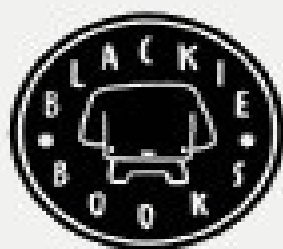


William Irwin - Mark T. Conard - Aeon J. Skoble (Ed.)

Los Simpson y la filosofía

Traducción de Diana Hernández



?Acaso Nietzsche justificaria las gamberradas de Bart? Y Lisa, por socratica, ?deberia caer mal? ?Se puede ser virtuoso y ofrecer la propia familia a los extraterrestres para salvar el pellejo, como Homer? ?Tal vez Marge nos haga sentir en casa porque, en realidad, se trata de una madre y ama de casa machista? ?Como la propia serie, por otra parte? ?Se puede aprender algo sobre la felicidad gracias a las miserias del señor Burns? ?Es un disparate considerarse de izquierdas y reirse del infortunio de Springfield, aunque se trate de un pueblo de animación? ?Acaso no es la desgracia ajena lo único que hace reír? ?Quién decide si Los Simpson es una serie incorrecta y hasta combativa o en cambio el poder también se esconde bajo el monopatín de Bart? ?Quién es el listillo que sentenciara si Springfield es fruto de un enfoque deconstruccionista del mundo o Derrida se revuelca en la tumba? ?Será que, como han sospechado siempre algunos friquis, Los Simpson es el mayor logro inopinado del pensamiento contemporáneo precisamente porque plantea estas y otras preguntas, un secreto a voces se impone sobre tanta chachara vacua a propósito de la cultura popular?

El propio Homer Simpson afirma que <<<las series animadas no tienen significado profundo. Son solo unos dibujos estúpidos para pasar el rato>>>. Con todo, este libro no solo tiene mucho que decir sobre ese gran artefacto cultural de nuestro tiempo que es Los Simpson a entusiastas y detractores por igual, sino que es una introducción entretenida y al mismo tiempo rigurosa a la obra de pensadores como Aristóteles, Kant, Heidegger o Sartre, entre muchos otros.

-
- [LOS SIMPSON Y LA FILOSOFIA](#)
 - [LOS SIMPSON Y LA FILOSOFIA](#)
 - [?ACASO...](#)
 - [LOS SIMPSON Y LA FILOSOFIA](#)
 - [AGRADECIMIENTOS](#)
 - [INTRODUCCION](#)
 - [PRIMERA PARTE - LOS PERSONAJES](#)
 - [1.- HOMER Y ARISTOTELES](#)
 - [2.- LISA Y EL ANTIINTELECTUALISMO ESTADOUNIDENSE](#)
 - [3.- LA IMPORTANCIA DE MAGGIE: EL SONIDO DEL SILENCIO. ORIENTE Y OCCIDENTE](#)
 - [4.- LA MOTIVACION MORAL DE MARGE](#)
 - [5.- ASI HABLO BART. NIETZSCHE Y LA VIRTUD DE LA MALDAD](#)
 - [SEGUNDA PARTE - TEMAS SIMPSONIANOS](#)
 - [6.- LOS SIMPSON Y LA ALUSION: <<<EL PEOR ENSAYO DE LA HISTORIA>>>](#)
 - [7.- LA PARODIA POPULAR: LOS SIMPSON Y EL CINE DE GANGSTERS](#)
 - [8.- LOS SIMPSON, LA HIPERIRONIA Y EL SENTIDO DE LA VIDA](#)
 - [9.- LOS SIMPSON Y LA POLITICA DEL SEXO](#)
 - [TERCERA PARTE - NO HE SIDO YO: LA ETICA Y LOS SIMPSON](#)
 - [10.- EL MUNDO MORAL DE LA FAMILIA SIMPSON: UNA PERSPECTIVA KANTIANA](#)
 - [11.- LOS SIMPSON: LA POLITICA ATOMISTA Y LA FAMILIA NUCLEAR](#)
 - [12.- LA HIPOCRESIA DE SPRINGFIELD](#)
 - [13.- <<<DISFRUTAR DE <<<ESA COSA LLAMADA CUCU... CUCURUCHO">>>: EL SEÑOR BURNS, SATANAS Y LA FELICIDAD](#)
 - [14.- HOLITA, VECINOS, TRALARI, TRALARA: NED FLANDERS Y EL AMOR AL](#)

PROJIMO

- 15.- LA FUNCION DE LA FICCION: EL VALOR HEURISTICO DE HOMER
- CUARTA PARTE - LOS SIMPSON Y LOS FILOSOFOS
 - 16.- UN MARXISTA (KARL, NO GROUCHO) EN SPRINGFIELD
 - 17.- <<<Y EL RESTO SE ESCRIBE SOLO>>>: ROLAND BARTHES VE LOS SIMPSON
 - 18.- ?QUE SIGNIFICA PENSAR PARA BART?
- APENDICES
 - LISTADO DE EPISODIOS
 - ESTE LIBRO SE INSPIRA EN IDEAS DE...
 - CON LAS VOCES DE...
- notes

LOS SIMPSON Y LA FILOSOFIA

?Acaso Nietzsche justificaria las gamberradas de Bart? Y Lisa, por socratica, ?deberia caer mal? ?Se puede ser virtuoso y ofrecer la propia familia a los extraterrestres para salvar el pellejo, como Homer? ?Tal vez Marge nos haga sentir en casa porque, en realidad, se trata de una madre y ama de casa machista? ?Como la propia serie, por otra parte? ?Se puede aprender algo sobre la felicidad gracias a las miserias del señor Burns? ?Es un disparate considerarse de izquierdas y reirse del infortunio de Springfield, aunque se trate de un pueblo de animacion? ?Acaso no es la desgracia ajena lo unico que hace reir? ?Quien decide si Los Simpson es una serie incorrecta y hasta combativa o en cambio el poder tambien se esconde bajo el monopatín de Bart? ?Quien es el listillo que sentenciara si Springfield es fruto de un enfoque deconstruccionista del mundo o Derrida se revuelca en la tumba? ?Sera que, como han sospechado siempre algunos friquis, Los Simpson es el mayor logro inopinado del pensamiento contemporaneo precisamente porque plantea estas y otras preguntas, un secreto a voces se impone sobre tanta chachara vacua a proposito de la cultura popular?

El propio Homer Simpson afirma que <<<las series animadas no tienen significado profundo. Son solo unos dibujos estúpidos para pasar el rato>>>. Con todo, este libro no solo tiene mucho que decir sobre ese gran artefacto cultural de nuestro tiempo que es Los Simpson a entusiastas y detractores por igual, sino que es una introducción entretenida y al mismo tiempo rigurosa a la obra de pensadores como Aristoteles, Kant, Heidegger o Sartre, entre muchos otros.

Traductor: Hernandez Aldana, Diana

Autor: Varios Autores

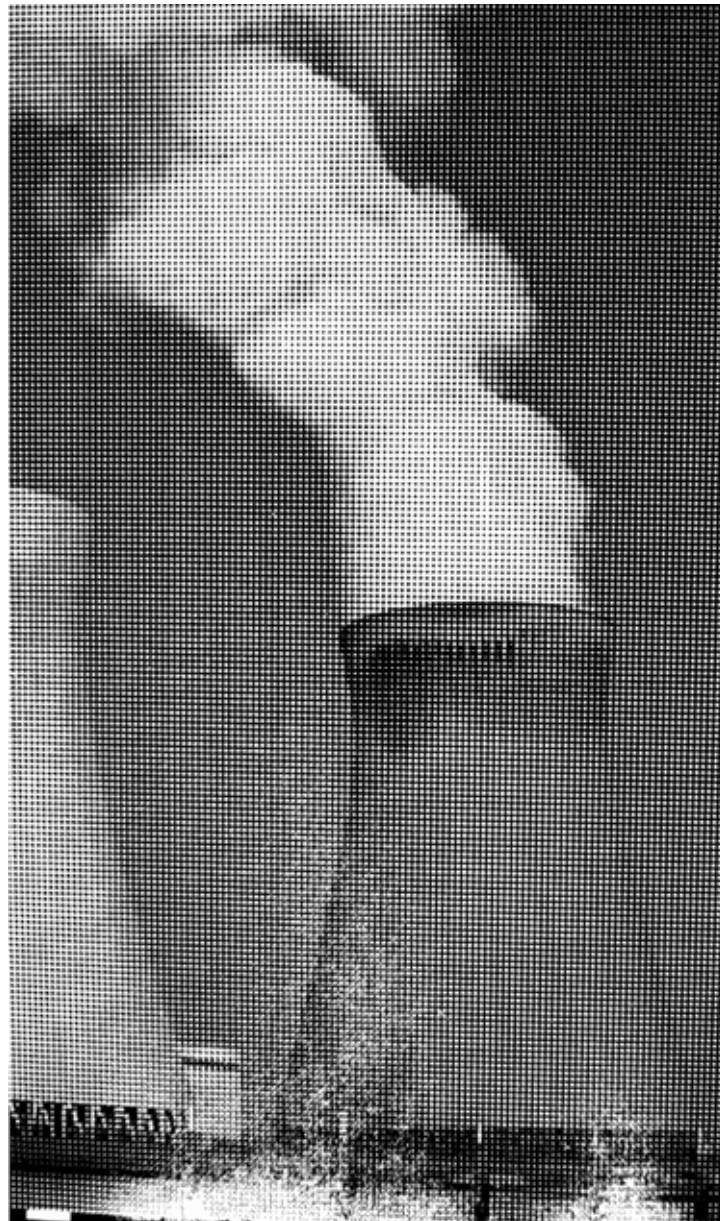
(c)2009, Blackie Books

Coleccion: Blackie books, 2

ISBN: 9788493736200

Generado con: QualityEbook v0.52

LOS SIMPSON Y LA FILOSOFIA



?ACASO...

... la pregunta por el valor filosofico de Los Simpson tiene trampa? ?Estamos hablando de la misma serie que algunos tienen por antipedagogica o directamente nociva? En este volumen, una veintena de autores ensayan interpretaciones posibles, conciliadoras o abiertamente discordantes de los personajes, el lenguaje o la potencia politica de una produccion dificil de agotar desde la risa e incluso desde el intelecto, y ello al aplicar las armas de la dialectica (y quien no sepa lo que eso significa lo encontrara en el libro) a la cultura pop, para intentar arrojar luz sobre cuestiones como el sentido de la vida, el valor de la ironia y la rebelion existencialista.

WILLIAM IRWIN (ed.) es profesor de filosofia en el King's College y autor, entre otros titulos, de *Welcome to the Desert of the Real* (2002) y *The Matrix and Philosophy* (2004).

MARK T. CONARD (ed.) colabora en diversas revista cientificas. Se ha ocupado en especial de Kant, Nietzsche y Quentin Tarantino.

AEON J. SKOBLE (ed.) ensena filosofia en West Point y ha editado, en colaboracion y entre otros titulos, *Political Philosophy: Essential Selections* (1999) y *The Philosophy of TVNoir* (2008).

WILLIAM IRWIN - MARK T. CONARD - AEON J. SKOBLE (EDS.)

LOS SIMPSON Y LA FILOSOFIA



Traducción de Diana Hernandez

Título original en inglés: The Simpsons and Philosophy

Diseño de colección y cubierta: Setanta

www.setanta.es

(c) de la ilustración de cubierta: Felix Petruska

(c) del texto: Carus Publishing Company

(c) de la traducción: Diana Hernandez Aldana

(c) de la edición: Blackie Books S.L.U.

Calle Esglesia, 4 - 10

08024, Barcelona

www.blackiebooks.org

info@blackiebooks.org

Fotocomposición: David Angles

Impresión: Liberduplex

Impreso en España

Primera edición: octubre de 2009

Quinta edición: febrero de 2010

ISBN: 978 - 84 - 937362 - 0-0

Deposito legal: B-6740 - 2010

Todos los derechos están reservados.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin el permiso expreso de los titulares del copyright.

Dedicado a
Lionel Hutz y Troy McClure
(a quienes quizá recordareis
por series de televisión como Los Simpson)

AGRADECIMIENTOS

LA escritura, la edicion y demas tareas relativas a la produccion de Los Simpson y la filosofia supusieron una experiencia divertida y estimulante. Quisieramos agradecer a los colaboradores haber conservado tanto el sentido de la profesionalidad como el sentido del humor a lo largo de la realizacion del proyecto. Estamos agradecidos de corazon a la buena gente de Open Court, en especial a David Ramsay Steele y a Jennifer Asmuth por sus consejos y ayuda. Y por ultimo, pero no por ello menos importante, queremos expresar nuestro agradecimiento a los amigos, colegas y alumnos con quienes hemos conversado sobre Los Simpson y la filosofia, y que han contribuido a hacer posible este volumen y nos han ofrecido comentarios valiosos durante el proceso. Una lista que incluyese a todas estas personas resultaria por fuerza incompleta, pero entre aquellos con quienes estamos en deuda se cuentan Trisha AHen, Lisa Bahnemann, Anthony Hartle, Megan Lloyd, Jennifer O'Neill y Peter Stromberg.

?MEDITAR SOBRE SPRINGFIELD?

?Cuántos filósofos hacen falta para escribir un libro sobre Los Simpson? Aparentemente, una veintena para escribirlo y tres para editarlo, cifra que no está mal, sobre todo si se tiene presente que para realizar un solo episodio de la serie hacen falta trescientas personas y ocho meses de trabajo, además de una inversión de millón y medio de dólares. Pero, hablando en serio, ?no tenemos otra cosa que hacer aparte de escribir sobre programas de televisión? La respuesta corta es sí, tenemos otras cosas que hacer, pero nos hemos divertido escribiendo los ensayos que siguen, y esperamos que vosotros disfrutéis otro tanto al leerlos.

Las semillas de este volumen fueron sembradas hace varios años, cuando la popular serie Seinfeld estaba a punto de dejar de emitirse y William Irwin tuvo la singular idea de hacer una selección de ensayos filosóficos a propósito de aquella <<<serie sobre nada>>>. A Irwin y a sus colegas filósofos no solo les gustaba el programa, sino que a propósito solían enfrascarse en estimulantes discusiones donde no faltaba el humor. Así pues, ?por qué no compartir la diversión en forma de libro? En Open Court tuvieron la visión, la fortaleza de ánimo y el sentido del humor necesarios para hacerse cargo del proyecto, -y fue así como Irwin se vio a sí mismo editando Seinfeld and Philosophy: a Book about Everything and Nothing. El libro se convirtió en un gran éxito, no solo entre los académicos, sino entre el público en general.

Los Simpson era otra de las series que Irwin y sus amigos veían y comentaban. Valoraban su ironía e irreverencia, y comprendieron que, como Seinfeld, se trataba de un terreno fértil y rico para la investigación y la discusión filosófica. De modo que Irwin decidió preparar un segundo volumen, esta vez sobre Los Simpson, y pidió a dos colaboradores del libro anterior, Mark Conard y Aeon Skoble, que compartiesen con él la edición del nuevo volumen. Una vez más, Open Court se mostró entusiasta. Y si estáis leyendo esto, es porque a vosotros también os interesan al menos un poco la filosofía, Los Simpson, o incluso ambas cosas. El concepto es el mismo: la serie es lo bastante profunda e inteligente para garantizar cierto nivel de discusión filosófica, y al tratarse de un programa popular, resulta útil como vehículo para explorar una variedad de cuestiones filosóficas en favor de un público no especializado.

En Los Simpson abunda la sátira. Sin duda, se trata de una de las series televisivas más inteligentes y articuladas que se transmiten hoy (sabemos que eso no significa gran cosa, y aun así...). A quienes hayan desestimado Los Simpson como una serie animada cualquiera sobre un patán y su familia (una más de tantas que hemos visto), afirmar que la serie es inteligente y articulada puede parecerles una incongruencia, pero la observación atenta de Los Simpson revela niveles cómicos que van mucho más allá de la simple farsa: hay en la serie numerosos estratos satíricos, dobles sentidos, alusiones a la alta cultura y la cultura popular por igual, gags visuales, parodia y humor referencial. Ante la crítica que hace Homer de unos dibujos animados que los niños están viendo, Lisa replica: <<<Si los dibujos fuesen para adultos, los emitirían a las mejores horas>>>. A pesar de las palabras de Lisa, Los Simpson es sin duda una serie para adultos, y es superficial menospreciarla solo a causa del soporte animado y su popularidad.

Matt Groening estudió filosofía, pero ninguno de los colaboradores de este volumen opina que haya alguna sesuda teoría filosófica en el origen de la serie. No consiste pues este libro en una <<<filosofía de Los Simpson>>>, ni se trata tampoco de <<<Los Simpson como filosofía>>>, sino más bien de Los Simpson y la filosofía. No es nuestra intención revelar un significado explícito que Matt Groening y la legión de guionistas y artistas responsables de Los Simpson hayan querido comunicar. En lugar de eso,

nos hemos propuesto arrojar luz sobre el significado filosofico que Los Simpson cobra desde nuestro punto de vista. Algunos de los ensayos contenidos en este volumen son reflexiones de academicos sobre una serie que les gusta y que, en su opinion, tiene algo que decir sobre ciertos aspectos de la filosofia. Por ejemplo, Daniel Barwick se ocupa del senor Burns, ese mezquino cascarrabias, e intenta determinar si, a partir de su infelicidad, podemos aprender algo sobre la naturaleza de la felicidad. Otros autores se dedican a explorar el pensamiento de algun filosofo a traves de los personajes. Mark Conard, por ejemplo, se pregunta si el rechazo nietzscheano de la moralidad tradicional puede justificar la mala conducta de Bart. Y otros colaboradores se valen de la serie como vehiculo para desarrollar tesis filosoficas de un modo accesible para el no especialista (es decir, la persona inteligente que se interesa por la reflexion filosofica pero no vive de ella). Por ejemplo, Jason Holt explora <<<la hipocresia de Springfield>>> para determinar si dicho rasgo es siempre inmoral.

Este libro no busca reducir la filosofia a un minimo comun denominador: no nos hemos propuesto <<<bajar el liston para que lo entiendan los tontos>>>. Al contrario, esperamos conseguir que nuestros lectores no especializados lean mas filosofia, del tipo del que no necesariamente se ocupa de la television. Tambien esperamos que los colegas filosofos que lean estos ensayos los encuentren estimulantes y divertidos.

?Es legitimo escribir ensayos filosoficos a proposito de la cultura popular? La respuesta comun consiste en subrayar que Sofocles y Shakespeare eran cultura popular en su tiempo, y que nadie pone en cuestion la validez de las reflexiones filosoficas sobre sus obras. Pero eso no basta, (!oh!), en el caso de Los Simpson. Echar mano de ese argumento indicaria, erroneamente, que en nuestra opinion se trata de una serie equivalente a las mejores obras literarias de la historia, tan penetrante que ilumina la condicion humana de un modo inedito. Y no es asi. Sin embargo, consideramos que es lo bastante profunda, y sin duda lo bastante divertida, para merecer una atencion seria. Ademias, la popularidad de Los Simpson nos permite valernos de la serie como medio para ilustrar con eficacia algunas cuestiones filosoficas tradicionales ante un publico no academico.

Y, por favor, recordad que, si bien cada tanto nos acusan de impiedad y nos ejecutan, los filosofos tambien somos personas. No tenemos <<<ni zorra>>>¹.

PRIMERA PARTE - LOS PERSONAJES

1.- HOMER Y ARISTOTELES

RAJA HALWANI

Los hombres, por mas que investiguen, no aciertan a ver en que consisten la felicidad y el bien en la vida.

Aristoteles, *Etica Eudemia*, 1216a10

Me niego a vivir una vida convencional como tu. !Lo quiero todo! Aterradores descensos, vertiginosos subidones, relajados intermedios. Si, es posible que ofenda a unos cuantos remilgados con mi descarado porte y olor almizcleno. Oh... !Nunca sere el ojito derecho de los llamados <<<Padres de la Patria>>>, que chasquean la lengua, mesan sus barbas y se preguntan que pueden hacer con Homer Simpson!

Homer Simpson, <<<La rival de Lisa>>>

Si lo evaluamos desde el punto de vista moral, Homer Simpson deja bastante que desear, sobre todo si nos concentramos en el personaje y no en sus acciones (aunque tampoco resulte una joya en este ultimo sentido). Sin embargo, en cierto modo, algo admirable desde un punto de vista etico perdura en Homer y eso suscita la siguiente pregunta: si deja tanto que desear desde el punto de vista moral, ?en que sentido puede resultar admirable Homer Simpson? Investiguemos esta cuestion.

LOS TIPOS DE CARACTER SEGUN ARISTOTELES

Aristoteles nos ha proporcionado una categorizacion logica de cuatro tipos de caracter². Grosso modo, y dejando a un lado los dos tipos extremos, el que se encuentra por encima de la condicion humana y aquel que vive como una bestia, tenemos el caracter virtuoso, el moderado, el intemperante y el vicioso. Para comprender mejor cada una de estas disposiciones del caracter, contrastemos la manera en que se manifiestan a traves de las acciones, decisiones y deseos de quienes las encarnan. Tomemos tambien como ejemplo una sola situacion y observemos las reacciones asociadas a cada una de estas maneras de ser.

Supongamos que alguien, a quien llamaremos <<<Lisa>>>, va andando por la calle y se encuentra una billetera con una cuantiosa suma de dinero. Si Lisa es virtuosa, no solo decidira entregar la billetera a las autoridades competentes, sino que lo hara con gusto: sus deseos condicen la decision y la accion que cree correctas. Pensemos ahora en Lenny, que es moderado: si Lenny se topase con la billetera, seria capaz de tomar la decision correcta, es decir, devolverla intacta, y tambien seria capaz de actuar segun la decision que ha tomado. Pero, de hacerlo, estaria actuando en contra de sus deseos. El rasgo principal de la persona moderada consiste, pues, en tener que luchar contra sus deseos para hacer lo que debe.

La situacion empeora si se trata del intemperante o del vicioso. El intemperante es capaz de tomar la decision correcta, pero su voluntad es debil. En el caso de la billetera, y supongamos que Bart sea nuestro intemperante, se rendira ante su propio deseo de quedarse con la billetera y no conseguira actuar como es debido, aunque sepa que esta mal quedarse con la billetera. En lo relativo al vicioso, no presenciaremos una lucha contra los propios deseos ni una debilidad volitiva. Esto se debe a que la decision del vicioso es moralmente erronea, y sus deseos la secundan por completo. Si Nelson fuese vicioso, decidiria quedarse con el dinero (y tirar la billetera a la basura o devolverla y mentir sobre su contenido), desearia plenamente hacerlo, y actuaria en consecuencia.

Observemos mas de cerca lo que constituye un caracter virtuoso. Virtuoso es quien posee las

virtudes y las pone en practica. Mas aun, las virtudes son estados (o rasgos) de caracter que disponen a quien los ha desarrollado a actuar y reaccionar emocionalmente de forma correcta. Partiendo de esto, comprendemos que Aristoteles insista en definir las virtudes como condiciones del caracter vinculadas tanto con las acciones como con los sentimientos {Etica Nicomaquea, Libro II, en especial 1106b15 - 35). Por ejemplo, quien posea la virtud de la liberalidad, estara dispuesto a mostrarse caritativo con quienes sea menester y en las circunstancias adecuadas; el liberal no daria dinero a cualquiera que lo pidiese. El virtuoso debe percibir que el Otro necesita la dadiva y que la empleara de manera apropiada. Ademias, su reaccion emocional se adecuara a la situacion. Esto significa que el liberal de nuestro ejemplo dara con gusto, se inclinara a dar a causa de la peticion del menesteroso, y no se arrepentira de hacerlo. En cambio, el tacano no se desprenderia de su dinero tan facilmente, y ello no porque lo necesite o no pueda prescindir de el, sino porque se inclinara a la avaricia o sobreestimara la necesidad que pueda tener de ese dinero en un futuro.

Notese, sin embargo, que en este recuento la razon interpreta un papel crucial. Si para ser virtuoso uno debe tener la capacidad de percibir la indole de cada situacion en la que se encuentre, no puede ser estúpido ni ingenuo. Al contrario, debe poseer una disposicion al razonamiento critico que le permita darse cuenta de las diferencias entre una situacion y otra y actuar en consecuencia. De hecho, por esa razon Aristoteles hace hincapie en la idea de que, en cuestiones de etica, no hay lugar para una precision rigurosa {Etica Nicomaquea, 1094b13 - 19). El filosofo insiste en la importancia de la razon o sabiduria practica (phronesis); quien sea virtuoso por instinto, para decirlo de alguna manera, no poseera la virtud <<<por excelencia>>>, sino en todo caso una virtud <<<natural>>> (Etica Nicomaquea, 1144b3 - 15). Y poseer una virtud natural consiste en estar dispuesto a actuar bien por accidente, para decirlo sin ser muy precisos.³

Si pasamos ahora a las condiciones aristotelicas de la accion correcta, podremos afinar nuestro razonamiento. Aristoteles sostiene que las acciones solo <<<están hechas justa y sobriamente>>> si el agente <<<en primer lugar [...] sabe lo que hace; luego, si las elige, y las elige por ellas mismas y, en tercer lugar, si las hace con firmeza e inquebrantablemente>>> {Etica Nicomaquea 1105a30 - 1105b). En otras palabras, lo que Aristoteles pensaba respecto a esta cuestion es que, en primer lugar, el agente que actúe de manera virtuosa debe saber que su accion es virtuosa; es decir, actuara segun la conviccion de que <<<tal accion o tal otra es correcta (o liberal u honrada)>>>. La segunda condicion parece comprender dos: el agente debe actuar de forma voluntaria, y debe hacerlo porque se trata de una accion virtuosa. Por lo tanto, incluso cuando actúe con la premisa de que <<<la accion es correcta>>>, no sera la suya una accion virtuosa a menos que tambien actúe, precisamente, porque se trata de una accion correcta. La tercera condicion que Aristoteles plantea es crucial, y nos devuelve al inicio de esta reflexion: el virtuoso no solo actúa virtuosamente cuando la accion es correcta y a causa de esto mismo, sino porque es una persona virtuosa. Es el tipo de persona que se inclina a tener un comportamiento moral correcto cuando la situacion lo exige. Esto es (parte de) lo que significa actuar <<<con firmeza e inquebrantablemente>>>.

EL CARACTER DE HOMER: !OH!, !OH!, Y !OTRA VEZ OH!

El caso de Homer Simpson no pinta bien desde el punto de vista del recuento aristotelico de las virtudes (y no tengo intencion de revocar este dictamen mas adelante, de modo que no espereis alguna salvedad ingeniosa que permita reivindicarlo). Para empezar, tomese la templanza (moderacion) que, en principio (aunque esto podria discutirse), indica la capacidad de moderar los apetitos corporales. No es necesaria una observacion aguda para darse cuenta de cuan lejos esta Homer de poseer esta virtud. En lo relativo a sus apetitos, no solo no se trata de un virtuoso, sino que decididamente es un vicioso, sobre todo en cuanto a su ingesta de comida y bebida, no asi en cuanto a su actividad sexual. Sus deseos lo

llevan constantemente a atiborrarse de alimentos, y el sucumbe de buen grado a esos deseos. Por ejemplo, en <<<El enemigo de Homer>>>,⁴ se come sin ningun reparo el bocadillo de su companero de trabajo temporal, Frank Grimes (<<<Graimito>>>), aunque la bolsa que contiene el bocadillo claramente dice que es de Grimes. Y lo que es peor, cuando este ultimo le senala la evidencia, Homer se las arregla para dar dos mordiscos mas al bocadillo antes de devolverlo. Su anhelo de comida es tal que incluso inventa algunas recetas interesantes. Tomese, por ejemplo, el gofre medio crudo con que envuelve una barra entera de mantequilla y que, obviamente, procede a comerse (<<<Homer, el hereje>>>). A tal punto se resiente la salud de Homer a causa de sus habitos alimentarios, que ha sido sometido a una intervencion quirurgica para colocarle un bypass (<<<El triple bypass de Homer>>>), pero eso no le ha hecho modificar sus habitos. De hecho, Homer no cede en su empeño ni siquiera cuando sufre un dolor fisico inmediato y evidente. Vease como se come el jamon pasado en el Badulaque, se pone malo y acaba en urgencias en el hospital (<<<Homer y Apu>>>). Pero en lugar de poner una denuncia contra Apu, de inmediato se tranquiliza cuando este ultimo le ofrece cuatro kilos de gambas en mal estado. Aunque sabe que huelen <<<muy raro>>>, Homer se las come y acaba de nuevo en urgencias. Y es que la gula forma parte de su caracter hasta el punto de que come incluso cuando esta medio dormido. En <<<El ciudadano Burns>>>, adormilado, Homer entra en la cocina, abre la puerta de la nevera, comenta <<<mmm, 64 lonchas de queso americano...>>> y procede a engullirlas a lo largo de la noche. En fin, que su intemperancia no exige mas pruebas: el nombre de Homer Simpson se ha convertido en sinonimo de amor por la comida y la cerveza (Duff).

Homer tambien es un mentiroso empedernido, no habla con claridad. En <<<Sin Duff>>>, engana a su familia sobre sus planes para el dia: dice que se va a trabajar cuando, en realidad, se dispone a visitar la fabrica de cerveza Duff. Para citar algunas de sus mentirillas, recordemos como le oculta a Marge el hecho de que nunca termino la secundaria (<<<La tapadera>>>), o como le miente a proposito de sus perdidas financieras en una inversion (<<<Homer contra Patty y Selma>>>), y como sistematicamente la engana diciendole que se ha deshecho de la pistola que ha comprado (<<<La familia Cartridge>>>). Una vez hasta implica a Apu en una urdimbre de mentiras a la madre de este ultimo, a quien hace creer que Apu esta casado con Marge, por lo que esta ultima se ve obligada a colaborar con la farsa (<<<Las dos senoras Nahasapeemapetilon>>>).

Homer ademas carece de sensibilidad hacia las necesidades y solicitudes de los demas; le faltan amabilidad y sentido de la justicia. En <<<Cuando Flanders fracasa>>>, presiona a su vecino para que le venda sus muebles a un precio obscenamente bajo, aunque sabe que Ned esta en bancarrota y que necesita el dinero con desesperacion. En <<<Bart, el amante>>>, aconseja a Bart, que bajo el seudonimo de <<<Woodrow>>> se ha convertido en el amante epistolar secreto de la senorita Krabappel, como romper con ella por carta: <<<Querida muneca, bienvenida a la Villa de los Tristes. Poblacion: tu>>> (y anuncia esta intervencion diciendo que las cartas de amor carinosas son su especialidad). Homer tampoco se inclina hacia la generosidad; una vez le dice a Bart: <<<?Que has regalado los dos perros? !Y sabiendo lo que opino yo de los regalos!>>> (<<<El motin canino>>>). Y en <<<El nino que sabia demasiado>>>, decide no suscribir el veredicto de culpabilidad por agresion que condenaria a Freddy Quimby, pero no porque piense que Quimby es inocente, sino porque comprende que, al hacerlo, la deliberacion llegara a un punto muerto y, como miembro del jurado, podra quedarse gratis en el Hotel Palace de Springfield (<<<El nino que sabia demasiado>>>).

Homer tiene unos cuantos colegas, pero no tiene amigos. Aristoteles hacia hincapie en la importancia de la amistad porque pensaba que, sin amigos, no podemos ejercer la virtud y llevar vidas ricas y plenas. Pero Homer no tiene un solo amigo verdadero. A lo sumo, tiene a los colegas de juega (Barney, Lenny y Cari), pero a nadie con quien compartir sus metas en la vida, sus actividades, sus alegrías y sus penas.⁵ Bien visto, sin embargo, resulta un tanto problematico afirmar que Homer tenga metas y actividades, excepcion hecha de la bebida, claro esta.

El desempeño de Homer como padre y marido también deja mucho que desear (Aristoteles parece incluir a esposas e hijos en el ámbito de la amistad, véase *Ética Nicomaquea*, 1158b916). Sometamos a consideración algunas de sus meteduras de pata. En <<<El poni de Lisa>>>, intenta ganarse el amor de su hija comprándole un caballito. En <<<Hermano del mismo planeta>>>, se resiente porque Bart se busca un <<<hermano mayor>>> en la Agencia de los Hermanos Mayores. En venganza, decide convertirse en <<<hermano mayor>>> de Pepi, a quien llama Pepsi. En <<<Bart al anochecer>>>, envía a Bart a trabajar a una casa de citas a manera de castigo, y en <<<Lisa sobre hielo>>>, cuando la pequeña descubre que tiene un talento para el hockey sobre hielo, Homer alimenta el fuego de la rivalidad fraternal entre ella y Bart. <<<El viernes jugarán el equipo de Bart contra el equipo de Lisa. Estarán en competencia directa. No me seáis blandos el uno con el otro solo porque seáis hermanos. El viernes quiero veros luchar por el amor de vuestros padres>>>. No olvidemos además sus numerosos intentos de estrangular a Bart, precedidos de amenazas inciertas (aunque alguna vez es más explícito sobre lo que le hará). Por último, pero no por ello menos importante, Homer continuamente se olvida de la existencia de Maggie.⁶ Las dotes maritales de Homer no se hallan mucho más desarrolladas. No presta su apoyo a Marge, o bien se muestra indiferente hacia sus proyectos. Su renuencia a asistir a eventos y exposiciones de carácter artístico obliga a Marge a buscar la compañía de Ruth Powers, con quien traba una amistad que acaba en persecución policial a lo Thelma y Louise. Esta vez, Homer pide disculpas con palabras sumamente reveladoras: <<<Marge, perdona que no haya sido un marido mejor, perdoname por aquella vez que prepare salsa en la banera, y por utilizar tu vestido de novia para encerar el coche... ¡Lamento todo nuestro matrimonio hasta el día de hoy!>>> (<<<Marge se da a la fuga>>>). En <<<Secretos de un matrimonio exitoso>>>, Homer hace un portentoso descubrimiento: se da cuenta de lo único que puede ofrecerle a Marge, es decir, <<<completa y total dependencia>>>. Y es que, incluso cuando quiere mostrarse atento, acaba haciendo alguna chapuza. Para ayudar a Marge en el negocio de pretzels, le pide ayuda a la mafia, y ella tiene que acabar lidiando con Tony el Gordo y sus secuaces (<<<El retorcido mundo de Marge Simpson>>>).

Por otra parte, toda esperanza de que Homer desarrolle las virtudes éticas se estrellará contra el reconocimiento de que carece de la única virtud intelectual que condiciona el modo de ser ético, es decir, la sabiduría práctica (*phronesis*). La *phronesis* no es el conocimiento teórico, algo que, desde luego, Homer tampoco posee. Dicha razón práctica no consiste, por cierto, en el conocimiento de los hechos, aunque Homer también carezca de tal cosa. La *phronesis* es la capacidad de manejarse en el mundo de modo inteligente, moral y con vistas al cumplimiento de ciertas metas. Pocos ejemplos bastarán para ilustrar estas líneas. En primer lugar, Homer refrenda algunas perlas de sabiduría sumamente dudosas. En <<<Hogar, agrídulce hogar>>>, exclama: <<<¿Cuándo voy a aprender? La respuesta a los problemas no está en el fondo de una botella... ¡Esta en la tele!>>>. Y para continuar con el tema de la botella, en <<<Homer contra la decimotercera enmienda>>>, nuestro personaje entona el famoso brindis: <<<¡Por el alcohol! Causa y a la vez solución de todos los problemas de la vida>>>. En <<<El show de Otto>>>, le aconseja a Bart: <<<Si algo te resulta difícil, no vale la pena que lo hagas>>>. Y en <<<Bocados inmobiliarios>>>, le dice a Marge que <<<intentarlo es el primer paso hacia el fracaso>>>.

En segundo lugar, la capacidad de inferencia de Homer es nula. En <<<Radio Bart>>>, concluye que Timmy O'Toole (un crío ficticio inventado por Bart) es un verdadero héroe-solo por el <<<hecho>>> de haber caído en un pozo y no haber conseguido salir. En otra oportunidad, Homer deduce que la decisión del alcalde Quimby de organizar una patrulla contra osos ha sido eficaz solo porque no hay osos merodeando por las calles de Springfield. Cuando Lisa le señala que su razonamiento es especioso, Homer cree que su hija le está haciendo un cumplido (<<<Mucho Apu y pocas nueces>>>). Y una vez, cuando Lisa le dice que está mal robar un cable, Homer <<<argumenta>>> que ella misma es una ladrona, puesto que no paga por las comidas y la ropa (<<<Homer contra Lisa y el octavo mandamiento>>>).

En tercer lugar, Homer carece de un elemento crucial para el razonamiento práctico: la capacidad de organizar la propia vida alrededor de metas importantes y valiosas, y de intentar cumplirlas según unas normas morales y de modo responsable. Sin duda posee numerosos sueños vitales, como convertirse en conductor de ferrocarril (<<<Marge contra el monorraíl>>>) y ser dueño de los Dallas Cowboys (<<<Solo se muda dos veces>>>), pero los sueños no son metas, y Homer no tiene ninguna. En todo caso, no se ha planteado alguna que valga la pena alcanzar. Parece contentarse con ser un incompetente inspector de seguridad del sector 7G de la planta de energía nuclear del señor Burns, mientras observa como promueven por encima de él a algunos de sus subordinados. De hecho, en <<<Homer tamaño King Size>>>, está dispuesto a engordar cuanto haga falta para que lo declaren discapacitado y poder trabajar desde casa. Si Homer tiene un objetivo en la vida, se trata de algo insignificante: comer, beber y hacer el gandul. Si a esto se añade su extrema credulidad (basta pensar en cuantas veces Bart ha sido capaz de enganarlo), nos encontramos ante una persona con una capacidad de razonamiento mínima.

