostumbrando a los trabajadores al funcionamiento de la fábrica.

Esta repetición estandarizada puede apreciarse en múltiples dimensiones de *Los Simpsons*, por ejemplo, en Lisa que, al referirse a la televisión en el capítulo 21 de la novena temporada, menciona que ésta privilegia el impacto y el tacto televisivo a la inteligencia e información. Otro rasgo de la industria cultural son los altavoces que tienen la fábrica y la escuela, dispuestos de tal forma que los “jefes” puedan comunicarse con sus “subordinados”.

Por medio de la producción estandarizada de la diferenciación, la industria cultural otorga al público la posibilidad aparente de “elegir”. A cambio, el consuelo ofrecido es que adaptándose se puede sobrevivir: sólo basta con aceptar la propia derrota. La sociedad, entonces, se transforma en una sociedad de desesperados y de aquellos que se benefician de esta situación.

La industria cultural ofrece como paraíso la vida cotidiana, naturaliza la forma de vida capitalista y niega toda posibilidad de vida alternativa. Al individuo la industria cultural le reclama sólo su disposición al entretenimiento y al consumo. De esta manera sirve nada más lo que se compra en el comercio y lo que se vende en la publicidad.

Un modo de actuar que se compatibiliza con estas acciones se da en Homero, que en el capítulo 10 de la primera temporada recibe un reto de parte de las autoridades de la fábrica por descuidar cuestiones que atañen a su vida privada, marcando la intromisión y el control del patrón sobre la vida de los obreros.

⁴⁶ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Op. Cit.* p.78.

Es interesante la manera en que la Escuela de Frankfurt, a través del concepto de industria cultural, analiza a los medios de comunicación no como un hecho aislado y abstracto, sino como la manifestación por excelencia del sistema social imperante. Puede desprenderse de este razonamiento que los medios masivos y sus producciones no son malas en sí mismas sino que son construcciones sociales que dependen de las ideas dominantes.

Las clases dominantes necesitan la legitimidad de la población para erigirse como dirección intelectual, moral y cultural de la sociedad. Otro autor de la tradición marxista, como Antonio Gramsci, introduce el concepto de hegemonía: “Las prácticas hegemónicas tiene por objeto la formación del conformismo cultural en las masas: una serie de actitudes, de comportamientos, de valores y de pensamientos que permiten a una clase ejercer su supremacía sobre otra. Para esta finalidad, los grupos dominantes trabajan el interjuego entre hegemonía y consenso a través de la educación, el derecho, los partidos políticos, la opinión pública y los medios de comunicación”⁴⁷. De ahí yace la importancia de la televisión para lograr la hegemonía en la medida que la clase dirigente represente (o haga creer que representa) los intereses de los sectores populares.

El poder, tanto en la televisión como en otros ámbitos, es una relación múltiple de fuerzas entre empresarios, políticos, productores, visibilidad y audiencias. La televisión es útil en cuanto socializa estilos y formas de pensar, valorar y habitar la vida cotidiana. Para algunos, afirma Rincón, “es el peor mal que le ha sucedido al mundo”⁴⁸. Es difícil pensar una televisión que escape al modelo de sociedad imperante. En este caso, donde el lucro está por encima del resto, difícilmente pueda llegarse a una televisión que no conciba como suyos estos valores empresariales de acumulación de ganancia y reducción de gastos.

Parodia como forma de contar una historia

⁴⁷ Gramsci, Antonio. *Hegemonía, un concepto clave para comprender la comunicación*, en Huergo, Jorge. La Plata, Apuntes de Cátedra de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social U.N.L.P, 2000, p.3.

⁴⁸ Rincón, Omar, *Televisión, video y subjetividad*. Editorial Norma, 2002, p.29.

Queda expuesta la idea de que la TV está inserta dentro de un sistema de producción de sentido y, a la vez, es manifestación del mismo. Desde comienzos de los 90, la serie animada *Los Simpsons* fue haciéndose mundialmente conocida –con un alto impacto en nuestro país– no sólo por ser novedosa en lo que estaba contando, sino también por su forma de contarlo. En capítulos anteriores se evidenció cómo la serie expresaba y, a su vez, llevaba a cabo una crítica a la sociedad occidental contemporánea, a través de estructuras/instituciones básicas como la escuela, el trabajo y la iglesia, pero haciendo foco en la familia, por tratarse de la institución social básica.

El siguiente paso consistirá en estudiar los procedimientos retóricos y estructuras con los que se formula la crítica a la familia, trazando un paralelismo con los modelos familiares del mundo occidental.

Luego de analizadas las primeras diez temporadas de la serie *Los Simpsons*, consideramos que el recurso principal utilizado por la tira es la parodia. Por medio de ella, los autores acercan el mundo real a la ficción, y viceversa. El televidente, más allá de estar percibiendo relatos ficticios, se siente comprendido y familiarizado con el contexto en el que se desarrollan tales historias. Cabe destacar que uno de los logros más importantes de Matt Groening y compañía fue conseguir que esta identificación no se reduzca a un territorio o país determinado sino que, aprovechando el mundo globalizado actual, llegara esta crítica a todo el planeta.

La parodia puede ser entendida como la figura retórica que consiste en la imitación burlesca del estilo de la obra de un determinado autor. También como la obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado y ambos niveles se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, a pesar de perder su fuerza; expone el objeto parodiado y le rinde homenaje a su manera. La parodia de una obra no es una mera técnica cómica, sino que instituye un juego de comparaciones y

comentarios con la obra parodiada. Representa, pues, un metadiscurso crítico de la obra original⁴⁹.

Podemos entender, entonces, que la serie es el texto parodiante y que el texto parodiado es la sociedad occidental contemporánea tal como se manifiesta especialmente en los discursos de la industria cultural. Estos niveles se distinguen por una distancia crítica, irónica y donde el humor cumple un papel fundamental. De esta forma, el discurso parodiante -la serie- no se olvida nunca de la sociedad occidental contemporánea que está parodiando.