EL CARACTER DE HOMER: EL BRILLO DE UNAS POCAS ACCIONES

Con todo, no debemos ser demasiado severos con Homer, pues de vez en cuando actúa de modo admirable. Resulta paradójico, por ejemplo, que si bien olvida siempre que Maggie existe, su puesto de trabajo está lleno de fotos del bebé que el mismo ha colocado por amor (<<<Y con Maggie tres>>>). Homer nunca ha cometido adulterio a sabiendas, aunque ha tenido oportunidad de hacerlo en unas pocas ocasiones (<<<Coronel Homer>>> y <<<La última tentación de Homer>>>).⁷ Con Marge a menudo se muestra amoroso y cariñoso; se vuelve a casar con ella (después de divorciarse) a guisa de reparación por su boda original tan <<<cutre>>> (<<<Millhouse dividido>>>), y con Lisa ha establecido lazos afectivos satisfactorios. Por ejemplo, secundando su plan de poner al descubierto la trama de engaños que rodea los orígenes de Jebediah Springfield (<<<Lisa, la iconoclasta>>>), demuestra su confianza en ella inscribiéndola en un concurso de belleza, la Pequeña Miss Springfield (<<<Lisa, la reina de belleza>>>), renuncia dos veces a comprar un aire acondicionado para que Lisa tenga un saxofón (<<<El saxo de Lisa>>>) y la introduce a hurtadillas en el Museo <<<Springsonian>>> para que finalmente pueda ver la exposición de los <<<Tesoros de Isis>>> (<<<Perdemos a nuestra Lisa>>>).

En algunas ocasiones, Homer muestra valentía. Por ejemplo, se rebela ante el señor Burns porque este le exige demasiado (<<<Homer, el Smithers>>>), y no recuerda su nombre (<<<¿Quién disparó al señor Burns?>>>). Además, en <<<Dos malos vecinos>>> le da una paliza a George Bush (sus motivos para hacerlo no quedan claros, y no parece tratarse de partidismo político, puesto que Homer se hace amigo de Gerald Ford, que también es republicano). Por otra parte, es capaz de mostrarse amable incluso para con personas que en general detesta. En <<<Cuando Ned Flanders fracasa>>>, Homer ayuda a su vecino a mejorar las ventas del Leftorium; en <<<Homer ama a Ned Flanders>>>, lo defiende ante toda la congregación eclesial: <<<Este hombre siempre ha puesto todas las mejillas de su cuerpo>>>, y en <<<Homer contra Patty y Selma>>> dice que ha sido él quien ha estado fumando para que no despidan a sus dos cuñadas de sus respectivos empleos.

Incluso exhibe inteligencia y sabiduría teórica de vez en cuando. Ejemplo de lo primero es el elaborado plan que traza para traer alcohol de contrabando a Springfield, con el que se convierte en el famoso <<<Barón de la Cerveza>>> (<<<Homer contra la decimoctava enmienda>>>), y también lo es el modo que inventa de ganar dinero con el esqueleto de un <<<ángel>>> (<<<Lisa, la escéptica>>>). Ejemplo de lo segundo es la excepcional intuición sobre la naturaleza de la religión que demuestra cuando decide no ir más a la iglesia porque, según su razonamiento, Dios está en todas partes. Incluso se refiere a Jesús, aunque no recuerda su nombre, como alguien que se enfrentó a la ortodoxia y que llevaba razón al hacerlo (<<<Homer, el hereje>>>). En algunos raros momentos, Homer hasta se da cuenta de sus propias limitaciones, como cuando le dice a Marge: <<<Has venido a verme a mí, ¿cierto?>>> cuando

esta aparece por la planta nuclear, lo cual revela que, humildemente, es consciente de la pobreza de sus atributos y necesita asegurarse de que Marge ha venido a verlo a el (<<<Jacques, el rompecorazones>>>). Y con Lurleen Lumpkin se asegura dos y tres veces de que la cantante realmente este coqueteandole, pues duda que pueda estar realmente interesada en el de forma sexual (<<<Coronel Homer>>>).

VALORACION: JUZGAR A HOMER

?Que debemos concluir de todo lo anterior? ?Como queda Homer ante una evaluacion etica? No es mala persona; aunque no sea un modelo de virtud, tampoco es malevolo. La reaccion mas extrema que podemos experimentar hacia el es lastima, y ello al menos por dos motivos. El primero es que su educacion deja bastante que desear. Para empezar, crecio en Springfield, una ciudad cuyos habitantes -- con la rara excepcion de Lisa-- poseen serios defectos de caracter, que van de la estupidez a la malevolencia, pasando por la sencilla ineptitud y la completa ignorancia sobre como funciona el mundo (y esto se puede aplicar incluso a Marge, que si bien, al igual que Lisa, puede resultar excepcional entre los habitantes de Springfield, no deja de ser convencional y a menudo carece de espiritu critico).⁸ Pensad que incluso cuando los miembros de la seccion local de Mensa en Springfield asumen el gobierno de la ciudad (pues el alcalde Quimby ha huido), solo consiguen ocasionar un caos, pues la normativa que proponen resulta injusta, restrictiva y demasiado idealista. (<<<Salvaron el cerebro de Lisa>>>).⁹

Crecer en un entorno como este puede ser nocivo para la formacion del caracter y las facultades intelectuales. Ser educado en un ambiente sano es uno de los presupuestos de base del proyecto aristotelico expuesto en la *Politica*. <<<Nos proponemos considerar, respecto de la comunidad politica, cual es la [constitucion] mas firme de todas para los que son capaces de vivir lo mas conforme a sus metas>>> (1260b25). De hecho, la etica aristotelica tambien se dirige al estadista, que debe saber cual es mejor caracter etico para ser capaz de proyectar una comunidad politica que pueda producirlo. Si tal razonamiento es correcto, uno de los motivos que nos hacen sentir pena por Homer es que este aspecto de su formacion, es decir, Springfield, esta mas alla de su control.

Por otra parte, la educacion familiar de Homer deja mucho que desear. Su madre lo abandono cuando era un crio y su padre nunca lo ha estimulado para que se convierta en una persona de valia. Si Homer alguna vez tuvo aspiraciones, su padre se encardo de coartarlas (<<<Madre Simpson>>> y <<<Bart, Star>>>). Ademias, un rasgo que Homer sin duda no puede controlar es el gen Simpson, causa de que todo Simpson se vaya volviendo mas estúpido con la edad. <<<El gen Simpson defectuoso solo se halla en el cromosoma Y>>>, no en el X, razon por la cual Lisa y otras mujeres Simpson han sido inteligentes y exitosas (<<<Lisa, la Simpson>>>). Asi las cosas, poco puede hacer Homer para ser mejor persona. Y estos factores explican nuestra tendencia a observar a Homer con lastima y no con desprecio u odio.

La segunda razon por la que no podemos juzgar con severidad el modo de ser de Homer, aun no tratandose de un personaje virtuoso, es que normalmente no es malicioso. Es egoista, gloton, codicioso, y puede ser realmente estúpido, pero rara vez siente envidia de los demas o les desea mal. Es cierto que a menudo intenta hacer dano de forma deliberada a otras personas, pero suele pareceros que en cierto modo estas personas no merecen un trato mejor. Por ejemplo, el desprecio que Homer siente hacia Selma y Patty parece apropiado si se toma en cuenta el trato despectivo que ellas le dispensan a el. Tampoco le gusta el senor Burns (a quien ademias teme), y aunque en este sentido se puedan decir tantas cosas, no cabe duda de que Burns es un ejemplo modelico del capitalista codicioso, malevolo y despiadado, dispuesto a pisar una alfombra de cadaveres con tal de conseguir lo que se propone.¹⁰ Por ultimo, Homer trata a Flanders de manera indecente, mostrandose, entre otras cosas, indiferente y desdenoso. Pero Flanders, por su parte, es prepotente, ingenuo, y siempre esta sermoneando a los demas.¹¹ Esto no quiere

decir que el modo en que Homer lo trata este justificado, pero si que es comprensible. Aparte de estas excepciones, Homer no suele ser malintencionado ni trata con malicia a los demas. Y he aqui otro motivo por el cual, aunque no consiga desarrollar un caracter etico, tampoco provoca en nosotros reacciones negativas.

Ahora podemos pronunciarlos, aunque con cierta reserva: Homer no es vicioso en el sentido de que este dominado por los vicios, y sostengo tal cosa <<<con cierta reserva>>> porque existe una excepcion a esta afirmacion: cuando se trata de su apetito de comida y bebida, Homer es vicioso. No experimenta placer en comer y beber con moderacion, y esto excluye la virtud en ese terreno. Rara vez piensa que deba abstenerse de comer y beber en exceso, si acaso lo ha pensado alguna vez; por ello, en ese respecto no puede hablarse de continencia o incontinencia. Ademas, no parece creer que haya nada malo (aparte de las consideraciones inmediatas sobre su salud) en permitirse beber y comer cuanto le venga en gana, ni siquiera en sitios inapropiados. Una vez le dice a Marge: <<<Si Dios no quisiera que comieramos en la Iglesia habria dicho que comer era pecado>>> (<<<El rey de la montana>>>). Estas consideraciones nos permiten concluir con seguridad que, en el ambito de los apetitos corporales de comida y bebida, Homer es vicioso.

Dada la abundancia de pruebas y ejemplos, podemos llegar al siguiente juicio: Homer no es virtuoso. Son muchos los factores que nos permiten llegar a dicha conclusion, pero el que mas destaca es quiza el hecho de que Homer no muestra estabilidad en su modo de ser, rasgo que si distingue al virtuoso. Sencillamente, no se puede esperar que haga lo correcto, ni siquiera en lo que respecta a su familia. Es mas, el juicio segun el cual Homer no es virtuoso puede formularse sin reservas, a diferencia de la afirmacion de que no es vicioso. Porque, si bien a veces Homer actua correctamente, sus motivos para hacerlo suelen ser erroneos, o al menos ambiguos (sus actos de valentia proporcionan un gran ejemplo de esto). Y en lo relativo a su familia, incluso cuando se comporta como pensamos que deberia hacerlo todo padre o marido, sencillamente ha hecho lo contrario demasiadas veces. En suma, Homer carece del caracter estable que la virtud precisa.

Tambien debemos recordar que, en muchos de los casos en que Homer actua de manera correcta, sobre todo cuando se trata de su familia, tiene que enfrentarse a sus deseos de actuar de otra manera. Las dos veces que ha comprado a Lisa un saxofon, ha tenido que luchar contra su deseo de hacer instalar un aire acondicionado en casa (<<<El saxo de Lisa>>>). A veces, aunque sabe lo que debe hacer, elige actuar mal, senal de eso que los griegos llamaban akrasia, o 'debilidad de la voluntad'. Por ejemplo, en <<<La guerra de los Simpson>>>, durante su retiro al lago Siluro, y aunque sabe que debe concentrar su atencion en Marge y en su matrimonio, elige escabullirse e ir de pesca.

Homer no es virtuoso. En lo que respecta a la bebida y la comida, mas bien exhibe sus vicios, y en otros ambitos de su vida oscila continuamente entre la moderacion y la intemperancia. Desde luego, esto no demuestra que la clasificacion aristotelica de los tipos de caracter resulte demasiado rigida, simplista o poco realista, y es que la division que formula Aristoteles es de indole logica, y no se trata de una descripcion de los tipos de personas que realmente existen. Homer exhibe rasgos caracteristicos de diversas maneras de ser, dependiendo de las areas de su vida en las cuales estos rasgos se hacen evidentes.

CONCLUSION: LA IMPORTANCIA DE SER HOMER

Al comienzo de este ensayo, sostengo que en Homer Simpson hay algo admirable desde el punto de vista etico. Pero esta afirmacion plantea un problema: ¿como puede ser cierta si Homer no es virtuoso? Si el modelo de un caracter admirable desde el punto de vista etico es el modo de ser virtuoso, y Homer no encarna este patron, entonces la afirmacion de que es admirable resulta evidentemente falsa. Es mas, aunque Homer no nos parezca

malevolo y opinemos que la formacion de su caracter ha estado mas alla de su control, si no por completo al menos en gran medida, estos elementos no bastan para convertirlo en un personaje eticamente admirable. Para que la tesis de que Homer es admirable resulte al menos plausible, algo mas debe entrar en juego. Y este elemento adicional no puede ser el hecho de que Homer a veces actue como es debido, porque la afirmacion se refiere a el, a su manera de ser, y no al subconjunto de sus acciones.

En <<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>>, Marge se da cuenta del error que ha cometido al intentar obligar a su familia a adaptarse al circulo social elitista al que se ha sumado hace poco. Cuando finalmente vuelve a aceptar a los miembros de su familia por lo que son, va enumerando la cualidad que mas le gusta de cada uno de ellos (aunque no consigue encontrar una en Bart). Y la cualidad que prefiere de Homer es su <<<humanidad desenfadada>>>, algo que, tomado en un sentido amplio, este no solo posee de veras, sino que en gran medida explica el sentido en que es eticamente admirable.

La humanidad de Homer no solo abarca aquellos rasgos que le llevan a hacer en publico algunas cosas de las que nosotros, en distinta medida, nos abstendriamos, por ejemplo eructar, expulsar flatulencias, rascarse el trasero, y comer y beber hasta perder el conocimiento. Si solo se tratase de eso, Homer no seria mas que un guarro. Pero su humanidad comprende un amor a la vida y al goce que esta supone en el nivel mas basico; no presta mayor atencion al que diran, si es que acaso repara en ello. Homer no se preocupa por la etiqueta o por lo que otros opinen de el. Esta ocupado en disfrutar la vida --o su version de la misma-- al maximo. Este gusto por vivir no obedece a un calculo de su parte, y tal vez ni siquiera sea consciente de el. Pero se manifiesta en sus acciones, su actitud, su falta de malicia, su comportamiento aninado (e incluso infantil) y, de hecho, en la mayor parte de los ejemplos mencionados en este ensayo. Si a esto anadimos el hecho de que Homer pertenece a una <<<alta clase media baja>>>, que dificilmente llega a fin de mes, y que trabaja en una planta industrial bajo la tirania de un capitalista sin escrupulos, ademas de vivir en Springfield, una ciudad ante la cual uno deberia tomarse un respiro y preguntarse si vale la pena amar la vida, nos encontramos con alguien que tiene mucho de admirable.

Esa cualidad, que explica lo admirable de Homer, llamemosla <<<amor a la vida>>> para seguir a Ned Flanders, quien la denomina <<<embriagadora pasion por la vida>>> (<<<Viva Ned Flanders>>>), no es una virtud como tal. No porque no aparezca en la enumeracion aristotelica, sino porque, como bien sabemos, si no se controla, una cualidad asi puede resultar peligrosa para los demas y para el propio sujeto al que caracteriza (como ocurre, creo, en el caso de Homer). Al igual que la ambicion, se trata de una cualidad positiva y, de hecho, admirable. Ademas tiene una indole etica, ya que perfecciona la vida de aquel que la emplee con propiedad, pues la vuelve mas placentera y hace que quienes le rodeamos busquemos estar en su compania, no solo para que se nos pegue algo, sino porque sencillamente nos resulta deleitosa. Si las cualidades que contribuyen a la felicidad y al bienestar general de una persona aceptablemente se interpretan como cualidades eticas, entonces una cualidad como el amor a la vida encaja en el patron cuando esta controlada por la razon practica. En el caso de Homer, esta cualidad no esta gobernada por la prudencia, y en cambio la acompanan otros rasgos que la convierten en un peligro. Sin embargo, debemos admirarlo porque la posee, y ello a pesar de todos los elementos de su vida que harian esperar lo contrario.¹²

Por otra parte, y precisamente porque no la controla, esta cualidad lleva a Homer a ser brutalmente franco, tal vez demasiado, a proposito de sus deseos y apetitos. Mientras otros traman y conspiran al tiempo que se fingen socialmente conformistas, Homer es sincero, abierto e incluso brutal en lo que a si mismo y a sus deseos y opiniones respecta. Sabe cuales son sus limitaciones, ama a su familia --a su manera, moralmente atenuada-- y es una persona desenfadada.

Sin embargo, espero que no se me malinterprete. No sostengo que Homer sea una persona admirable, sino que tiene un rasgo admirable. Resulta tentador deslizarse desde la segunda tesis hasta la primera porque, en primer lugar, aunque no sea virtuoso, tampoco es malo ni, excepto en lo relativo a sus apetitos, vicioso. En segundo lugar, el hecho de que Homer ame la vida a pesar de sus escasos medios

economicos y de haber crecido y vivir en una ciudad como Springfield (lo cual, desde luego, no conduce a una vida buena), podria hacernos pensar que es admirable porque conserva su amor hacia la vida ante estas dificultades. Pero debemos resistir a la tentacion por tres motivos.

En primer lugar, y ya he hecho hincapie en este punto, la razon no rige el amor a la vida de Homer, y eso podria convertirla en un rasgo moralmente peligroso. En segundo lugar, disfrutar de la vida no es lo mismo que vivir una vida plena. Es posible complacerse al maximo en una vida mediocre. Pensad en alguien que es completamente feliz mientras se pasa la vida contando las hojas del cesp ed o recogiendo tapas de botella, pero que sin embargo es capaz de perseguir metas mas dignas. No importa cuan feliz sea ni cuanto disfrute esa persona su vida, seguro que no afirmariamos que se trata de una vida bien vivida. Y, tomando en cuenta los ejemplos mencionados en el tercer apartado, esta claro que Homer es capaz de vivir una vida mejor. En tercer lugar, hay una razon logica: poseer un rasgo admirable no significa que quien lo posee sea tambien admirable. Los villanos a menudo poseen la cualidad de superar el miedo cuando se enfrentan al peligro, y aunque se trate de algo admirable, no solemos tener a los villanos por seres admirables. De hecho, lo que a veces decimos sobre las personas despiadadas es <<<bueno, al menos es coherente consigo mismo>>>, pues reconocemos en la coherencia un rasgo admirable, aunque al mismo tiempo no baste para convertir a quien lo posee en una persona admirable.

Ademas, una breve reflexion deberia bastar para indicarnos que Homer no es, en si mismo, una persona admirable. No es virtuoso, y este solo hecho es suficiente para lastrar cualquier intento serio de atribuirle la cualidad constitutiva de ser una persona admirable. Sin embargo, de vez en cuando, cuando compensan su carencia de virtud dando al mundo, por ejemplo, grandes obras de arte, las personas no virtuosas se vuelven admirables. El ejemplo que generalmente se utiliza para ilustrar lo anterior es el de Gauguin, que abandono a su familia para dedicarse al arte en Haiti. Sin embargo, este factor atenuante no se puede aplicar a Homer: ?que contribucion duradera ha hecho al mundo que compense su falta de virtud y le pueda hacer digno del calificativo <<<admirable>>>?

Con todo, el amor de Homer a la vida es un rasgo sumamente admirable, y no es esta una cuestion baladi, pues muchos tienden a no ver en Homer mas que bufoneria e inmoralidad. Es mas, el amor de Homer a la vida se destaca como una cualidad especialmente en esta epoca, cuando la correccion politica, el exceso de buenas maneras, la falta de voluntad de juzgar a los demas, la obsesion por la salud fisica y el pesimismo a proposito de lo bueno y placentero de la vida son mas o menos la regla general. En esta epoca, Homer Simpson, en el parachoques de cuyo coche hay un adhesivo que dice <<<soltero y respondo>>>, deslumbra porque abiertamente desobedece las <<<verdades>>> del dia: no es politicamente correcto, esta mas que encantado de juzgar a los demas y, desde luego, no parece obsesionado con su salud. Estos rasgos tal vez no lo conviertan en una persona admirable, pero si lo vuelven admirable en cierto modo y, lo que es mas importante, nos hacen anhelar su presencia y la de todos los Homer Simpson del mundo.¹³

2.- LISA Y EL ANTIINTELECTUALISMO ESTADOUNIDENSE

AEON J. SKOBLE

La sociedad estadounidense en general mantiene una relacion de amor y odio hacia los intelectuales. Por una parte, se respeta la figura del profesor o del cientifico, pero, por otra, se abriga un resentimiento profundo hacia la <<<torre de marfil>>> o lo <<<culto>>>; se adopta una actitud defensiva ante las personas inteligentes o instruidas. Los ideales republicanos de los padres fundadores presuponen la existencia de una ciudadania ilustrada y, sin embargo, aun hoy, basta enunciar el analisis menos sofisticado de la politica actual para ser tachado de <<<elitista>>>. Todo el mundo respeta a los historiadores, pero sus opiniones pueden desestimarse, pues <<<no son mas validas>>> que las del <<<ciudadano de a pie>>>. Con frecuencia, los comentaristas y politicos populistas explotan este resentimiento hacia el saber especializado, aunque eso no les impida recurrir a el cuando lo encuentran conveniente. Un ejemplo es el candidato electoral que acusa a su rival de <<<elitista de la Ivy League>>> a pesar de que el tambien es un producto de esa educacion o se apoya en asesores que lo son.

Del mismo modo, un hospital puede consultar a un experto en bioetica o rechazar el dictamen del mismo alegando que resulta demasiado abstracto o se aleja de la realidad de la medicina. De hecho, pareciera que la mayoria prefiere sustentar sus propias opiniones citando la opinion de los expertos, pero en cambio opta por invocar el sentimiento popular cuando las ideas de los expertos contradicen sus puntos de vista. Yo podria buscar apoyo para este argumento citando a un experto que estuviese de acuerdo conmigo, pero ante el experto que no lo estuviese, siempre podria replicar <<<?y el que sabe?>>> o <<<yo tambien tengo derecho a opinar>>>. Extranamente, el antiintelectualismo arraiga incluso entre los intelectuales. Hoy en dia, el estudio de los clasicos y las asignaturas de humanidades en general han perdido el favor tanto de alumnos como de profesores en muchas universidades. La tendencia en la educacion superior es desarrollar programas preprofesionales y hacer hincapie en su <<<relevancia>>>, mientras que las asignaturas tradicionales de humanidades se tienen por un lujo o un extra, y no por elementos realmente necesarios en la educacion universitaria. En el mejor de los casos, se consideran utiles para desarrollar las llamadas <<<competencias transferibles>>>, como la redaccion o el pensamiento critico.

Parece haber oscilaciones periodicas: durante los anos cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando Estados Unidos rivalizaba con la Union Sovietica en ambitos cientificos como la exploracion espacial, se tenia en gran consideracion a los cientificos. Hoy el pendulo parece desplazarse en la direccion contraria, pues el espiritu de los tiempos consiste en otorgar validez a todas las opiniones por igual. Con todo, a la gente parece interesarle la opinion de los presuntos expertos. Un analisis superficial de los programas de debates televisivos y las cartas al editor en la prensa escrita pone al descubierto esta ambivalencia. El programa invitara a participar a un experto porque, probablemente, la audiencia este interesada en el analisis o la opinion de esta persona. No obstante, aquellos presentadores, panelistas o miembros del publico que no esten de acuerdo con el invitado argumentaran que sus propias opiniones y puntos de vista son igualmente validos. Un periodico puede publicar una columna de opinion firmada por un especialista, alguien que este mejor informado que el lector medio sobre un tema determinado, pero las cartas de quienes esten en desacuerdo con lo expuesto en dicha columna a menudo se basaran en la premisa implicita (o explicita) de que <<<nadie sabe nada realmente>>> o <<<todo es cuestion de opinion, y la mia tambien cuenta>>>. Esta ultima justificacion logica resulta especialmente insidiosa; de hecho, si fuese cierto que todo es cuestion de opinion, entonces la mia seria tan relevante como la del experto y, por lo tanto, no podria existir el concepto mismo de conocimiento especializado.

Asi pues, cabe decir que en la sociedad estadounidense se da un conflicto en lo que respecta a los

intelectuales. El respeto que se tiene hacia ellos parece ir de la mano con el resquemor que suscitan. Es un problema social misterioso, aunque de gran importancia, pues pareciera que nos hallásemos al borde de una nueva <<<Edad Media>>>, donde no solo peligraría la noción de conocimiento, sino todo criterio de racionalidad. Es obvio que esto entraña consecuencias sociales significativas. Y la elección de una serie televisiva para indagar sobre esta cuestión podría resultar igualmente sorprendente cuando, a primera vista, dicho programa parece sostener con firmeza la idea de que, cuanto más estúpido, mejor. Pero, de hecho, entre los muchos aspectos de nuestra sociedad que Los Simpson ilustra de modo brillante, claramente se cuenta la ambivalencia americana con respecto al conocimiento y la racionalidad.¹⁴

En Los Simpson, Homer es un clásico ejemplo de memo antiintelectual, al igual que su hijo y casi todos sus conocidos, mientras que su hija, Lisa, no solo es prointelectual, sino precoz, en extremo inteligente, sofisticada y a menudo más brillante que quienes la rodean. Naturalmente, sus compañeros del colegio se burlan de ella y los adultos en general no le hacen caso. Sin embargo, su programa de televisión favorito es el mismo que el de su hermano Bart, una serie animada violenta y estúpida. En mi opinión, el modo en que se trata a Lisa en Los Simpson da cuenta de la relación de amor y odio que la sociedad estadounidense mantiene con los intelectuales.¹⁵ Antes de analizar como lo consigue, consideremos el problema en mayor detalle.

AUTORIDAD FALAZ Y COMPETENCIA REAL

Uno de los temas principales de cualquier asignatura introductoria a la lógica es la falacia que entraña <<<apelar a la autoridad>>>. Sin embargo, muy a menudo se recurre a ella. En términos estrictamente lógicos, siempre es un error argumentar que una proposición es cierta porque la ha formulado tal o cual persona, pero el recurso a la autoridad a menudo se utiliza más bien para indicar que tenemos buenos motivos para creer en la veracidad de la proposición, si bien no es prueba de la misma. Como toda falacia que tenga que ver con la relevancia, el problema de apelar a la autoridad suele consistir en que se invoca de un modo irrelevante. En cuestiones verdaderamente subjetivas, como la elección de una pizza o de un refresco, invocar la autoridad de otra persona es irrelevante, pues esa otra persona podría no tener los mismos gustos que yo.¹⁶ En otros casos, el error está en asumir que, si una persona posee autoridad a propósito de un tema, su competencia se extiende a otros. Es este el caso de las celebridades que formulan juicios favorables sobre productos que no se relacionan con su ámbito de competencia. Por ejemplo, la opinión positiva de Troy McClure sobre la cerveza Duff no apela de modo válido a la autoridad, puesto que ser actor no lo convierte en un experto en cerveza (y la experiencia no es lo mismo que la competencia: Barney tampoco es un experto en cerveza). En otros casos, es una falacia invocar la autoridad porque algunas cuestiones no pueden solventarse mediante el recurso a expertos, y no porque sean de índole subjetiva, sino porque se trata de imponderables; es el caso, por ejemplo, del futuro del progreso científico. Para ilustrar este punto recordemos la célebre afirmación que hizo Einstein en 1932: <<<No hay indicios que hagan pensar que algún día podrá producirse energía [nuclear]>>>.¹⁷

Pero tras acumular tanto escepticismo a propósito de las referencias a la autoridad, vale la pena recordar que, en efecto, algunas personas saben más que otras sobre ciertas cosas y, en muchas ocasiones, el hecho de que una autoridad nos diga algo sobre su área de competencia realmente es un buen motivo para que le creamos. Por ejemplo, como no tengo conocimientos de primera mano sobre la batalla de Maratón, tendré que fiarme de lo que otros me digan, y es preferible que me dirija a un historiador de la Antigüedad clásica antes que a un médico si tengo alguna duda al respecto.¹⁸

Lo que suele resultar fastidioso es la aplicación del conocimiento, sobre todo a ideales morales o sociales. Incluso cuando se reconoce que sí, que una persona es experta en la historia de las guerras

entre griegos y persas, eso no significa que dicha persona pueda proporcionarnos información de valor sobre política contemporánea.¹⁹ Se puede ser un experto en la teoría moral de Aristóteles, pero eso no significa que se pueda decir a los demás como deben vivir. En cualquier caso, el tipo de resistencia a la competencia a la que nos referimos en parte se deriva de la naturaleza de la democracia, y no se trata de un problema nuevo. Ya lo identificaron los filósofos tan antiguos como Platón: en una democracia se escuchan todas las voces, y esto puede llevar a los ciudadanos a concluir que todos poseen el mismo valor. Las democracias tienden a justificarse a sí mismas mediante la confrontación con las aristocracias o las oligarquías que combaten o a las que han sustituido. En dichas sociedades elitistas, algunos presumen de saber más o incluso de ser mejores personas, mientras que los demócratas son más sabios: son todos iguales. La igualdad política, sin embargo, no implica que algunos no puedan tener conocimientos que otros no poseen, y pocos pensarían tal cosa de la mayoría de las especialidades, como la fontanería o la mecánica de coches. Nadie, sin embargo (dicen) puede saber mejor que los demás como vivir la vida o como ser justo. Así se desarrolla una especie de relativismo, que va del rechazo a la élite que en efecto podría no tener una mejor idea de la justicia que el resto, al rechazo total de la noción de estándares objetivos sobre lo que está bien y lo que está mal. Esta bien lo que me parece bien, lo que este bien para mí. Hoy, incluso en el ámbito académico existe la tendencia a criticar las nociones de objetividad y competencia. Se dice que no hay historia verdadera, sino diferentes interpretaciones de la historia.²⁰ No existen interpretaciones correctas de las obras literarias, solo interpretaciones diversas.²¹ Incluso de la física se dice que es tendenciosa y no objetiva.²²

Todos estos factores contribuyen a crear un clima en donde la noción de competencia se erosiona aunque, al mismo tiempo, se avisten tendencias contrarias. Si no existe tal cosa como la competencia y todas las opiniones son igualmente válidas, ¿por qué los talk shows y las listas de best sellers abundan en expertos en el amor y en los ángeles? ¿Qué sentido tiene ver esos programas o, ya puestos, leer libros? ¿Para qué enviar a los niños al colegio?

Esta claro que todavía se otorga alguna credibilidad a la noción de competencia y que en muchos casos se recurre a la orientación de personas competentes. De hecho, pareciera que a la gente de algún modo le gustase que alguien más le diga lo que debe hacer. Algunos críticos de la religión adscriben su influencia a esta necesidad psicológica, pero basta el campo de la política para comprobar dicha tendencia. La gente busca <<<liderazgo>>> en las figuras políticas: tenemos un problema con la tasa de desempleo, ¿alguien sabe qué hacer para solucionarlo? Fulano sería mejor presidente que Mengano porque sabe cómo reducir la criminalidad, acabar con la pobreza, conseguir que nuestros hijos sean mejores personas, y así sucesivamente. Pero en este contexto también se distingue con claridad la ambivalencia de la que hablamos. Si el candidato Smith basa su campaña en su competencia y capacidad para <<<hacer su trabajo>>>, es probable que el candidato Jones lo acuse de <<<empollón>>> elitista. La misma paradoja se da cuando se toman en serio las declaraciones de las celebridades sobre cuestiones políticas, como si ser músico o actor de talento otorgase mayor densidad a las propias opiniones políticas, al tiempo que la noción de competencia en política se ve ridiculizada. ¿Con qué opiniones están más familiarizados los estadounidenses? ¿Con las de Alee Baldwin y Charlton Heston o con las de John Rawls y Robert Nozick?

Además de la competencia en cuestiones políticas, la gente a menudo anora o al menos se muestra ambivalente respecto a la competencia tecnológica. Casi todos admiten sin problema la propia incompetencia en lo relativo a la fontanería, la mecánica de coches y la cirugía y, felizmente, dejan esas tareas en manos de los expertos. Pero incluso en el caso de la medicina, puede verse otra manifestación de la ambivalencia que tengo en mente. Es el caso de la defensa de la medicina alternativa o las curas espirituales que se apoya en argumentos como <<<¿qué saben los médicos?>>>. He aquí una versión popular de la actual moda académica según la cual la ciencia está determinada por valores no científicos y carece de objetividad. Como no existen defensores de la <<<fontanería alternativa>>> ni de la

<<<mecanica automotriz espiritual>>>, generalmente se acepta la competencia de los expertos en fontanería y mecánica, y ocuparse de estos asuntos uno mismo no es contraejemplo, pues en ese caso, antes se trata de considerarse a uno mismo como una suerte de experto que negar la existencia de maestros en el área. Además, como los fontaneros y los mecánicos no suelen pasar por expertos en otros campos, a diferencia de los cirujanos que alegan ser expertos en ética, es menos probable que se les mire con escepticismo.²³

?ADMIRAMOS A LISA O NOS REIMOS DE ELLA?

El antiintelectualismo ha calado hondo en la sociedad estadounidense, pero no la abarca por completo. Al igual que de otros tantos aspectos de la vida contemporánea, la sátira de Los Simpson se nutre de este tema. De todos los miembros de la familia Simpson, solo Lisa puede ser considerada una intelectual, pero la serie no la retrata de modo totalmente lisonjero. En contraste con su padre, ignorante impenitente, Lisa a menudo tiene la respuesta correcta a los problemas o elabora el análisis más perceptivo de la situación, por ejemplo, cuando pone al descubierto la corrupción política en <<<La familia va a Washington>>>, o cuando abandona su sueño de tener un poni para que Homer no se vea obligado a trabajar en tres lugares distintos (<<<El poni de Lisa>>>). Cuando Lisa revela la verdad oculta tras el mito de Jebediah Springfield, muchos no la creen, pero Homer le dice: <<<Siempre llevas razón en estas cosas>>> (<<<Lisa, la iconoclasta>>>). En <<<El triple bypass de Homer>>>, Lisa llega incluso a darle indicaciones al doctor Nick mientras este opera a Homer, y de ese modo consigue salvar la vida a su padre. Pero en otras ocasiones, el intelectualismo de Lisa se convierte en el blanco de los chistes, como si fuese <<<demasiado>>> inteligente, o sencillamente pedante. Por ejemplo, su vegetarianismo resulta dogmático y contradictorio (<<<Lisa, la vegetariana>>>), y en <<<Sin Duff>>> utiliza a Bart para un experimento científico sin que este lo sepa, evocando ejemplos de la peor arrogancia, como el infame estudio Tuskegee.²⁴ Y hace todo lo posible por entrar en el equipo de fútbol americano, pero luego se descubre que está más interesada en tener la razón que en jugar (<<<Bart, Star>>>). Así pues, aunque a veces la sabiduría de Lisa se muestra en la serie como digna de valor, en otros casos se presenta como hipocresía y condescendencia.

Una crítica que se suele hacer a los intelectuales es que <<<no son mejores que los demás>>>. Este embate se apoya en la idea de que, si se consigue demostrar que el supuesto sabio es <<<realmente>>> una persona normal, tal vez no haya que reverenciar sus opiniones. De allí la expresión <<<!Eh, se pone los pantalones una pierna cada vez, como nosotros!>>>. Este non sequitur claramente significa <<<es una persona común y corriente, como tu y yo, así que, ¿por qué tendría que sorprendernos su competencia?>>>. Lisa comparte muchas de las debilidades de sus coetáneos: se extasia mirando la violenta serie animada Rasca y Pica junto a su hermano Bart, que no es precisamente un intelectual; adora a Corey, ídolo juvenil, y juega con Stacy Malibu, el equivalente springfieldiano de una Barbie. La serie ofrece oportunidades de sobra para comprobar que, en muchos sentidos, Lisa no es <<<mejor>>> que los demás, es decir, que no debemos creer que es realmente inteligente. Desde luego, podría argumentarse que es muy joven y que esos comportamientos son típicos de su edad, pero son tantas las oportunidades en que se nos muestra como un prodigio de extraordinaria sabiduría, que su pasión por Rasca y Pica y por Corey cobra un nuevo relieve. Lisa es descrita como la encarnación de la lógica y la sabiduría, pero al mismo tiempo idolatra a Corey y, por lo tanto, <<<no es mejor>>> que el resto. En <<<Lisa, la esceptica>>>, es la única que mantiene la cordura cuando la ciudad entera se ha convencido de haber descubierto <<<el esqueleto de un ángel>>> (se trata de un engaño publicitario), pero cuando el esqueleto parece hablar, Lisa queda tan espantada como el resto.

Su relación con la muñeca, descrita en el episodio <<<Lisa contra Stacy Malibu>>>, también da cuenta de la ambivalencia de nuestra sociedad en lo relativo al racionalismo. Poco a poco, Lisa se

percata de que Stacy Malibu no ofrece un modelo positivo y ejerce presión (y de hecho colabora) para que se invente una muñeca distinta, que estimule a las niñas a estudiar y a proponerse metas. Pero los fabricantes de Stacy Malibu contraatacan con una nueva versión de la muñeca, que se convierte en un éxito de ventas. La preferencia del público por la muñeca <<<menos intelectual>>> demuestra que las ideas razonables quedan relegadas a un segundo plano con respecto a la idea de <<<diversión>>> y de <<<seguir la corriente>>>. Desde luego, esta controversia se asemeja en gran medida a la del mundo real: Barbie es objeto constante de críticas similares a las de Lisa a Malibu, pero mantiene su popularidad y, en general, nos parece que las diatribas de los intelectuales contra los juguetes son elitistas o <<<de otro planeta>>>. ²⁵

?FILOSOFOS REYES? !OH!

Un ejemplo más específico de cómo Los Simpson refleja la ambivalencia estadounidense hacia el intelectual se encuentra en <<<Salvaron el cerebro de Lisa>>>. ²⁶ En este episodio, Lisa entra a formar parte de la sección local de Mensa, que ya cuenta entre sus miembros al profesor Frink, al doctor Hibbert y al Tío de la Tienda de los Tebeos. Cuando el alcalde Quimby huye intempestivamente, el grupo se hace cargo del gobierno de la ciudad. Lisa exalta el mandato de los intelectuales, una verdadera utopía racionalista, pero el nuevo programa de gobierno le vale a este <<<consejo de sabios>>> la enemistad de los ciudadanos comunes y corrientes de Springfield (incluyendo a Homer, que dirige la rebelión de los idiotas). Sería bastante fácil interpretar esta secuencia de eventos como una sátira de la incapacidad del ciudadano medio de reconocer el mandato de los sabios a causa de su propia estupidez, pero el episodio satiriza más que eso. La noción misma de un <<<gobierno de sabios>>> es objeto de ataque por parte de la serie: los miembros de Mensa tienen algunas buenas ideas (normas viales más racionales) pero otras más bien ridículas (la censura, rituales de apareamiento inspirados en Star Trek) y, además, se pelean entre sí. Ofrecen una alternativa en cierto modo valiosa, sobre todo por su contraste con el corrupto gobierno de Quimby o el reino de la idiotez que Homer representa, y las intenciones de Lisa son buenas, pero no podemos interpretar este episodio como una defensa inequívoca de los intelectuales, pues una de las tesis que propone es que las utopías proyectadas por las élites son inestables, ineludiblemente impopulares y, a veces, estúpidas. Como sostiene Paul Cantor, <<<el episodio sobre la utopía comporta una extraña mezcla de intelectualismo y antiintelectualismo característica de Los Simpson. El desafío de Lisa a Springfield subraya las limitaciones culturales de la América profunda, pero también nos recuerda que el desprecio de los intelectuales hacia el hombre de a pie puede llegar demasiado lejos, y que la teoría puede perder con excesiva facilidad el contacto con el sentido común>>>. ²⁷

Es cierto que los proyectos utópicos de las élites tienden a estar mal concebidos, cuando no se trata directamente de conjuras para tomar el poder disfrazadas de buenas intenciones para con todos. Pero, ¿la única alternativa es la pandilla de Homer o la oligarquía de Quimby? Los artífices de la Constitución estadounidense intentaron combinar los principios democráticos (un congreso) con algunos de los beneficios de un gobierno de élite no democrático (un senado, una corte suprema y una Carta de Derechos). Esto ha tenido resultados discordantes, pero en contraste con otras alternativas, parece haber funcionado bien. ¿Acaso la ambivalencia que nuestra sociedad demuestra hacia los intelectuales se debe a esta tensión constitucional? Desde luego que no. Tal vez se deba a ella en parte, pero es muy probable que se trate de una manifestación de conflictos psicológicos más profundos. Queremos una guía autoritaria pero también deseamos autonomía. No nos gusta sentirnos estúpidos, pero si somos sinceros nos damos cuenta de que tendríamos que aprender un poco más. Respetamos los logros de los demás, pero a veces nos sentimos amenazados y resentidos. Respetamos a la autoridad cuando nos conviene, pero en otros casos predicamos el relativismo. Obviamente, el <<<nosotros>>> aquí es una generalización; algunos experimentan estos conflictos menos que otros (y, en pocos casos, no hay cabida

para ellos), pero parece una descripción apropiada de la visión de conjunto de la sociedad. No sorprende que Los Simpson, nuestro programa de televisión más satírico, la ilustre de modo tan gráfico.

Si la ambivalencia de la sociedad estadounidense hacia los intelectuales es, en efecto, un fenómeno psicológico bien arraigado, es improbable que desaparezca en un futuro cercano. Preconizarlo o incitarlo no mejoraría la situación de nadie. Quienes deseen salvar a la república de la tiranía del profesor Frink y el Tío de la Tienda de Tebeos deberán encontrar maneras de oponerse que no impliquen el ataque indiscriminado al ideal de desarrollo intelectual. Quien defienda al hombre común debería hacerlo sin desmerecer las conquistas de aquellos que se han instruido. Lo contrario sería defender el derecho de Homer a vivir en la estupidez mediante una crítica a la inteligencia de Lisa,²⁸ y esa actitud no contribuye al desarrollo de una nación ni de sus individuos.²⁹

3.- LA IMPORTANCIA DE MAGGIE: EL SONIDO DEL SILENCIO. ORIENTE Y OCCIDENTE

ERIC BRONSON

Nadie llego siquiera a sospechar de Maggie ?Y por que habrian debido hacerlo? Los indicios apuntaban a alguien como Smithers, el admirador lamesuelas, humillado en mas ocasiones de lo que cualquiera pueda tolerar. O bien hacia Homer Simpson, el lerdo inspector de seguridad que una vez, en un arrebatado, lanzo a su jefe por la ventana del despacho. Podria haber sido cualquiera.

Cuando el diabolico senor Burns pone en practica su plan mas perfido, cuando al malvado fundador y propietario de la planta de energia nuclear finalmente se le ocurre como impedir que el sol brille sobre la inocente ciudad de Springfield, todo el mundo tiene motivos para pegarle un tiro. Por eso, cuando se extiende la noticia de que el senor Burns yace en estado critico en el hospital, toda Springfield quiere saber a quien echar la culpa (o a quien felicitar, segun el caso). Todos los adultos de mirada furtiva tienen dudosas coartadas, y los crios del colegio no tardan en acusarse unos a otros con el dedo. Finalmente, el propio senor Burns mejora lo suficiente para solventar la cuestion. Fue la pequena Maggie Simpson quien disparo a quemarropa al anciano, y estuvo a punto de matarlo cuando este se <<<regodeaba>> en su propia <<<crapulencia>> (<<<?Quien disparo al senor Burns?>>>, segunda parte).

Maggie Simpson disparo al senor Burns. La nina, demasiado pequena para andar, trataba de impedir que su piruleta cayese en manos codiciosas y mezquinas. ?Lo hizo en legitima defensa? ?Fue un accidente? Despues de todo, el arma pertenecia al senor Burns, y acabo en manos de Maggie por negligencia del propio dueno. Con todo, el episodio, dividido en dos partes, finaliza con una interrogacion. ?Cuales han sido, exactamente, las intenciones de esta nina al parecer inocente? ?Acaso Maggie habria podido cometer a sabiendas un crimen asi? Las respuestas, o mejor dicho, la falta de respuestas, no consigue precisamente tranquilizarnos. El objetivo se acerca a la boca de Maggie, donde un chupete bloquea toda articulacion o explicacion, en el momento en que empiezan a aparecer los creditos. La nina intenta hablar pero no lo consigue. Parece que nunca sabremos por que disparo al hombre mas poderoso de Springfield, que no obtendremos las respuestas que queremos. A menos, claro, que su respuesta frustrada sea todo lo que necesitemos.

?ES MAGGIE UNA IDIOTA?

La fascinacion de Occidente por la palabra hablada viene de antiguo. El exito de programas como los de Oprah Winfrey y Jerry Springer es solo un ejemplo reciente, no por ello el mejor, de cuanto disfrutamos al escuchar a la gente hablar de si misma. Cuanto mas revelador resulte su discurso, mas probable es que mostremos con entusiasmo nuestra aprobacion. La palabra hablada entraña cierto poder, que rapidamente puede movernos a actuar. Emily Dickinson, poetisa inglesa del siglo xix, escribio:

*Algunos dicen que
cuando es dicha,
la palabra muere.*

*Yo digo en cambio que
justo ese dia
empieza a vivir.*

Una vez dichas, una vez que han quedado en libertad en el dominio publico, las palabras pueden cobrar significados ineditos y fundar nuevas lineas de pensamientos.

?Por que nos tomamos las palabras tan en serio? A partir de las enseñanzas de Socrates, filosofo griego, el pensamiento occidental se ha inclinado a considerar la confrontacion y la argumentacion verbales como medios para alcanzar la verdad mas elevada. Socrates nunca se canso de refutar las ideas sin fundamento de su tiempo, de insistir en que las palabras debian elegirse con cuidado y pronunciarse con propiedad para que la luz de la razon brillase de modo mas contundente. Con frecuencia, Socrates compara la filosofia y la musica; segun el, al igual que esta ultima, la filosofia tiene la capacidad de transformar el alma de los oyentes. En el Banquete, Platon apenas ha acabado su elocuente defensa del amor erotico cuando Alcibiades, guerrero afamado en la Grecia antigua, interviene del siguiente modo: <<<Tocas la flauta... Mejor que Marsayas³⁰...>>>.³¹ Las palabras son como la musica. Los pensamientos bien razonados, expresados en palabras adecuadas, pueden conmovernos tan profundamente como una sinfonia o un hipnotico ritmo de percusion.

Maggie Simpson no tiene el don del lenguaje y no habla. En el siglo xx, los filosofos interesados en definir el papel de la humanidad en el universo indagaron sobre la relacion entre las palabras y los pensamientos. ?Como pensamos si no es mediante las palabras? Ludwig Wittgenstein escribio <<<los limites de mi lenguaje significan los limites de mi mundo>>>.³² Para aquellos que tienen la fortuna de poder hablar con libertad, las palabras estan inexorablemente ligadas al pensamiento. ?Que voy a desayunar? ?Deberia ir a clase hoy? ?Por que se comporta como un imbecil?

Continuamente nos planteamos preguntas de este tipo, ponderamos las respuestas posibles y, a traves de un debate interno, llegamos a una conclusion. Me saltare el desayuno e ire a clase. Visto que se comporta como un imbecil, no voy a perder el tiempo con el. Una vez que hemos llegado a una conclusion, estamos listos para actuar. El proceso integro de nuestro pensamiento parece ligado intimamente a una serie infinita de palabras.

?Que ocurriria si las palabras desaparecieran? ?Que herramientas nos quedarian para tomar incluso las decisiones mas insignificantes? ?Que viene primero, el lenguaje o el pensamiento? En <<<Hermano, ? me prestas dos monedas?>>>, el hermano de Homer, interpretado por Danny DeVito, inventa un dispositivo para traducir la lengua de los bebes. La idea de partida es que Maggie puede pensar, aunque no sea capaz expresarse a traves del lenguaje. Naturalmente, no se trata de pensamientos profundos; por ejemplo, quiere comer comida para perros. Pero gracias a la maquina de traduccion, el hermano de Homer se vuelve rico de nuevo. Y con razon: un dispositivo como este podria resolver muchos problemas filosoficos a proposito del origen del lenguaje y su relacion con el proceso del pensamiento.

La autobiografia de Jean-Paul Sartre, existencialista frances del siglo xx, se titula Las palabras. De acuerdo con Sartre, la vida de una persona se caracteriza por su interaccion con los demas, y dicha interaccion se establece principalmente a traves de las palabras. En consecuencia, para entender a Sartre o a cualquier otro ser humano, es menester examinar sus palabras. En El idiota de la familia, una obra en varios volumenes y mas de tres mil paginas sobre la vida y epoca del novelista frances Gustave Flaubert, Sartre muestra lo que ocurre cuando no se dispone de las palabras. Esta biografia fue la ultima gran obra filosofica del autor, y quedo inacabada a pesar de la increíble cantidad de material escrito. En ella, Sartre se vale de su filosofia existencialista para examinar la vida del novelista a la luz de su educacion, que segun Sartre estuvo marcada por la la idiocia, por la adquisicion tardia del habla. Es mas, la incapacidad para articular palabras habria dificultado su desarrollo mental y la superacion de la fase infantil. A proposito de Flaubert, Sartre escribe: <<<Se quedaba durante horas con un dedo en la boca, con expresion casi estúpida; ese niño apocado que reacciona mal cuando le hablan, siente menor necesidad de hablar que los demas. Las palabras, como suele decirse, no le vienen, ni tampoco el deseo de utilizarlas>>>.³³ Segun Sartre, los seres humanos se integran en la sociedad a traves del aprendizaje

de la palabra. Desde los seis años de edad, Flaubert fue aislado a causa de aquel defecto del habla, de modo que no pudo articular sus emociones y miedos infantiles. La tesis de Sartre no es que Flaubert fuese un idiota --se sabe que escribió obras clásicas como Madame Bovary--, sino que la vida que dedicó a la escritura puede verse como un intento desesperado por superar las carencias de su infancia.

Escribe Sartre que la autoestima se deriva en parte de las palabras de los demás. La voz de quienes se encuentran más cerca de nosotros naturalmente cobra mayor importancia. Al igual que la mayoría de los niños, Flaubert tuvo su primer contacto con el mundo a través de sus padres. A primera vista, parecía gozar de una relación afectuosa con ellos, pero Sartre subraya que un niño necesita más que eso. Durante el crecimiento, al niño le hace falta saber que su existencia está justificada y tiene importancia. Sus proyectos, sin importar cuán pequeños sean, deben recibir estímulos y críticas, ser examinados y aprobados a través de un uso afectuoso del lenguaje. De ese modo, el niño tiene pautas a las cuales aferrarse y sabe que no está solo en el universo. <<<No se trata aquí de conjeturas --afirma Sartre--, hace falta que el niño adopte el mandato de vivir y los padres son quienes dictan ese mandato>>>³⁴. Un modo en que los padres pueden comunicar dicho mandato es la comunicación constante, apoyada en palabras y cuidados afectuosos. Al parecer, los padres de Flaubert no le prodigaron estas atenciones, motivo por el cual el futuro novelista solía frustrarse con facilidad y replegarse sobre sí mismo, y por el que comenzó a hablar mucho más tarde que otros niños de su edad pero más felices.

Aunque la ficticia ciudad de Springfield sea tan distinta de la campiña francesa (como descubre Bart en su desventurado viaje de intercambio a Francia en <<<Viva la vendimia>>>), la infancia de Maggie guarda cierto parecido con la de Flaubert. Sartre relata que la madre del novelista prestaba atención a las necesidades materiales de su hijo, pero no a las espirituales. Madame Flaubert es descrita como <<<una excelente madre, aunque no deliciosa; puntual, diligente, habil. Nada más>>>³⁵. ¿Que tipo de amor recibe Maggie de su madre? La respuesta no es sencilla. Parece que Marge Simpson ama profundamente a su hija más pequeña, pero al igual que el de Madame Flaubert, su amor es práctico e involucra poco más que alimentar, banar, vestir y arropar a su hija en la cama. A veces parece que Marge trata la aspiradora con el mismo cuidado que reserva a sus hijos. En el montaje de imágenes de presentación de la serie, el cajero del supermercado saca a Maggie del carro de la compra y la pasa por el lector de precios como si fuese cualquier producto en venta. Cuando Marge descubre que su hija, a quien ha perdido de vista, se encuentra a salvo en una de las bolsas de la compra, se siente aliviada. Es como si el papel de madre se limitase a regresar a casa con la compra y la hija sana y salva.

Desde luego, si Maggie crece con una baja autoestima, no toda la culpa será de Marge. Homer no es el típico padre amoroso; no puede esperarse mucho afecto de alguien que canta <<<soy buen padre, lo reconocerán: la birra es mi pasión, cada cual a su afición>>> (<<<Simpsoncalifragilisticoespialid!oh!so>>>). Ciertamente, en <<<Quema, bebe Burns>>> Homer es quien convence al señor Burns de aceptar tal como es a Larry, su hijo ilegítimo, (cuya voz interpreta Rodney Dangerfield). Homer le recuerda a su jefe: <<<Yo, señor, también soy padre, y es cierto que a veces los hijos son pesados o aburridos, o incluso huelen mal, pero pueden estar seguros de una cosa, el amor incondicional de su padre>>>. También es cierto que Homer acaba por aceptar la existencia de Maggie y cubre las paredes de su oficina con fotos de su hija (<<<Y con Maggie tres>>>), pero esos raptos de afecto difícilmente cumplen los requisitos de <<<La guía sartriana para ser buenos padres>>>.

Resulta iluminador que en <<<Hogar dulce hogar>>> --el episodio en que los Simpson pierden la custodia de sus hijos, que los servicios sociales dejan al cuidado de los virtuosos vecinos, los Flanders--, Maggie experimenta una transformación gracias a las espléndidas atenciones que recibe.³⁶ Rodeada de cuidados constantes y renovado interés, la silenciosa Maggie de pronto tiene ganas de hablar y, para sorpresa de todos, en el coche de Ned Flanders consigue articular la frase <<<papitralari>>>. Poco antes, los hermanos mayores de Maggie se habían percatado del cambio positivo de la hermanita, ocurrido desde que los asistentes sociales la habían cambiado de hogar:

Bart: Nunca habia oido a Maggie reirse tanto.

Lisa: ¿Cuando fue la ultima vez que papa le presto un poco de atencion?

Bart: Cuando se trago la moneda. No se aparto de su lado.

En este episodio se pone en escena la tesis de Sartre: gracias al amor y la atencion de los padres, Maggie comienza a expresarse a traves de las palabras. Pero cuando no reciben afecto y cuidados, los ninos se sumen en el silencio y, a falta de palabras, es probable que no desarrollen una gran autoestima. Este tipo de crio a veces es considerado inferior, pero como el señor Burns aprende muy a su pesar, dificilmente apreciara que alguien se acerque a su piruleta.

¿ES MAGGIE UNA ILUMINADA?

Maggie no habla pero, a diferencia del Flaubert que Sartre describe, al menos parece tener un proceso rudimental de pensamiento. Despues de todo, ayuda a Bart y a Lisa a reducir a la <<<canguro ladrona>>> en <<<La baby-sitter ataca de nuevo>>>, y de nuevo viene al rescate cuando el monstruoso Willie busca venganza en el sexto episodio especial de Halloween. Maggie incluso exhibe destellos de genio cuando casualmente toca <<<La danza del hada del azucar>>> de Tchaikovsky en su xilofono de juguete (<<<Un tranvia llamado Marge>>>). Sin embargo, aquello que le pasa por la cabeza, si acaso lo hay, sigue siendo un misterio, pues no habla.

Dejemos Occidente un momento a un lado. Los filosofos de la antigua China rara vez han demostrado entusiasmo por la palabra hablada. Como escribe el gran Confucio: <<<Escucha pero mantente en silencio>>>³⁷, o como se afirma con mayor vehemencia en el Tao Te Ching,

*El que habla
(mucho, muestra con eso que)
no conoce.*

*Quien conoce
No habla³⁸.*

En casi toda la tradicion oriental, las palabras se utilizan para indicar el misterio de la vida, siempre inmerso en el silencio. A diferencia de los textos sagrados occidentales, los orientales en su mayoria han afirmado desde tiempos remotos que el mundo se origina en el silencio. En la Bhagavad-Gita, por ejemplo, el Creador del mundo esta arropado por el silencio y el misticismo. De el no se puede hablar, no es posible aprehenderlo intelectualmente:

Es un milagro que alguien lo vea, igualmente es un milagro que alguien lo diga, y es un milagro que alguien lo oiga; incluso si se ha oido decir, nadie lo conoce.³⁹

Las religiones occidentales cuentan tambien con sus propias interpretaciones misticas del todopoderoso, pero en ninguna filosofia ha arraigado de tal modo el silencio como en la oriental.

Ser un iluminado, entonces, consiste en retornar a los origenes, liberarse de los vinculos terrenos y volver a la infinita y silenciosa armonia del mundo. En la religion hindu (y despues en las sectas budistas), el vocablo sanscrito <<<Nirvana>>> entrana un <<<enfriamiento>>>, un alejamiento de las pasiones. Las palabras solo sirven para destruir esa paz interior. Nos adherimos demasiado a ellas y, hablando, diluimos la grandeza y el misterio que hay en la vida. Segun numerosas corrientes orientales de pensamiento, la infelicidad terrena se debe a un exceso de pensamiento y de palabras. La Baghavad Gita

nos recuerda que <<<aquellos que concentran su mente en Krishna no piensan en nada>>>. ⁴⁰ No se trata de abandonar el pensamiento por completo (de ser así, no nos harían falta tantos libros de filosofía), pero los budistas en general distinguen entre el pensamiento espontáneo y el pensamiento conceptual obsesivo. Las palabras son útiles e incluso necesarias para la transmisión del conocimiento. En especial los budistas zen se valen de ellas para la transmisión del conocimiento entre maestro y discípulo, pero tanto hindúes como budistas comprenden el peligro que suponen las palabras mal utilizadas, pues engendran más palabras, que a su vez pueden causar mayor estrés y ansiedad. La noción oriental de iluminación a menudo implica un vínculo místico con el mundo natural, y dicho vínculo, que entraña una transformación, difícilmente tiene lugar a través de las palabras.

Según diversas escuelas de pensamiento orientales, para alcanzar un estado de iluminación es necesario actuar espontáneamente sin hundirse en las arenas movedizas de las palabras. En Occidente, la tentación de vivir una vida de palabras sin acciones es grande. En <<<Treinta minutos sobre Tokio>>> Bart tiene una iluminación momentánea cuando viaja a Japón, y en <<<El saxo de Lisa>>> esta consigue armar un rompecabezas del Taj Mahal cuando solo tiene tres años de edad, pero no por ello se les puede considerar seriamente iluminados. A diferencia de sus hermanos, Maggie es demasiado pequeña para que las palabras la distraigan, y puede actuar de manera más espontánea. Sin embargo, según esta línea de pensamiento, se podría tener por iluminados a todos los niños que no hablan. En ese sentido, hay que distinguir cuidadosamente entre los pensamientos no desarrollados y los pensamientos rigurosamente desarrollados. Sarvepalli Radhakrishnan, conocido historiador indio, señala que <<<al observar el silencio, un hombre no se convierte en sabio si es estúpido o ignorante>>>. ⁴¹ En el pensamiento budista zen hacen falta años y años de disciplina y meditación para alcanzar el estado extático de una inocencia como la del niño.

El jefe Wiggum asegura a los habitantes de Springfield que ningún jurado (excepto en el estado de Texas) condenaría a Maggie por haberle disparado al señor Burns, pues es demasiado pequeña. Con toda probabilidad, Maggie también es demasiado pequeña para haberse deslastrado de los apegos terrenos. Sin embargo, los ciudadanos de Springfield han aprendido una lección importante: un niño sin palabras no necesariamente es incapaz de cometer un acto bastante grave. Aunque Maggie casi mata al señor Burns, en muchas ocasiones ha salvado la situación sin cargar con el peso de las palabras. A veces el silencio es señal de un pensamiento complejo y una intuición profunda (aunque tal vez no sea este el caso de Maggie). Si lo practicasemos con mayor regularidad, quizás viviríamos mejor y pasaríamos menos tardes castigados en el colegio, copiando cien veces una orden en la pizarra o sentados en el despacho del director Skinner.

?QUE PUEDE ENSEÑARNOS MAGGIE?

También la filosofía occidental cuenta con partidarios del silencio. Desde los primeros místicos judíos hasta la filosofía de Wittgenstein, la necesidad de estar o no callado ha sido objeto de animada discusión. En Estados Unidos, el siglo xx ha concluido en medio de una multitud de mensajes contradictorios; se nos decía que debíamos <<<levantarnos y alzar la voz>>>, aunque <<<el silencio es oro>>>; <<<el conocimiento es poder>>> y, sin embargo, <<<que no haya noticias es buena noticia>>>; <<<expresaos>>>, pero también <<<hablad poco>>>. Difícilmente hemos estado alguna vez más indecisos sobre la conveniencia de tener la boca cerrada.

Un siglo antes, la filosofía oriental echaba raíces en el fértil territorio intelectual de la Europa occidental. Importantes filósofos alemanes como Schopenhauer y Nietzsche estudiaron las culturas orientales y en sus obras se encuentran muchas referencias a ellas. Siguiendo esta tradición, en 1930, el filósofo alemán Martin Heidegger llevó la filosofía oriental a una cumbre de popularidad en Occidente. Aunque Heidegger de pleno derecho forme parte de la tradición occidental, su insistencia en el silencio

tiene un sabor distintivamente oriental. Según Heidegger, el silencio es esencial para vivir una existencia auténtica, mientras que la chachara superficial es señal de una existencia carente de autenticidad. El filósofo esperaba tender un puente entre Oriente y Occidente al hablar solo de los aspectos más serios de la <<<Existencia>>> y callar sobre el resto.

Heidegger fue celebrado en el mundo entero como un gran pensador, alguien que sabía cuando hablar y cuando no. A finales de la década de los treinta, sin embargo, Alemania tenía que ocuparse con urgencia de asuntos muy distintos a la filosofía existencial. Adolf Hitler había llegado al poder y la Segunda Guerra Mundial parecía inevitable. Excepto en algunos momentos notorios, Heidegger se mantuvo en silencio, fiel a su filosofía, y más tarde no negaría su apoyo temprano al nacionalsocialismo y al Tercer Reich. Mientras los nazis declaraban la guerra a sus países vecinos, Heidegger se negaba a hacerse escuchar, y cuando sus alumnos y colegas judíos fueron obligados a abandonar la universidad, no dijo nada.⁴²

La historia condenará el silencio de Heidegger, y otro tanto deberíamos hacer nosotros. Desde la Segunda Guerra Mundial, hemos aprendido que hacerse escuchar puede causar malentendidos y conflictos, pero no hacerlo puede refrendar cosas peores. Elie Wiesel, Premio Nobel de la Paz, suele decir que lo contrario del amor no es el odio, sino el silencio. En ese sentido, parece difícil elegir entre el silencio oriental o las palabras occidentales.

En <<<La boda de Lisa>>>, esta última consigue entrever un momento de su futuro con ayuda de una adivina de feria. Esta a punto de casarse con el hombre de sus sueños y Maggie, una adolescente de hermosa voz, toma un poco de aire y se dispone a cantar. Justo en ese instante, Lisa anula el matrimonio y Maggie cierra la boca de modo simbólico. Una vez más, los problemas familiares acaban obligándola a callar.

En un mundo donde la burocracia sigue creciendo y existe un exceso de información, también nosotros corremos el peligro de que nuestras voces se ahoguen. El gran reto de las sociedades contemporáneas, tanto orientales como occidentales, consiste en descubrir la manera de respetar los proyectos del otro de manera crítica, permitiendo que todas las voces se escuchen. Antes que ser tolerantes, tendríamos que prestar atención. De lo contrario, cada vez habrá más personas que, como Maggie Simpson, se sientan relegadas a los márgenes de la sociedad y busquen medios más destructivos para comunicarse. Y en el mundo real, no siempre podemos volver a ponernos en pie con tanta facilidad.⁴³

4.- LA MOTIVACION MORAL DE MARGE

GERALD J. ERION Y JOSEPH A. ZECCARDI

Desde el corrupto alcalde Joe 'Diamante' Quimby hasta el impenitente malhechor Snake, pasando por las figuras mas piadosas de la ciudad, como el reverendo Lovejoy y Ned Flanders, los extremos morales de Springfield tienen por unico vinculo la variedad de los personajes que pululan por sus calles. Bart admite no saber la diferencia entre el bien y el mal y negocia con el demonio de tu a tu. Homer se embarca en un proyecto egoista tras otro, intentando ademas convencer a Dios del valor de faltar a la iglesia para ver el futbol. Entretanto, Flanders consulta a las autoridades religiosas y las escrituras sagradas para resolver cada dilema que encuentra, tratase de cuestiones eticas y morales o de modas y cereales de desayuno.

En medio de esos extremos eticos, Marge se destaca como una piedra de toque de la moralidad. Para solventar los dilemas que se le presentan, sencillamente deja que la razon oriente su conducta hacia un ponderado y admirable equilibrio entre los extremos. Se diferencia de Flanders porque este siempre acata lo que la religion ordena sin importar si a el le parece bien hacerlo. Marge es religiosa, pero su conciencia, bien desarrollada, le permite hacer solo aquello que haria una persona decente y razonable, incluso cuando sus decisiones entran en conflicto con las directrices impuestas por la autoridad de su credo. Lo anterior sugiere que la filosofia moral implicita en las acciones de Marge podria tener mucho en comun con la del gran filosofo de la antiguedad Aristoteles. Asi pues, este ensayo se propone ilustrar la etica aristotelica analizando la vida de Marge en Springfield.

Dicho esto, no pretendemos afirmar que Marge sea una especie de paradigma aristotelico que aplica con constancia y diligencia la filosofia moral del estagirita. Muchas de las cosas que Marge hace o dice no son precisamente virtuosas (desde un punto de vista aristotelico).⁴⁴ Sin embargo, nuestro analisis del caracter moral de Marge no se limita a acciones aisladas, sino a su comportamiento general. En consecuencia, del mismo modo en que Barney Gumble no deja de ser un alcoholico a pesar de sus raros momentos de sobriedad en <<<Dias de vino y suspiros>>>, sus logros artisticos en <<<Ha nacido una estrella>>> y su adiestramiento como astronauta en <<<Homer en el espacio exterior>>>, el patron de comportamiento general de Marge sirve de ejemplo especialmente ilustrativo de la filosofia moral de Aristoteles.⁴⁵

VIRTUD Y CARACTER

Mientras el utilitarismo, la deontologia kantiana y otras filosofias morales modernas indagan sobre aquellas cualidades que determinan que una accion sea una accion virtuosa, los antiguos griegos preferian concentrarse en los rasgos de caracter que determinan que una persona sea buena.⁴⁶ Aristoteles proporciona una de las contribuciones mas importantes a esta tradicion en su Etica Nicomaquea, libro en donde no solo compila una larga lista de rasgos virtuosos, sino que presenta una explicacion sistematica de cada virtud como el justo medio entre dos extremos. Al mismo tiempo, el filosofo intenta justificar la vida de virtud, e incluso ofrece sugerencias a quienes estan interesados en convertirse en personas mas virtuosas.

Dada la concepcion de la etica en la Grecia antigua, entendemos las virtudes aristotelicas como aquellos rasgos de caracter que ayudan a quien los posee a ser buena persona. Entre ellos no solo se cuenta la tendencia a actuar de modo virtuoso, sino tambien la disposicion a experimentar ciertos sentimientos y emociones igualmente virtuosos. En la Etica Nicomaquea, Aristoteles enumera como virtudes la valentia, la moderacion, la liberalidad o la magnificencia (esta ultima a gran escala), la

magnanimidad, la confianza en la propia valía, la mansedumbre, la amabilidad, la honradez, la agudeza y la modestia.⁴⁷ Por supuesto, este listado no es exhaustivo y, a partir de Aristoteles, los filosofos han ido agregando otras virtudes. Con todo, nos proporciona una buena idea de los rasgos de caracter que Aristoteles considera necesarios para ser una buena persona.

Marge ilustra de forma optima los rasgos virtuosos que expone Aristoteles. En primer lugar, sin duda se trata de una mujer valiente. Al dismantelar un mercado clandestino de vaqueros de imitacion que funciona en el garaje de la familia (<<<Springfield Connection>>>), escapar de una comuna de fanaticos (<<<La alegria de la secta>>>) o mantener la calma en los momentos de Poe-sesion (<<<Especial noche de Brujas>>>), a Marge rara vez le falta coraje. Su tendencia a la moderacion determina todos los aspectos de su vida cotidiana, y por eso compra en tiendas de saldos como Safeway y Ogdenville (<<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>>). Por ultimo, su marcado sentido de la honradez le cuesta millones de dolares de una posible indemnizacion a la familia Simpson (<<<Un coche atropella a Bart>>>). En estos ejemplos y en muchos otros, Marge exhibe los rasgos que Aristoteles consideraba necesarios para el caracter virtuoso.

Al enumerar las virtudes, el filosofo las describe como el justo medio entre dos extremos viciosos, uno por exceso y el otro por defecto.⁴⁸ Por ejemplo, la valentia se situa entre la imprudente temeridad y la viciosa cobardia de Homer. De igual modo, una persona que posea el control de si misma no buscara satisfacer sus deseos a la manera de Barney, pero tampoco mostrara la indiferencia hacia los placeres fisicos que caracteriza a Ned Flanders; su comportamiento se situara en cambio en el justo medio entre estos extremos. Las personas que tienen la virtud de la generosidad no hacen dadas indiscriminadas (por lo que no despilfarran sus recursos, como hace Homer de vez en cuando), pero tampoco son tan tacanas como suele ser el senor Burns. Asi pues, podemos definir cada una de las virtudes que Aristoteles senala al ponerla en relacion con los dos extremos viciosos correspondientes.⁴⁹

De igual manera, la patrulla ciudadana de Marge en <<<Springfield Connection>>>, episodio en el que se enfrenta al trafico ilegal de tejanos, y su peligroso escape de la comuna <<<movimientaria>>> en <<<La alegria de la secta>>>, demuestran que su valentia es genuina, y que no se debe a la imprudencia. Marge es capaz de atravesar rios a lo James Bond, saltando sobre mandibulas de cocodrilos hambrientos, pero se niega a hacerlo desde la calesa de Jimmy, que la pasea con sus hijos por Central Park, al coche de Homer (<<<La ciudad de Nueva York contra Homer Simpson>>>). Aunque puede ser tan valiente como lo exijan algunas situaciones, Marge no combate en todas las batallas que se le presentan. Cuando sabe que la fuerza bruta es inutil, se vale de diversas tacticas como <<<aquella cosa con las manos>>> en <<<Sangrienta enemidad>>>. Tambien es capaz de reconocer el valor de la resistencia pasiva, por ejemplo cuando apoya a Lisa, que intenta boicotear la sesion televisiva de Homer y sus colegas, reunidos para ver el combate entre Watson y Tatum II (<<<Homer contra Lisa y el octavo mandamiento>>>). Por ultimo, cuando un Krusty renovado busca superar su <<<Ultima tentacion>>> e invita a la audiencia a quemar billetes, y Homer le pide a Marge todo el dinero que lleva en el monedero, en lugar de enfrascarse con el en una discusion esteril que no podra ganar, Marge entrega el dinero a Lisa y le ordena que vaya corriendo a casa y lo entierre en el jardin.

En cuanto a la moderacion, Marge tiende mas a ser espartana que indulgente. Como mujer de un hombre dimensionalmente confundido que de vez en cuando abre un agujero en el continuum espacio-tiempo o se encuentra desempleado o en la carcel, relativamente cuenta con pocos recursos economicos. Compra donde cree que encontrara algun chollo, y se niega a gastar en unos zapatos nuevos que sabe que no necesita, aunque se lamente y diga <<<ojala no tuviera ya un par de zapatos>>> (<<<La ciudad de Nueva York contra Homer Simpson>>>). En <<<La familia Mansion>>>, se escandaliza del derroche en la propiedad donde vive el senor Burns y que la familia Simpson cuida en ausencia del dueno: la maquina que cada manana quema la cama deshecha antes de reemplazarla por otra que sale de la pared le parece <<<un cierto desperdicio>>>. Sin embargo, no es ni remotamente tan agarrada como

Chuck Garabedian, campeón del ahorro, que intenta economizar haciendo fiestas en yates baratos que huelen a orina de gato y rodeándose de mujeres hermosas que solían ser hombres (<<<Treinta minutos sobre Tokio>>>). Garabedian representa la frugalidad viciosa a la que Marge se resiste, sobre todo después de que una comida en mal estado, comprada en una tienda donde todo cuesta 33 centimos, deja a Homer convulsionando en el suelo (aunque pidiendo un poco más).

Dados los ingresos fluctuantes del hogar Simpson, tal vez no sorprenda que Marge se muestre un poco renuente a hacer caridad con el dinero de la familia. Incluso le prohíbe a Lisa que <<<desperdicie>>> una herencia de 100 dólares en un donativo a la televisión pública en <<<Bart, el soplon>>>. Pero, como escribe Aristoteles, <<<Nada impide (...) que sea más liberal el que da menos, si da poseyendo menos>>>⁵⁰ y Marge es tan liberal, es decir, generosa, como se lo permite la inestable situación financiera de su familia. Por ejemplo, siempre se asegura de que Homer de suficiente a la colecta de la iglesia, y en <<<La novia de Bart>>> regaña a su marido cuando este trata de sustituir la contribución semanal de la familia por un vale de compra de 30 centimos del Shake 'n Bake. Incluso si las donaciones de la familia son escasas, Marge dedica su propio tiempo, talento y recursos a los más necesitados. Se hace cargo del Abuelo y de Otto, el conductor del autobús, ayuda a Lisa a pulir rocas (<<<Bart al anochecer>>>), ha colaborado como consejera telefónica voluntaria en el servicio comunitario de la iglesia de Springfield (<<<En Marge confiamos>>>), y ha donado alimentos a la beneficencia (<<<Definición de Homer>>>).

Marge es moderada en todo, ya sea en su papel de madre y ama de casa o cuando toca burlarse del tamaño de los genitales de Burns (<<<Pinta con grandeza>>>). No es tan sofocante como Maude Flanders o Agnes Skinner, pero tampoco se muestra permisiva como la señora Muntz o la recién divorciada Luann Van Houten. Marge incluso predica la moderación a Homer, exhortándolo a que limite el consumo de carne de cerdo a seis raciones semanales (<<<Director encantador>>>). Así como Aristoteles comprende la importancia del justo medio para una vida virtuosa, Marge orienta sus acciones de acuerdo con el equilibrio moral entre extremos viciosos.