Gerard Genette, en su texto *Palimpsestos La literatura en segunda grado*, entiende que la parodia es “una relación de imitación entre textos: un hipertexto imita a otro texto, el hipotexto, en su estilo o en su contenido”. La parodia tiene según Genette una intención satírica, pero fundamentalmente su función es crítica. Es, para su entender, "crítica en acción"⁵⁰.

Genette utiliza el concepto de transtextualidad para definir la trascendencia textual del texto. Es todo aquello que relaciona, manifiesta o secreta, a un texto con otros. Reconoce cinco tipos de transtextualidad: paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad e intertextualidad.

En *Palimpsestos*, Genette sostiene que los orígenes de la parodia son remotos y difíciles de delimitar: “Muchos teóricos indican que cuando los rapsodas cantaban los versos de la Iliada y de la Odisea y percibían una falta de interés o aburrimiento del público oyente, incluían recitados con los mismos versos, pero desviando su sentido y destinados a divertir al público. En la parodia, la risa surge de una constante confrontación entre ambos textos, el parodiado y el parodiante”⁵¹.

Por ejemplo, para parodiar un discurso del Rey, en un anfiteatro ante una multitud de gente, no es necesario cambiar el discurso ni el contexto protocolar. Sólo con que un objeto, que puede ser un sombrero, un antifaz, o un corpiño, rompa la naturalización de la imagen que concebimos como tradicional para la

⁴⁹ Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Editorial Taurus, 1989, pp.20-22.

⁵⁰ Genette, Gerard. *Op. Cit.* pp.17-19.

⁵¹ Genette, Gerard. *Op. Cit.* p.23.

cultura occidental y la memoria histórica del receptor, se desvía el mensaje hacia un tono gracioso.

Más allá de los innumerables ejemplos literarios y de otras artes, en nuestro país, un personaje público dentro de la llamada industria cultural que actualmente plasma esa modalidad mediante su discurso humorístico es Diego Capusotto, haciendo una crítica sagaz de la sociedad argentina. Uno de sus personajes paradigmáticos es el de Bombita Rodríguez. En él se presenta un típico cantautor de temas “liviano”, con poco compromiso social -al estilo Club del Clan⁵²-, contextualizado en una época muy conflictiva en la vida social y política de nuestro país, como fueron las décadas del ‘60 y ‘70. Capusotto encarna un personaje que se encuadra dentro de las típicas características de los artistas de una época en que las discusiones políticas no tenían su espacio legitimado. Bombita se auto-referencia y encarna esas discusiones silenciadas.

Al recibir ese cruce de información, lo que se genera en el receptor es una gracia dual. A la situación picarezca y graciosa se le suma una reflexión crítica de lo social. Por ejemplo, la contradicción de que en contextos tan álgidos de reclamos de liberación ante una dictadura o una democracia muy restringida, muchos espacios televisivos no sólo no aportaban un lugar para el debate sino que silenciaban cualquier crítica al *status quo* con, por ejemplo, canciones endulzadas de realidades muy lejanas.

Este tipo de humor, al que podemos llamar absurdo⁵³ es el que predomina en *Los Simpsons*, serie que utiliza esta dualidad con el fin de parodiar a la sociedad contemporánea. Al igual Bombita Rodríguez cantando en vivo en programas de la época, la serie producida por Matt Groening realiza una crítica utilizando un soporte de gran influencia en la construcción inconsciente-colectiva. Es una crítica indirecta, dado que lo hace mediante la imagen que construye la televisión del mundo a través de los estereotipos.

⁵² El Club del Clan era un programa televisivo musical argentino de la década del 60'. Allí se reunían la mayoría de los cantantes del género pop de la época. Tuvo importante influencia en ciertos sectores de la juventud de esa época.

⁵³ El humor absurdo se vale de las situaciones disparatadas o incoherentes. Su gracia se basa en la irracionalidad, apartándose de la realidad pero también sumergiéndose en ella.

Para realizar esta crítica la serie reproduce un ambiente en pos de que el televidente se sitúe en el contexto y, así, la parodia surta efecto. Como mencionamos en el caso del Rey, no es necesario cambiarlo, tampoco modificar el contexto, sino que al agregarle un nuevo aspecto a la situación se genera una resignificación.

Ken Brockman, el periodista más popular de Springfield, lee las noticias bajo el clásico encuadre de la crónica tradicional, enfocado dentro del plano medio característico de los noticieros y con una modulación vocal acorde del mensaje emitido. Si sólo aparecieran estas características no habría resignificación. En cambio, si Ken Brockman luego de escuchar la orden de “corte” del jefe de piso, mira a un costado y desmerece la noticia, se cae el mito de objetividad que busca lograr el formato de noticiero en los medios de comunicación. Esta herramienta paródica es utilizada con gran eficacia e intencionalidad y traza un eje estructural dentro de la serie. De esa forma, el contenido premia al espectador atento con un plus, por sobre aquel que sólo busca pasar un momento entretenido. Para el espectador atento, Lisa no es sólo una chica de 8 años con pensamiento de adulto, sino que es una joven en busca de profundizar temas trascendentales en la convivencia diaria de la familia, o en la vida social de su comunidad.

La fina relación entre lo real y lo ficcional

Los Simpsons utilizan una serie de recursos para mantener en constante relación lo que ocurre en Springfield con lo que se vive día a día en nuestra ciudades. En escasas oportunidades, los personajes hablan a cámara como dirigiéndose al televidente. Más allá de eso, la referencia al mundo occidental siempre está presente.

Instituciones, comercios, actores famosos, músicos reconocidos, libros, películas, series, sueños, aspiraciones y problemas contemporáneos remiten constantemente a situaciones cotidianas de nuestra vida real, aunque siempre entrelazadas con las historias de los personajes y llevadas a la exageración.

De esta manera, más allá del argumento que sostiene el capítulo, el contexto de ciudad nos es familiar. No causa sorpresa, tampoco, que en toda discusión entre amigos o familiares haya algún capítulo de *Los Simpsons* al que podamos recurrir de forma comparativa para unirlo con lo que se está conversando.

Los músicos más importantes de la escena mundial han pasado por la serie. Desde los Beatles, los Rolling Stones, The Who, Kiss hasta Madonna; pasando por Aerosmith, Britney Spears, Sting, Eric Clapton, Michael Jackson y Jimmy Hendrix, entre otros. Actores y actrices también supieron entrelazarse con las historias de la familia animada: Tom Cruise, Michelle Pfeiffer, Dany De Vito y Arnold Schwarzenegger son algunos de ellos. Este último no sólo participa de algunas historias de la serie, sino que tiene un personaje animado estable que es su parodia, Mc Bein. Se trata de un actor de cine especializado en películas de acción, poco inteligente, muy preocupado por conservar su musculatura y siempre predispuesto para escenas de alto riesgo.

Otra conexión que *Los Simpsons* establecen con el mundo real es en el ámbito de la política: se muestran campañas electorales, días de votación, estructuras políticas de ciudad/país –intendentes, senadores, presidentes-. George Bush y Bill Clinton son algunos de los exponentes propios de EEUU, pero también pueden verse a Tony Blair, Margaret Thatcher, Fidel Castro y otros tantos. Bajo esas circunstancias, Springfield es una ciudad inventada por Groening pero enmarcada en un país real, EEUU, y se relaciona con el resto de los países reales, donde incluso se desarrollan algunas historias.

Los superhéroes también son parodiados en la tira. Batman, Superman y Spider Man son algunos de los más reconocidos, pero también se mezclan figuras propias de la serie como *El hombre radioactivo*. Deportistas de elite y acontecimientos mundiales son asimismo parte de la vida de Springfield.

El entrecruzamiento de la vida real con la ficticia no sólo trae figuras reconocidas mundialmente, sino que genera nuevos personajes propios de Springfield en esas mismas disciplinas. Para dar un ejemplo que se suma al del *Hombre Radioactivo*, se puede citar a *Los Borbotones*, banda lugareña que se hace famosa, en contraposición a las otras que ya reconocidas llegan a la ciudad. Este juego de

roles va y viene, pero siempre remite al “parodiado”: la sociedad occidental contemporánea.

Capítulo 4: *Los Simpsons* y la Escuela de Frankfurt

En el desarrollo de esta tesis reconocimos en Springfield las instituciones socializadoras y el paralelismo con las nuestras, distinguimos su núcleo fundamental en la familia y, a partir de esto, identificamos a la parodia como recurso para contar estas historias, analizando también el dispositivo transmisor de la serie, determinante en el sistema social analizado.

El último paso profundizará sobre la crítica a la sociedad que realiza la serie. Para dicho fin se utilizarán las herramientas que nos brinda la Escuela de Frankfurt, a través de sus conceptos de “Teoría Crítica”, “Razón Instrumental” e “Industria Cultural”, poniendo en debate también si es posible la crítica al sistema cuando se es parte del mismo. Por otra parte, se retomará el concepto de hegemonía, noción que profundiza la discusión sobre la disputa de sentido e ideas que surgen en las sociedades modernas.

La Escuela de Frankfurt en la sociedad que parodian Los Simpsons

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt, al llegar a EEUU, escapando de la Alemania nazi, examinan los comportamientos de la comunidad norteamericana. Allí advierten el avanzado desarrollo de la sociedad de consumo en aquel país.

Los principales exponentes de esta corriente de pensamiento son Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin y Herbert Marcuse.

El ensayo *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, escrito por Benjamin en el año 1936, es uno de los textos más influyentes de la Escuela, por su crítica a la situación del arte, la cultura y la política. Desde ese momento se transforma en un texto insoslayable a la hora analizar la comunicación y la cultura. En él diferencia el teatro de otras expresiones artísticas, dado que al asistir a éste se vive un momento único e irrepetible, en tanto que bajo otros formatos, como

la televisión o el cine, la posibilidad de repetición es infinita: la reproducción a gran escala hace que ésta vaya perdiendo su aura, su autenticidad⁵⁴.

El término de aura y reproductividad técnica están comprendidos dentro del concepto de “Industria Cultural”, idea vinculada a Adorno y Horkheimer, que sostienen que los bienes culturales se producen bajo el mismo formato y sistema de comercialización que el resto de los productos, pasando a ser una mera mercancía más⁵⁵.

Adorno advierte que frente a la debilidad que sufre la familia tradicional como lugar de socialización del niño crece el papel de la industria cultural, cuya función es mantener el control social y político cultivando el conformismo y la fuga de la realidad de las clases trabajadoras, cada vez más alejadas de una alternativa revolucionaria. De esta manera, la clase dirigente va moldeando de acuerdo a sus intereses, los intereses de la población⁵⁶.

Cercano al concepto de industria cultural, puede localizarse el de “Razón Instrumental”, también esgrimido por Adorno y Horkheimer. Estos autores dan por tierra con la idea positivista por la cual la razón moderna es garantía de todo progreso de la humanidad. En cambio, esta razón se vuelve instrumental al ser funcional al mantenimiento y dominación del sistema capitalista, no siendo una herramienta liberadora sino conservadora en su esencia⁵⁷.

Para Horkheimer la razón instrumental alienta la homogeneización y masificación del ser humano, obturando toda posibilidad de pensamiento crítico⁵⁸. Esto no sólo puede advertirse en el consumo, pilar fundamental del funcionamiento del sistema, sino también en la publicidad, recurso más directo para transmitir estos valores.

Para discutir los alcances y daños de los fenómenos descritos anteriormente, Max Horkheimer en conjunto con Herbert Marcuse, proponen como herramienta

⁵⁴ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. México D.F., Editorial Itaca, 2003, pp.46-48.

⁵⁵ Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. “Industria Cultural”, en Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego. *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999, pp.114-118.