JUSTIFICACION DE LA VIDA VIRTUOSA

Aunque la virtud pueda resultar huidiza, Aristoteles cree que la recompensa para quienes la encuentran es muy elevada. Y es que se trata de un componente esencial de una vida satisfactoria. Como afirma al comienzo de la *Ética Nicomaquea*, el fin último de la vida humana es la felicidad. Existen muchas otras cosas que podríamos desear (como la fama, el dinero y las costillas de cerdo), pero si las deseamos es porque creemos que nos harán felices. A veces, naturalmente, nos equivocamos, pero el caso es que <<<al [bien] que se busca por sí mismo lo llamamos más perfecto que al que se busca por otra cosa [...] Tal parece ser, sobre todo, la felicidad>>>⁵¹.

Ahora bien, es importante distinguir la noción de felicidad en Aristoteles (el término griego es *eudaimonia*) del placer (mmmmm... el placer), pues Aristoteles no pretende decir que el objetivo de la vida humana sea la mera gratificación corporal que Homer (y no los griegos) se pasa gran parte de la vida buscando. El filósofo tiene en la mente una felicidad a largo plazo, un bienestar general. Según Terence Irwin, *eudaimonia* se traduciría con mayor propiedad como que nos vayan bien las cosas⁵². Al definir este tipo de felicidad como fin último de la vida humana, Aristoteles argumenta que las virtudes son deseables puesto que, a largo plazo, favorecen la felicidad de quien las desarrolla. Así pues, vivir de manera virtuosa no garantiza que lo pasemos bien, pero rasgos como la confianza en uno mismo, la amabilidad y la honradez sin duda aumentan nuestras probabilidades de conseguirlo. De modo que una vida de virtudes se justifica porque estas se encuentran en el origen del bienestar de quien así vive.

Muchos han malinterpretado la justificación aristotélica de la virtud como un llamamiento a nuestro propio egoísmo.⁵³ Pero Aristoteles comprendía que el hombre es un animal social y que la felicidad a

largo plazo se basa en gran medida sobre nuestra relacion con la familia y los amigos. No podemos alcanzar la eudaimonia sin ayuda de los demas, y por ello muchas virtudes (como la generosidad, la amabilidad o la honradez, entre otras) resultan valiosas, pues nos ayudan a cultivar lazos profundos con la familia y los amigos, vinculos indispensables para una vida satisfactoria.

La felicidad de Marge es un ejemplo. Ademas de sus hermanas Patty y Selma (<<<las Chismosas Horrorosas>>>), no tiene amistades cercanas, y sin empleo fijo ni aficion alguna que la distraiga, su atencion rara vez se desvia de Bart, Lisa, Maggie o Homer. Lo mas importante para ella es, sin duda, el bienestar de su marido y sus hijos, que para ella tiene valor intrinseco: como dice en <<<Hogar dulce hogar>>>, <<<La unica droga a la que soy adicta es el amor. Si, amor a mis hijos, que Me Dan Mucho Amor: MDMA>>>. De modo que a traves de la felicidad de su familia Marge alcanza la propia eudaimonia; sencillas tareas domesticas como lavar la ropa, preparar hambrecitos de carne picada en <<<La familia va a Washington>>> y tejer cinturones para coches fabricados en casa <<<La ciudad de Nueva York contra Homer Simpson>>> no le resultan onerosas. Al contrario, la hacen feliz porque contribuyen al bien de su adorada familia.⁵⁴ De hecho, Marge se siente inutil cuando, a causa del nuevo empleo de Homer en Globex Corporation, la familia debe mudarse a una casa automatizada donde casi todas las tareas domesticas se realizan por si solas (<<<Solo se muda dos veces>>>). Al no saber como contribuir al bien de su familia, Marge cae en una depresion y se entrega a la bebida (aunque con tanta moderacion que no hace falta la intervencion de David Crosby). Asi, al vivir su vida de acuerdo con las virtudes que expone Aristoteles, Marge forja lazos sociales resistentes que traen consigo una felicidad plena.

CULTIVAR LA VIRTUD

Dada la importancia de las virtudes en la busqueda de la eudaimonia, podriamos preguntarnos que hacer para que nuestras vidas fuesen mas virtuosas y, por lo tanto, mejores. Segun Aristoteles, <<<ninguna de las virtudes eticas se produce en nosotros por naturaleza>>>.⁵⁵ En lugar de eso, dice, contamos con una capacidad natural para adquirir las virtudes por costumbre: <<<Practicando la justicia nos hacemos justos; practicando la moderacion, moderados y practicando la virilidad, viriles>>>.⁵⁶

*Apartandonos de los placeres nos hacemos moderados, y una vez que lo somos, podemos mejor apartarnos de ellos; y lo mismo respecto de la valentia: acostumbrados a despreciar los peligros y resistirlos, nos hacemos valientes y, una vez que lo somos, seremos mas capaces de hacer frente al peligro.*⁵⁷

Las personas virtuosas, por lo tanto, representan modelos importantes para nuestro desarrollo moral. Al elegir hacer las mismas cosas que hacen estas personas, podemos volvernos mas virtuosos, y al cabo de un tiempo, podremos incluso aprender a sentir el empuje virtuoso de aquellos que actuan de un cierto modo solo porque reconocen el valor de la virtud.

Marge ademas sabe cuan importante es su modelo para el desarrollo moral de sus hijos. Ejerce una gran influencia sobre Lisa, y aprovecha cada oportunidad que se le presenta para ayudar a su hija a desarrollar el sentido de lo que esta bien y lo que esta mal. Cuando Homer decide robar la senal de television por cable en <<<Homer contra Lisa y el octavo mandamiento>>>, Marge se suma a la protesta de Lisa con limonada y un consejo: <<<Cuando quieres a alguien debes tener fe. Al final, terminara haciendo lo correcto>>>. En <<<El viejo y Lisa>>>, apoya a Lisa para que escuche la voz de su conciencia cuando la pequena afronta el dilema moral que le plantea una ganancia de millones de dolares provenientes de la planta de reciclaje animal que la propia Lisa, de manera inadvertida, convence a Burns de que construya. <<<Lisa, haz lo que diga tu criterio y tu conciencia>>>. El efecto de la influencia

moral de Marge en Lisa queda entrantemente descrito en un intercambio antes mencionado, que tiene lugar en el bar de Moe en <<<La ultima tentacion de Krusty>>>:

MARGE: Cuarenta y dos dolares. Es todo lo que tengo, corre a casa y entierralo en el jardin.

LISA: Te quiero, mama.

La influencia de Marge se extiende tambien al desarrollo moral, mas lento y confuso, de Bart. Por ejemplo, en <<<El nino que sabia demasiado>>>, le aconseja a su hijo <<<obedece a tu corazon>>> cuando este se debate sobre si testificar o no en el juicio por agresion a Freddy Quimby, cuando hacerlo le valdria al crio un castigo por haber hecho novillos.⁵⁸ Al igual que Aristoteles, Marge sabe lo que debe hacer para cultivar la virtud en aquellos que todavia no tienen la capacidad de apreciar plenamente su valor.

LA OPOSICION DE MARGE A LA TEORIA DEL MANDATO DIVINO

Muchos creen que los problemas eticos solo pueden solventarse mediante el recurso a la religion, y por ello buscan el consejo de pastores, curas, rabinos y otros guias religiosos como si se tratase de expertos en moral con una capacidad especial para resolver dilemas eticos. A menudo, los consejos de los expertos en etica designados por instituciones y gobiernos incluyen entre sus miembros a representantes de las principales religiones, y en muchos casos se sostiene que promover las plegarias en la escuela, colgar los Diez Mandamientos en las aulas o enseñar el creacionismo religioso en las asignaturas de ciencias podria contribuir a solucionar algunos problemas sociales como el abuso de estupefacientes y la violencia escolar.

En Springfield, Ned Flanders ejemplifica una manera (acaso la unica) de entender la influencia de la religion sobre la etica.⁵⁹ Ned parece ser aquello que los filosofos llaman un teorico del mandato divino, por cuanto cree que la moralidad es sencillamente una funcion del mandato de Dios. Segun Ned, <<<moralmente correcto>>> es aquello <<<que Dios ha ordenado>>> y <<<moralmente incorrecto>>> no es mas que lo <<<prohibido por Dios>>>.⁶⁰ En consecuencia, Ned consulta al reverendo Lovejoy o le reza directamente a Dios para resolver los dilemas morales que se le presentan. Por ejemplo, en <<<El rey de la montana>>>, pide permiso al reverendo para jugar a <<<atrapa la bandera>>> con Rod y Todd durante el sabbat, Lovejoy le contesta <<<juega al dichoso juego, Ned>>>. En <<<Hogar dulce hogar>>>, llama por telefono a Lovejoy cuando este se encuentra en el sotano jugando con sus trenes; quiere preguntarle si debe hacer bautizar a sus nuevos hijos adoptivos, Bart, Lisa y Maggie (lo cual obliga a Lovejoy a reponderle <<<?Por que no te planteas alguna otra de las religiones mayoritarias? Todas vienen a ser lo mismo>>>). Y en <<<Huracan Neddy>>>, cuando un huracan destroza su casa pero el resto de Springfield queda intacto, Ned busca una explicacion divina y confiesa <<<Hago todo lo que dice la Biblia, !hasta cosas que contradicen otras cosas!>>>. Ned parece creer que encontrara soluciones a los problemas morales consultando el mandato divino apropiado en lugar de buscar en su propia cabeza. Su fe es tan ciega como completa, de modo que flota por la vida con una suerte de piloto automatico moral, gracias al cual los dilemas morales efectivamente estan resueltos antes de presentarse.

En este contexto, pareciera que las creencias de Marge ejercen una influencia relativamente insignificante sobre las decisiones que toma. Sin duda, cree en Dios: reza para impedir la destruccion inminente de Springfield en <<<El cometa de Bart>>> y en <<<Lisa, la esceptica>>> y, cuando Homer decide no ir mas a la iglesia, le advierte <<<te ruego que no me obligues a escoger entre mi hombre y mi Dios porque no puedes ganar>>> (<<<Homer, el hereje>>>). Incluso busca el consejo de Lovejoy para salvar su matrimonio en dos ocasiones (<<<La guerra de los Simpson>>> y <<<Secretos de un matrimonio con exito>>>). Con todo, las decisiones morales que Marge toma cada dia las dicta una

conciencia bien desarrollada antes que su fe religiosa, y no tiene dificultad en cuestionar los juicios morales oficiales de la Iglesia, algo que Flanders jamás podría hacer. Por ejemplo, en lugar de sumarse a los Flanders y los Lovejoy en una protesta contra la exhibición de la estatua desnuda del David de Miguel Ángel, Marge defiende la obra maestra en el telediario de Kent Brockman (<<<Rasca, Pica y Marge>>>). Se niega a dirigir e incluso a apoyar la protesta porque no considera que la desnudez sea necesariamente negativa o inmoral, mientras que Helen Lovejoy solo sabe gritar su frase hecha favorita: <<<¿Alguien puede pensar en los niños?>>>. En <<<En Marge confiamos>>>, critica los consejos que ofrece el reverendo Lovejoy y acaba tomando su lugar, con gran éxito entre los habitantes de Springfield:

Moe: He perdido las ganas de vivir.

Marge: Oh, eso es ridículo, Moe, tienes muchas razones para vivir.

Moe: ¿En serio? Eso no es lo que me dice el reverendo Lovejoy. ¡Caramba! Es usted un cielo.

Así pues, los estándares éticos de Marge funcionan con independencia de lo que predicán las autoridades religiosas de Springfield.

Muchos filósofos morales, incluso creyentes, han compartido las dudas de Marge a propósito de la teoría del mandato divino.⁶¹ El gran filósofo griego Platón (maestro de Aristóteles en la Academia de Atenas) ha tenido un papel de especial importancia en este sentido. En el diálogo Eutífron, Platón señala que la moralidad resultaría totalmente arbitraria si la teoría del mandato divino fuese cierta, pues Dios podría ordenarnos hacer cualquier cosa y, en virtud de Su mandato, aquello sería moralmente correcto. Como sería absurdo afirmar que una orden de Dios pueda refrendar el homicidio en masa o la violación, la teoría del mandato divino tiene que ser defectuosa. La filosofía moral no comienza con la afirmación de que el mandato divino convierta las acciones en buenas; en lugar de eso, se pregunta que cualidades debe tener una acción correcta y, por lo tanto, (quizá) digna del favor divino. La objeción platónica ha llevado a muchos filósofos de la moral a indagar sobre todo en estas cuestiones éticas, y si estos pensadores están en lo correcto, la moralidad puede ser analizada y comprendida con independencia de la religión.

CONCLUSION: <<<HAZ COMO YO>>>

¿Es Marge el modelo aristotélico? No, pues al igual que ocurre con los demás personajes de Los Simpson, no es posible definirla de una vez por todas. Siempre está dispuesta a decir o hacer algo que de pie al chiste de Homer o Bart, aunque no parezca coherente con su propio papel. De hecho, cada uno de los personajes de Los Simpson está lleno de contradicciones, y esto se debe a la propia índole del programa. Ya lo dice Burns en <<<Equipo Homer>>> <<<He sufrido uno de mis imprevisibles cambios de humor>>>. Sin embargo, Marge suele seguir la receta aristotélica para una vida feliz, es decir, una vida moral, y de ese modo consigue muy buenos resultados. El bien que persigue cuando toma decisiones (un bien moral o de cualquier otro tipo), es el bien de su familia y, por lo tanto, su propio bien. No toma decisiones en espera de que ha venido a buscar su consejo: <<<¿Te has sentado a leer esta cosa? Técnicamente, está prohibido ir al lavabo>>> reciprocidad, sino porque la propia naturaleza de estas decisiones es la reciprocidad; lo que es bueno para ellos es bueno para ella. En Marge comprobamos que las virtudes éticas según Aristóteles no solo pueden aplicarse con éxito en el plano abstracto de las torres de marfil de la academia, sino en el mundo cotidiano y laborable de los dibujos animados. No puede negarse que Marge posee valentía, honradez, moderación y otras virtudes, como tampoco puede negarse que, en consecuencia, es feliz. Disfruta de ser valiente, honrada y moderada, porque esos rasgos la ayudan a ayudar a su familia. Y su felicidad justifica su vida, virtuosa en el sentido aristotélico, y demuestra que las personas (o en todo caso las personas de los dibujos animados) pueden llevar vidas

morales al margen del credo religioso que profesen.

Al igual que tantas personas hoy, Marge puede ser descrita como aristotelica de tinte cristiano, pues cree en el mensaje de paz en la tierra y buena voluntad hacia los hombres, pero desdena muchas de las rigidas normas morales, higienicas y alimentarias contenidas en la Biblia. En lugar de cumplir con <<<normas bien intencionadas que luego no funcionan>>> (<<<Homerpalooza>>>), como hace Flanders, las personas como Marge pueden estar a favor de la pena de muerte, votar por el derecho a abortar, y sentarse comodamente en la iglesia los domingos, a sabiendas de que sus decisiones eticas se basan en la razon y en la propia conciencia, en lugar de obedecer a una fe ciega. De hecho, a Marge le importa mucho menos ser buena cristiana que ser buena persona.

5.- ASI HABLO BART. NIETZSCHE Y LA VIRTUD DE LA MALDAD

MARK T. CONARD

La comedia de la existencia no ha tomado aun <<<conciencia de si misma>>>, y todavia estamos en la epoca de la tragedia, en la epoca de las morales y de las religiones.

Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*. (<<<La gaya scienza>>>)

Jessica: Eres malo, Bart Simpson.

Bart: No soy malo, lo que pasa es que...

Jessica: Si, Bart, eres malo, y eso me gusta..

Bart: Malo hasta la medula.

<<<La novia de Bart>>>

CHICAS BUENAS Y CHICOS MALOS

Ya conoceis las historias: le ha cortado la cabeza a la estatua de Jebediah Springfield, ha quemado el arbol de navidad de la familia, ha robado una copia del videojuego Bonestorm en una tienda, ha hecho trampa en un test de inteligencia y ha conseguido que lo matriculen en un colegio para superdotados, ha enganado a la ciudad entera, haciendo creer a todos que habia un crio atrapado en el fondo de un pozo, etcetera, etcetera, etcetera. Bart Simpson no es un nino adorable y travieso que de forma inadvertida acabe metiendose en problemas, no es un rebelde con un gran corazon. Es un delincuente astuto, un chico malo que viste pantalones cortos de color azul, un corruptor, un vasallo de Satanás (si creeis en esas cosas).

Probablemente os parezca que su hermana Lisa es la virtuosa. Es inteligente, talentosa, muy logica, racional, sensible. Tiene principios: combate la injusticia alli donde la encuentra. Es vegetariana porque cree en los derechos de los animales, se enfrenta a los excesos de avidez del senor Burns y muestra amor y compasion hacia sus amigos y hacia los miembros de su familia y, a decir verdad, para con todos los menos afortunados. Lisa es la chiquilla que nos gusta querer. Seguro que diriais que es el unico personaje admirable de la serie.

Bien, permitidme que os cuente de otro chico malo, el chico malo de la filosofia (?Que? ?No creiais que existiesen chicos malos en la filosofia?). Se llamaba Friedrich Nietzsche y, desde el punto de vista de la filosofia, no ha habido chico mas malo. Nietzsche era una especie de astuto delincuente filosofico. Desafiaba la autoridad, era un corruptor. ?Tambien era un vasallo de Satanás? Bueno, !escribio un libro titulado El Anticristo! Parecia odiarlo todo, cada ideal que la mayoria amaba y atesoraba. Se dedicaba a derrumbar esos ideales demostrando con inteligencia como se relacionaban con cosas que esa misma mayoria odiaba. Denostaba la religion y se burlaba de la piedad. Se referia a Socrates como a un bufon que habia conseguido que lo tomasen en serio. !Llamaba decadente a Kant, superficial a Descartes y limitado a John Stuart Mili! En Asi hablaba Zaratustra, su infamia llego hasta el punto de escribir: <<<? Andas con mujeres? !Pues no olvides el latigo!>>>. [62](#)

Ahora bien, aunque rechazaba e incluso se burlaba de los ideales tradicionales de las llamadas

<<<buenas personas>>>, es decir, las personas compasivas y virtuosas en el sentido religioso, Nietzsche tenía su propio ideal: el espíritu libre, la persona que rechaza la moral y las virtudes tradicionales, que abraza el caos del mundo y le confiere estilo a su carácter.

¿Es posible que, desde una perspectiva nietzscheana, hayamos estado admirando al personaje equivocado? ¿Acaso Lisa Simpson encarna ese cansancio que insulta al mundo, la decadencia, la moral del esclavo y el resentimiento de los que habla Nietzsche? Desde luego, es divertido portarse mal, pero ¿tal vez hay algo saludable y vitalista en ese comportamiento, algo filosóficamente importante? ¿No será Bart Simpson la personificación del ideal nietzscheano?

EL NACIMIENTO DE LA COMEDIA: LA APARIENCIA CONTRA LA REALIDAD

Para responder estas preguntas, primero hay que comprender por qué Nietzsche es el chico malo de la filosofía, y por qué exaltaba la virtud de poner esa malicia en escena, por decirlo de algún modo.

En sus obras tempranas, Nietzsche se hallaba bajo la influencia del filósofo Arthur Schopenhauer, un hombre particularmente avinagrado, de quien la leyenda cuenta, por ejemplo, que una vez empujó a una anciana escaleras abajo. Ahora bien, entre otras tesis, Schopenhauer propuso una peculiar versión de la distinción entre apariencia y realidad. Según él, el mundo como lo experimentamos, integrado por cosas, personas, árboles, perros y granizados, no es más que una apariencia o, en sus términos, secuencia, no está claro que dichas palabras representen el pensamiento de Nietzsche, aunque es celebre por haber dicho algunas cosas sumamente ridículas a propósito de las mujeres. Por otra parte, ¡no queda claro a quien se deba fustigar con el látigo! una representación. La verdadera naturaleza del mundo, que él definía como voluntad, se encuentra bajo esta representación, o se oculta tras ella. La voluntad es una fuerza ciega, torrencial e incesante; se trata de la misma potencia que en nosotros mismos se manifiesta como impulso sexual, por ejemplo, o como impulso de beber cerveza Duff. Puesto que la voluntad es un torrente inagotable, los deseos pueden ser saciados, pero resurgen una y otra vez. Si bebes una (o diez) Duff y os embriagais, vuestro deseo se verá satisfecho temporalmente. Pero mañana volverá a manifestarse. Pues bien, Schopenhauer sostiene que desear y ver los propios deseos frustrados entran un sufrimiento, y como el deseo no se agota nunca y no existe la satisfacción definitiva, la vida es un sufrimiento perpetuo.

En su primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche adopta abiertamente esta visión dualista de Schopenhauer a propósito de la apariencia y la realidad, la voluntad y la representación, pero con un giro muy interesante, pues el término <<<voluntad>>> se halla personificado, como si fuese un agente consciente, al que Nietzsche se refiere como <<<lo Uno primordial>>>⁶³ u originario. Ahora bien, el término <<<estética>>>, que se refiere al estudio del arte y la belleza, se deriva del griego *aisthetikos*, que se refiere a la cualidad sensible o la apariencia de las cosas. Dado que el mundo como representación, es decir, el mundo que experimentamos cada día, es una apariencia, en esta primera obra Nietzsche habla del mundo como si se tratase de una suerte de creación artística de ese Uno originario encarnado en el corazón de las cosas. <<<Lo que si nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte, pues solo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo>>>.⁶⁴ Por supuesto, el <<<verdadero creador>>> es lo Uno primordial pero, para seguir con el antropomorfismo, ¿por qué nos proyecta a nosotros y al resto del mundo?, ¿por qué hace arte? Nietzsche escribe que

lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella,

*nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empirica.*⁶⁵

El mundo tal como lo conocemos, el mundo cotidiano, el mundo como representacion, es mera ilusion, <<<lo verdaderamente no existente>>>. Y en su centro, la realidad es tan espantosa --continua, ciega, incoercible, carente de objetivo ultimo y por lo tanto voluntad insatisfecha en constante sufrimiento-- que mirarla directamente, comprender la verdadera naturaleza de la existencia, nos debilita. Ademas, la maldicion de los seres humanos radica en ser (en la capacidad de ser) conscientes de esta situacion, comprender la naturaleza del mundo y buscar encauzarla, cosa por supuesto imposible. Nietzsche escribe <<<consciente de la verdad intuita, ahora el hombre ve en todas partes unicamente lo espantoso o absurdo del ser>>>.⁶⁶

Segun el, el arte, y solo el arte, es nuestra gracia salvifica, pues

*en este peligro supremo de la voluntad, aproximase [al hombre] el arte, como un mago que salva y que cura: unicamente el es capaz de retorcer esos pensamientos de nausea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiendolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artistico de lo espantoso y lo comico, descarga artistica de la nausea de lo absurdo.*⁶⁷

Una vez que hemos aprehendido la naturaleza caotica e insensata de las cosas, al igual que lo Uno primario, necesitamos la <<<vision extatica>>> y la <<<ilusion placentera>>> para que nuestra <<<permanente redencion>>> tenga lugar. Realmente nos hacen falta, aunque sea para sobrevivir.

El nacimiento de la tragedia se ocupa del modo en que los antiguos griegos afrontaban el horror y el absurdo de la existencia: a traves del arte, especificamente la tragedia atica, fueron capaces de superar la espantosa verdad y encontrar la redencion. Segun Nietzsche, esta es la manera saludable y honrada de hacer frente al caos y al sinsentido de la existencia. Pero tambien hay formas malsanas y deshonestas de enfrentarla. Principalmente, consisten en negar la falta de sentido, el absurdo, el caos y el horror, dandoles la espalda, mintiendonos a nosotros mismos y a los demas sobre la naturaleza de la realidad. Segun el parecer de Nietzsche, en la antigua Grecia esta insania y falta de honradez cobran cuerpo en la persona de Socrates. Existiria, pues,

*una profunda representacion ilusoria, que por vez primera vino al mundo en la persona de Socrates, aquella inconclusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos mas profundos del ser, y que el pensar es capaz no solo de conocer, sino incluso de corregir el ser.*⁶⁸

En lugar de reconocer la indole verdadera del mundo y aprender a lidiar con el caos, Socrates creia que el pensamiento era capaz no solo de aprehender y comprender el mundo, sino tambien de arreglarlo. Prosigue el filosofo:

*Socrates es el prototipo del optimismo teorico, que, con la senalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error el mal en si.*⁶⁹

Todos sabemos que Socrates es la persona mas racional que quepa imaginar. La razon no es solo nuestra guia para la comprension del mundo, nos dice, sino tambien para la vida buena. El mal no es mas

que ignorancia. Para Nietzsche, en esta primera obra, creer tal cosa es un gran error, un sintoma de degeneracion y debilidad, una mentira que nos decimos a nosotros mismos porque somos demasiado apocados para afrontar la realidad.

Naturalmente, si nuestro mundo es caotico, carente de sentido y absurdo, el universo de Los Simpson lo es mucho mas. Pensad en la locura de la que somos testigos, episodio tras episodio. Jasper confunde las pastillas del viernes por las del miercoles y de inmediato se convierte en una especie de hombre lobo; el señor Burns tiene al mismo tiempo setenta y dos y ciento cuatro años; Maggie logra dispararle al señor Burns; la tía Selma consigue un marido tras otro; Marge y el jefe Wiggum tienen el cabello del mismo tono azul; nadie envejece.

Lo que quiero subrayar aquí es que en Springfield, la ciudad que no forma parte de un estado, Lisa interpreta el papel de Sócrates, el teórico optimista. Confrontada con el mundo caótico e insondable que la rodea, sigue creyendo que la razón no solo la ayudara a comprender ese mundo, sino también a corregirlo. Intenta defender los derechos de los animales, curar al señor Burns de su codicia y a Homer de su ignorancia. Busca moldear el carácter de Bart, enseñarle a ser virtuoso. Usa tarjetas de cartulina de colores para tratar de enseñarle a Maggie palabras como <<<creencia>>>, a pesar de que Maggie nunca habla. Semana tras semana, Lisa se esfuerza por penetrar en la abisal oscuridad del absurdo y el sinsentido, el vicio y la ignorancia con su intelecto, afilado como una cuchilla, y su capacidad de razonamiento. Sin embargo, nada cambia realmente. Burns sigue siendo codicioso; Homer, ignorante; Bart, vicioso y Springfield, absurda en su totalidad. Por consiguiente, desde el punto de vista nietzscheano, las tornas podrían volverse contra Lisa. Todos los rasgos y virtudes por los que podríamos admirarla y celebrarla tal vez no sean más que síntomas de un mal socrático, una debilidad hiperracional, una fuga de la realidad hacia la ilusión y el autoengano.

Con todo, incluso si lo anterior es cierto, si así es como debemos ver a Lisa, eso no significa automáticamente que Bart, el rebelde, el corruptor, el que simula ruidos de pedos, la pesadilla de las profesoras de catecismo y las canguros, sea digno de alabanza.

LA VIDA COMO ARTE, O AL MENOS COMO DIBUJO ANIMADO

Poco después de concebir El nacimiento de la tragedia, Nietzsche abandono toda forma de dualismo y rechazo la distinción entre voluntad y representación, entre apariencia y realidad. Desde esta nueva perspectiva, sostenía que solo existe un flujo caótico, y que ese flujo es la única realidad. <<<Las razones por las que "este" mundo ha sido calificado de aparente fundamentan, antes bien, su realidad>>>, dice. En otras palabras, el hecho de que se trate de un devenir, un flujo, es la prueba de su realidad; <<<otra especie distinta de realidad es absolutamente indemostrable>>>. ⁷⁰

Así pues, ¿por qué hemos llegado a creer alguna vez que existía algo más allá de nuestra experiencia, de <<<este>>> mundo? ¿Por qué hemos llegado a suponer que debíamos distinguir entre apariencia y realidad? Entre las razones principales, dice Nietzsche, se cuenta la estructura del lenguaje. Vemos que las acciones se llevan a cabo, los hechos ocurren (es decir, experimentamos fenómenos en el caótico mundo que nos rodea), y el único modo en que podemos dotar de sentido estas acciones o estos fenómenos es comprendiéndolos y proyectando, sobre ellos y mediante el lenguaje, a un sujeto estable que los ocasiona (<<<yo>>> corro, <<<tu>>> lo cuentas, <<<Nelson>>> pega). Como ni el pensamiento ni el lenguaje pueden describir o representar un mundo que fluye, es necesario hablar como si existiesen cosas estables con ciertas propiedades y sujetos estables que son la causa de las acciones. Esta limitación del pensamiento y el lenguaje se proyecta sobre el mundo, y es así como empezamos a creer verdaderamente en la unidad, la sustancia, la identidad y la permanencia (en otras palabras, el ser). Nietzsche afirma que

*el pueblo separa el rayo de su resplandor y concibe al segundo como un hacer, como la accion de un sujeto que se llama rayo [...] Pero tal sustrato no existe; no hay ningun <<<ser>>> detras del hacer, del actuar, del devenir; el <<<agente>>> ha sido ficticiamente anadido al hacer, el hacer es todo. En el fondo el pueblo duplica el hacer; cuando piensa el rayo lanza un resplandor, y esto equivale a un hacer-hacer: el mismo acontecimiento lo pone primero como causa y luego, una vez mas, como efecto de aquella.*⁷¹

?Decimos que <<<el rayo relampaguea>>> cuando, en realidad, hay dos cosas, el rayo y el resplandor? No, claro que no. Pero esa parece ser la unica manera en que podemos comprender y expresar las cosas. Para dar cuenta de lo que experimentamos, tenemos que echar mano de un sujeto, <<<rayo>>>, y de un verbo, <<<relampaguear>>>. Al hacerlo, sin embargo, nos enganamos a nosotros mismos, nos inducimos a creer que hay algo estable detras de esa accion y que, de hecho, ese algo la causa. Es decir, puesto que la distincion entre sujeto y predicado es inherente al lenguaje, acabamos creyendo que se trata de un reflejo fidedigno de la estructura de la realidad. Pero se trata de un error. Decimos <<<Homer come>>>, <<<Homer bebe>>>, <<<Homer eructa>>>, pero en realidad no hay nada que pueda llamarse Homer tras la accion de comer, beber y eructar. No hay ser tras el hacer. Homer no es mas que la suma de sus acciones.

La distincion entre quien hace y el hecho, petrificada en el lenguaje, esta en el origen de la brecha entre apariencia y realidad, nos dice Nietzsche, y se transforma, como ocurre por ejemplo en Platon, en la dicotomia ideas | accidentes; en Schopenhauer se convierte en separacion entre voluntad y representacion, y los cristianos la convierten en la division entre cielo y tierra, Dios y hombre. <<<Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramatica>>>,⁷² diria Nietzsche al respecto.

Antes de proceder a comentar la inversion nietzscheana de lo tradicionalmente <<<bueno>>> y lo tradicionalmente <<<malo>>>, quiero resaltar que, aunque la television no se hubiese inventado aun en tiempos de Nietzsche, y a pesar de que este no pensase ni remotamente en los dibujos animados, una serie como Los Simpson puede ser la encarnacion perfecta (o la perfecta metafora) del analisis nietzscheano de la ficcion relativa al <<<hacedor>>> que proyecta sobre el <<<hecho>>>. Y es que, en un programa como Los Simpson, realmente no hay nada tras el hacer. Eso es precisamente lo que vemos. Homer, Bart, Lisa, Marge y Maggie no son mas que la suma de sus acciones. No hay sustancia, ni yo, ni tampoco un ser tras los fenomenos, que haga las veces de causa. Un dibujo animado es, naturalmente, puro fenomeno, mera apariencia: ni siquiera hay actores que interpreten los personajes en escena o en la pantalla y que, por asi decir, puedan quitarse la mascara y abandonar sus personajes. ?Hay algo en Bart aparte de sus fechorias semanales? La respuesta es no. No podria haber nada mas en el, Bart no es mas que la suma de lo que hace. Lo que Nietzsche vio, lo repetimos, es que no solo los dibujos animados funcionan de este modo; el mundo es asi, de esa manera se construye la realidad. El mundo es el flujo caotico y carente de sentido del devenir, y ser real, formar parte de ese mundo y de ese flujo, es parecer. La apariencia no enmascara la realidad, la apariencia es la realidad. O mejor: ahora podemos prescindir completamente de estos dos conceptos, apariencia y realidad. Solo podemos decir una cosa: existe el flujo.

EL IDEAL NIETZSCHEANO

Repitamoslo: en sus primeros escritos, Nietzsche sostenia que el mundo se dividia en apariencia y realidad, voluntad y representacion, una vision que pronto refutaria con el argumento de que no hay nada que enmascare el caos, ningun ser tras el hacer. Ahora bien, la consecuencia mas interesante de este cambio de postura es la siguiente: en contraste con la vision temprana segun la cual somos meros fenomenos de una voluntad subyacente, proyecciones artisticas, obras de lo Uno primordial que es el

verdadero artista y espectador, en esta nueva concepción somos voluntad y fenómeno al mismo tiempo, o mejor dicho, se trata de la misma cosa. Nos convertimos, pues, en artista, espectador y obra, todo en uno. <<<Como fenómeno estético, la existencia todavía nos es tolerable y mediante el arte se nos entregan los ojos y las manos y por encima de todo la buena conciencia para poder hacer de nosotros mismos un fenómeno tal>>>. ⁷³ Nietzsche ha obliterado la distinción entre arte y vida y, por consiguiente, en cuanto fenómeno estético o empeño artístico, la existencia está justificada o redimida. Nietzsche avanza desde la discusión de la justificación del mundo a escribir sobre la justificación del individuo. Es en cuanto expresiones de la voluntad, por el modo en que esta se manifiesta, que somos artistas y obras de arte al mismo tiempo, y así nos justificamos a nosotros mismos y dotamos de sentido nuestras vidas; lo hacemos al crearnos a nosotros mismos, a través de estas expresiones de la voluntad, mediante nuestras acciones.

¿Que significaría, con todo, hacer de la propia vida una obra de arte? Hay que recordar que para Nietzsche abandonar una realidad escondida tras la apariencia significa también abandonar cualquier idea de un yo o de un sujeto estable y perdurable: <<<El yo es puesto por el pensamiento... pero por muy habitual y necesaria que sea esta ficción, nada demuestra esto contra su carácter fantástico>>>. ⁷⁴ En parte, lo que Nietzsche intenta es dar cuenta de la posibilidad de construir una identidad a partir de diversos impulsos, instintos, voluntades, acciones, etcétera. En su influyente libro *Nietzsche: Life as Literature*, Alexander Nehamas nos dice que: <<<La unidad del yo, que por lo tanto constituye su identidad, no es algo dado, sino algo que se consigue; no se trata de un comienzo sino de un objetivo>>>. ⁷⁵ En *La ciencia jovial*, Nietzsche apunta a este ideal o proyecto cuando se refiere a darse un <<<estilo>>>:

Una cosa es necesaria. <<<Dar estilo>>> al propio carácter: ¡un arte grande y escaso! Lo ejerce aquel cuya vista abarca todo lo que de fuerzas y debilidades le ofrece su naturaleza, y luego les adapta un plan artístico hasta que cada una aparece como arte y razón, en donde incluso la debilidad encanta al ojo. Aquí se agrego una gran masa de naturaleza de segunda, allá se quito un trozo de naturaleza de primera; en ambas ocasiones, luego de un largo ejercicio y trabajo diario con ello. Aquí se oculto lo feo que no se podía quitar, allí se lo reinterpreto como algo sublime. Mucho que era vago y se resistía a ser modelado se lo guardo y utilizo para ser visto a distancia; debe señalar hacia la vastedad y lo inconmensurable. Por último, cuando la obra está terminada, se revela que era la coacción del mismo gusto la que dominaba y daba forma a lo grande y a lo pequeño: poco importa si era un buen o un mal gusto, si se piensa que... ¡basta con que sea un gusto! ⁷⁶

Puesto que el yo no <<<es tan solo una síntesis conceptual>>>, ⁷⁷ no se trata de algo estable o dado, sino que forma parte de un flujo, al igual que todo lo demás, el objetivo para Nietzsche se convierte en llevar a cabo esa síntesis, en construirse una identidad, en crearse a sí mismo, de acuerdo con algún plan o esquema, dándole de este modo <<<estilo>>> al propio carácter.

El ideal nietzscheano culmina en la figura del *Übermensch*, o superhombre, el ser que ha llevado a cabo este difícil proyecto de hacer de su vida una obra de arte, el ser que se ha creado a sí mismo. Afirma Nehamas que <<<Así habló Zaratustra está construido alrededor de la idea de crear al propio yo o, lo que es igual, al *Übermensch*>>>. ⁷⁸ Richard Schacht dice, por su parte, que <<<el 'superhombre' debe construirse como un símbolo de vida humana elevada al nivel del arte>>>. ⁷⁹

CLARO, ES DIVERTIDO PORTARSE MAL, PERO TAMBIEN PODRIA SER QUE...

Hace algunas páginas me he referido al <<<optimismo socrático>>>, la creencia de que el universo es inteligible y tiene sentido, y como esta constituye un medio para evitar aceptar y abrazar el flujo insensato y caótico de la existencia. A lo largo de su vida, Nietzsche no cesó de cargar contra aquellos

que, en su opinion, niegan la realidad y no son lo bastante vigorosos para afirmar la vida tal como es. Esto incluye a la mayoria de los filosofos tradicionales y practicamente todas las religiones. Lo que suelen tener en comun, sostiene Nietzsche, es que en el intento de consolarse, postulan un orden ficticio del mundo, es decir, otro mundo que niega el aqui y el ahora, el flujo. Platon, por ejemplo, cree en un reino de las formas eternas e inmutables mas alla de este mundo perecedero e inestable de los accidentes. Los cristianos proponen su <<<otro>>>, Dios, el cielo y un alma, que se oponen a los seres humanos, la tierra y el cuerpo. Es decir, este mundo es caotico, insensato y por lo tanto insoportable, por consiguiente, para sentirme mejor, creere que hay algo mas, que es lo contrario, algo eterno en lugar de transitorio, estable en lugar de caotico y dotado de significado, no carente de sentido.