⁵⁶ *Op. Cit.* pp.114-129

⁵⁷ Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1973, pp.102-137

⁵⁸ *Op. Cit.* pp.69-101

la teoría crítica. Con ella buscan desentrañar lo que el sistema esconde, más allá de la realidad aparente que intenta imponer. Según Horkheimer esta teoría es sólo una perspectiva, una visión del mundo, más cercana a un espectro de análisis de la sociedad que a un corpus homogéneo. Una de las ideas principales de los teóricos de la Escuela de Frankfurt es cuestionar la naturalización de las prácticas sociales que conforman el capitalismo. Los autores resaltan el carácter constructivo de su teoría por ser más que un simple registro y sistematización de hechos.

Frente al régimen totalitario de la URSS stalinista, la teoría crítica no se limitó al mero cuestionamiento: “El proceso de trabajo no determina sobre la existencia de los hombres, sino que son las necesidades generales las que deciden el proceso de trabajo, es decir, si este interés responde o no a la libertad o felicidad de las masas. Sin la libertad y la felicidad en las relaciones sociales de los hombres, el mayor aumento de la producción y la eliminación de la propiedad individual de los medios de producción seguirán siendo tan injustos como antes. La teoría crítica, entonces, señala lo no existente y va en su búsqueda de la liberación y felicidad del hombre vinculándose a las antiguas verdades”⁵⁹.

Herbert Marcuse llega a la conclusión de que el sistema capitalista es racional en su nivel técnico y de abastecimiento pero irracional en su funcionamiento interno; por ejemplo cuando enarbola conceptos de libertad e igualdad que no se ven presentes en la realidad. Así va conformando a través de las instituciones el sujeto que necesita para llevar a cabo su sistema de producción, suprimiendo toda posibilidad de individualidad⁶⁰.

Eduardo Sartelli, en *La Cajita Infeliz*, define a la ideología burguesa como a las ideas que ejercen los grupos dominantes, a través de la escuela, los medios de comunicación, la publicidad, la moral, las instituciones internacionales, los partidos políticos, la religión, el arte y el deporte. “Ideas como la libertad de elección, la conciliación de clases, el egoísmo como fuente de riqueza social o la

⁵⁹ Marcuse, Herbert, “Cultura y sociedad”, en Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego. *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999, p.86.

⁶⁰ Marcuse, Herbert, *Op. Cit.*, pp.45-52.

eternidad de la pobreza, son típicamente capitalistas. El sistema necesita, además, especialistas en la dirección social, los intelectuales, una de cuyas funciones es la producción de ideología”⁶¹.

Esta ideología que menciona Sartelli, tiene como objetivo mantener el orden social vigente. Cuando esto funciona, la fuerza coercitiva se aplica en pequeñas dosis. Sin embargo, cuando se producen grandes fallas que ponen en peligro el consenso, esta fuerza actúa con tanta violencia que puede llegar al genocidio, como sucedió con los movimientos revolucionarios de América Latina en las décadas del 70’ y 80’, con el pueblo armenio, el judío y otros tantos en la historia de la humanidad.

Marcuse, en su crítica a la sociedad moderna, sostiene que la catástrofe no es el cambio social sino la continuidad del orden actual. El capitalismo continúa fomentando la inequidad, la violencia y la destrucción. De esta manera, no hay progreso, desaparecen los radicalismos y las posiciones avanzadas, se incrementan los métodos que se usan para la dominación y la burocracia⁶².

Retomando el concepto de razón instrumental, para Marcuse la represión no es inevitable sino un elemento histórico concreto, un instrumento de la sociedad cerrada que crea deseos no-naturales, agresivos, que hacen perpetuar las estructuras económicas empujando al consumismo, las estructuras jerárquicas en todo nivel, y negando la conciencia de clase y la voluntad de cambio⁶³.

En *El hombre unidimensional*, Herbert Marcuse afirma que “la naturaleza de las cosas, incluyendo la de la sociedad, fue definida para justificar la represión e incluso la supresión como perfectamente racionales. El verdadero conocimiento y la razón requieren la dominación sobre —si no la liberación de— los sentidos”⁶⁴.

Marcuse también reconoce que la dominación del hombre por el hombre no es una instancia novedosa, sino que ya podía verse en tiempos de esclavitud. En la modernidad continúa esa dominación, pero se complejiza a partir de los avances

⁶¹ Sartelli, Eduardo. *Op. Cit.* pp.653.

⁶² Marcuse, Herbert. *Sobre Estética y cambio social*. Conferencia dictada por H. Marcuse en la Universidad de Toronto, 1975.

⁶³ Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*, Buenos Aires, Editorial Planeta-Agostini, 1993. pp.7-14.

⁶⁴ Marcuse, Herbert. *Op. Cit.* p.174.

tecnológicos, con los medios de comunicación como uno de sus principales exponentes.

Los conceptos analizados hasta aquí, vinculados a esta Escuela, se manifiestan en la serie a partir de diferentes ejemplos que ilustran la intrínseca relación entre las sociedades contemporáneas y la realidad que se plantea en Springfield.

En momentos en que la sociedad cuestiona el rol de la planta nuclear, o bien el consumo de carne, la escuela opera para legitimar estos roles establecidos. Por ejemplo, visitando los lugares cuestionados y, a través de burdos videos, defendiendo de cara a los chicos las “bondades” de las empresas. De esa forma, tanto la escuela como la fábrica cumplen un rol estructural en la comunidad de Springfield.

Así como la Escuela de Frankfurt remarca el concepto de dominación en las sociedades modernas, el dibujo animado también se explaya sobre este punto cuando, por ejemplo, las dos autoridades más importantes de la fábrica (Burns y Smithers) observan desde un centro de monitoreo todas las actividades que realizan sus operarios durante el horario laboral, en sus tiempos de recreo y hasta cuándo van al baño.

Los teóricos de esta Escuela le asignan a los medios de comunicación un rol preponderante a la hora de legitimar y reproducir el sistema social imperante. En ellos, la publicidad es el instrumento más directo. En el Capítulo 14 de la quinta temporada se muestra cómo influye en Homero este recurso, cuando frena con su auto abruptamente al notar que han cambiado los carteles de publicidad ubicados al costado de la ruta. “A ver qué me compro”, es su primer reflejo. Le interesan todos los productos menos el que invita a sumarse a la academia de payasos. Sin embargo, la publicidad opera en su inconsciente por varios días hasta que “decide” sumarse a ella. De una manera exagerada, se muestra como la publicidad penetra en el individuo al punto de volverse instrumental. Muchas veces cuando Homero, sentado en su sofá, observa la tanda publicitaria, suele decir “Debo tenerlo”.

Los noticieros también juegan un papel fundamental y la serie es crítica de ellos. *El ojo de Springfield* es la parodia del sensacionalismo por sobre la información.

Su afamado conductor Ken Brockman siempre intenta quedar bien con la opinión pública. Ejemplo de este proceder es cuando en el Capítulo 15 de la quinta temporada, el periodista exagera una situación de alarma en el vuelo de la NASA que están transmitiendo. Con poca información y con una sola imagen menciona que los astronautas han sido raptados por una especie superior: las hormigas. Al ver que el mando de la sociedad lo tendrían estos insectos, de forma oportunista le jura lealtad a esta especie y se presta a colaborar con sus intereses. Otro recurso que utiliza la serie con el fin de parodiar a los noticieros es mostrar lo que realmente piensan algunos periodistas cuando las cámaras no los enfocan. En pocas oportunidades esos pensamientos salen al aire, como en el Capítulo 14 de la sexta temporada. Allí, el gobierno nacional hace caso omiso a la alerta de que un meteorito se estrellaría en Springfield. Cuando la señal retorna al piso, Brockman sostiene que la democracia no existe, y lo argumenta diciendo: “Cuando uno estudia periodismo aprende algunas cosas que después no puede decir”.

Otro tópico tratado en reiteradas ocasiones por la familia amarilla es el factor consumo, que opera con fuerza en el entramado de la sociedad de Springfield. Puede advertirse en el Capítulo 14 de la quinta temporada cuando el padre de Homero, Abraham Simpson, al sentirse cerca de la muerte convoca a la familia y reparte su herencia: una caja de monedas de plata. Acto seguido intenta contar la historia de ese dinero, pero los Simpson dejan de escucharlo y comienzan a cambiarse. Ante la insistencia del abuelo, le dicen que “nos gustaría escuchar la historia pero tenemos que gastar unas monedas en la casa de electrodomésticos”. Esta necesidad “creada” por la publicidad se coloca por encima del relato, privilegiando la inmediatez por sobre la tradición familiar.

¿Hay posibilidad de crítica dentro del sistema?

Para Marcuse, "cuanto más sólidas se vuelven las posiciones de la industria cultural, tanto más brutal y sumariamente puede permitirse proceder con las

necesidades de los consumidores, producirlas, dirigirlas, disciplinarlas, suprimir incluso la diversión: para el proceso cultural no existe aquí límite alguno”⁶⁵.

En el mismo texto, *El hombre unidimensional*, Herbert Marcuse desarrolla una teoría en la que sostiene que el sistema capitalista va conformando a través de las instituciones el sujeto que necesita para llevar a cabo su sistema de producción, suprimiendo toda posibilidad de individualidad. Este hombre unidimensional piensa en una sola dimensión porque ha perdido su capacidad crítica y sólo se puede limitar a elegir entre un producto y otro.

Así, “la posición social del individuo y su relación con los demás parece estar determinada no sólo por cualidades y leyes objetivas, sino que estas cualidades y leyes parecen perder su carácter misterioso e incontrolable; aparecen como manifestaciones calculables de la racionalidad (científica). El mundo tiende a convertirse en la materia de la administración total, que absorbe incluso a los administradores. La tela de araña de la dominación ha llegado a ser la tela de araña de la razón misma, y esta sociedad está fatalmente enredada en ella. Y las formas trascendentes de pensamiento parecen trascender a la razón misma”⁶⁶.

De estos conceptos de Marcuse podría desprenderse la idea de que es imposible que una producción cultural critique a la misma sociedad en la que vive, dado que el avance de la industria cultural y su razón instrumental (o “tela de araña racional”) no se lo permitiría.

Desde un posicionamiento liberal podría sostenerse que la Escuela de Frankfurt es pesimista. Este ataque escondería una defensa al sistema capitalista y a su forma de organizar la sociedad. Sin embargo, la Escuela de Frankfurt establece que el capitalismo es capaz de contener cualquier elemento explosivo que ponga en crisis el sistema, de manera que no hay posibilidades reales de subvertir el orden establecido puesto que desaparece el sujeto revolucionario.

Este debate abierto sobre la posibilidad de crítica dentro del sistema se traslada a los medios masivos de comunicación y al objeto de estudio en particular, la serie animada *Los Simpsons*. Entonces, ¿Podemos decir que *Los Simpsons* desafían a

⁶⁵ Marcuse, Herbert. *Op. Cit.* pp.171-196.

⁶⁶ Marcuse, Herbert. *Op. Cit.* pp.171-196

la industria cultural? ¿O la industria cultural llegó a una instancia en la que ya permite este tipo de productos?

En todo este desarrollo se mostró como *Los Simpsons* rompen con la tradición animada de *Los Picapiedras*, *Disney*, *Los Supersónicos*; y cómo también traspasaron el formato animado, profundizando conceptos de familia opuestos al de *Los Ingalls*.

Los Simpsons, a diferencia de otras series televisivas, muestran los conflictos presentes en las sociedades modernas. Cada personaje representa una personalidad compleja y contradictoria apartándose de la polarización entre buenos y malos tantas veces repetida en la historia de la televisión.

Otro hallazgo de Matt Groening es introducir a estas complejidades temas actuales de debate mundial. La guerra, los inmigrantes, la solidaridad, la fama, la juventud, la amistad, la ecología, el pacifismo, entre muchos otros, convergen en esta sociedad paralela que habla mucho de nuestros días.