Todo eso estaria muy bien, dice Nietzsche, si no fuese por un par de consecuencias verdaderamente lamentables. En primer lugar, al postular un mundo de valor infinito, la realidad, el aqui y el ahora, queda privada de todo posible valor. Que el mundo tal como es no tenga un sentido inherente no implica que no haya en el nada valioso. El valor lo generamos los seres humanos, depende de la manera en que vivimos nuestras vidas, del modo en que nos relacionamos con las otras personas y con las cosas. Nuestra vida y este mundo son valiosos porque nosotros les conferimos un valor. Pero cuando creamos y creemos en un mas alla de valor infinito, algo eterno e inmutable, el aqui y el ahora, la realidad, queda despojada por contraste de todo valor posible. ¿Que valor tienen la tierra o mi cuerpo en comparacion con el cielo y mi alma inmortal? ¿Que valor tienen los accidentes del mundo en comparacion con las formas eternas de Platon? ¡Ninguno, naturalmente! Lo que es valioso se traslada fuera de este mundo, fuera de esta vida a un mas alla inexistente, dejandonos un mundo desprovisto de todo valor.

En segundo lugar, este tipo de pensamiento no es solo una consolacion privada. Historicamente, quienes creen en un mas alla han intentado obligar a los demas, en general al resto del mundo, a aceptar las mismas creencias. En el primer ensayo de La genealogia de la moral, <<<"Bueno y malvado", "bueno y malo">>>, Nietzsche narra la historia y el origen de la valoracion moral. El juicio de <<<bueno>>>, segun el, surgio cuando los poderosos, los sanos, los activos, los nobles, se senalaron a si mismos y todo lo que les rodeaba como <<<bueno>>>:

Fueron <<<los buenos>>> mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posicion superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoraron a si mismos y a su obrar como buenos, o sea, como algo de primer rango, en contraposicion a todo lo bajo, abyecto, vulgar y plebeyo.⁸⁰

Los aristocratas que tenian el poder, en una afirmacion de si mismos y de todo lo que se parecia a ellos, acunaron la palabra <<<bueno>>> para referirse a si mismos y su propia estirpe. Por contraste, casi como un pensamiento sucesivo accidental, designaron como <<<malo>>> todo lo que no era como ellos, todo lo debil, enfermizo, innoble, pero, y conviene tenerlo presente, sin que ello representara una condena. Estos terminos no tenian aun una connotacion moral. Los nobles no tenian conciencia de que las cosas pudieran o debieran ser de otra manera, que una mala persona fuese responsable en modo alguno de su propia maldad. Este tipo de valoracion era, sencillamente, una manera de distinguirse y designar a quienes no eran como ellos.

Nietzsche se refiere a este modo de evaluar las cosas como <<<la moral de los senores>>>, y no tiene pelos en la lengua al describir a los <<<senores>>> o <<<nobles>>>: en efecto, eran fuertes, saludables y activos, pero tambien eran ignorantes, violentos e incapaces de reflexionar sobre si mismos. Tomaban lo que les venia en gana, robaban, violaban, saqueaban, y lo hacian porque podian, porque eran lo bastante fuertes para hacerlo, y porque disfrutaban haciendolo. Pensad en Nelson y sus colegas: golpean a los ninos, les quitan el dinero del almuerzo, les roban los pastelitos de la merienda, todo con aparente impunidad. ¿Por que? Porque pueden, obviamente. No hay nadie lo bastante fuerte para

detenerlos.

Ahora bien, a los <<<malos>>>, segun la designacion de los nobles, es decir, a los debiles, los enfermos, los innobles y los inactivos, no les gustaba que les pegasen y les robasen la merienda. Pero no podian hacer nada al respecto. No eran lo bastante fuertes para plantar cara y defenderse. Por esa razon desarrollaron un resentimiento profundo, un odio arraigado contra los nobles. Este encono esta en el origen de <<<la moral del esclavo>>> o siervo:

*La rebelion de los esclavos en la moral comienza cuando el resentimiento mismo se vuelve creador y engendra valores: el resentimiento de aquellos seres a quienes les esta vedada la autentica reaccion, la reaccion de la accion, y que se desquitan unicamente con una venganza imaginaria. Mientras que toda moral noble nace de un triunfante si dicho a si mismo, la moral de los esclavos dice no, ya de antemano, a un <<<fuera>>>, a un <<<otro>>>, a un <<<no-yo>>>; y ese no es lo que constituye su accion creadora. Esta inversion de la mirada que establece valores --este necesario dirigirse hacia fuera en lugar de volverse hacia si-- forma parte precisamente del resentimiento; para surgir, la moral de los esclavos necesita siempre primero de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiologicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar. Su accion es, de raiz, reaccion.*⁸¹

De este resentimiento por ser debil y enfermizo, por ser maltratado e incapaz de remediarlo, surge la reaccion del <<<esclavo>>> que grita !No! a lo que es distinto, al noble, a lo que quisiera ser. Al noble lo tacha de <<<malvado>>> y, solo despues, en consecuencia, se califica a si mismo de <<<bueno>>>.

Nietzsche no quiere decir que estas personas fuesen de hecho, literalmente, esclavos. Se vale del termino para designar a un tipo de hombre, debil y enfermizo, cuya moral emerge del resentimiento. Lo que este <<<esclavo>>>, siervo u hombre debil desea mas que cualquier otra cosa es ser fuerte, saludable y activo; tomar, conquistar, mandar, en pocas palabras, ser como el noble. Incapaz de ello, ejerce su venganza contra los fuertes y los saludables. En primer lugar, prosigue Nietzsche, la debilidad del siervo se transforma en <<<una accion, un merito>>>; su <<<impotencia, que no toma desquite, [se convierte] en "bondad"; la temerosa bajeza, en "humildad"; la sumision a quienes se odia, en "obediencia">>>. ⁸² Su incapacidad de ser fuerte, saludable y activo se reinterpreta como virtud, como algo deseable y, por contraste, la fortaleza y la vitalidad del <<<senor>>> se definen, desde luego, como características reprecensibles. Asi, mediante una habil y solapada maniobra, el hombre debil se inventa un paraiso propio, donde el mandara, y donde los fuertes seran castigados por su fortaleza: <<<Esos debiles --alguna vez, en efecto, quieren ser ellos tambien los fuertes, no hay duda, alguna vez debe llegar tambien su reino nada menos que "el reino de Dios", lo llaman entre ellos>>>. ⁸³ Los dociles heredaran la tierra, y el <<<mal>>> sera castigado por la eternidad. Segun Nietzsche, <<<si el animal de rebanos brilla en el resplandor de la virtud mas pura, el hombre de excepcion tiene que haber sido degradado a la categoria del malvado>>>. ⁸⁴

La moral del esclavo evidentemente ha triunfado. Los debiles han sido capaces de convencer a los aristocratas de mentes limitadas de que la debilidad, la humildad, la obediencia, la piedad y demas son virtudes, y que la fuerza, la accion, la vitalidad y demas son vicios. Segun Nietzsche, se trata de una calamidad de proporciones inimaginables. La fuerza, el bienestar fisico, la vitalidad, la capacidad no solo de aceptar el caos del mundo sino de abrazarlo y modelar en el algo magnifico, he alli precisamente los rasgos y características que debe tener la persona capaz de dotar de sentido a la vida y al mundo, de otorgarles un valor y una validez. Y no solo se le ha mentido a esta persona, envileciendola hasta convertirla en algo repugnante, sino que la tierra y la vida han sido devaluadas. Es asi como solo nos queda una existencia sin merito, y no tenemos ya el poder de investirla otra vez de sentido, valor y vitalidad.

He alli la raiz de la figura de <<<chico malo>>> de Nietzsche, la razon por la cual desafia la tradicion y la moral, injuriando tantas de las cosas que la mayoria de nosotros, debiles, tenemos por fundamentales pero que, segun el, en realidad afrentan la vida, la niegan y son peligrosas. Por ello, nos aconseja <<<ir mas alla del bien y del mal>>>, deslastrarnos de la <<<moral del esclavo>>>, dejar de quitarle el valor a este mundo y esta vida para adjudicarlo a otra, y tener la fortaleza y el coraje de abrazar el caos de la existencia y de nuestras vidas, dotandolas asi de algun sentido.

BART, ¿EL UBERMENSCH?

Vale, entonces Nietzsche es el chico malo de la filosofia, y Bart es el chico malo de Springfield. Sin duda, Bart desafia la autoridad, y rechaza (o tal vez nunca ha asimilado) la moral tradicional. En <<<El furioso Abe Simpson y su descentrado descendiente en la maldicion del pez volador>>>, cuando intenta convencer al senor Burns de que le permita ayudarlo a recuperar la fortuna del pez volador, Bart dice <<<?Puedo ir con usted a por el tesoro? No como mucho, y no se distinguir entre el bien y el mal>>>. Pero, ¿acaso Nietzsche habria aprobado la actitud de Bart? ¿Podria ser Bart, en cierto modo, un ejemplo del ideal (inverso) nietzscheano? Desde luego, ¡ay!, la respuesta es no.

Para empezar --y muchos incurrir en este error-- aunque Nietzsche condena la <<<moral del esclavo>>>, y la califica de negacion de la vida e insulto al mundo, no predica la moral del amo. Los amos eran bestias violentas e insensatas. Para Nietzsche no son un ideal, no piensa que debamos ser como ellos ni que el poder tenga siempre la razon. No nos aconseja abusar de los demas, quitarles el dinero de la comida ni comernos sus pastelitos de la merienda. De modo que, incluso si Bart asumiera la moral del senor --algo que describe a Nelson y a Jimbo mejor que a Bart--, eso no lo convertiria en un ejemplo del ideal nietzscheano.

No, el ideal de Nietzsche es mas bien el artista, el individuo que se crea y se supera a si mismo, que forja nuevos valores y convierte su vida en una obra de arte. Y creo que estariamos en apuros si tuvieramos que encajar a Bart en ese molde. Es cierto que a veces parece darse cuenta del caos que es el mundo y su existencia. Por ejemplo, cuando quiere interpretar a Fision Boy en el nuevo filme de Radiactivo Man, dice <<<si me dan el papel, podre por fin congraciarme con ese pequeno rarito y liante llamado Bart>>> (<<<Radiactivo Man>>>). Se da cuenta de cuan caotica es su vida de <<<pequeno rarito y liante>>> que necesita ser modelado. Y, en efecto, su personaje parece tener una especie de estilo coherente, pero se define a si mismo en gran medida como reaccion y, por supuesto, Nietzsche no perdonaria tal cosa. Lo que quiero decir es que, en buena parte, Bart se define a si mismo y se forja una identidad, no en una afirmacion triunfante de sus talentos y capacidades, ni tampoco como una grandiosa y creativa urdimbre de elementos dispares del ser sino, sobre todo, en oposicion a la autoridad. Por ejemplo, y aunque sin querer, hace que despidan al director Skinner cuando lleva a Ayudante de Santa al colegio para la actividad de <<<ensena y cuenta>>>. Ned Flanders se convierte en el nuevo director, elimina los castigos, incluye a todos los alumnos en el Cuadro de Honor y sirve <<<frutitos secos variados>>> a todo el que entra en su despacho (<<<La cancion ruda del dulce Seymour Skinner>>>). Extranamente, Bart y Skinner se hacen amigos, y cuando Skinner vuelve a alistarse en el ejercito, Bart se da cuenta de que, en contraste con la permisividad de Flanders, extrana el autoritarismo de Skinner. Lisa le explica el motivo:

BART: ES extraño, lo echo de menos como amigo, pero lo echo aun mas de menos como enemigo.

Lisa: Eso es lo que necesitas, Bart. Todos necesitamos a nuestra nemesis. Sherlock Holmes, al doctor Moriarty; Mountain Dew, a su Yellow Mellow... hasta Maggie necesita a su bebe de una sola ceja.

Puede que todos necesitemos una nemesis, pero mientras Sherlock Holmes tenia un caracter bien

definido y, por lo tanto, solo utilizaba al doctor Moriarty para poner a prueba sus formidables dotes, Bart intenta crearse o definirse a si mismo en oposicion a la autoridad, como el otro de la autoridad, y no como un personaje autonomo y facil de identificar.

En <<<El nino que hay en Bart>>>, episodio sumamente revelador, Brad Goodman, guru de la autoayuda, convence a todos los habitantes de Springfield de actuar como Bart Simpson, de la importancia de hacer <<<lo que les salga de ahi>>>. El presentador del telediario, Kent Brockman, empieza a soltar tacos en vivo y se sirve nata en la boca directamente del envase; el reverendo Lovejoy interpreta (bastante mal) un tema de Marvin Hamlisch en el organo de la iglesia y ante toda la congregacion; las tias Patty y Selma atraviesan la ciudad cabalgando a pelo, desnudas. Al ver que todos lo imitan, Bart dice a su hermana: <<<Lisa, ¿has visto que hoy soy un dios?>>>.

Sin embargo, pronto descubre que no todo es felicidad: si quiere hacerse el gracioso ante las preguntas de la senorita Kra bappel, todos sus companeros responden con ingenio. Y cuando se dispone a escupir a los coches que pasan por la autopista, descubre que ya hay decenas de personas escupiendo desde el puente. Se siente infeliz, y otra vez es Lisa quien le explica la razon:

BART: Lis, ahora todo el mundo se comporta como yo, ¿por que son tan muermos?

Lisa: Sencillo, Bart. Te habias definido como un rebelde y, en ausencia de otro entorno represivo, la gente ha imitado tu cliché social.

BART: Entiendo.

LISA: Desde que nos visito aquel tipo de la autoayuda, has perdido tu identidad, y como preparado de alivio rapido instantaneo, te has introducido en la grietas de la necesidad.

BART: ¿Y que puedo hacer?

LISA: Bueno, ahora tienes ocasion de desarrollar una nueva y mejor identidad. ¿Te gustaria ser un felpudo con buen caracter?

BART: ¡No suena mal! ¿Y que tengo que hacer?

La identidad de Bart se ha forjado sobre su rebeldia, el desafio a la autoridad. Por consiguiente, cuando la autoridad desaparece, Bart pierde su identidad, ya no sabe quien o que es. Curiosamente, en su enorme sabiduria, Lisa le recomienda que se invente una nueva identidad, esta vez docil y bondadosa, la del santurron, presumiblemente a la manera de Ned Flanders, alguien que se deje pisotear por otras personas (como Homer). Como no tiene idea de por donde comenzar, Bart le pide a Lisa que le explique como hacerlo. Y, de nuevo, en lugar de encarnar el ideal nietzscheano del que se crea y se supera a si mismo, el ser que activamente confiere un estilo a su personaje y forja nuevos valores, Bart sigue intentando distinguirse mediante la reaccion, en respuesta a los demas, con la mediacion de los demas (de Lisa, que le indicara lo que debe hacer, y a traves de aquellos que, presumiblemente, lo pisotearan). En un <<<entorno represivo>>>, Bart es la antiautoridad, hace todo lo que le prohiben sus padres y maestros: el crio es asi, y no es mas que eso. Desprovisto de ese entorno, Bart se encuentra confuso y busca aferrarse a alguien que lo ayude a definirse y reinventarse a si mismo.

De hecho, Bart podria representar la precariedad de nuestra posicion en un mundo posnietzscheano. Segun Nietzsche debemos ir <<<mas alla del bien y del mal>>> y dejar atras todo consuelo metafisico: Dios, el cielo, el alma, el orden moral del mundo, y asi sucesivamente. Pero, al abandonar ese otro mundo, el mas alla, corremos mayor peligro de deslizarnos hacia el nihilismo: <<<La mas extrema forma del nihilismo seria la creencia de que toda fe, todo tener por verdad algo, es necesariamente falso: porque un verdadero mundo no existe>>>.⁸⁵ Nietzsche prosigue: <<<Lo unico que se ha destruido ha sido una interpretacion; pero como pasaba por la unica interpretacion, podia parecer que la existencia no tenia ningun sentido y que todo era "vano">>>.⁸⁶ En otras palabras, una vez que abandonamos toda nocion de un mas alla eterno y perfecto y nos quedamos unicamente con el flujo caotico que es el mundo, corremos

el peligro de caer en un nihilismo de acuerdo con el que todo vale, una zona franca intelectual y moral. Aunque tal posibilidad aterrorizaba a Nietzsche, en su tiempo no llego a hacerse realidad; Occidente todavia era un lugar muy opresivo desde el punto de vista religioso y moral. Por lo tanto, tenia sentido -- y, de hecho, era una muestra de gran coraje y vision-- actuar como lo hizo: desafiar la tradicion y rechazar a la Iglesia. Lo ultimo que queria era fundar una nueva religion, otro sistema eterno y absoluto, asi que, una vez que se hubo manifestado, lo unico que le quedaba por hacer era aconsejar a sus lectores que abrazaran el caos, que dotaran sus vidas de algun sentido, que las convirtieran en obras de arte.

?Pero que se supone que hagamos nosotros, ahora que el oscuro manto del nihilismo se nos ha venido encima? (y si no os habeis dado cuenta de que habia ocurrido, confiad en mi: ha ocurrido). La linea que separa la posibilidad de continuar actuando, criticando y derribando antiguos idolos en el intento de forjar un nuevo camino y unos nuevos valores, por una parte, y por otra la posibilidad de quedar atrapados en el nihilismo, en la aceptacion de un todo-vale moral e intelectual, incapaces de tomarnos nada en serio porque creemos que, si no existen los valores absolutos, nada tiene valor, es una linea delgada y difusa. Bart, el crio de los pantalones cortos azules, en efecto puede representar el peligro del nihilismo. No posee (o tiene pocas) virtudes, carece de espiritu creativo, ha aceptado el caos de la existencia, pero no de tal modo que le permita dar forma a algo hermoso a partir de el; Bart exhibe una suerte de resignacion al aceptar y relacionarse con ese caos. Si nada tiene un significado verdadero, ?por que no comportarme mal, hacer lo que me venga en gana? Bart rechaza, irrespeta y vilipendia los antiguos idolos vacuos, pero no para acabar con ellos, con sus insultos y su ocultacion de la realidad, sino porque carece de una identidad solida y completa.

LO COMICO SE HACE CONSCIENTE

Si, tristemente, Bart tal vez no sea mas que parte integrante de la decadencia y el nihilismo que dominan en nuestro tiempo. Y, en ese sentido, podemos verlo como una especie de ejemplo cautelar, el personaje que encarna aquello de lo que Nietzsche queria advertirnos. Sin embargo, para terminar con una nota mas alegre, aunque no se trate de nuestro heroe nietzscheano y antes parezca encarnar la decadencia nihilista, Los Simpson como un todo tal vez sea mas que eso. Nuestras vidas y nuestro mundo no son menos caoticos y absurdos que en la antiguedad griega, y si, como afirma Nietzsche, la comedia era <<<descarga artistica de la nausea de lo absurdo>>⁸⁷, tal vez Los Simpson cumpla con esa funcion en nuestra epoca. Como satira social y comentario sobre la cultura contemporanea, la serie logra momentos de extraordinario genio; a menudo alcanza la excelencia, en el mejor sentido, el griego, del termino. Y normalmente lo consigue al tomar elementos dispares de la caotica vida estadounidense y colocarlos juntos, darles forma y estilo, dotarlos de sentido y a veces incluso de belleza. Aunque solo se trate de dibujos animados.

6.- LOS SIMPSON Y LA ALUSION: <<<EL PEOR ENSAYO DE LA HISTORIA>>>

WILLIAM IRWIN Y J. R. LOMBARDO

En la serie colaboran muchos autores de talento; la mitad son empollones graduados en Harvard. Y si estudias la semiotica de A traves del espejo o ves todos los episodios de Star Trek tienes que sacarle algun provecho, asi que introduces muchas referencias de lo que has estudiado en cualquier cosa que hagas despues en la vida.

Matt Groening

Estamos escribiendo una serie en la que hay algunas de las referencias mas esotericas de la television. Me refiero a momentos muy, muy, muy extraños, peculiares y breves que poquissimas personas descubren y entienden. La escribimos para adultos; de hecho, la escribimos para adultos inteligentes.

David Mirkin

Odio las citas. Dime lo que sepas.

Ralph Waldo Emerson

Segun Matt Groening, <<<Los Simpson es una serie que te premia por prestarle atencion>>>. Cualquier seguidor puede confirmar las palabras de su creador y, de hecho, la mayor parte de los entusiastas genuinos de Los Simpson dira que los episodios aguantan y, tal vez incluso exigen, verlos mas de una vez. !Gracias a Dios por las reposiciones! Entre las razones por las que los seguidores de Los Simpson siguen viendo los episodios una y otra vez se cuenta la riqueza e inteligencia de sus alusiones. Desde el venerable nombre de <<<Homer>>> hasta el <<<Aullido>>> de Lisa, pasando por las parodias de El cuervo, El cabo del miedo y All in the Family, Los Simpson echa mano de referencias a la alta cultura y a la cultura popular por igual, tejiendo una trama intrincada, digna de ser vista mas de un vez y con estrecha atencion.

?QUE ES UNA ALUSION?

Abundan en Los Simpson la satira, el sarcasmo, la ironia y la caricatura. A menudo, estos elementos estilisticos se conjugan con el uso de la alusion, pero, para ser claros, no son lo mismo que la alusion. En este articulo no nos ocuparemos de figuras como el kennedyiano Quimby o Willie, estereotipo del escoces, sino que nos centraremos mas bien en referencias como las aves que evocan Los pajaros, y el <<<yaba daba du>>> que comunica a Springfield con Piedradura. Por definicion, una alusion es una referencia intencional que exhorta a llevar a cabo asociaciones que vayan mas alla de la mera sustitucion de un referente.⁸⁸ Una referencia comun nos permite sustituir un termino o una frase por otra con cierta

facilidad. Por ejemplo, <<<el autor de Hamlet>>> se refiere a Shakespeare. Una alusion, sin embargo, nos pide que vayamos mas alla de la mera sustitucion. Por ejemplo, en <<<Lisa, la Simpson>>>, episodio en donde Homer intenta demostrar a Lisa que el <<<gen Simpson>>> no ha causado la tara y el fracaso de todos los miembros de la familia, un pariente de Homer nos hace saber que dirige una <<<ruinosa empresa de gambichuelas>>>. Aqui se ve una clara alusion a Forrest Gump, aunque no se trata sencillamente de que el receptor sustituya un termino o una frase por otro. Para captar la alusion, mas bien deben ocurrir asociaciones ulteriores. Aunque se tratase de un discapacitado mental, Gump dirigia la boyante Bubba Gump Shrimp Company (<<<Un nombre de familia>>>), con lo cual se sugiere que el pariente de Homer es tan estúpido e infortunado que ni siquiera consigue tener exito en un ramo en el que hasta los discapacitados mentales suelen prosperar.

La intencion que da lugar a un buen numero de alusiones consiste en evocar algunos recuerdos en la mente de la audiencia, y de ese modo propiciar que otras asociaciones tengan lugar de manera espontanea. Por ejemplo, el episodio titulado <<<El dia que murio la violencia>>> no solo alude a una cancioncilla de Don McLean, sino que incluye la version original de Amendment To Be, cancion que a su vez parodia I'm Just a Bill. En este caso, no solo se induce al espectador a comprender que este segmento --agrio comentario politico-- es una burla de la dulce e ingenua serie animada clasica Schoolhouse Rock; tambien se nos incita a recordar momentos agradables, la emocion azucarada por el cereal de los sabados por la manana de tiempos pasados. Si al comienzo de Amendment To Be queda alguna duda al respecto, esta desaparecera tan pronto como Lisa le explique a Bart que se trata de <<<una de esas retrogradadas peliculas que anoran los anos setenta y atraen a la generacion x>>>.

?Toda alusion debe ser intencional? Un espectador atento sin duda puede elaborar numerosas asociaciones cuando ve Los Simpson, y no todas dependeran de la intencion de los guionistas de la serie; es decir, no dependeran de la alusion, seran <<<accidentales>>>. Pero no en un sentido negativo, sino de acuerdo con la etimologia de <<<accidente>>>, termino que se deriva del latin accidere, es decir, de caer encima'. Es decir, que sencillamente suceden. La razon para distinguir entre alusion intencional y asociacion accidental es que, en el mejor de los casos, seria inexacto atribuir una asociacion ocurrida en la mente del espectador a un guionista que no la ha buscado, incluso cuando se trata de un guionista de dibujos animados. En el peor de los casos, seria incurrir en una falta etica. Aunque a menudo sea dificil saber con certeza si existe una intencion del guion tras la asociacion que se ha llevado a cabo, algunas claves como el contexto pueden arrojar luz sobre la situacion. Por ejemplo, cuando Homer canta <<<I m gonna malee it after all>>> ('Despues de todo lo conseguir) para celebrar lo bien que le va en su nuevo empleo en la bolera (<<<Y con Maggie tres>>>), los guionistas intencionalmente aluden a <<<Career Girl>>>, es decir, 'mujer trabajadora', tema de La chica de la tele. Y la alusion no solo se apoya en ese verso, que inicia el episodio de Los Simpson, sino que Homer lanza la bola al aire, parodiando la manera en que Mary Tyler Moore lanza su sombrero en la secuencia con la que comienza su programa.

Una manera de determinar con certeza si se ha llevado a cabo una asociacion accidental sin que haya alusion es preguntarse si seria un anacronismo atribuirle a la intencion del guionista. Por ejemplo, al ver reposiciones, es posible sentirse tentado a interpretar la breve carrera de Marge en el negocio inmobiliario como una alusion intencional a Carolyn Burnham, el personaje de Annette Benning en American Beauty. Sin embargo, es imposible que se trate de una alusion, pues el episodio de Los Simpson se emitio por primera vez en 1997, mientras que la pelicula se estreno en 1999. Obviamente, no se puede aludir intencionalmente a un referente que no existe todavia (no obstante, el titulo <<<Bocados inmobiliarios>>>, con toda claridad alude a la pelicula de 1994 Bocados de realidad. Este mismo episodio tambien incluye guinos a GlenGarry Glenn Ross). Asi pues, cualquier asociacion entre el episodio y American Beauty debe atribuirse al espectador y no a los guionistas de la serie. Desde luego, pueden existir elementos intertextuales (como esta de moda llamarlos) que los guionistas no hayan incluido intencionalmente, pero que el espectador ideal o sensato descubriera, como el contraste entre las

tecnicas de ventas de Marge y las de Carolyn. No hay nada malo en advertir estos elementos mientras no se atribuyan de manera incorrecta a las intenciones del guion. Se trata, a todos los efectos, de asociaciones accidentales. Otro ejemplo seria el de un espectador instruido que no puede evitar pensar en el poeta de la Antigüedad griega cuando oye el nombre de Homer. Sin embargo, el personaje de Los Simpson se llama como el padre de Matt Groening, del mismo modo que los demas personajes de la familia Simpson llevan los nombres de los familiares del creador de la serie. Con todo, es difícil no sospechar que Groening buscaba que asociáramos su personaje con el autor de la Odisea. Al fin y al cabo, el vinculo es mucho mas evidente, o menos esoterico, y resulta de una ironia deliciosa. Mmm... La ironia.

Consideremos otro ejemplo: al ver una reposicion del episodio <<<Sangre nueva>>>, el espectador podria pensar que, cuando Otto tararea Iron Man, la serie esta haciendo alusion al caracteristico tema de Beavis and Butthead. Puesto que el episodio de Los Simpson se transmitio por primera vez en 1991, cuando Beavis and Butthead todavia no habia (des)honrado las ondas televisivas, tal cosa resulta imposible. La eleccion melodica de Otto tiene por intencion evocar imagenes macabras de la banda que inicialmente grabo este tema, Black Sabbath, y de quien fuera su voz lider, Ozzy Osborne. Asi pues, mas bien podria sugerirse que Mike Judge, voz y creador de Beavis and Butthead\ se valio de Iron Man para aludir a Otto y Los Simpson. En un sentido temporal, es posible, aunque improbable. Lo mas seguro es que toda relacion que el espectador pueda encontrar entre Los Simpson y Beavis and Butthead a partir de la version de Iron Man que Otto canturrea se deba a una asociacion accidental y hay que reconocerla como tal, en lugar de atribuirla a las intenciones de los autores. El espectador tiene el derecho a ser creativo, aunque en cierta forma deba plegarse a lo que le presentan los creadores.

LA ESTETICA DE LA ALUSION

La estetica es la rama de la filosofia que estudia la naturaleza de lo bello y lo agradable, y comprende el estudio del arte desde el punto de vista filosofico. ¿Por que las alusiones realizadas por otros nos proporcionan un placer estetico? Porque, en calidad de espectadores, nos gusta especialmente reconocer, comprender y apreciar las alusiones. La comprension de una alusion combina el placer que experimentamos al reconocer algo familiar, como un juguete predilecto de la infancia, con el placer de saber la respuesta correcta a la gran pregunta de Trivial o ¿Quien quiere ser millonario? El placer que se deriva de captar una alusion es distinto del que entraña la comprension de afirmaciones directas. Por ejemplo, en el episodio titulado <<<Coronel Homer>>>, donde Homer hace de manager de una cantante de musica country llamada Lurleen Lumpkin, un chico toca en el banjo, en el porche de su casa, la melodía de Defensa, el filme de John Boorman. He allí un modo mucho mas eficaz que cualquier afirmacion directa de decir al espectador que Homer ha entrado en la America profunda de los paletos. De este modo, el publico experimenta al mismo tiempo el placer de reconocer la importancia de la melodía en el banjo y el gusto de recordar una pelicula muy popular, para luego preguntarse si Homer acabara chillando como un cerdo.

La audiencia disfruta participar en el proceso creativo, llenar los espacios en blanco sin ayuda en lugar de que se le explique todo. Por ejemplo, en <<<Un tranvia llamado Marge>>>, Maggie empieza a asistir a la <<<Guarderia Ayn Rand>>>, cuya directora, la senora Sinclair, esta leyendo La dieta del manantial. Para comprender por que le quitan el chupete a Maggie y a los otros crios, hace falta percatarse de que esta situacion hace referencia a la radical filosofia libertaria de Ayn Rand. Reconocer y comprender esta alusion produce un placer mucho mayor que una indicacion explicita gracias a la cual se descubriese que Maggie ha empezado a asistir a un parvulario donde se ensena a los ninos a valerse por si mismos y no depender siquiera de los chupetes.

Las alusiones tambien nos agradan por su cualidad ludica. Hay algo jugueton en el uso de las

alusiones y, en cierto sentido, estas nos invitan a jugar. Por ejemplo, en <<<Vocaciones separadas>>>, Lisa se convierte en una alumna problematica cuando un test de aptitud indica que su ocupacion ideal es ser ama de casa.⁸⁹ Cuando el director Skinner le pregunta <<<?contra que quieres rebelarte?>>>, los espectadores anticipan su respuesta a lo Brando en Salvaje: <<<?Le hago una lista?>>>.

Uno de los efectos esteticos mas importantes que la alusion puede originar consiste en <<<cultivar la intimidad>>> y forjar una comunidad.⁹⁰ La ventaja evidente de aludir a informacion que no todos manejan radica en fortalecer el vinculo entre el autor y la audiencia, que de ese modo empieza a formar parte de un club que comparte alguna senal secreta. Tal es el caso de la alusion de Amendment To Be, el tema de Schoolhouse Rock. De manera similar, las recurrentes alusiones a peliculas de Hitchcock como Los pajaros, La ventana indiscreta, Con la muerte en los talones y Vertigo crean un vinculo entre los miembros del publico de Los Simpson (que se percatan de ellas) y los guionistas del programa. El lector de Ginsberg que tenga sentido del humor no podra evitar apreciar el ingenio de los guionistas de Los Simpson que hacen exclamar a Lisa: <<<Yo he visto las mejores comidas de mi generacion destruidas por la locura de mi hermano I mi alma cortada en lonchas por demonios de pelo en pincho>>>. Las ubicuas y parodicas alusiones a La dimension desconocida resultan desde luego entratables a los fanaticos de las series classicas de television, y aquellos que no pueden perderse una reposicion de El graduado (a cualquier hora de la madrugada, cuando hacen zapping entre los canales de pago) sentiran la afinidad y se reiran entre dientes cuando, en <<<El amante de Madame Bouvier>>> el Abuelo arruine la union eclesiastica de la senorita Bouvier y el senor Burns con los alaridos que profiere detras del cristal de la cabina del organista.

En el caso de Los Simpson, quiza nada contribuya tanto a cultivar la intimidad y forjar una comunidad como las alusiones a episodios pasados. En parte debido a que la serie no se caracteriza por desarrollar un hilo argumental de un episodio al siguiente, ni por ser en particularmente lineal en cada temporada, la aparicion de elementos de episodios previos tiene un gran efecto en el espectador. Por ejemplo, en <<<Marge, ?puedo acostarme con el peligro?>>>, Homer encuentra en el bolsillo de su chaqueta deportiva un volante del funeral de Frank Grimes. Para el espectador ocasional, se trata de un detalle casual, pero al publico atento y fiel a la serie este detalle le recordara un episodio muy popular, protagonizado por la nemesis de Homer, Frank <<<Graitito>>> Grimes. El volante tambien funciona a manera de comentario sobre el atuendo tipico de Homer, pues indica que tal vez haya sido en el funeral de Grimes, emitido aproximadamente un ano antes, cuando Homer se puso por ultima vez esa cazadora deportiva. En <<<El alcalde y la mafia>>>, Benjamin, Doug y Gary, los colegas de estudios de Homer del episodio <<<Homer asiste a la universidad>>>, se visten de senor Spock para una feria de ciencia ficcion. La eleccion del disfraz hace alusion a un fanatismo de inadaptados que ya se ha revelado en el episodio anterior, aunque el espectador no habitual supondra sencillamente que se trata de los tipicos asistentes (fans inadaptados) a la convencion. En <<<Viva Ned Flanders>>>, uno de los adhesivos del coche del Tio de la Tienda de Tebeos dice <<<KANG ES MI COPILOTO>>>. He aqui lo que podriamos llamar una doble alusion. La pegatina del parachoques hace referencia a un ser extraterrestre que suele aterrorizar a la familia Simpson en los episodios de <<<La casa-arbol del terror>>>, ser que a su vez hace referencia a un capitan Klingon que aparece en un episodio de la serie Star Trek.

Sin duda, conviven con en el uso de la alusion un cierto elitismo y una voluntad de exclusion. Para cultivar la intimidad con una persona, a veces es necesario excluir al resto. No todos los espectadores de Los Simpson se percataran de las alusiones a Ayn Rand; menos aun seran los que descubran las referencias encubiertas a Ginsberg y Kerouac, y muy pocos se daran cuenta de que la vision del infierno de Bart se inspira en las pinturas de el Bosco (<<<Un coche atropella a Bart>>>). A lo largo de la historia del arte y la literatura (y ahora de la television), algunos han captado las referencias culturales y otros no, pero la creciente cantidad de personas que hoy en dia no comprenderan las alusiones a las cuales nos referimos en este ensayo se ha convertido en un problema al que debemos hacer frente. Una de

las causas de esta incapacidad es la inexistencia de un cuerpo comun de conocimientos, eso que E. D. Hirsch Jr. llamo <<<alfabetismo cultural>>> en su aclamado y denostado best seller Cultural Literacy: What Every American Needs to Know. El alfabetismo cultural resulta esencial para una comunicacion y una comprension eficaces, como queda claro al estudiar las alusiones. Las referencias necesarias para la comprension de Los Simpson no suelen pertenecer a la llamada alta cultura; con frecuencia las alusiones de la serie tienen por objeto otros programas de television <<<clasicos>>>, realizados en el pasado. Esto supone una exclusion de los espectadores mas jovenes, aquellos no familiarizados con series como Casper, Dallas, La dimension desconocida, El coche fantastico, El oso Yogui, Embrujada, Los pitufoSy Te quiero Lucy, Twin Peaks, Maguila el gorila, y asi sucesivamente. Esto no se le escapa a Homer Simpson, que inadvertidamente se lamenta por la muerte del <<<alfabetismo cultural pop>>> cuando reprende a Bart porque este no sabe quien es Fonzie. <<<?Quien es Fonzie? ?Es que no os enseñan nada en la escuela? !Libero a los patanes!>>> (<<<Dejad sitio a Lisa>>>). Adalid de la tradicion cultural popular de los anos setenta y ochenta, Homer se siente desconcertado cuando el chico de la tienda de discos le informa de que Hullabalooza es el mejor festival de rock de todos los tiempos. ?La respuesta de Homer? Solo hay un gran festival es Estados Unidos, el US Festival, patrocinado por aquel tio de los ordenadores Apple. ?La respuesta del chico? ?Cual de ellos? Hirsch admite prontamente que el alfabetismo cultural es un fenomeno en constante evolucion y que cualquier intento de recoger en detalle los productos de la cultura popular sera descriptivo y no prescriptivo. Aun asi, no creo que Hirsch llegue jamas a incluir al Fonzie o el US Festival en un listado de <<<Lo que todo americano debe saber>>>, aunque es posible que los ordenadores Apple si aparezcan.