Esta combinación da como resultado un producto que premia al televidente atento. “Al individuo la industria le reclama sólo su disposición al entretenimiento”⁶⁷, sostiene Max Horkheimer. Sin embargo, a pesar de que *Los Simpsons* cubren con esa cuota de entretenimiento y de risa fácil, también le brindan, a quien mira con atención segundas lecturas, observaciones críticas del mundo en que vivimos. Podemos reírnos cuando Homero, por su torpeza, se golpea la cabeza reiteradamente con la puerta de la alacena, o de Barney, al confundir las cosas por su estado de embriaguez; y también podemos advertir en las pequeñas historias de 30 minutos, el rol de la policía, la ambición de los empresarios por incrementar su capital, los efectos de la publicidad y qué instituciones moldean lo que somos como producto de esta sociedad. Con esta dualidad, entonces, se transforma en accesible a todos y, a su vez, eleva a quien busca un plus.

En otro ámbito de la cultura, se suele debatir en nuestro país el fenómeno masivo de la banda musical *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*⁶⁸. Este grupo de

⁶⁷ Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego. *Op. Cit.* p.126.

⁶⁸ Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota fue una banda de rock argentina surgida en los 70', que aún mantiene su vigencia a pesar de los años transcurridos desde su formación.

rock, con sus letras crípticas, es seguido tanto por quienes comprenden sus metáforas como por aquellos que se sienten identificados por su música y encuentran en la lírica de Carlos “Indio” Solari representaciones de sus propias historias. Al igual que *Los Simpsons*, cumplen los requerimientos mínimos que les pide el mundo del entretenimiento y, por otro lado, enriquecen a sus seguidores ahondando en las complejidades de transitar la vida.

La serie animada no aporta una visión revolucionaria o de crítica radical al sistema capitalista. Es televisada por la Fox, una de las empresas comunicacionales más grandes del mundo; su *merchandising* oficial/ilegal inunda desde las grandes metrópolis hasta las pequeñas ciudades: dentífricos, perfumes, ojotas, mochilas, entre otros productos, son parte de nuestra cotidianeidad. Bien conocemos también que las regalías por sus emisiones no fueron donadas a los sectores más carenciados del mundo, sino que fueron a los bolsillos de sus creadores, productores e intermediarios.

También es verdad que al mostrar una crítica pero, a la vez no profundizarla (de forma radical), la tendencia puede ser legitimarla. Esto se aprecia cuando los noticieros muestran en sus emisiones, por ejemplo, el hambre que padecen ciertas regiones de África. Al principio podemos recibir la noticia con mucha indignación, pero con su repetición, nuestro malestar tiende a disminuir, hasta el punto de considerarlo como algo natural, con frases del estilo de “siempre hubo pobres”, o “las cosas siempre fueron así”.

Otras de las críticas, sin embargo, señalan a la serie como grosera y alertan sobre las consecuencias de que los chicos absorban sus contenidos y los reproduzcan. A diferencia de las críticas antes mencionadas, estas últimas carecen de sentido dado que están abordadas desde la moralidad y una vida sin peligro alguno.

Estas alusiones a la serie son de tinte conservador y poco problematizan sobre el fenómeno y la complejidad de ésta. También es verdad que mucho se ha escrito y reproducido en torno a *Los Simpsons*, pero con una mirada muy superficial, sólo haciendo hincapié en los millones recaudados, en las cantidad de lenguas en que se ha emitido y en los récords de televidentes que los siguen en todo el mundo. Estos análisis cuantitativos ignoran el mayor potencial de la serie: la crítica que

realizan a las sociedades contemporáneas por medio de la parodia y el humor. Sobre esto se ha escrito muy poco. Uno de los escasos ejemplos lo brinda el reciente libro traducido al castellano *Los Simpson y la filosofía*, de William Irwin, Mark Conard y Acon Skoble. Estos autores reúnen 18 ensayos en los que entrecruzan algunos de los referentes más importantes de la historia de la filosofía con la famosa serie animada.

Desde nuestra parte, consideramos que *Los Simpsons* realizan una brillante puesta en escena de cómo se vive en las sociedades modernas, partiendo de graficar y parodiar sus principales instituciones. La escuela, la fábrica (el trabajo), la iglesia, la policía y la familia como institución madre juegan un papel fundamental, se interrelacionan, disputan y confluyen.

A modo de conclusión

En *Televisión, video y subjetividad*, el mencionado Omar Rincón reproduce las palabras de Mario Pergolini sobre la televisión. Para éste, en la caja chica “no existe la trasgresión. A lo sumo podés ser el más zafado de los moderados”⁶⁹. El periodista, quien fuera conductor de *Caiga quien caiga*, se hizo conocido por su irreverencia y humor ácido en cada una de sus producciones. Sin embargo reconoce los límites que le imponen los grupos empresarios al mundo televisivo. El semiólogo italiano Umberto Eco distingue ante el avance de la cultura de masas dos grandes corrientes: los *Apocalípticos* y los *Integrados*. El primer grupo se caracteriza por ver en este nuevo fenómeno una amenaza de crisis para la cultura y la democracia (entre ellos se distinguen Dwight Macdonald, José Ortega y Gasset, Jean Baudrillard y Theodor Adorno); en cambio los integrados se regocijan con el acceso de millones de personas a lo nuevo, y ven allí un proceso de democratización (pueden mencionarse dentro de esta corriente a Daniel Bell, Marshall McLuhan y Georges Friedmann).

Los apocalípticos critican a los medios masivos por entrar en la lógica mercantilista que se rige por la ley de la oferta y la demanda. Le hablan a una

⁶⁹ Rincón, Omar. *Op. Cit.* pp.27-28.

audiencia homogénea y rechazan cualquier tipo de innovación incentivando el conservadurismo en la cultura y alimentando así una visión acrítica e inerte del mundo. Además enuncian que detrás de las comunicaciones que llegan a través de los medios se esconden fuertes grupos económicos que buscan solamente la acumulación de beneficios bajo las mismas leyes del mercado. La información, entonces, es simplificada y convertida en entretenimiento y las expresiones populares no se generan con la participación de los pueblos sino que se imponen desde los sectores dominantes.