Uno de los motivos por los que el uso de alusiones en Los Simpson funciona en un plano estetico es que no suele ser disruptivo. Los guionistas saben que no todos los espectadores captaran las referencias, de modo que las utilizan de tal manera que aumenten el disfrute de quien las detecta y no entorpezcan la diversion del publico para el que pasan desapercibidas. La rica y sutil trama de las alusiones en Los Simpson permite divertirse al joven y al anciano, al sofisticado y al ingenuo, a la persona instruida y a la ignorante. De hecho, la prueba de fuego de la indole comica o estetica de la serie consiste en verla con ninos. Si un crio se rie ante una oscura referencia, sabremos que es a causa del humor directo y no de que <<<haya pillado>>> la alusion. En cualquier caso, la combinacion ha funcionado. Por ejemplo, en <<<Residuos titanicos>>>, la banda toca un fragmento del tema musical de la serie Sanford and Son mientras Homer es destituido y el antiguo inspector de sanidad, Paterson, retoma el cargo. Quien no reconozca la referencia musical a Sanford and Son, de todas formas comprendera la secuencia. De hecho, parte de la belleza de esta alusion radica en el hecho de que se integra en la escena perfectamente: puede transcurrir sin ser comprendida, y tal vez el espectador solo piense que se trata de una musica extrana, pero no por eso sentira que se esta perdiendo algo. De modo similar, en <<<La boda de Lisa>>>, episodio que parcialmente ocurre en el futuro, se escucha un motivo de Los Supersonicos. Homer viste una camisa blanca como la del <<<futurista>>> Super Sonico, y el episodio esta aderezado con diversos efectos sonoros de la serie de los anos sesenta. Una vez mas, estas alusiones se integran perfectamente, proporcionan un placer a quienes las reconocen sin llamar la atencion sobre si mismas o plantear interrogantes a quienes no las captan. Lo mismo ocurre con las referencias a la alta cultura, como la parodia del famoso discurso del Tom Joad en Las uvas de la ira que, en <<<El retorcido mundo de Marge Simpson>>>, pronuncia el hombre de los pretzels, quien dice a Marge: <<<Siempre que una joven madre ignore con que alimentar a su bebe; siempre que el consumo de nachos no de abasto, usted estara alli; siempre que un bavaro no este saciado del todo, usted estara alli>>>. Esta alusion a la obra de Steinbeck produce placer en quienes la reconocen, pero no molesta a quien no esta preparado para descubrirla. Es posible que algunos espectadores avezados se den cuenta, en este caso o en cualquier otro, de que se trata de una alusion cuyo sentido sin embargo se les escapa. Pero este descubrimiento no bastara para que se sientan desorientados. Es posible que sencillamente sonrian al comprender que algo

divertido esta ocurriendo aunque no consiguen apreciarlo del todo. Y esta misma textura compleja puede hallarse en alusiones más exhaustivas, parodias que llegan a extenderse a segmentos o episodios enteros, como en <<<The Shinning>>> (primer segmento del <<<Especial noche de Brujas v>>>), <<<El cuervo>>> (del primer episodio especial de Halloween) y <<<El Bart oscuro>>> (que hace referencia a El corazón de las tinieblas, de Conrad, aunque el episodio en realidad es una parodia de La ventana indiscreta, de Hitchcock).

¿CUAL ES EL VINCULO?

Más allá del valor estético, la alusión tiene también un valor práctico, y este radica en su capacidad de dar lugar a un vínculo con otras obras de arte. Este vínculo a su vez proporciona un contexto y una tradición dentro de la cual interpretar la obra. Al igual que los filósofos se dedican a criticar los argumentos de sus predecesores o contemporáneos y a ofrecer nuevas tesis con la esperanza de que sean mejores, los artistas tienden a aludir a quienes les han precedido o a sus contemporáneos. En este sentido, la alusión puede ser homenaje, parodia,⁹¹ burla o superación.

No suele esperarse que los guionistas de las series animadas se valgan de la alusión para vincular sus obras con la creación artística que les rodea y delimitar un contexto, pero Los Simpson no es una serie animada cualquiera. Así pues, ¿qué contexto y qué tradición buscan dictar los creadores de Los Simpson a través del uso de la alusión? Repasemos brevemente las obras a las que hace referencia la serie.

Entre los filmes se cuentan *101 Dalmatas*, *2001: una odisea del espacio*, *Alien*, *Alguien voló sobre el nido del cuco*, *Apocalipsis Now*, *Ben Hur*, *Big*, *Carros de fuego*, *El botero Willie*, *El cabo del miedo*, *El cantante de Jazz*, *El cazador*, *Ciudadano Kane*, *Cocktail*, *Con la muerte en los talones*, *Cuando el destino nos alcance*, *Defensa*, *Dracu- la*, *El exorcista*, *El graduado*, *El guardaespaldas*, *El mago de Oz*, *El padrino*, *El pueblo de los malditos*, *El orgullo de los Yankees*, *El planeta de los simios*, *El Resplandor*, *El salvaje*, *El silencio de los corderos*, *El tesoro de Sierra Madre*, *En busca del arca perdida*, *Encuentro en la tercera fase*, *E. T. el extraterrestre*, *Godzilla*, *Expreso de medianoche*, *Instinto básico*, *Jumanji*, *KingKong*, *La chaqueta metálica*, *La Guerra de las galaxias*, *La mosca*, *La naranja mecánica*, *La noche de los muertos vivientes*, *La ventana indiscreta*, *Lawrence de Arabia*, *Lo que el viento se llevo*, *Lo que hay que tener*, *Los pájaros*, *Llamaradas*, *Mary Poppins*, *Miedo y asco en Las Vegas*, *Oficial y caballero*, *Parque Jurásico*, *Patton*, *Pesadilla en Elm Street*, *Pink Flamingos*, *Pulp Fiction*, *Psicosis*, *Que bello es vivir;*, *Rain Man*, *Risky Business*, *Rocky*, *Rudy*, *Speed*, *Telefono rojo volamos hacia Moscu*, *Terminator*, *Terror en Amytville*, *The Rocky Horror Picture Show*, *Tiburón*, *Titanic*, *Uno de los nuestros*, *Vertigo* y *Waterworld*.

Entre las series televisivas, una lista no exhaustiva incluye *All in the Family*, *Aquellos maravillosos años*, *Batman*, *Beavis and Butt- head*, *Bonanza*, *Casper*, *Cheers*, *Dallas*, *Daniel el travieso*, *Davey and Goliath*, *Doctor Who*, *El coche fantástico*, *El oso Yogui*, *Embrujada*, *Esa chica*, *Expediente X*, *Fish*, *Futurama*, *Happy Days*, *Hekyll andJekyll*, *Home Improvement*, *Howdy Doody*, *In Search of*, *La chica de la tele*, *La dimensión desconocida*, *La hora de Bill Cosby*, *La isla de Gilligan*, *La pandilla*, *Lassie*, *Laveme and Shirley*, *Loco por ti*, *Los Picapiedra*, *Los pitufos*, *Los Roper*, *Los Supersonicos*, *Maguila el gorila*, *Popeye*, *Ren and Stimpy*, *Rhoda*, *Schoolhouse Rock*, *Snoopy*, *Star Trek*, *That 70's Show*, *The Jeffersons*, *The Fugitive*, *The Prisoner*, *Twin Peaks*, *Yo amo a Lucy* y *Xena, la princesa guerrera*.

Entre las obras y autores literarios a los que se alude en *Los Simpson*, están *la Biblia*, *Carlos Castaneda*, *Cuento de Navidad* de Dickens, *El alarido* de Ginsberg, *El corazón delator*, *El cuervo* y *La caída de la casa Usher*, de Poe, *El manantial*, de Ayn Rand, *El señor de las moscas* de Golding, *El viejo y el mar* de Hemingway, *Kerouac*, *Las uvas de la ira*, de Steinbeck, *Michener*, *Moby Dick*, de Melville, *la Odisea* de Homero, *Shakespeare* y *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams.

Al analizar estas listas, en primer lugar, se descubre que los creadores de Los Simpson no se han limitado a hacer referencias a otras series de dibujos animados y ni siquiera al medio televisivo en general, pues también se alude en la serie a diversas obras filmicas y literarias y, aunque sean menos comunes, hay incluso guinos a pinturas como *The Kentuckian* o eventos musicales como *USA for Africa*. En segundo lugar, hay que señalar que estas alusiones, aunque no de forma exclusiva, sobre todo tienen por objeto obras estadounidenses, tanto de la alta cultura como de la cultura pop. Esto parece apropiado si se tiene en cuenta que Springfield (la ciudad sin estado) probablemente haya sido concebida como un trasunto de Estados Unidos.

Y si las alusiones de Los Simpson resultan sumamente <<<estadounidenses>>>, lo son en un sentido muy poco halagador, pues hacen referencia a una sociedad de comida rápida, a cuya opinión pública no le gusta <<<pensar demasiado>>>. En muchos casos, aunque no siempre, las alusiones son bastante explícitas. Canciones como *The End* o *Hot Blooded* funcionan como guinos a otras formas de arte popular y no exigen gran esfuerzo ni conocimientos esotéricos a la audiencia, que sencillamente debe captar las referencias. Los Simpson a menudo señala a personas reales o ficticias, como Ron Howard, Daniel el Travieso o los Red Hot Chili Peppers, y con frecuencia este recurso funciona gracias a los dobles sentidos: el espectador debe saber por qué dichos personajes son graciosos, no solo reconocer su aparición en una secuencia. Por ejemplo, David Crosby ha prestado voz a su personaje animado en varios episodios, casi siempre en un contexto de rehabilitación o terapia, por ejemplo en la reunión de un grupo de apoyo para la recuperación de <<<anónimos>>> en 12 pasos. Esto nos hace preguntarnos si a los estadounidenses les gusta o (peor) si necesitan a ese tipo de <<<idiotas>>>; si todas las referencias a la cultura pop son síntomas de la decadencia estadounidense; si acaso representan la hecatombe del alfabetismo cultural del que habla Hirsch, tras la cual solo quedaría el alfabetismo nihilista de la cultura popular.

No, probablemente la intención no sea tan siniestra. Pensad que muchos baby boomers y miembros de la Generación X escucharon música clásica por primera vez gracias a los dibujos animados de Bugs Bunny y acabaron madurando un gusto por Bach y Beethoven. Las alusiones directas y la combinación de alta cultura y cultura pop no necesariamente indican <<<el final de la inteligencia estadounidense>>>. Las campanas de muerto solo sonarían si toda una generación de estadounidenses no llegase a tener otra experiencia estética más allá de Los Simpson. Y no hay un <<<peligro inminente>>> de que tal cosa ocurra. En ese sentido, tanto Los Simpson como este libro cumplirán mejor su cometido si consiguen que la audiencia medite en profundidad sobre aquellas cuestiones culturales, estéticas y filosóficas cuya superficie la serie apenas rasgna.

PILLAR EL CHISTE

Tal vez os parezca que hemos hecho <<<mucho Apu y pocas nueces>>> en esta discusión sobre la alusión. Si es este el caso, Homer está de vuestro lado: <<<Marge, las series animadas no tienen significado profundo. Solo son unos dibujos estúpidos para pasar el rato>>> (<<<La familia va a Washington>>>), Nosotros sin embargo preferimos estar en el bando de Matt Groening, quien ha dicho que <<<una de las cosas buenas de Los Simpson es que, si has leído algunos libros, pillarás más chistes>>>.⁹² Al final, a lo más que podemos aspirar es a que te tomes este ensayo y este libro tan en serio como un episodio de Los Simpson.⁹³

7.- LA PARODIA POPULAR: LOS SIMPSON Y EL CINE DE GANGSTERS

DEBORAH KNIGHT

En lugar de partir de la totalidad de los episodios de Los Simpson para establecer tesis filosoficas generales, en este ensayo quisiera seguir el camino opuesto y concentrarme en un episodio especifico de la serie. Me interesa la parodia, y en particular las estrategias parodicas que caracterizan las narrativas populares, a diferencia de las que pertenecen al <<<arte elevado>>>. ⁹⁴ En este sentido, las afinidades con la alusion son evidentes. Irwin y Lombardo han observado, con toda pertinencia, que a diferencia de la <<<asociacion accidental>>>, la alusion obedece a una intencion por parte de los creadores de la ficcion; en el caso de Los Simpson, debe derivarse de la busqueda de los guionistas. Y otro tanto puede afirmarse a proposito de la parodia: en el mejor de los casos, las referencias no buscadas seran accidentales. En Los Simpson, sin embargo, las alusiones suelen ser producto intencional de los guionistas. ⁹⁵ En la sene se citan numerosos programas de television y peliculas estadounidenses, y dichas citas operan de distintas maneras. Mi interes apunta, sobre todo, a un modo especifico de citar y al uso de un genero narrativo reconocible, y me concentrare en el cine negro y el episodio <<<Bart, el asesino>>>. Sin embargo, mi tesis puede aplicarse a cualquier episodio de la serie que se valga de las mismas estrategias narrativas que <<<Bart, el asesino>>>.

<<<BART, EL ASESINO>>>

Recordareis como se desarrolla este episodio: Bart se levanta cantando y se pavonea escaleras abajo, imaginandose que le espera un gran dia, pero muy pronto las cosas empiezan a irle mal. Primero, Homer ha robado la placa de policia de la caja de cereales de Bart, que luego pierde el autobus. El dia soleado se transforma en una tormenta de truenos y relampagos mientras Bart va de camino al colegio aunque, nada mas llegar, el mal tiempo se esfuma y Bart, que ya no tiene una excusa, debe apuntarse en la lista de los impuntuales. Por si no bastara, se ha dejado olvidado en casa el permiso para ir con el resto del curso a la fabrica de chocolate esa tarde, asi que le toca quedarse a observar como sus companeros se suben al autobus y luego lamer los sobres de correspondencia del AMPA en el despacho del director Skinner, que le aconseja <<<convertirlo en un juego>>>, contando cuantos sobres puede lamer en una hora para luego intentar superar su propia marca en la hora siguiente. Pero a Bart esto le parece <<<una guarrada, no un juego>>> y, por supuesto, tiene razon. Con la lengua pastosa, regresa a casa en monopatin, otra vez bajo la tormenta. Pero la mala racha no acaba alli: en el trayecto resbala y se precipita por unas escaleras. <<<?Y ahora que?>>>, se desespera. La pregunta encuentra una pronta respuesta cuando doce pistolas empiezan a apuntarle a quemarropa.

Si ya habia tenido un dia malo, su suerte no puede ser peor que en este momento. Bart ha aterrizado en la entrada de un local de gangsters regentado por Tony el Gordo (con la voz de Joe Mantegna) y sus secuaces de disparo facil. Pero no todo esta perdido. Tony el Gordo Gordone, que gusta de apostar a los caballos, somete a Bart a una prueba iniciatica; le pregunta que caballo ganara la tercera carrera, a lo que Bart responde <<<!No tengo ni zorra!>>>. Por supuesto, No Tengo Ni Zorra gana la carrera, y la apuesta de Tony el Gordo obtiene buenos dividendos. El gangster empieza a pensar que Bart trae buena suerte y no es solo un bocazas, asi que decide someterlo a una segunda prueba. Parece que faltan camareros en el bar, y Tony quiere saber si Bart puede preparar un Manhattan. A pesar de los nervios, el crio consigue preparar el coctel, y eso le asegura un puesto en la <<<familia>>> de mafiosos. Su carrera como barman

de la mafia parece ir bien si no se repara en el hecho de que su habitacion se convierte en almacen de un cargamento de cigarrillos robado al transportista, que el crio empieza a imitar los modales de un mafioso, como meter dinero en los bolsillos de la gente para que le hagan favores, y que cuando Tony el Gordo lo recompensa con un elegante traje, empieza a vestirse como un miembro del Rat Pack. Pero cuando el director Skinner lo deja castigado en el colegio por intentar sobornarlo, el chico llega tarde a su puesto en el club y esto le trae problemas, pues Tony ha prometido a otro capo de la mafia un Manhattan grandioso, y Bart no ha estado alli para prepararlo. Cuando el capo rival se marcha, le da a Tony un <<<beso de la muerte>>>, sentencia que solo pueden dictar los jefes de clan; <<<!Lo que me faltaba!>>>, dice Tony el Gordo. Y todo porque Bart no llegado a la hora establecida a trabajar. Cuando el chico explica que el director Skinner no lo ha dejado marchar a tiempo, a Tony se le mete entre ceja y ceja que debe ir a hablar con el. Es asi como Skinner se encuentra en su despacho con <<<unos hombres grandes>>> que no tienen cita (y quiere saber como han conseguido burlar al monitor del pasillo).

Cuando Skinner repentinamente desaparece, Bart se convierte en el principal sospechoso ante la policia, y acaba procesado por el homicidio del director. Durante el juicio, todos se vuelven en su contra, Homer confiesa que todas las pruebas apuntan a el y Tony el Gordo insiste en que el chico es el verdadero capo de la organizacion. Las cosas empiezan a pintar realmente mal, pero Skinner reaparece milagrosamente y explica que ha quedado atrapado durante varios dias bajo una pila de periodicos en el garaje de su casa, pero que ha mantenido la cordura jugando con una pelota de baloncesto, contando la cantidad de veces que podia hacerla botar en un dia e intentando batir su propia marca en los dias sucesivos. Finalmente se retiran los cargos contra Bart que, en la escalinata del tribunal le comunica a Tony el Gordo lo que ha aprendido, que <<<el crimen se paga>>>. Tony se muestra de acuerdo antes de subirse a la primera limusina de una flota que espera por el y sus secuaces. La familia Simpson se reúne de nuevo.

LA PARODIA Y LAS NARRATIVAS POPULARES

Como sostiene Thomas J. Roberts en *An Aesthetics of Junk Fiction*,⁹⁶ una característica de la narrativa popular o narrativa basura, como la denomina Roberts afectuosamente, es que abundan en ella las referencias a la cultura de la cual son contemporaneas. Segun Roberts, las ficciones populares establecen vinculos con sus lectores y espectadores mediante la cita frecuente de personas, acontecimientos y objetos extratextuales familiares o al menos reconocibles para el publico. Por ejemplo, marcas de coches y de armas, canciones, peliculas, series de television, figuras publicas como estrellas de cine o del rock, deportistas o politicos, asi como lineas de ropa o de maquillaje, noticias de gran interes, formas de tecnologia y demas. Estas referencias pueden formularse de modo explicito, al nombrarse o mostrarse, o bien pueden ser tan sutiles como algunas alusiones asociativas del tipo que describen Irwin y Lombardo. Dada la celeridad con la que se transforman coches, peliculas, estrellas, modas y tecnologias y la rapidez con que muchas veces sencillamente se olvidan, para la audiencia una o dos generaciones posterior las referencias pueden resultar opacas. Uno de los rasgos mas notorios del cambio de las obras de ficcion basura al estatus de clasico es que nuestra atencion se desvia del reconocimiento de las referencias extratextuales hacia otros elementos, por ejemplo, cuestiones literarias tan criticas como la forma y los motivos. De hecho, este cambio da cuenta de nuestra tendencia a la desmemoria cultural porque, ¿quien se acuerda de idolos de la adolescencia de los años sesenta como Bobby Sherman y Leif Garrett? Si os preguntan por Barracuda, ¿pensaríais primero en un coche o en un personaje de Frasier? Uno de los rasgos definitorios de la ficcion basura son sus constantes referencias a entidades que acaban resultando cultural y tecnologicamente perecederas. Mas alla del marco temporal inmediato que delimita el sistema referencial del publico objetivo de estas obras, es difícil predecir la probabilidad de que este tipo de alusiones sean reconocidas. El propio Homer Simpson demuestra este

argumento cuando se da cuenta de que Bart no sabe quien es Fonzie, tal como nos recuerdan Irwin y Lombardo.

Desde luego, Los Simpson es una serie repleta de este tipo de referencias a la cultura contemporanea. Para mencionar solo un ejemplo de <<<Bart, el asesino>>>: durante el desayuno, mientras Bart busca la placa de policia en su caja de cereales, vemos que los de Lisa se llaman <<<Jackie-Os>>>. Probablemente no haga falta explicar que esta marca explota el nombre que la prensa popular dio a Jacqueline Kennedy Onassis, pues incluso la prensa supo reconocer en Jackie O a una mujer de gran belleza, por no mencionar sus notorias conexiones de poder e influencia. Tampoco creo que haga falta recordar aqui la alusion que representan los cereales Jackie-Os a los Cheerios, marca especialmente conocida por su fiable insistencia en la salud, motivo por el que no llevan azucar anadido ni glaseado, sabores artificiales o, en resumen, cualquier tipo de excesos caracteristicos de los cereales en general. Sin embargo, es posible que un dia muy lejano si haga falta explicar quien era Jackie O, y que eran los Cheerios. Con todo, lo que cabe destacar es la manera en que Los Simpson no se limita a un solo modo de enfocar las referencias o las citas culturales extratextuales. Precisamente por este motivo no podemos delimitar con exactitud la motivacion tras la referencia a Jackie O. De hecho, ni siquiera podemos estar seguros de que la intencion haya ido mas alla de un casual juego sonoro que haga referencia a todas las marcas de cereales que acaben en <<<os>>>.

Existen, sin embargo, otro tipo de referencias que debemos tomar en consideracion al estudiar, por ejemplo, <<<Bart, el asesino>>>. Muchos episodios de Los Simpson, incluyendo el que nos ocupa, hacen alusion a generos cinematograficos y televisivos reconocibles. A eso le llamamos referencialidad de los generos. No todas las referencias al cine y la television en Los Simpson son de la misma indole, y cabe destacar que no todas exhortan a la misma actitud hacia los generos que tienen por objeto. En otro episodio, Apu intenta que Homer y su familia vean una pelicula india en la television, quiere compartir su cultura con ellos, aunque como es facil adivinar, no tiene mucho exito. Homer solo ve las diferencias mas obvias entre las convenciones que rigen esa pelicula india y el tipo de peliculas a las que esta acostumbrado, es decir, las estadounidenses. Lo unico que Homer es capaz de hacer es morirse de risa, pues los atuendos indios le parecen ridiculos. Y una de las referencias maravillosas que la secuencia incorpora pasa por una frase secundaria, y es el momento en que Apu les asegura a Homer y a Marge que la pelicula en cuestion ha entrado en la lista de las <<<400 mejores>>> del cine indio.

Una manera de entender este chiste, creo que incorrecta, es suponer que el cine indio no puede discriminar de modo sensato lo mejor de la produccion y, por lo tanto, celebra todos sus filmes al incluirlos en una lista tan larga. Otra interpretacion, de nuevo erronea, es pensar que la acotacion de Apu es sencillamente exagerada. En este caso, el humor dependeria de la creencia de que pocas peliculas se cuentan realmente entre <<<las mejores>>>. La manera correcta de comprender este chiste, al contrario, consiste en estar al corriente de que el cine indio es uno de los mas productivos y vibrantes a nivel mundial. La produccion filmica anual de la India se cuenta entre las mayores del mundo y desde luego supera con creces la produccion americana. Esto convierte la idea de las <<<400 mejores>>> peliculas en algo mas comprensible, pues seria relativamente proporcional a la enorme cantidad de filmes producidos o, dicho de otro modo, seria equivalente a la idea mas corriente de los <<<mejores diez>>> o <<<mejores 100>>>. De modo que el chiste funciona para aquellos espectadores que saben algo del cine indio. Y saber algo sobre el cine indio posiblemente llevaria a los espectadores a tomar partido por Apu, de modo que, si compartimos esta afinidad, empatizaremos con el y no con la grosera reaccion de Homer. Naturalmente, no hay manera de garantizar que esa sea la interpretacion del chiste por parte de la audiencia. He aqui un problema recurrente en la hermeneutica de la narracion: sin duda es posible experimentar una afinidad con Homer, pero hacerlo seria caer en el circulo hermeneutico equivocado.

Llamare extrinseca a esta referencia y a todas aquellas que funcionan de modo analogo; son extrinsecas en el sentido en que se originan en y senalan algo externo a la narracion. Esta referencia,

pues, hace alusion a ciertas practicas cinematograficas pero no las incorpora en su forma narrativa. De modo que es similar a la referencia a Jackie Onassis en la marca de cereales. En ambos casos, el significado depende de la extratextualidad. <<<Bart, el asesino>>>, en cambio, se funda en referencias intrinsecas, pues incorpora patrones genericos especificos a la propia historia en donde se incluye la alusion. El genero que asimila es el de las peliculas de gangsters, que se engloba en el cine negro. Pero <<<Bart, el asesino>>> nos permite reflexionar sobre la presencia mas general en Los Simpson de elementos como el desarrollo y la transformacion de los generos, la parodia y el homenaje. Tambien nos permite pensar en uno de los motivos nodulares del cine negro: la familia. El cine negro tiene diversas vertientes, e incluso hay diferentes tipos de peliculas del mismo genero centradas en la misma figura: el gangster. En Donnie Brasco (Mike Newell, 1997), por ejemplo, se sigue a un policia encubierto (Johnny Depp) que se infiltra en un grupo de mafiosos gracias a la amistad que traba con uno de los miembros mas debiles del grupo (Al Pacino). Pero el filme se interpreta mejor como un thriller sobre un agente de incognito en un ambiente gangsteril. Por el contrario, un subgenero importante que se desarrolla desde los anos treinta del siglo xx hasta el presente es el que pone en escena el auge y caida del gangster. Un recurso central de esta vertiente del genero es el contraste entre la familia estadounidense corriente y la familia criminal. Y a este subgenero pertenece el episodio al que hacemos referencia, <<<Bart, el asesino>>>, con el anadido de que el contraste tematico entre la familia estadounidense corriente y la familia gangsteril cobra mayor fuerza porque la primera se encuentra representada por los propios Simpson.

LA FAMILIA Y LOS GENEROS POPULARES

De los generos hollywoodienses mas populares, solo dos se definen fundamentalmente por centrarse en el motivo de la familia. El primero, el melodrama familiar, se concibe generalmente como un genero <<<de mujeres>>>; las producciones de este tipo suelen llamarse 'lacrimogenas', pues su capacidad de reducir al publico al llanto es incuestionable. Los melodramas familiares del tipo Stella Dallas (King Vidor, 1937), Mildred Pierce (Michael Curtiz, 1945) e Imitacion a la vida (Douglas Sirk, 1958), se centran en familias nucleares incompletas, generalmente a cargo de una madre soltera que, segun se da a entender, necesita un marido. En especial desde los anos treinta hasta la decada de los cincuenta, un motivo frecuente en estas peliculas era la tension entre ser madre y estar a cargo del hogar. Los personajes principales de dos de los tres filmes arriba mencionados tienen carreras profesionales de exito, pero precisamente ese logro en la esfera publica amenaza la estabilidad de sus vidas familiares y les trae problemas en sus relaciones con los hombres, tratase de maridos o amantes. El otro genero hollywoodiense que explota el motivo de la familia es, ironicamente, el de gangsters. Entre los clasicos de esta vertiente encontramos El enemigo publico (William Wellman, 1931), Elpadrino (Francis Ford Coppola, 1971,1974,1990) y Uno de los nuestros (Martin Scorsese, 1990). En los melodramas familiares que se centran en el personaje femenino, la familia se concibe generalmente como la celula fundamental de la sociedad, dependiente por igual de las figuras materna y paterna, de una buena relacion entre padres e hijos y de la transmision de ciertos valores. En este tipo de filmes, la lealtad es idealmente centrifuga, pues se extiende desde la pareja hacia la familia y la comunidad. En las peliculas de gangsters se ofrece una vision inversa de la familia, en donde los personajes femeninos se ven marginados, normalmente reducidos al papel de amante o mujer-florero. El sistema de valores de esta clase de filmes tambien suele ser una inversion de su equivalente en los melodramas familiares. Los valores de los mafiosos nunca benefician a la comunidad, sino que sirven para sustentar y salvaguardar el microcosmos criminal; la lealtad es radicalmente centripeta, se concentra en la familia en minal y sobre todo se dirige hacia el jefe de la mafia. Como dice el personaje de Robert de Niro en Uno de los nuestros, para la mafia solo existen dos reglas: no decirle nada a nadie y mantener la boca cerrada.

Las referencias a los generos en <<<Bart, el asesino>>> nos acercan a las peliculas de gangsters y nos alejan del melodrama familiar. ¿Cual es entonces la relacion entre Los Simpson y estos dos generos? Partamos de la propia serie que, desde luego, esta mas cerca en estructura y formato de las series centradas en la familia que del melodrama familiar o los filmes de gangsters. De hecho, Los Simpson forma parte de una tradicion de series familiares criticas, que tienen por objeto la familia de clase trabajadora antes que la de clase media y se valen de las disputas continuas entre sus miembros como mecanismo principal de construccion argumental! En este sentido, Los Simpson se situa en la misma linea televisiva de las comedias de situacion que All in the Family y Roseanne, series todas que se distinguen de otro tipo de dramas televisivos centrados en la familia como Los Walton, La casa de la pradera y la paradigmatica Familia, pues estas ultimas se inclinan mas hacia el melodrama explicito. Con todo, la sitcom familiar muestra afinidades evidentes con el melodrama familiar, pues en ambos casos la lucha de una familia por salir adelante es un elemento central de la historia. De modo que podriamos pensar en las sitcoms familiares como el resultado de una transformacion de los melodramas familiares al estilo de los años cincuenta, ocasionada por las nuevas convenciones y formatos que las decadas sucesivas trajeron consigo.

Podemos concluir, pues, que el vinculo entre Los Simpson y el melodrama familiar no es intrinseco ni extrinseco; antes bien, es producto y variante de una herencia historica, la tematica familiar. La relacion entre <<<Bart, el asesino>>> y las peliculas de gangsters, sin embargo, es mas intrinseca que extrinseca, puesto que en este episodio no solo hay referencias a dicho cine como algo externo, sino que se incorpora a la estructura narrativa misma. Asi pues, <<<Bart, el asesino>>> puede interpretarse como una combinacion de parodia y homenaje al cine negro, del mismo modo que Los Simpson es parodia y homenaje a las comedias de situacion familiares. Esto nos lleva a estudiar como opera aqui la parodia.

PARODIA DEL ARTE Y PARODIA POPULAR

Nos ocupamos de la parodia en un contexto popular pero, ¿como encaja la parodia popular en la teoria de la parodia? Consideremos la teoria de Linda Hutcheon: la parodia del arte, que Hutcheon sencillamente llama <<<parodia>>> es <<<un genero sofisticado en cuanto a las exigencias que impone a quienes lo practican e interpretan>>>. ⁹⁷ La parodia da cuenta de una relacion entre dos textos, el texto parodico y su diana, el texto parodiado. Para Hutcheon, la parodia es una practica consciente de si misma y, por lo tanto, autorreflexiva, e involucra la intencion del artista o autor que codifica la obra, asi como la actividad hermeneutica de la audiencia que debe decodificarla. La intencion del creador es un requisito, pues la parodia involucra <<<la repeticion con una diferencia>>>, es decir, una repeticion que denota el reconocimiento de los antecedentes historicos en el campo del arte, y una diferencia que evidencia las mutaciones, variantes y revisiones ironicas a las que se somete el precedente historico (p. 101). Por otra parte, la actividad interpretativa del publico es igualmente necesaria para reconocer el texto parodiado y asi poder descifrar la relacion entre la parodia y su objeto.

Hutcheon busca distinguir la parodia de una serie de practicas artisticas y literarias con las que a menudo se confunde, entre ellas <<<lo burlesco, el travestismo, el pastiche, el plagio, la cita y la alusion>>> (p. 43). Sin embargo, la autora principalmente se ocupa de las practicas modernas y posmodernas del <<<arte elevado>>>. Tal vez su ejemplo favorito sea la parodia que hace Magritte de la parodia que hace Manet de las Majas en el balcon de Goya, ejemplo que nos obliga a preguntarnos que cuenta como parodia y cuando, pero que no nos ofrece una respuesta univoca. En este sentido, podriamos interrogarnos sobre cual sea la ventaja critica de referirse a El balcon de Manet como parodia, y si acaso lo era antes de que Magritte pintase su Perspectiva: el balcon de Manet. Cuando no se refiere a la tradicion pictorica al oleo, Hutcheon se ocupa de las obras maestras de la novela europea a proposito, por ejemplo, de la supuesta relacion parodica entre Proust y Flaubert. Alguna atencion dedica tambien a

las parodias filmi- cas, como la revision que Brian de Palma elabora en Vestida para matar (1980), de Psicosis, el filme de Hitchcock (1960), o la que lleva a cabo en Blow-Out (1981) de Blow-Up (1966), la pelicula de Antonioni. Sin embargo, poco se dice sobre como la audiencia debe conocer los textos parodiados para comprender las peliculas de De Palma. Podria argumentarse que Psicosis es un clasico tan indiscutible del cine de Hollywood que resulta imposible suponer que la audiencia no capte la relacion. Pero Blow-Up, que tambien es una obra maestra, no es ni remotamente tan popular como Psicosis, y por lo tanto no es tan conocida. Por otra parte, tengo la impresion de que, en este caso, el reconocimiento del texto parodiado solo distraeria de la trama de Blow-Out a un publico que seguramente estuvo o esta mas familiarizado con los papeles interpretados previamente por John Travolta que con la obra de Antonioni.

Aunque cada tanto Hutcheon menciona obras populares en lugar de obras canonicas, su estudio presenta limitaciones evidentes. Comencemos por el hecho de que un texto parodico no necesariamente tiene por objeto una obra canonica en particular, pues bien podria parodiar las convenciones que vertebran algun genero narrativo. En segundo lugar, los textos parodicos no tienen que hacer referencia por fuerza a las llamadas obras de <<<arte elevado>>>. Pensad, por ejemplo, en las parodias de tiras comicas que ha hecho Roy Lichtenstein. Y tampoco hace falta que el texto parodico se considere <<<arte elevado>>>. Para muestra, <<<Bart el asesino>>> y otros episodios similares de Los Simpson. Probablemente Hutcheon estaria de acuerdo conmigo en estos dos ultimos puntos, pero vale la pena resaltar que incluso su seleccion de obras masificadas (en este caso, peliculas) se concentra en textos parodiados que se reconocen como obras maestras y pertenecen a autores celebres.

Quizas el problema mas evidente en la tesis de Hutcheon sea, sin embargo, que concede mayor importancia a la ironia: <<<La inversion ironica es una caracteristica de toda parodia>>> (p. 6). Este posicionamiento debe mucho a la centralidad de la ironia en los valores literarios que la mayor parte de los criticos han ensalzado desde tiempos de la Nueva Critica hasta el dia de hoy. Asi pues, la ironia esta en la base de la nocion de Hutcheon segun la cual la parodia <<<senal a la interseccion entre [...] creacion y critica>>>, pues la ironia se tiene por practica inherentemente critica (p. 101). Sin embargo, esta postura da por sentada la ironia como prueba de seriedad literaria, y todo intento de establecer la seriedad como criterio de merito estetico tiene su origen en la tradicion critica del <<<arte elevado>>>. No sorprende, pues, que Hutcheon cite con aprobacion a Robert Burden,⁹⁸ quien observo que la parodia <<<se crea para que se interroge a si misma en contra de sus precedentes mas significativos: es una modalidad, seria>>> (Hutcheon, p. 101; Burden, p. 136; enfasis anadido). Naturalmente, Hutcheon lleva la razon cuando insiste en que la parodia no se agota en la mera burla o ridiculizacion del texto parodiado. Pero desestima con excesiva facilidad la idea de Margaret Rose, segun la cual la parodia es <<<una cita critica de un lenguaje literario preformado que tiene un efecto comico>>> (p. 41). Si entendemos el termino <<<lenguaje>>> usado por Rose como algo asimilable a las formas literarias, convenciones, estructuras narrativas y demas, el reconocimiento del efecto comico mas que paradigmaticamente ironico de los textos parodicos es un correctivo importante a la tesis de Hutcheon.

?En que sentido podemos referirnos entonces a <<<Bart, el asesino>>> como ejemplo de parodia? Es posible sostener que no se trata de una parodia del arte. El episodio parece explotar la vertiente comica de la parodia antes que la ironica. Tampoco se propone interrogar sus precedentes mas significativos. Sencillamente, <<<Bart, el asesino>>> no es una obra critica en el sentido que tanto aman los teoricos criticos. Pero, ?acaso esto significa que, al fin y al cabo, el sistema de referencias intrinsecas de este episodio no es el de la parodia? La respuesta, en mi opinion, es que <<<Bart, el asesino>>> es un ejemplo de parodia popular, y que ante todo constituye un homenaje, no una critica. En el homenaje parodico, la intencion es reelaborar un texto o una forma narrativa apreciada y reconocida. Este tipo de mecanismo puede verse, por ejemplo, en Fuera de onda, de Amy Heckerling (1995), en cuyo sistema de referencias intrinsecas no podemos dejar de notar la parodia de Emma, de Jane Austen, cuestion que no

se ve afectada por el hecho de que gran parte del efecto comico de la pelicula recaiga en las referencias extrinsecas a la moda, los medios y la cultura popular. Si Fuera de onda se elevase algun dia al nivel de los clasicos, la tendencia de Cher a describir a los chicos guapos como 'Baldwins' podria llegar a necesitar una explicacion si los hermanos Baldwin cayesen en el olvido. Pero seria de esperar que, en el caso de Emma, no hiciese falta una explicacion. Por supuesto, existen muchos otros homenajes parodicos. Charada (Stanley Donen, 1963) y otras comedias de suspense de los anos sesenta son parodias-homenaje a las grandes comedias de suspense de Hitchcock, especialmente a Con la muerte en los talones (1959). Muchos de los filmes de Woody Allen son parodias-homenaje, y tambien podemos recordar la obra de De Palma. Aunque Hutcheon afirme que la parodia del arte presupone el uso de la ironia para crear una distancia critica entre el texto parodico y el texto parodiado, este recurso parece en gran parte ausente en Fuera de onda y Charada, del mismo modo que, en gran medida, parece ausente en <<<Bart, el asesino>>>.

VOLVAMOS A <<<BART, EL ASESINO>>>

El objeto principal de la parodia en Bart <<<el asesino>>> es Uno de los nuestros, el brillante filme de Scorsese protagonizado por Ray Liotta, Robert De Niro y Joe Pesci.⁹⁹ Pero Uno de los nuestros es una pelicula de gangsters y, precisamente por eso, convierte en blanco las convenciones que hacen del genero lo que es y las peliculas que lo constituyen. Los espectadores se enfrentan a Uno de los nuestros con algun conocimiento del genero de gangsters. y esto les permite comprender la situacion y las acciones de los personajes del filme. En todo genero hay una verosimilitud particular, propia de ese genero, y por eso puede resultar sensato que los personajes de los musicales se pongan a cantar de improviso, los heroes de accion sobrevivan el enfrentamiento solitario a decenas de tios malos armados de modo muy superior y que, despues de precipitarse (!otra vez!) al crater del Gran Canon, el Coyote aparezca en la proxima secuencia abriendo un paquete de Acme Inc. que deberia ayudarle a atrapar al Correcaminos. Entre las caracteristicas de los filmes de gangsters que contribuyen a su verosimilitud como genero se cuentan la evidente proveniencia etnica de los manosos (italoamericanos o descendientes de irlandeses, por ejemplo); las localizaciones principales, que suelen ser bares, casinos y cualquier otro tipo de locales donde se promuevan el consumo de alcohol y tabaco y las apuestas, ramos tipicos de lucro ilegal, y el circulo restringido de hombres armados, solidarios entre si y al servicio de un jefe. A <<<Bart, el asesino>>> le toma algun tiempo llegar al mundo gangsteril, pero tan pronto como cae en manos de los hombres de Tony el Gordo se ponen de manifiesto todos esos rasgos caracteristicos de los filmes de gangsters.

Una figura recurrente en este tipo de producciones, encarnada en el personaje de James Cagney en El enemigo publico y en el de Ray Liotta en Uno de los nuestros, es la del joven impresionable, aceptado por el grupo y que va medrando lentamente hasta alcanzar un lugar de mayor importancia y confianza, al tiempo que se adapta a la dinamica de su nueva familia mafiosa y da la espalda a su antigua familia. La trayectoria narrativa de este tipo de filmes es paradójica: el ascenso en la estructura de poder de la familia criminal corresponde a un descenso al mundo moralmente retorcido de la familia de mafiosos. Esta conjugacion de auge y caida sin duda tiene sentido, pues el gangster no es tanto un heroe como un antiheroe. Y los valores que rigen el mundo de la mafia son a su vez una inversion de los valores que suelen asociarse al sueno americano. Si segun este ultimo mito aquel que trabaje con teson y tenga los contactos adecuados conseguira prosperar en la vida, el mundo de la mafia en cambio se gobierna por la corrupcion, los excesos, la violencia y una desproporcionada etica de la masculinidad entendida como fuerza bruta y codicia. La estructura basica de la trama, donde se destaca un heroe o un villano, consiste en una sucesion de exitos cada vez mas notorios, es decir, una lenta pero constante adquisicion de poder, riquezas y accesorios materiales, que sin embargo culmina en un acontecimiento catalizador que

<<<vuelve inevitable el fracaso seguido del castigo>>>.100 Asi pues, El enemigo publico termina con la muerte de Cagney, castigo apropiado para una vida criminal. El final de Uno de los nuestros es muy otro: el destino de Henry Hill queda sellado cuando acepta testificar contra sus companeros y al servicio de la fiscalia. A diferencia de Cagney, no morira, pero su castigo sera incluso peor y, de hecho, el personaje lo vera como una muerte en vida. Y es que debera retomar una anonima existencia de clase media en un anonimo lugar de Estados Unidos. No mas sumas cuantiosas de dinero, no mas trajes vistosos ni coches veloces ni juergas con los ricos y poderosos en clubes nocturnos, no mas mujeres faciles ni influencias; solo una casa de extrarradio en un barrio cualquiera. Un castigo, sin duda.

Bart sigue un camino ascendente en el mundo de la mafia, como lo demuestra su empleo, el dinero que no deja de recibir, el traje elegante y la manera en que los otros mafiosos, en especial Tony el Gordo, comienzan a fiarse de el. Esta serie de exitos lo encamina a un inevitable fracaso, su arresto por el presunto homicidio del director Skinner. Pero <<<Bart, el asesino>>> es una parodia selectiva del genero gangsteril, mas o menos lo que podria esperarse de un dibujo animado. El elemento ausente mas obvio es la violencia excesiva, signo distintivo de los filmes de genero parodiados y de todos sus protagonistas, desde el personaje de Cagney hasta el de Liotta. Tampoco se halla presente el sentido de la corrupcion de los valores. Es cierto que Bart se excede un poco al llamar <<<mi dire>>> al director Skinner y meterle dinero en el bolsillo. Sin embargo, este descaro no es atipico de Bart. Una nota discordante de mayor relevancia es que, a diferencia de El enemigo publico y Uno de los nuestros, no hay en este episodio un marco temporal epico. Los filmes clasicos del genero de gangsters se desarrollan a lo largo de varios anos, pues dan cuenta de la <<<buena vida>>> que se da el antiheroe antes de la caida. Como ninguno de los Simpson envejece jamas, esta opcion es naturalmente imposible.

Aunque se trate de una parodia selectiva, <<<Bart, el asesino>>> si explota la concepcion del castigo presente en Uno de los nuestros. Al igual que Henry Hill, el personaje de Liotta, que finalmente se ve obligado a retomar esa misma vida de la que habia intentado escapar, Bart tiene que regresar a una existencia normal, es decir, abandonar a los mafiosos y volver junto a su familia.

En el mejor de los casos, el gangster como antiheroe siempre ha deseado ser capaz de velar por la familia como no lo hizo su padre y, en el peor, de dar la espalda por completo a esa familia, y con ella al barrio y a la clase social a la que pertenece. En las peliculas de gangsters, la familia del protagonista es ingenua o no se interesa por lo que este hace. En cualquier caso, no entiende por completo en que tipo de empresa se ha involucrado el hijo. En este sentido, las reacciones de Marge y Homer ante la nueva situacion de Bart son clasicas. Aunque Marge se preocupa un poco por los cambios de comportamiento de su hijo, tanto ella como Homer estan de acuerdo en que un empleo de media jornada es bueno para cualquier crio. Con todo, Marge sigue un tanto ansiosa y persuade a Homer de que vaya a echar un vistazo al lugar de trabajo de Bart. Homer, incapaz de ver lo evidente, gana al poquer sin darse cuenta de que lo han dejado ganar, y concluye que todo va bien. Dicho de modo sucinto, Homer y Marge tienen una escasa influencia positiva en Bart durante su breve carrera en la mafia.

?Que significa para Bart reunirse con su familia despues de que se levanten los cargos en su contra? Hay dos respuestas posibles para esta pregunta, y la que escojais dependera de si pensais que <<<Bart, el asesino>>> tiene un final ironico. Si pensais que asi es, entonces la parodia solo es selectiva en el sentido en el que, si las series animadas como Los Simpson no modifican algo fundamental, sera inevitable que el desenlace del episodio devuelva a Bart a la situacion en la que se hallaba al comienzo. Si, al contrario, pensais que hay ironia en el final, entonces, a pesar de la selectividad de la parodia, la conclusion del episodio es una observacion critica sobre los limites de la estructura familiar en la que se encuentra Bart. Si el castigo de Ray Liotta es su regreso a la <<<normalidad>>>, es decir, a la vida estadounidense <<<media>>>, podremos interpretar el reencuentro de Bart con su familia como una ironia a costa de la nocion misma de vida familiar estadounidense. Que, por supuesto, es uno de los temas neuralgicos y mas persistentes de Los Simpson.

CONCLUSION

?Que conclusiones se pueden elaborar a partir de lo anterior con respecto a la parodia popular, por una parte, y la parodia del arte, por otra? En primer lugar, que tiende a concentrarse en lo comico antes que en lo ironico. Eso no quiere decir que la ironia forzosamente este ausente; solo significa que los mecanismos primarios son comicos, y la ironia se encuentra subordinada a la intencion comica. Por otra parte, la parodia popular a menudo parte de cierto afecto por el texto parodiado y no de la actitud autocondente o de autorreflexividad estetica. A diferencia de la parodia del arte, la parodia popular no es ante todo critica hacia los textos que convierte en objetos, al menos no en el sentido de <<<interrogar>>> sus precedentes. La estrategia parodica del arte popular es homenaje antes que critica. Sin duda, dichas parodias pueden satirizar o ridiculizar el texto parodiado, pero cuando hay satira, suele basarse en referencias extrinsecas antes que intrinsecas.

<<<Bart, el asesino>>> aprovecha una serie de referencias intrinsecas al servirse de algunos de los motivos y estructuras nodulares del genero de gangsters. Pero, como hemos visto, la parodia es aqui selectiva, pues no todos los temas que definen el genero se encuentran presentes de modo explicito. Cabe entonces preguntarse, ?<<<Bart, el asesino>>> forma parte del genero de las peliculas de gangsters? Dificilmente se trata de un ejemplo paradigmatico, sobre todo debido a la ausencia de violencia extrema. Sin embargo, es un buen ejemplo mixto. Lo que Los Simpson nos dice de la familia en los anos noventa, mediante el recurso a otros componentes genericos de esa mezcla que es la version animada de la comedia de situacion familiar, lo analiza con enorme competencia Paul A. Cantor en este mismo volumen.¹⁰¹ Y resulta ser algo que ni siquiera Uno de los nuestros consiguio decirnos.¹⁰²

8.- LOS SIMPSON, LA HIPERIRONIA Y EL SENTIDO DE LA VIDA

CARL MATHESON

JOVEN INDIFERENTE I: Oh, aquí viene el tío del canon. Esta macoqui.

Joven indiferente ii: ¿LO dices con sarcasmo, tronco?

JOVEN INDIFERENTE I: Ya no se ni como lo digo.

<<<Homerpalooza>>>

¿Cuál es la diferencia entre las comedias que se veían por televisión hace cincuenta, cuarenta o incluso veinticinco años y las de hoy? Ante todo, existen diferencias técnicas, por ejemplo, entre el blanco y negro y la televisión en color, o entre el cine (o incluso la televisión) y el video doméstico. Luego están las numerosas diferencias sociales. Por ejemplo, el mito de la universalidad de la familia tradicional, en la cual están presentes el padre y la madre, se encuentra menos arraigado que en los años cincuenta y sesenta, y las comedias de cada época han reflejado los cambios en la estructura habitual de la familia, si bien las primeras series de viudos y viudas de los alegres años cincuenta, sesenta y setenta estaban pobladas de núcleos familiares no tradicionales. Sería el caso de La familia Partridge, El fantasma y la señora Muir, Julia, The Jerry van Dyke Show, Family Affair, Buscando novia a papa, The Andy Griffith Show, La tribu de los Brady, Bachelor Father y My Little Margie. Por otra parte, cabe destacar que han ocurrido cambios en la manera de tratar ciertas cuestiones, por ejemplo las diferencias raciales.

Sin embargo, quisiera concentrarme en una transformación más profunda: las series de hoy, en su mayor parte, deben su comicidad a ciertos rasgos que las diferencian de las series de décadas precedentes. Tanto en la textura como en la sustancia, Los Simpson y Seinfeld se encuentran a años luz de Leave it to Beaver o The Jack Benny Show, y a una distancia incluso mayor de series más recientes, como M*A*S*H y Maude. En primer lugar, las series de hoy echan mano de referencias o citas tomadas de la cultura popular. En segundo lugar, recurren a la hiperironía: el humor que ofrecen es más flemático, depende en menor medida de un sentido compartido de humanidad y es más propio del carácter resabido de quien está de vuelta de todo. En este ensayo, quisiera analizar la manera en que Los Simpson se vale de las citas y la hiperironía y como estos recursos entroncan con ciertas corrientes actuales de la historia de las ideas.

EL CITACIONISMO

Las comedias de televisión no han renunciado jamás al placer de valerse de la cultura pop con toda la seriedad del actor que, en una pareja de cómicos, da pie al más cachondo para que haga sus chistes. Sin embargo, los primeros ejemplos de citas en este contexto tendían a ser oportunistas, no encarnaban la sustancia del género. Por ello, en la comedia de sketch podían hallarse referencias ocasionales a la cultura pop, como en Wayne and Shuster y Johnny Carson, pero estas referencias no tenían mayor relevancia que cualquier otro material que la serie convirtiese en su objeto. Los orígenes del uso de la cita como fuente principal de material, lo que se ha denominado citacionismo, se sitúan a comienzos de los años setenta en dos series visionarias, MaryHartman, MaryHartman, que satirizaba las telenovelas

desde el propio genero, y Fernwood 2Night, que en la forma de un talk show se burlaba de los talk show de bajo presupuesto. Mas adelante, a finales de los anos setenta y durante los primeros anos ochenta, el citacionismo llego al gran publico a traves de Saturday Night Live with David Letterman y SCTV. Dada la capacidad mimica del elenco y la necesidad de contar con materiales nuevos cada semana, el recurso principal de SNL era la parodia: de generos (los telediarios y los debates televisivos), de ciertos programas (Yo amo a Lucy, Star Trek) o bien de peliculas (La guerra de las galaxias). El tipo de citacionismo empleado por Letterman era mas abstracto y se basaba menos en otros programas en particular. Bajo la influencia del absurdo de otros presentadores como Dave Garroway, que hacia mucho le habian precedido, David Letterman pronto llevo las formulas de la television y el cine hasta mas alla de su conclusion logica (The Equalizer Guy, la chimp cam y el portavoz Larry <<<Bud>>> Melman).

No obstante, la serie que recogio las diversas vertientes de citacionismo y las sintetizo en un todo mas profundo, complejo y misterioso fue SCTV. Al igual que Mary Hartman... y a diferencia de Saturday Night Live, la serie tenia una trama continua y personajes recurrentes, como Johnny Larue, Lola Heatherton y Bobby Bittman. Sin embargo, a diferencia de Mary Hartman..., ponia en escena el funcionamiento de un canal de television, de modo que era una serie televisiva sobre el proceso de la television. Con los anos, cuando los modelos que habian dado pie a personajes como Heatherton y Bittman en cierta medida pasaron a un segundo plano, dichos personajes empezaron a cobrar vida propia y, por lo tanto, pasaron a ocupar un espacio impreciso entre la realidad (de la ficcion) y el simulacro. Ademias, el mundo de SCTV emparentaba con el mundo real en la medida en que algunos de los arquetipos que retrataba (como Jerry Lewis) eran personas reales. De modo que SCTV finalmente llegaria a producir y depender de patrones de intertextualidad y referencias cruzadas mucho mas exhaustivas y sutiles que las de cualquier otro programa que le hubiese precedido.

Asi pues, Los Simpson nacio cuando el uso de la cita alcanzaba la madurez. Sin embargo, no era el mismo tipo de programa que Saturday Night Live y SCTV. Una de las diferencias mas patentes consistia, claro, en que se trataba de una animacion, como (casi) ninguna de las otras senes televisivas, pero esa diferencia apenas tenia efecto sobre el potencial de Los Simpson para el citacionismo; al fin y al cabo, es mas facil volver a dibujar el puente del U.S.S. Enterprise que volver a construirlo y reclutar a todos los actores originales de Star Trek. La diferencia principal radicaba, pues, en que se trataba de una serie de trama continua sobre una familia, construida a partir de los personajes y del guion por igual, mientras que los otros programas, incluso aquellos que contaban con personajes fijos, se articulaban principalmente a partir de situaciones. Por otra parte, a diferencia de Mary Hartman Mary Hartman, que existia para parodiar telenovelas, Los Simpson no tenian por raison d'etre la parodia de las series sobre familias de las que era un ejemplo. El problema era el siguiente: ¿como transformar un formato en esencia no citacionista en un programa que se fundara principalmente en la cita?

La respuesta se halla en la forma de citacionismo empleada en Los Simpson. A manera de contraste, permitaseme bosquejar lo que dicha forma, definitivamente, no era. Tomese, por ejemplo, la parodia de El retrato de Dorian Gray de Wilde en Wayne and Shuster. En dicha parodia, la pintura no refleja los pecados de Gray mientras este permanece joven en apariencia, sino que muestra los efectos de su glotoneria mientras el permanece delgado. Las licencias y combinaciones de la situacion se llevan al limite para producir los gags relevantes y las consecuentes expresiones de asco. Punto final. Aqui el citacionismo es muy directo, y de alli se derivan tanto la trama como el contraste teoricamente gracioso entre la parodia y la novela original. Ahora, comparese el uso lineal y unidimensional de la cita con fines parodicos y el esquema citacionista empleado en una secuencia muy breve del episodio de Los Simpson titulado <<<Un tranvia llamado Marge>>>. En este episodio, Marge interpreta a Blanche Dubois al lado de Ned Flanders, que hace el papel de Stanley en <<<Un tranvia llamado Marge>>>, la version musical de la obra de Tennessee Williams que el teatro comunitario de Springfield pone en escena. Como alguien debe cuidar de la pequena Maggie durante el dia, Marge la envia al parvulario Ayn Rand, que dirige la

hermana del director de la obra. La directora Sinclair, muy severa en materia de disciplina y proselitista de la autonomía infantil, confisca los chupetes de todos los niños, por lo que Maggie, enfurecida, acaba dirigiendo a sus compañeros en una acción de protesta muy bien organizada, durante la cual se escucha incidentalmente el tema de La gran escapada. Después de haber recuperado los chupetes, el grupo se sienta, dispuesto en filas, y comienza a succionar, creando un intenso rumor de pequeños chasquidos, de modo que cuando Homer llega a buscar a Maggie, se encuentra con una escena de Los pájaros de Hitchcock.

Lo primero que puede decirse sobre estas citas es que son hilarantes. Sin embargo, no quiero caer en la trampa de explicar por qué lo son, y es que quien trata de analizar por qué se ha reído hasta las lágrimas acabará pareciendo tan gracioso como Emil Jannings en El ángel azul (y no en la parte más graciosa, cuando el hombre forzudo del circo lo encornuda, ni cuando se ve obligado a hacer una imitación dolorosa e impotente de un gallo ante el abucheo de sus alumnos y acaba muriendo en la ruina, sino en las secuencias anteriores y menos divertidas). Para saber cuán graciosas resultan las referencias mencionadas, basta con volver a mirar el episodio. En segundo lugar, se nota que estas citas no se utilizan con fines paródicos.¹⁰³ Se trata más bien de alusiones concebidas para elaborar un comentario metafórico implícito sobre lo que ocurre en escena. La alusión a Ayn Rand subraya la ideología y la rigidez personal de la directora Sinclair. La columna sonora de La gran escapada hace destacar la determinación de Maggie y sus secuaces. La alusión a Los pájaros da cuenta de la amenaza que supone una conciencia colectiva representada por numerosos seres diminutos que trabajan al unísono. Al salirse del texto mediante estas referencias instantáneas, Los Simpson consigue transmitir una gran cantidad de información de modo sumamente económico. En tercer lugar, los rasgos más impresionantes de este juego de alusiones son su ritmo y densidad, que se han desarrollado a medida que la serie ha ido madurando. Los primeros episodios, por ejemplo aquel en donde Bart decapita la estatua de Jedediah Springfield, sorprendentemente carecen de citas. Los episodios más recientes derivan gran parte de su frenética potencia cómica de la rafaga continua de alusiones. Esta densidad de la alusión es quizás lo que en mayor medida diferencia Los Simpson de cualquier otra serie que la haya precedido.¹⁰⁴

Sin embargo, la dependencia de Los Simpson de otros elementos de la cultura pop tiene su costo. Del mismo modo en que los lectores no familiarizados con La rama dorada de Frazer tendrán dificultades para interpretar La tierra baldía de Elliot, y así como tantos lectores contemporáneos se quedarían desconcertados ante la cantidad de citas bíblicas y clásicas que ocupan un lugar preeminente en la historia de la literatura, buena parte del público de Los Simpson no comprenderá en gran medida lo que ocurre en los episodios a causa de su desconocimiento de la cultura popular que está en la base referencial de la serie. Y, al no captar las referencias, muchos espectadores podrían interpretar Los Simpson como una de las tantas series existentes sobre una familia ligeramente excéntrica, poblada de personajes ni muy listos ni muy interesantes. A partir de tales presupuestos, es posible que estos espectadores formulen un teorema según el cual Los Simpson no tiene gracia ni sustancia, o hasta concluyan que quienes ven el programa carecen de gusto, inteligencia o parámetros personales de higiene mental. Sin embargo, a los detractores de la serie no solo se les escapa gran parte de su humor, sino que no son capaces de comprender que el esquema de citas constituye un vehículo esencial para desarrollar los personajes y determinar el tono mismo de la serie. Puesto que, para empezar, estas personas tampoco suelen ser admiradoras de la cultura popular, desde luego se mostrarán reacias a admitir que se han perdido algo importante. En fin, es difícil hablarle de colores a un ciego, especialmente si no escucha. Por otra parte, aquellos que encuentran placer en dibujar líneas entre los puntos de las citas se deleitarán más en la tarea a causa de su exclusividad. No hay mejor chiste que el chiste privado: el hecho de que muchos no entiendan Los Simpson bien podría convertirla en una serie incluso más divertida para quienes sí la entienden.

LA HIPERIRONIA Y EL COMETIDO MORAL

Sin la figura del sabelotodo, el genero mismo de la comedia seria inconcebible. Sin importar si uno suscribe, como es mi caso, la tesis segun la cual toda comedia es esencialmente cruel, o si en cambio asume una posicion relativamente mas moderada, segun la cual solo la mayor parte de las comedias son crueles, hay que admitir que el genero siempre se ha apuntalado sobre la alegria que produce burlarse de los demas. Sin embargo, la crueldad en las series televisivas siempre se ha utilizado con un fin social positivo. En la mojigata M*A*S*Hy Ojo de Halcon y su panda solo hacian chistes para <<<aliviar el dolor de un mundo que se ha vuelto loco>>>, y el blanco de sus burlas, por ejemplo, el mayor Frank Burns, simbolizaba la amenaza a los valores del liberalismo que la serie metodicamente intentaba vigorizar en las almas de su publico de finales del siglo xx. En Leave It to Beaver, el vinculo entre el humor y la transmision de valores familiares resulta didacticamente obvio. IVluy pocas series, ente las cuales se destaca Seinfeld, consiguieron eludir del todo el trasfondo moralista.¹⁰⁵ La capacidad de Seinfeld de mantener un publico cautivo a pesar de sus personajes superficiales y mezquinos, que llevan a cabo acciones igualmente mezquinas y superficiales, resulta milagrosa. De modo que, al concentrarme en Los Simpson, quisiera responder a las siguientes preguntas: ?Acaso la serie se vale del humor para dar lecciones morales? ?Recorre al humor para apoyar la tesis de que no hay cometido moral justificable? ?O bien se mantiene al margen de todo cometido moral?

Se trata de preguntas espinosas, porque se pueden encontrar datos para contestar a todas de modo afirmativo. Para sustentar la tesis de que Los Simpson promueve un cometido moral, generalmente basta con mirar a Lisa y a Marge. Tomense como objeto de estudio las arengas de Lisa a favor de la integridad, la libertad con respecto a la censura y toda una serie de causas sociales sensibleras, y se llegara a la conclusion de que Los Simpson no es mas que otra serie progresista revestida por una delgada pero sabrosa y crujiente capa de malicia. Incluso puede esperarse que Bart despliegue humanidad cuando realmente hace falta, como en el episodio en que, en el colegio militar, desafia la presion sexista de sus companeros y le da animos a Lisa para que supere la prueba de la soga. La serie tambien parece condenar, desde una postura de superioridad moral, diversos blancos suaves de caracter institucional: el sistema politico de Springfield es corrupto, el jefe de policia es perezoso y solo atiende a sus propios intereses, y el reverendo Lovejoy es, en el mejor de los casos, un incompetente. La industria inmobiliaria pone en escena un falso milagro para promover la construccion de un centro comercial; el senor Burns intenta aumentar el volumen de negocio de la planta nuclear tapando el sol. Vistos en su conjunto, estos ejemplos parecen abogar por una moral asentada en y ejercida desde el individuo, que ponga a la familia por encima de cualquier institucion.¹⁰⁶

No obstante, pueden hallarse en la serie diversos ejemplos que no encuentran acomodo con ninguna postura moral admisible. En un episodio, se habla con desprecio de Frank Grimes (quien detesta que le llamen 'Graimito'), el empleado modelo de la planta nuclear, mientras que Homer, un gandul negligente, resulta mucho mas querido por todos. Al final, Grimes se derrumba y decide empezar a comportarse igual que Homer Simpson. Mientras <<<actua como Homer>>>, Grimes toca un transformador y muere en el acto. Durante la oracion del Reverendo Lovejoy en el funeral de Grimes, (<<<o Graimito, como le gustaba que lo llamaran>>>), Homer, que se ha adormilado y ronca, de repente exclama <<<!cambia de canal, Marge!>>> El resto de los presentes estalla en carcajadas espontaneas y apreciativas, y Lenny dice <<<!ese es Homer!>>>. Alli acaba el episodio. En otro episodio, Homer es responsable involuntario de la muerte de Maude Flanders, la mujer de Ned. Entre la multitud que asiste a un partido de futbol, Homer esta ansioso por atrapar una de las camisetas que unas animadoras disparan como proyectiles desde el campo. Pero justo cuando lanzan una en su direccion, Homer se inclina a recoger un cacahuete. La camiseta le pasa por encima e impacta en la piadosa Maude, haciendola caer mortalmente de las gradas. Es dificil situar estos episodios en una cartografia moral pues, desde luego, no concuerdan

con la parábola usual de la virtud recompensada.

¿Que podríamos concluir, entonces, a partir de estos datos dispares, algunos de los cuales nos alejan y otros nos llevan hacia la afirmación de que Los Simpson propugna la generosidad y los valores progresistas en la familia? Antes de intentar llegar a una conclusión, quisiera ir más allá del detalle de varios episodios de la serie y presentar otras pruebas que tal vez resulten pertinentes. Y es que quizá podríamos analizar mejor la cuestión del empeño moral de Los Simpson a la luz de su relación con ciertas corrientes intelectuales de la época. Advierto al lector que, si bien creo que mis observaciones sobre el actual estado de la historia de las ideas son más o menos justas, también están sumamente simplificadas y, desde luego, las posturas que esbozo no son compartidas de manera unánime.

Comencemos por la pintura. El influyente crítico Clement Greenberg sostenía que el objetivo de toda pintura era trabajar con el carácter irreductiblemente plano del medio, y reconstruyó la historia de dicho medio de modo que culminase en la disolución del espacio pictórico tridimensional y la aceptación de su índole totalmente plana por parte de los pintores de mediados del siglo xx. Desde este punto de vista, los pintores eran como investigadores científicos cuyo trabajo contribuía al progreso del medio, que se tenía por artístico a la par que científico. Pero la postura de Greenberg fue perdiendo vigor porque era fundamentalmente injustificable y colocaba una camisa de fuerza a los pintores, aunque no había otras teorías sobre la esencia de la pintura que contaran con suficiente apoyo para competir por ese lugar. Como resultado, la pintura (y las otras artes) entraron en una fase que el filósofo Arthur Danto ha denominado <<<el final del arte>>>. Con esto Danto no quería decir que no pudiesen seguir produciéndose obras artísticas, sino que el arte ya no podía interpretarse como un progreso histórico hacia un fin determinado.¹⁰⁷

Hacia el final de la década de 1970, muchos pintores habían retomado estilos previos, más figurativos, y sus obras se convirtieron al mismo tiempo en representación de sus objetos y en comentario sobre movimientos del pasado, como el expresionismo, y sobre el vacío contemporáneo en la historia del arte. En lugar de hacer referencia a la esencia de la pintura, gran parte de la producción de esa época comenzaba a hacer referencia a la historia de la pintura. Algo similar ocurría en otros medios: arquitectos, cineastas y escritores revisaban la historia de sus disciplinas.

Sin embargo, el arte no era el único sector en que se ponían violentamente en entredicho las antiguas convenciones sobre la naturaleza e inevitabilidad del progreso. La ciencia, el ícono por antonomasia del progreso, era objeto de ataques desde diversos puntos. Kuhn ya había sostenido (dependiendo del intérprete con el que esteis de acuerdo) que no había tal cosa como el progreso científico o que, de haberla, no existían reglas para determinar lo que eran este o la racionalidad científica. Feyerabend, a su vez, argumentaba que quienes sostuvieran teorías sustancialmente distintas no serían capaces siquiera de comprenderse entre sí y, por lo tanto, no había esperanza de un consenso racional. En su lugar, exaltó las virtudes anárquicas del <<<todo vale>>>. Las primeras investigaciones sociológicas en el campo de la ciencia intentaban demostrar que, en lugar de inspirar la búsqueda desinteresada de la verdad, la historia de la ciencia era esencialmente una narrativa de intrigas a puerta cerrada que habían cobrado grandes proporciones, pues cada transición en esa historia podía explicarse según los intereses y filiaciones personales de sus participantes.¹⁰⁸ Y, desde luego, la idea del progreso filosófico seguía en entredicho. En un texto sobre Derrida, el filósofo americano Richard Rorty sostiene que no es posible alcanzar nada similar a la verdad filosófica, que tal cosa no existe o no interesa, y que la filosofía es, en sí misma, un género literario, motivo por el cual los filósofos deberían reinventarse como escritores que reelaboran e reinterpretan los textos de sus predecesores. En otras palabras, la versión rortyana de Derrida recomienda que los filósofos se conciban a sí mismos como participantes históricamente conscientes de una conversación, y no como investigadores seudocientíficos.¹⁰⁹ El propio Derrida prefería un método conocido como deconstrucción, que alcanzó un auge de popularidad hace algunos años y consistía en desmontar los textos de manera muy técnica para revelar contradicciones ocultas y segundos motivos

involuntarios. Rorty se pregunta si, dada la postura de Derrida con relación a la posibilidad del progreso filosófico, la deconstrucción solo puede usarse con fines negativos, es decir, si es posible recurrir a ella para elaborar algo más que una burla filosófica de otros textos.

Permitidme que insista en que estas afirmaciones acerca de la naturaleza del arte, la ciencia y la filosofía son sumamente controvertidas. Sin embargo, la única afirmación, relativamente poco controvertida, que he de suscribir para sustentar mi tesis es que cada vez son más las personas que comparten este tipo de posturas. Nos encontramos en medio de una crisis generalizada de la autoridad: artística, científica, filosófica, religiosa y moral, y ello de una manera desconocida por las generaciones anteriores. Ahora bien, mientras lentamente ponemos los pies en la tierra y regresamos a Los Simpson, deberíamos preguntarnos lo siguiente: si la crisis que he descrito se halla tan extendida como creo, ¿de qué manera podría reflejarse en la cultura popular en general, y especialmente en la comedia?

Ya nos hemos referido a un fenómeno que podría tomarse como consecuencia de una crisis de autoridad. Cuando han tenido que hacer frente a la muerte de la idea del progreso en sus respectivos campos, pensadores y artistas a menudo se han decantado por revisar la historia de los mismos. Así, los artistas han reconsiderado la historia del arte; los arquitectos, la historia del diseño, y así sucesivamente. Se trata de un giro natural: una vez que se ha abandonado la idea de que el pasado es sencillamente un camino primitivo hacia una actualidad que lo ha superado y un mañana incluso mejor, podemos intentar un acercamiento a ese pasado como si se tratase de un igual. Por otra parte, si el argumento del progreso queda fuera de la lista de temas por discutir, la conciencia de la propia historia podría ser una de las pocas cosas que queden para llenar el vacío conversacional de esta o aquella disciplina. Por ello, podría pensarse que el citacionismo es un fruto natural de la crisis de la autoridad, y que su prevalencia en Los Simpson es también resultado de dicha crisis.

La idea de que el citacionismo en Los Simpson es resultado de algo <<<que se respira>>> la confirma la contundente omnipresencia de la apropiación histórica en la cultura pop. Coches como el Nuevo Escarabajo Volkswagen Beetle y la PT Cruiser funcionan a manera de cita de tiempos pasados, y sus productores sencillamente no dan abasto. Tal es la demanda. En arquitectura, los complejos habitacionales del Nuevo Urbanismo han intentado recrear el ambiente de las pequeñas ciudades de hace décadas, y han resultado tan populares que solo los más adinerados pueden comprar casas en estos complejos. El mundo musical es un cajón de sastre de citas de diversos estilos, en donde a menudo las creaciones originales citadas sencillamente se samplean y procesan de nuevo.

Para ser justos, no todos los casos de citacionismo histórico deberían interpretarse como resultado de una crisis de autoridad reinante. Por ejemplo, el movimiento del Nuevo Urbanismo en arquitectura fue una respuesta directa a un desgaste evidente en el sentimiento de comunidad, originado en la funesta combinación de una periferia económicamente segregada y la presencia de anodinos centros comerciales. Dicho movimiento intentaba aprovechar la historia para convertir el mundo en un lugar mejor, donde las personas pudiesen convivir con otras personas. Así pues, el grado de citacionismo de Los Simpson podría apuntar hacia una crisis de la autoridad, pero también podría derivarse de una estrategia para construir un mundo mejor, a la manera del Nuevo Urbanismo, o podría ser apenas un accesorio de moda, como los pantalones caqui retro de The Gap.

Pero no. Si queremos sumergirnos en las profundidades de la relación entre Los Simpson y la crisis de la autoridad tendremos que echar mano de otros recursos, y en este punto es donde retomo la pregunta original del presente apartado: ¿acaso Los Simpson se vale del humor para impartir lecciones morales? Mi respuesta es que Los Simpson no enseña nada, porque el humor de la serie solo propone puntos de vista que inmediatamente pueda desarticular. Por otra parte, este proceso de desmontaje es tan inherente a la serie que no podemos verlo como un gesto meramente cínico, pues se ocupa incluso de dislocar el propio cinismo de la serie. Este constante proceso de desmantelamiento es lo que llamo <<<hiperironía>>>.

Para comprenderlo mejor, tomemos en consideracion un episodio de la septima temporada de la serie, <<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>>. En este episodio, Marge se compra un traje de Coco Chanel por noventa dolares en una tienda de saldos. Cuando se lo pone, se topa con una antigua companera de secundaria que toma nota del traje de diseñador y, creyendo que, al igual que ella misma, Marge pertenece a la clase acomodada, la invita al exclusivo Glen Country Club de Springfield. Sobrecogida por el refinamiento que la rodea, y a pesar de los comentarios maliciosos de las mujeres que senalan que siempre lleva el mismo traje, Marge se decide a medrar en la escala social. Aunque al comienzo se sienten excluidos, Homer y Lisa acaban enamorandose del club por los campos de golf y las caballerizas. Pero justo cuando estan a punto de ser aceptados como miembros, Marge se da cuenta de que su nueva obsesion con el estatus social ha desplazado su interes por la familia. Despues de razonar que probablemente el club tampoco quiera contarlos entre sus miembros, Marge y los suyos deciden volver a casa en el ultimo momento. Pero no saben que el club les ha preparado una suntuosa fiesta de bienvenida y que quienes les esperan quedaran profundamente decepcionados ante su ausencia. El señor Burns incluso habia hecho la compota de higos el mismo.