Los integrados, en tanto, ven los cambios de la sociedad de masas con un fuerte optimismo, dado que renueva los lenguajes, los modos de percepción y del habla. Señalan que la comunicación no puede estar aislada de los grandes cambios en la sociedad y sus avances tecnológicos (pautas entrelazadas que se retroalimentan), como así también sostienen que la masificación de la información hará que vastos sectores, antes ajenos a los acontecimientos políticos y a los objetos culturales, puedan acceder a éstos avanzando en un proceso de democratización. Aluden también que los tiempos modernos plantean una necesidad masiva de información y por tal son necesarios más flujos informativos. Contra argumentando a la crítica de los apocalípticos sobre la estandarización de la información, los integrados manifiestan que la cultura de masas no ha desplazado a la cultura superior sino que se la ha difundido entre los que antes no tenían acceso al beneficio de la misma.

Eco reniega de estas dos posiciones, al marcar que los apocalípticos con su actitud desconfiada y conservadora rechazan cualquier modificación de lo existente, y dirigen sus ataques a la cultura de masas, quedándose en la nostalgia del modelo cultural basado solamente en la escritura. Respecto a los integrados, opina que carecen de una visión crítica, ya que no se preguntan sobre los intereses políticos y económicos que sostienen las manifestaciones de la cultura masiva. Tampoco indagan sobre quienes generan los productos culturales y bajo que intereses⁷⁰.

⁷⁰ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen, 1984, pp.11-36.

Los Simpsons, como enuncia Eco, no encuadra dentro de estas miradas extremas porque rompe con la tradición animada e introduce el conflicto en el ámbito familiar y social como motor para contar historias, pero al mismo tiempo que realiza este quiebre mantiene continuidades: como el hecho de ser un fenómeno económico y publicitario que no cuestiona profundamente el sistema del que es parte.

Por ejemplo, en ningún capítulo de la serie se pone en duda el matrimonio de Marge y Homero: más allá de las constantes crisis generadas, en su mayoría por Homero, la unión civil se mantiene inalterable. En una entrevista telefónica con *Página 12*, el guionista de la serie Al Jean cuenta que “Homero siempre debe demostrar que está enamorado de Marge”. Este principio, muy ligado a la familia, muestra que hay valores que la misma serie no se propone cuestionar.

La perspectiva de género y el rol de las mujeres en Springfield no son debatidas. Por eso suele verse a Marge dedicada a las tareas domésticas en jornada completa, sin que esto ocupe un espacio de crítica trascendente.

Retomando las definiciones de Eco, puede concebirse a *Los Simpsons* como un producto que se encuentra en la franja intermedia entre apocalípticos e integrados, quizás plausible a la crítica de ambos sectores. Los primeros por considerarlo un mero legitimador del sistema capitalista que retoma críticas a las sociedades modernas para luego atomizarlas considerándolo un claro exponente del avance de la industria cultural en nuestros tiempos. Los otros porque la crítica que realizan es estéril, dado que muestran el problema pero no exhiben ninguna herramienta superadora para concebir otro tipo de sociedad.

Estas posiciones aportan ciertas verdades pero descuidan otras tan importantes como las que argumentan. Por otra parte, atribuirle a una serie la responsabilidad de ser motor de cambio es desconocer que estos procesos se dan en otros ámbitos. *Los Simpsons*, aun siendo un producto de la industria cultural, realizan un enriquecedor análisis del acontecer de nuestras sociedades contemporáneas, brindando así, herramientas para futuras producciones culturales.

“Mientras Homero apura el desayuno para llegar a horario a la fábrica y los niños trepan al colectivo escolar con el último suspiro, Marge y Maggie juegan con sus mascotas en el jardín de la casa ubicada en la Avenida Siempre Libre. La ciudad despierta y enfrenta un nuevo día. El viaje llega a su fin y cada uno de nosotros retorna a su rutina, vuelve a su propio Springfield”

Bibliografía

Tesis de grado:

“Análisis de los procesos de significación de Padre de familia”, de Alicia Aranguren, Leticia Lozano y Juan M. Montoya, año 2003, de la U.N.L.P.

“Los medios de comunicación como espacio de inclusión, legitimación y representación de conceptos y discursos dentro de la complejidad del entramado social”, de María Cecilia Rovarino y Matías E. Dotta, año 2002, de la U.N.L.P.

“Construcción de la representación sociopolítica: medios y Estado en los ‘90”, de M. Paula Wagner y Julieta Messina, año 2004, de la U.N.L.P.

“Herejes y predicadores. Política y periodismo en la revista Humor durante la primera presidencia de Menem”, de Juan Manuel Mandarino y Mariano Fernández, año 2006, de la U.N.L.P.

Ensayos y conferencias:

“La cultura posmoderna”, ensayo realizado por Maria Laura Tuyaret publicado en internet.

www.guiacultural.com/guia_tematica/arte_y_cultura/la_cultura_posmod.htm

Apuntes sobre Herbert Marcuse

Material de Internet

<http://lilielphick.blogspot.com/2007/06/apuntes-sobre-herbert-marcuse.html>

Marcuse, Herbert. Sobre Estética y cambio social. Conferencia dictada por H. Marcuse en la Universidad de Toronto, 1975.

Libros:

Marcuse, H., El hombre unidimensional. Barcelona, Seix Barral, 1969.

Huyssen, A., Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo, Bs. As., Adriana Hidalgo, 2002.

Calabrese, O., La era neobarroca. Madrid, Cátedra, 1987.

Horkheimer, M Adorno, T.W., "La industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas." En Dialéctica del iluminismo, Bs. As., Sudamericana, 1987.

Vattimo, Giani, La sociedad transparente. Barcelona, Paidós, 1990.

D. Macdonald, "Masscult y Midcult" y D. Bell, "Modernidad y sociedad de masas: variedad de la experiencia cultural" en La industria de la cultura. Madrid, Comunicación, 1969.

Melamed, Analía, "Una aproximación al debate contemporáneo modernidad posmodernidad" en Julio C. Moran. Por el camino de la filosofía. La Plata, De la campana, 2006.

Lipovetsky, G., La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona, Anagrama, 1990.

Eagleton, Terry, Las ilusiones del posmodernismo. Bs. As., Paidós, 1998.

Berman, M., Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Bs. As., siglo veintiuno, 1989.

Oliveras, Elena, Estética. La cuestión del Arte, Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2005.

Caruso, Marcelo Dussel, Inés, De Sarmiento a los Simpsons. Kapelusz, Quilmes, 2001.

Benjamín, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Discursos interrumpidos I. Taurus, Buenos Aires, 1989.

Rincón, Omar, Televisión, video y subjetividad. Norma, Buenos Aires, 2003.

Genette, Gerard, Palimpsestos La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus, 1989.

Barthes, Roland, Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces, Paidós, Barcelona, 1992. En particular: "Retórica de la imagen" y "El tercer sentido".

Dijk, Teun A. Van, La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información, Paidós. Barcelona, 1990.

González Requena, Jesús, El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad, Cátedra, Madrid, 1995. En particular: Representación, símbolo, imagen, El espectáculo televisivo, Fotografía, Televisión, Pornografía.

Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Seix Barral, Barcelona, 1972. En particular: El encanto de la imagen.

Dorfman, Ariel y Matterlar, Armand. Para leer al Pato Donald. México D.F., Siglo XXI Editores S.A., 1972.

Wainerman, Catalina. H. (comp.). Vivir en Familia. Buenos Aires, UNICEF-Losada, 1994.

Jelin, Elizabeth, "Jóvenes y familia: percepciones de continuidad y ruptura del mundo social", en Saintout, Florencia (comp.). Anuario de investigaciones 2004. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2005.

Feinmann, José Pablo. La sangre derramada, ensayo sobre la violencia política. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1998.

Horkheimer, Max. Teoría tradicional y teoría crítica. Barcelona, Barral Editores, 1973.

Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego. Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

Gramsci, Antonio. Hegemonía, un concepto clave para comprender la comunicación, en Huergo, Jorge. La Plata, Apuntes de Cátedra de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social U.N.L.P, 2000.

Neumann, Noelle. La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social. Barcelona, Editorial Paidós, 1995.

Marcuse, Herbert. Cultura y sociedad, Buenos Aires. Editorial Sur, 1967.

Quiroga, Ana y Racedo Josefina. Crítica de la vida cotidiana. Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1986.

Bauman, Sygmunt. Modernidad líquida. Madrid, Fondo de cultura económica de España, 2002.

Bourdieu, Pierre. La distinción. Crítica y bases sociales del gusto. Madrid, Editorial Taurus, 1988.

Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en La filosofía como arma de la revolución. 18° edición, México, Siglo XXI, 1989.

Skinner, Burrhus Frederic. El comportamiento de los organismos: un análisis experimental. Massachusetts, Colección Century Psychology Series Cambridge, 1938.

Melamed, Analía. Desde la cátedra. Variaciones sobre filosofía, arte y comunicación. La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2014.

Sartelli, Eduardo. Un viaje marxista a través del capitalismo. Buenos Aires, Ediciones Ryr, 2006.

José Luis Etcheverry (comp.). Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIII. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978.

Donzelot, Jacques. La policía de las familias. Valencia, Edición Pre-textos, 1979.

Marx, Karl; Engels, Federico. La ideología alemana. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1974.

Marx, Karl. Manuscritos económico-filosóficos de 1844. México D.F., Grijalbo, 1968

Marcuse, Herbert. Eros y Civilización. México D.F., Joaquín Mortiz, 1981

Hobbes, Thomas. Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil. Bogotá, Editorial Skla, 1982.

Llyotard, Jean-Francois. La condición postmoderna. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1987.

Baget, Josep Maria. Món T. La cultura de la televisión. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1999.

Baudrillard, Jean. Pantalla total. Sociología del consumo. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Allemand, Etienne. Pouvoir et televisión. Paris, Editions Anthropos, 1980.

Baudrillard, Jean. Crítica de la economía política del signo. Madrid, Siglo XXI, 1982.

Bell, Daniel. La industria de la cultura. Madrid, A. Corazón Ediciones, 1969.

García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. México D.F., Grijalbo, 1989.

Horkheimer, Max. Crítica de la razón instrumental. Buenos Aires, Editorial Sur, 1973.

Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona, Editorial Lumen, 1984

Irwin, William; Conard, Mark; Skoble, Acon. Los Simpson y la filosofía. Blackie Books, Barcelona, 2009.

Diarios y revistas:

Diario Clarín (18/5/07): Entrevista a Matt Groening

Diario Perfil (22/4/07): Entrevista a Matt Groening

Diario Perfil (29/4/07): Entrevista a la socióloga Saskia Sassen

Revista Peripecias Nº 45 (25/4/07) Nota: "El mundo según Los Simpsons"

Revista El Amante, "No es otra tonta película animada". Número 183, agosto 2007.

Material de Internet:

<http://www.mundofox.com>

Diario La Gaceta, de Tucumán (3/4/07).

Página Web: <http://www.lagaceta.com.ar>

Agencia Reuters España (01/06/2010). Página Web:

<http://www.reuters.com/article/2010/06/01/oesen-television-simpson-idESMAE65002M20100601>

Diario El Universal, Caracas (16/12/2014). Página Web:

<http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/television/141216/los-simpsons-arriban-a-su-25-aniversario>

Diario Clarín (11/10/2009). Página Web:

<http://edant.clarin.com/diario/2009/10/11/um/m-02016802.htm>.

http://weblogs.clarin.com/encuestate/archives/2007/04/los_simpson_cual_es_la_clave_de_su_exito.html

<http://alvarolsite.blogspot.com/2007/01/los-simpsons-como-critica-social.html>

<http://orbita.starmedia.com/cossanostra/foldcns/cn3/simp.html>

Revista electrónica “Razón y palabra” El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n26/osilva.html>

“Los manuscritos económico-filosóficos: trabajo y alienación”, de Marcelo Yunes <http://www.socialismo-o-barbarie.org/revista/sob5/manuscritos.htm>