A primera vista, el episodio puede parecer otro ejemplo de reafirmacion de los valores familiares tipico de la serie: despues de todo, Marge elige a la familia en lugar del estatus. Ademas, ¿que podria resultar mas insignificante que el estatus entre un monton de esnobs inhumanos y superficiales? Sin embargo, los socios del club resultan ser personas amigables y bastante afectuosas, desde el golfista, Tom Kite, que le da consejos a Homer sobre su swing aunque este ultimo le ha robado los palos --y los zapatos-- de golf al señor Burns, quien a su vez agradece a Homer que haya puesto de manifiesto su falta de honradez en el juego. Poco a poco, el hastiado cinismo que parece reinar en el club se va convirtiendo en un mero tropo conversacional; los miembros estan dispuestos a aceptar a la familia Simpson, de clase trabajadora, ¿o acaso no se han dado cuenta de que pertenecen a la clase media baja?¹¹⁰ La situacion se complica si se toman en cuenta los motivos por los que Marge a ultima hora decide no asistir a la reunion. En primer lugar se encuentra el falso dilema entre cuidar de su familia y ser bienvenida en el club. ¿Por que una posibilidad habria de excluir la otra? En segundo lugar, Marge cree que su familia sencillamente no pertenece a ese lugar. Esta idea parece basarse en una actitud clasista que los propios socios del club no exhiben. De modo que el episodio no sienta unas bases estables sobre las que el espectador pueda descansar su juicio. Hace un amago a la santidad de los valores familiares y luego un drible hacia el determinismo de clase, pero no escoge la mitad del campo en la que deba jugar. Por otra parte, al reflexionar un poco mas, ninguna de las <<<soluciones>>> que por momentos parece plantear resultan satisfactorias. A su manera, el episodio es tan cruel y despiadado como el de Graimito. Con todo, si este ultimo episodio hace gala de sangre fria, el del club social hace aparecer, como por arte de magia, ciertas soluciones reconfortantes y satisfactorias que, sin embargo, desecha de inmediato. En mi opinion, he alli el paradigma de los verdaderos Simpson. Creo que, si existe una crisis de la autoridad, la hiperironia es la forma humoristica mas apropiada para expresarla. Recordemos que muchos pintores y arquitectos acabaron revisando la historia pasada de la pintura y la arquitectura cuando abandonaron la idea de un objetivo fundamental transhistorico inherente a estas disciplinas. Recordemos tambien a Rorty, para quien, siguiendo a Derrida, no existe una verdad filosofica trascendente, por lo cual reconstruye la filosofia como una conversacion historicamente consciente que en gran parte consistiria en la reelaboracion de obras del pasado. Una interpretacion posible de todas estas transiciones es que, con el abandono del <<<conocimiento>>>, se ha desarrollado el culto al <<<ser un entendido>>>. Es decir, si no existe la verdad ultima (o metodo para alcanzarla), de todas formas puedo demostrar que entiendo mejor que vosotros mismos las reglas intelectuales segun las cuales operais. Puedo mostrar mi superioridad en relacion con vosotros al probar que estoy al corriente de lo que os mueve. Ninguna de nuestras posiciones es definitivamente superior, pero por el momento al menos puedo situarme en mejor sitio en las arenas movedizas del juego al que estamos jugando. La hiperironia es la concrecion

humorística del culto al <<<ser un entendido>>>. Dada la crisis de autoridad, no hay propósitos más excelsos, como la enseñanza moral, la revelación teológica o la demostración de las maneras del mundo, a los que pueda orientarse la comedia. Al contrario, el humorismo puede usarse para atacar a todo el que crea poseer alguna respuesta a las preguntas más significativas, y ello no con el fin de reemplazar el objeto de ataque por una mejor perspectiva sobre la cuestión, sino sencillamente por el placer de atacar, o tal vez por la sensación momentánea de superioridad antes mencionada. Los Simpson se deleita en atacar. Casi todo es un objetivo posible de ataque, cualquier personaje estereotipado, cualquier punto débil, y desde luego todas las instituciones. La serie juega a llevar ventaja a los miembros de la audiencia al retarlos a identificar la avalancha de alusiones que les arroja. Y, como bien ilustra <<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>>, se cuida de asumir una posición.

Estaría en lo correcto quien señalase que muchos otros episodios son bastante menos desoladores o narrativamente menos estables que los de Frank Grimes y el club social. La mayor parte de los primeros episodios, como aquel en que Bart decapita la estatua del pueblo, cuentan con soluciones sencillas y orientadas hacia la familia. Episodios posteriores contienen ya algún desmontaje cosmético. Al comienzo de <<<Homer en el espacio exterior>>>, de la quinta temporada, Bart escribe <<<INSERTAR CEREBRO AQUI>>> con un rotulador grueso en la nuca de Homer. Más adelante, una vez que Homer ha salvado su capsula espacial, Bart escribe <<<HEROÉ>>> en la nuca de Homer. Aquí, la ilusión de desmontaje solo sirve para darle un toque amargo a una golosina que, de otro modo, resultaría demasiado edulcorada. ¿O no? Al fin y al cabo,

Homer ha salvado la misión espacial por error, pues inadvertidamente ha reparado una escotilla al intentar matar a otro astronauta con una barra de carbono. La escotilla en cuestión se ha aflojado en el intento de evacuar unas hormigas experimentales que Homer había dejado sueltas por accidente. Y el mundo --y la revista Time-- reconocen a la <<<barra inanimada de carbono>>>, y no a Homer, el mento de la salvación de la nave espacial. Así pues, sería justo afirmar que el momento afectuoso entre Homer y Bart está contaminado por los eventos previos.

Sin embargo, para ser justos con quienes opinan que Los Simpson asume una posición moral unívoca, hay episodios que no parecen desarticularse a sí mismos en ningún sentido. Pensad, por ejemplo, en el episodio arriba mencionado, en el que Bart ayuda a Lisa en la escuela militar. En él se ridiculizan muchas cosas, pero la bondad fundamental de la relación entre Bart y Lisa no se cuestiona. En otro episodio, cuando Lisa descubre que Jedediah Springfield, legendario fundador de la ciudad, era un impostor, se abstiene de anunciar su descubrimiento a la ciudad porque se da cuenta del valor social del mito.^{[111](#)}

Y, por supuesto, debemos mencionar el episodio en que muere el músico de jazz Gingivitis Murphy, que de veras merece el epíteto simpsoniano de <<<peor episodio de la historia>>>, pues combina un sentimentalismo carente de autocrítica y una adoración ingenua de la creación artística, adornando la combinación con un seudojazz involuntariamente espantoso que funcionaría mejor como tema musical de talk show de canal de pago. El tema de Lisa, Jazzman, representa al mismo tiempo estos tres problemas, y debe contar como el peor momento del peor episodio de la historia. A pesar de la evidencia de estos episodios y otros similares, que se ven con demasiada frecuencia para dejarlos pasar como accidentes, nos encontramos de nuevo con los datos contradictorios con los que hemos comenzado el presente apartado. ¿Los Simpson es una serie hiperirónica o no? Podría sostenerse que la hipertonia es un accesorio de moda, ironía marca The Gap, y que no da cuenta del ethos o modo de ser del programa.

Otra serie que ha tenido buena acogida por parte de la crítica, Buffy el Cazavampiros, está tan profundamente comprometida con la distinción maniquea entre el bien y el mal como solo puede estarlo un adolescente. Su dependencia de los chistes agudos y la ironía subversiva es epidérmica. Bajo la superficie, apenas se encuentran unos adolescentes dominados por la angustia que combaten en una solemne batalla contra unos demonios malignos que quieren destruir el mundo. Podría argumentarse que

quizá, bajo la ironía superficial de Los Simpson, se descubriera un compromiso vigoroso con los valores familiares.

Yo preferiría argumentar que la hiperironización simpsoniana no es la máscara de un compromiso moral subyacente, y ello por tres motivos, de los cuales resultan plausibles, si bien insuficientes, los primeros dos. En primer lugar, Los Simpson no consiste en un episodio único, sino en más de cuatrocientos, divididos en más de veinte temporadas. Hay buenas razones para pensar que la aparente conclusión de un episodio se vera desarticulada por la conclusión de algún otro;¹¹² es decir, que se nos induce a responder con ironía a este o aquel episodio, dadas las claves que proporcionan tantos otros. Con todo, podría replicarse que este desmontaje interepisódico se ve en sí mismo desarticulado por la frecuencia de los finales familiares felices en la serie.

En segundo lugar, como serie consciente de estar <<<a la última>>> se podría afirmar que Los Simpson está al corriente de una actualidad que además suscribe. Y los valores familiares difícilmente están a la última. De modo que son pocas las razones para creer que Los Simpson abrazaría esos valores de todo corazón. Sin embargo, lo anterior es, en el mejor de los casos, una confirmación débil. Como programa innovador, Los Simpson podría flirtear con la hipernormia sin por ello asumirla plenamente. Después de todo, jurar fidelidad a una bandera con dificultad es una actitud hiperirónica, así que, además de ser un programa de moda y consciente de ello, se trata también de un producto que debe mantenerse dentro de los límites que le impone un horario estelar en la televisión. Podría argumentarse que estos límites obligarían a Los Simpson a comprometerse con algún tipo de posición moral aceptable. Por lo tanto, no podemos inferir que se trate de una serie hiperirónica a partir de la única premisa de que es consciente de su propia cualidad innovadora.

La tercera y más sólida razón a favor del argumento de la hiperironía como rasgo dominante y en contra de la tesis de que Los Simpson está a favor de los valores familiares se basa en la percepción de que la energía cómica de la serie decae significativamente cada vez que salen a la superficie conclusiones morales o didácticas (como en los episodios de Gingivitis Murphy). A diferencia de Buffy cazavampiros, Los Simpson es fundamentalmente una comedia. Buffy puede salir bien librada si abandona su postura irónica porque se trata de una aventura centrada en la eterna batalla entre el bien y el mal. Los Simpson no tiene otra alternativa que hacer reír. De modo que se trata de una serie muy divertida cuando celebra la crueldad física de cualquier episodio de Rasca y Pica, hilarante cuando ridiculiza a Krusty y los genios del marketing que transmiten Rasca y Pica, y banal, monocorde y nada divertida cuando intenta tratar con seriedad la cuestión de la censura a partir de Rasca y Pica. La sustancia vital de Los Simpson y su logro más sorprendente es el ritmo de crueldad y ridículo que ha conseguido mantener durante más de un decenio. La preponderancia del citacionismo contribuye a mantener el nivel, pues gracias a este recurso la serie puede buscar blancos más allá de sí misma. Cuando el tiro al blanco cede el lugar a los saludables mensajes de integridad o a los momentos familiares reconfortantes, el ritmo disminuye a una lentitud vergonzosa, que el risómetro no alcanza a registrar.

No pretendo afirmar que los creadores de Los Simpson tuvieran ante todo la intención de hacer teatro de la crueldad, aunque puedo imaginar que así fue. Antes bien, quisiera sostener que, en cuanto comedia, el objetivo de la serie es hacer reír, y deberíamos interpretarla desde un punto de vista que destaque al máximo la capacidad que tiene de conseguirlo. Cuando, al contrario, asumimos que se trata de un excéntrico pero sincero refrendo de los valores familiares, nos situamos en una perspectiva desde la cual se pierde de vista el potencial cómico de la serie. Y si, en cambio, vemos la serie como una producción erigida sobre los pilares gemelos del humor misántropico y el <<<ay que ingeniosos somos>>> en la superación intelectual del resto, le concedemos un máximo potencial cómico, pues prestamos atención a aquellos elementos que nos hacen reír. De ese modo, además garantizamos una función vital al grado de citacionismo y, por añadidura, relacionamos la serie con una tendencia de

pensamiento dominante en el siglo xx.

Pero, si los sensibleros momentos familiares no desarrollan el potencial humorístico de la serie, ¿por qué están presentes? Una explicación posible es que, sencillamente, se trata de errores; se suponía que fueran hilarantes pero no lo son. La hipótesis, sin embargo, no es admisible.

Una segunda conjetura es que la serie no sea exclusivamente comedia, sino más bien comedia para la familia, es decir, algo saludable y no demasiado hilarante que la familia entera pueda aspirar a disfrutar. Se trata, sin embargo, de otra hipótesis implausible. Como alternativa, podemos intentar desentrañar la función de los momentos reconfortantes, y creo que tal función existe. Supongamos que el motor que propulsa Los Simpson se alimenta de ingeniosa crueldad. Aunque el público aprecie el humor de la serie, podría no querer recibir un mensaje tan deprimente semana tras semana, en especial si dicho mensaje se centra en una familia con prole. Seinfeld nunca ofreció esperanza alguna, su corazón era duro como la piedra, pero era una sene sobre adultos sin afecto. Una serie igualmente sombría que incluya niños entre sus personajes se parecería a la parodia de una sitcom en Asesinos por naturaleza, el filme de Oliver Stone, en donde el comediante Rodney Dangerfield hace las veces de alcohólico que maltrata a los niños. Con los años, una serie de esa índole perdería gancho y espectadores, para decir lo mínimo. En cambio, sostengo que los treinta segundos aproximados de redención aparente en cada episodio de Los Simpson existen ante todo para ayudarnos a perseverar durante los veintiun minutos y medio de maníaca crueldad con los que comienza el siguiente episodio. En otras palabras, los momentos de unión familiar permiten que Los Simpson se perpetúe en cuanto serie. El humorismo no tiene su razón de ser en el mensaje: al contrario, la ilusión ocasional de un mensaje positivo nos permite tolerar un poco más de humor. A menudo filósofos y críticos hablan de la paradoja del horror y la paradoja de la tragedia; ¿por qué buscamos con tal afán aquellas formas artísticas que provocan emociones desagradables como la compasión, la tristeza y el miedo? Creo que, al menos en cuanto a ciertas formas humorísticas, existe una paradoja igualmente importante. ¿Por qué buscamos formas artísticas que nos hagan reír de las desgracias de los demás, de un mundo sin redención posible? En este caso, la risa parece tener un costo muy elevado. El uso que en Los Simpson se hace de finales reconfortantes centrados en la idea de la familia debería verse como un intento de ocultar la paradoja de la comedia que tan bien ejemplifica la propia serie.

Espero haber demostrado que el citacionismo y la hiperironía son recursos predominantes, interdependientes y responsables por igual del funcionamiento del humor en Los Simpson. La imagen que he dibujado de la serie es deprimente porque he definido su humor de modo negativo, como un humor de la crueldad y la condescendencia, aunque se trate de una crueldad y una condescendencia sin duda hilarantes.¹¹³ Con todo, he omitido un rasgo muy importante en esa imagen: los miembros de la familia Simpson, compuesta por una versión no muy lista del ello freudiano en el papel de padre, un hijo sociopata, una hija remilgada y una madre bastante insípida e inocua, se aman entre sí. Y nosotros los amamos. A pesar de desmontar cualquier ilusión de valor, y a pesar de que, semana tras semana, nos ofrezca escaso consuelo, la serie consigue dar cuenta de la fuerza pura del amor irracional (o no racional) de los seres humanos hacia otros seres humanos, y nos obliga a participar al hacernos amar a esas tremulas figuritas pintadas sobre celuloide que viven en un tremulo mundo vacío. Eso sí que es entretenimiento cómico.¹¹⁴

9.- LOS SIMPSON Y LA POLITICA DEL SEXO

DALE E. SNOW Y JAMES J. SNOW

El mayor logro de Los Simpson ha sido poner en entredicho cierta mojigatería de la televisión que, en los años cincuenta del siglo xx, venía ejemplificada por los lugares comunes de Father Knows Best y que, actualmente, jalona la programación de la cadena americana Fox, cuya calidad es objeto de viva discusión en la serie. Con todo, Los Simpson perpetúa y amplía una política sexual conservadora en tres sentidos. En primer lugar, da cuenta de una ciudad, Springfield, poblada de una abrumadora mayoría masculina. En segundo lugar, los episodios centrados en Bart o en Homer son los más abundantes y, por último, la serie ofrece una caracterización sesgada de Marge y Lisa.

VAYA MUNDO MACHISTA, MACHISTA Y OTRA VEZ MACHISTA

Congresista Arnold: ¡Hola!, tu debes ser Lisa Simpson.

Lisa: Hola, señor.

Congresista Arnold: Lisa, con tesón, quien sabe, un día podrías ser congresista o senadora, ya tenemos unas cuantas, ¿sabes?

Lisa: Solo dos, me he enterado.

Congresista Arnold: [se ríe] ¡Mira que lista! <<<La familia va a Washington>>>

Una de las indefectibles delicias visuales de Los Simpson es la riqueza y el detalle de los elementos que se encuentran en un segundo plano, en especial cuando se trata de escenas multitudinarias. Bugs Bunny puede haber jugado al béisbol ante un estadio repleto de indistintos garabatos ovales, e igualmente encontramos caras vacías en Doug o Ren and Stimpy (para nombrar solo dos series animadas, muy distintas entre sí), pero Springfield está poblada de personajes reales, y en cada secuencia en la que haya muchedumbres es posible reconocerlos. Se entiende por que toma seis meses llevar a cabo la animación de cada episodio, visto el cuidado que se reserva a las señales de tránsito, los paisajes de fondo, urbanos y rurales por igual, y la creación de decenas de residentes de Springfield que se distinguen al instante.

Al espectador habitual no le sorprenderá, por ejemplo, ver a Moe, a Otto, al señor Burns, a Smithers o a Jasper entre el público de una presentación escolar, ello a pesar de que (presumimos) estos personajes no tengan hijos en edad de asistir a la escuela primaria.

De igual modo, el director Skinner, el jardinero Willy y Edna Krabappel son rostros familiares entre la multitud que escucha a los charlatanes, asiste al circo o participa en manifestaciones ante el ayuntamiento. Como han señalado numerosos críticos, el espectador habitual tiene la sensación de conocer la ciudad y, de hecho, Springfield es un elemento vital en el éxito de Los Simpson:

*Al dotar de vida a un <<<cosmos maravillosamente congestionado>>>, Groening consigue mantener en suspenso la trama principal durante un periodo temporal relativamente largo... Las localizaciones de la serie y su composición de base contribuyen a la excepcional variedad de líneas argumentales, de las que son condición previa, y abren paso al infinito universo de relatos posibles en el formato animado; es decir, al retratar la realidad y lo sobrerreal de una manera artística y al mismo tiempo dramática, cualidad que solo se puede considerar específica de la literatura y rara vez se encuentra en el cine contemporáneo.*¹¹⁵

Por lo tanto, no es baladí subrayar que, en términos de distribución de géneros, la ciudad de

Springfield es, si acaso, ligeramente más conservadora que el universo de programas televisivos que a menudo satiriza. Julia Wood describe del modo siguiente la norma televisiva:

*Los hombres blancos forman dos tercios de la población. Las mujeres son menos, quizá porque ni siquiera un diez por ciento vive más allá de los treinta y cinco años. Aquellas que lo consiguen, al igual que sus iguales más jóvenes o masculinos, son casi todas blancas y heterosexuales. Además de ser jóvenes, la mayor parte de las mujeres son hermosas, muy delgadas, dociles y principalmente se ocupan de sus relaciones sentimentales... Hay algunas mujeres malas y maliciosas, y no son tan guapas ni tan sumisas o afectuosas como las mujeres buenas. Casi todas las mujeres malas trabajan fuera de casa, y probablemente por eso se han endurecido y ya no resultan deseables.*¹¹⁶

Por cuanto sabemos, los funcionarios censales no han visitado Springfield en la década de 2000, de modo que nos fiaremos de tres fuentes en el intento de establecer la distribución de los sexos. Who's Who in Springfield, un sitio en Internet que se describe como <<<listado exhaustivo de referencias literarias, políticas, históricas, televisivas, militares, filmicas, musicales, comerciales y de dibujos animados en los personajes secundarios de Los Simpson>>>,¹¹⁷ contiene un apartado que se denomina <<<Personajes recurrentes>>>, y que tiene por objeto incluir cada personaje que haya aparecido en más de un episodio, desde Gingivitis Murphy hasta Rainer Wolfcastle. Aparte de los cinco miembros de la familia nuclear Simpson, el listado incluye 45 personajes masculinos, además de Radioactivo Man (el personaje de tebeos favorito de Bart) y 11 personajes femeninos, así como de Stacy Malibu, la muñeca de Lisa. Incluso si considerásemos que Rasca y Pica están más allá de la distinción de género, la proporción es de cuatro a uno.

Pasemos a otra fuente informativa: Guía completa de Los Simpson¹¹⁸ y Los Simpson ¡Por siempre! Continuación de la guía completa de nuestra familia favorita.¹¹⁹ El apartado <<<Who Does the Voice>>> ('Quién hace la voz') contiene un listado de 59 personajes masculinos, a los que añadiríamos a Lionel Hutz, Troy McClure, el Actor Secundario Bob y el Actor Secundario Mel, lo cual suma un total de 63, comparado con apenas 16 personajes femeninos. Los Simpson ¡Por siempre! añade cinco personajes masculinos (Base de Datos, el doctor Loren J. Pryor, el señor Bouvier, Gavin y Billy) y uno más o menos femenino (la voz de Stacy Malibu), pero también deja fuera a Jacqueline Bouvier y a la tía Gladys, presumiblemente porque están muertas, pero en ese caso también debería quedar fuera Maude Flanders.

Por último, tenemos nuestro propio conteo de cabezas, según el cual añadiríamos a Agnes Skinner, (la señora) Helen Lovejoy, (la señora) Luanne Van Houten, Manjula (la novia/mujer de Apu) y Janey Powell, con lo cual el total de personajes femeninos que aparecen más de una vez en la serie es de 15. El elenco, sin embargo, difícilmente resulta estimulante: de las 15, seis aparecen exclusivamente como mujeres o madres de personajes masculinos mucho más plenamente desarrollados. La señora Bouvier, Maude Flanders, la señora Lovejoy, la señora Van Houten, Agnes Skinner y Manjula. Cinco son personajes realmente menores, que apenas hablan: Sherri y Terri, las gemelas de cabello púrpura, Janey Powell, la cocinera Doris y la señorita Hoover (la maestra de Lisa). En representación de la mujer trabajadora solo quedan Patty, Selma y Edna Krabappel (y puesto que uno de los rasgos definitorios que las tres tienen en común es que fuman de modo empedernido, podría concluirse que están presentadas como mujeres que <<<se han endurecido y ya no resultan deseables>>>, en palabras de Wood). Solo Ruth Powers, la vecina divorciada de los Simpson, es una mujer adulta sin ataduras y con una mentalidad propia (aunque apenas ha tenido algún parlamento en dos episodios: <<<La chica nueva del barrio>>> y <<<Marge se da a la fuga>>>).

Por lo tanto, resulta sorprendente (y aquí solo citamos a uno de los muchos críticos que han expresado ideas similares) que, según un ensayo de James Poniewozik titulado <<<The Best TV Show Ever>>>, ('El mejor programa televisivo de la historia'), publicado en la revista Time, uno de los puntos

fuertes de Los Simpson sea que

*cuenta con el mejor elenco posible de la television. Ninguna otra serie ha presentado tantos personajes secundarios tan bien desarrollados como los que pueblan Springfield. Los guionistas de Los Simpson han abierto la puerta a otros mundos dentro del mundo de la serie al invertir con historias personales y vidas plenas a personajes aparentemente menores. Cualquiera personaje que haya aparecido unos segundos en un episodio podria convertirse en protagonista de algun otro episodio posterior: Apu, Smithers, Barney el borracho. Mirar a uno de estos segundones, Krusty el payaso, es comprender la infinita fertilidad de Los Simpson. Concebido inicialmente como apoyo para Lisa y Bart, que lo seguian por television, Krusty ha desarrollado una historia de identidad etnica, (nacido Herschel Krustofsky, se rebelo contra el padre rabino) y se ha convertido en contrafigura satirica de toda la industria del entretenimiento.*¹²⁰

Si el <<<mejor elenco posible de la television>>> es al menos tres cuartas partes masculino, ¿que nos dice esto sobre el espejo de la realidad que la television nos ofrece a los espectadores? Replicar que Los Simpson es un espejo deformante no basta, pues la poblacion masculina y mayoritaria de Springfield no es un comentario sobre la television comun, sino que cumple con la norma sin cuestionarla.

Que haya tal desequilibrio entre la poblacion masculina y la femenina podria considerarse un problema menor, pero la cuestion cobra relevancia cuando se toman en consideracion el contenido y el tema de los propios episodios. De los 248 episodios transmitidos durante las primeras once temporadas, el <<<Archivo>>> de episodios de Lisa¹²¹ contiene un listado de 28, a los que podriamos agregar otros diez.¹²² El <<<Archivo>>> de Marge¹²³ incluye un listado obviamente incompleto de episodios que, podria argumentarse, se centran en Marge; nosotros hemos sumado un total de 21, y eso incluye los episodios que contienen flash-backs de los tiempos de noviazgo entre Homer y Marge. Hemos insistido en el detalle para conseguir suficientes pruebas que sustenten nuestra tesis; a saber, que la presencia porcentual femenina es mas o menos la misma en contenido de los episodios que en la poblacion de Springfield; es decir, que hay cuatro o cinco episodios centrados en Bart, Homer u otros personajes masculinos por cada uno dedicado a Lisa, Marge u otro personaje femenino.¹²⁴ Quien aprecie las teorias de conspiracion se divertira al comprobar que, segun el articulo sobre los <<<Simpsons Guest Stars>>>, (las estrellas invitadas' de la serie) que aparece en el Archivo de Los Simpson arriba citado, el programa ha contado exactamente con 160 invitados estelares masculinos (sin incluir las multiples apariciones de Phil Hartman, Albert Brooks, Jon Lovitz y demas) y 40 apariciones femeninas.¹²⁵ En la mayoria de los casos, estos invitados estelares prestaban voz a su propio personaje, de modo que la desproporcion incluso se extiende a la lista de invitados.

EL CONTENIDO DE LOS PERSONAJES

Marge desciende directamente de un largo linaje de mujeres y madres televisivas piadosas y dispuestas al sufrimiento y al sacrificio, cuya funcion dramatica principal es comprender, amar y limpiar lo que sus maridos ensucian. Desde luego, estas amables criaturas existian antes que la television. En su ensayo *Professions for Women*, Virginia Woolf, con su habitual precision de taxonomista, se refiere a este tipo de mujer como <<<El angel del hogar>>>.

Vosotras, que perteneceis a una generacion mas joven y feliz, tal vez no hayais oido hablar de ella, y quizas no comprendais a que me refiero con <<<El angel del hogar>>>. Intentare describirla con la mayor brevedad posible. Era infinitamente comprensiva. Era inmensamente cautivadora. Era absolutamente altruista. Sobresalia en el dificil arte de la vida familiar. Se sacrificaba todos los dias.

*Si habia pollo, ella se servia el muslo, si habia un barril, ella se sentaba en el. En suma, estaba hecha de modo que nunca tuviese un pensamiento o un deseo propio y, antes bien, optase siempre por comprender y compartir los deseos y los pensamientos de los demas.*¹²⁶

Puede que Marge no sea un personaje tan angelical, pero los que la han precedido en la pequena pantalla son faciles de identificar: Alice Kramden, que soportaba a su irascible Ralph; Edith Bunker, siempre preparada para los imprevisibles estallidos de Archie; y Marion Cunningham, fiel a su familia totalmente disfuncional, comparten en gran medida la disposicion a perdonarlo todo que Marge exhibe ante Homer. En su estudio sobre *Father Knows Best*, la comedia de situacion televisiva arquetipica de los anos cincuenta, Patricia Mellencamp ha senalado que uno de los elementos principales de este tipo de situaciones domesticas es la <<<comica satisfaccion de las mujeres>>> en papeles domesticos tradicionales.¹²⁷ El intento de romper con estos papeles tipicamente destinados a las mujeres resulta sin duda divertido, y buena parte de los episodios de Marge aprovechan precisamente este recurso humoristico. El otro aspecto principal de la <<<comica satisfaccion de las mujeres>>> puede verse en el esfuerzo de la femina tradicional de mantener las buenas maneras y los estandares morales o legales, lo cual la transforma en una <<<pesada>>> ante el resto de la familia, lo cual a su vez la convierte en el blanco de numerosos chistes masculinos. Una vez mas, Marge encaja a la perfeccion en el molde.

A primera vista, Marge es una madre televisiva rebelde. Su elaborado mono azul y su piel amarilla le conceden un aspecto visual sorprendente. Sin embargo, una inspeccion detallada del personaje revela que se mantiene dentro de los limites de la maternidad televisiva establecidos a finales de la decada de los cincuenta y comienzos de los sesenta. El cabello bien peinado hace pensar en un linaje de madres que va desde Harriet Nelson a June Cleaver. Su collar de perlas recuerda a Margaret Anderson (*Father Knows Best*), June Cleaver, Donna Stone (*The Donna Reed Show*), e incluso a Vilma Picapiedra. En casa o en publico, Marge lleva el convencional vestido de sus predecesoras de finales de los anos cincuenta y comienzos de los anos sesenta. El modo de vestir de la madre televisiva solo fue subvertido brevemente, entre finales de los anos cincuenta y principios de los sesenta, por *Morticia Addams* y *Lily Monster*, pero por norma general la maternidad ha convertido a estos personajes en seres relativamente asexuales, aunque mantengan una feminidad tradicional.

Cabe recordar aqui que esas primeras madres televisivas sexualizadas, *Morticia Addams* y *Lily Monster*, eran claramente fenomenos de la naturaleza (*Lily* y *Herman Monster* fueron la primera pareja de la television que compartio una cama).¹²⁸ La primera madre verdaderamente definida en el plano sexual que haya aparecido en una serie de television, *Peg Bundy*, se gano su sexualidad mediante una suerte de refunfunona no-participacion en los papeles familiares que la tradicion reservaba a las mujeres: aunque no trabajaba fuera de casa, tampoco se encargaba de las labores del hogar y, desde luego, no hacia de madre. Sin embargo, la primera mujer de la television en subvertir por completo todos los aspectos del papel materno tradicional es la senora *Cartman* de *South Park*, que desafia las convenciones en la medida en que se encuentra en una calamitosa contradiccion: reconoce la maternidad como un papel, incluso como una fachada (que no sabe cuidar muy bien), pero bebe, fuma crack y es sexualmente promiscua. Si nos permitiesemos buscar una solucion de continuidad entre los personajes maternos televisivos que incluyese, digamos, a Harriet Nelson y a la senora *Cartman*, veriamos que Marge se encuentra arraigada con firmeza en la tradicion de la maternidad de las series de los anos cincuenta y sesenta.

Y si Marge se mantiene dentro de los limites de la tradicion no es solo a causa de su temperamento, que tanto la acerca al <<<angel>>> del que escribia Virginia Woolf, sino porque, al igual que tantas de sus predecesoras, se ha quedado <<<en casa>>>. Recordemos que Harriet Nelson nunca salia de su hogar, como tampoco lo hacian June Cleaver, Donna Stone, *Morticia Addams*, *Lily Monster*, *Samantha Stevens* y demas. Muchas madres televisivas tradicionales si trabajaban fuera del hogar (como *Elyse Keaton* o *Clair Huxtable*), pero en general lo hacian fuera de camara para asegurar que sus empleos no

interfiriesen en sus obligaciones como madres. Lo mismo ocurre con Marge Simpson; las mujeres casadas en el universo simpsoniano no trabajan, así que el drama de la vida de Marge suele desarrollarse dentro de los confines de su casa en Evergreen Terrace.

La casa en cuestión es un bastión de armonía doméstica y serenidad moral. Springfield, que representa la esfera pública, es una ciudad marcada por la decadencia moral, tratase del capitalismo avaricioso encarnado en el señor Burns o de la ebriedad que reina en el bar de Moe. Esto no quiere decir que el hogar de la familia Simpson no se vea amenazado moralmente en ningún momento, sino que los retos morales suelen consistir en la amenaza de subversión de la esfera privada por parte de la pública. A menudo, Groening y los guionistas permiten que el mal invada la casa a través de la televisión (Krusty el payaso y en especial Rasca y Pica, pero también, aunque de manera levemente más sutil, a través de los telediarios evidentemente sesgados de Kent Brockman o los afectados publirreportajes de Troy McClure). Pero al final el hogar se mantiene incolume ante la desintegración moral; la familia queda siempre indemne y mantiene su funcionalidad.

A menudo, Marge es el único adulto que defiende valores estéticos y morales y, en ese sentido, hace pensar una vez más en <<<el ángel del hogar>>> y su legendaria pureza. No tolera la violencia en los dibujos animados (<<<Rasca, Pica y Marge>>>) ni las obras públicas innecesarias (<<<Marge contra el monorraíl>>>), defiende el mérito artístico del David de Miguel Ángel e incluso consigue que Homer deje de beber, al menos durante un mes (<<<Sin Duff>>>). Los flash-backs situados en la época en que Homer cortejaba a Marge dan cuenta de una historia totalmente convencional: él se acerca a ella pidiéndole que lo ayude a estudiar francés. Cuando Marge descubre que Homer ni siquiera está matriculado en la asignatura, ya es demasiado tarde. Se han enamorado, y Marge está resuelta a vivir el resto de su vida con un hombre que pondría a prueba la paciencia de un santo. No sorprende, pues, la letanía de quejas que muy razonablemente Marge deja oír durante su primera visita a un consejero matrimonial:

El problema es que es un egocéntrico. Se olvida de los cumpleaños, aniversarios, fiestas, tanto religiosas como seculares, come con la boca abierta, juega a las cartas y se pasa el tiempo en un bar frecuentado por vagabundos. Se suena la nariz con las toallas y luego las deja en el toallero. Bebe directamente del cartón. Nunca cambia al beber. Hace ruido con los dientes cuando duerme y se despierta dando graznidos. Ah, no, y tiene la costumbre de rascarse con sus llaves. Bueno, eso es todo... Ah, no, me da patadas en la cama y me araña con las uñas de los pies que son largas y amarillas. Que yo me acuerde ahora eso es todo. (<<<La guerra de los Simpson>>>).

Aunque Marge de vez en cuando acepta algún empleo (<<<Marge consigue un empleo>>>, <<<Marge encadenada>>>, <<<Springfield Connection>>>, <<<Bocados de realidad>>>, <<<El retorcido mundo de Marge>>>) y aunque ocasionalmente consigue sustraerse a la tensión de su vida cotidiana, como cuando se toma un descanso en el Rancho Relaxo (<<<Homer solo>>>), suele estar de regreso (o desempleada) al final del episodio. Mucho más comunes son los episodios en donde le toca sacar de apuros a Homer o seguirle la corriente en algún plan alocado, a menudo por razones cuestionables, como cuando este le ruega que se haga pasar por la mujer de Apu para hacer creer que el indio está casado, farsa que (entre otras cosas) implica dar alojamiento a la madre de Apu en el hogar de los Simpson, mientras Homer se regodea en su irresponsabilidad en el Castillo de Retiro de Springfield.¹²⁹ Esto equivale a pedir a Marge que forme parte de dos matrimonios cuando su relación con Homer ya está lastrada por todas las cargas que una mujer pueda soportar. La condición de Marge se encuentra más allá del deber, e incluso supera lo que en las comedias de situación de los años cincuenta y sesenta se esperaba que las madres aceptasen y, en ese sentido, convierte al personaje en adalid indiscutible de su linaje.

La crisis que Lisa experimenta en <<<Vocaciones separadas>>> --causada por el test de aptitud que hace en la escuela (CANT por sus siglas en ingles), segun el cual su carrera ideal es la de <<<ama de casa>>>--, resulta especialmente reveladora a proposito del papel de Marge. Primero vemos a Lisa en su escritorio, mientras escribe: <<<Querido diario, esta sera mi ultima confidencia, tu has sido testigo de unos sueños y esperanzas que, ahora, desaparecen>>>. A la mañana siguiente, cuando rezongando Lisa baja a desayunar, Marge intenta demostrar cuan creativo puede ser el oficio de ama de casa señalándole las caritas sonrientes que ha dibujado en los platos de Homer y Bart con el beicon, los huevos y las tostadas.

LISA: ¿Para que, no se daran cuenta?

MARGE: NO creas, hija, ya lo veras.

Naturalmente, Bart y Homer se sientan a la mesa y engullen el desayuno sin hacer caso de las caritas felices o decir una palabra a Marge. Como angel que es, Marge solo se permite un discreto murmullo de desilusion. Lisa en cambio se ve realmente espantada ante la ramplona verdad de las ingratas labores del hogar, aunque ha anticipado correctamente la reaccion (o falta de ella) de Bart y Homer. Asi que, en un sentido importante, Marge es incluso peor que sus predecesoras. Aunque la mayor parte de los sacrificios de aquellas mujeres puedan haberse mantenido en la invisibilidad y no hayan sido apreciados, al menos se respetaba a aquellos personajes en terminos de lo que mas importa en la television: tiempo en pantalla, extension de parlamentos y cantidad de guiones dedicados a ellos. Lisa desprecia abiertamente el estilo de vida de Marge, y esto tambien es algo que Marge acepta con resignacion.

Hay que admitir que Homer es consciente de cuanto necesita a Marge, como demuestran sus inmortales palabras en el episodio titulado <<<Marge encadenada>>>. Mientras se llevan a su mujer a la carcel para que cumpla su condena por robar en el Badulaque, Homer se lamenta: <<<Marge, cuanto te voy a echar de menos. Y no tanto por... ya sabes, sino tambien por tu habilidad en la cocina>>>. Con todo, Marge posee una gran ventaja sobre sus homologas de series televisivas no animadas: incluso despues de tantos años de matrimonio y de haber tenido tres hijos, su vida sexual sigue siendo satisfactoria. De las camas separadas de Rob y Laura Petrie en El show de Dick Van Dyke a la constante y mordaz refriega marital de Peg y Ted Bundy en Matrimonio con hijos, los guionistas televisivos han retratado el matrimonio, de modo implicito y explicito, como la tumba del sexo (al menos entre marido y mujer). La distancia que Los Simpson toma de la norma televisiva, al menos en este respecto, en parte podria explicar la personalidad curiosamente anacronica de Marge: solo en cuanto mujer amorosa y comprensiva por antonomasia permite que los espectadores acepten a Homer como el tonto inimitable que es. No importa que chifladura ponga en marcha su marido, desde unirse a la secta <<<movimientaria>>> hasta escalar el monte Springfield, no importa cuanto le cuesten a Marge las travesuras de Homer en danos a la propiedad, honorarios por asesoria legal o respeto a si misma, sabemos que lo rescatara y lo llevara de regreso a casa.

Si en mas de un sentido Marge representa una involucion hacia los papeles de mujeres y madres amorosas, generosas y dispuestas al sacrificio personal de los años dorados de la television, y ello explica su papel tan limitado, en cambio no se puede afirmar lo mismo de Lisa, que en todo caso esta adelantada a su epoca. En los breves segmentos de The Tracey Ullman Show donde se presento cada uno de los miembros de la familia Simpson, Lisa era poco mas que la secuaz de Bart, y todavia hay algunos episodios de temporadas recientes en los que Bart y Lisa forman un equipo eficaz, aunque los objetivos que se plantean sean ahora mas nobles, por ejemplo, poner al descubierto el fraude electoral en <<<El actor secundario Bob vuelve a las andadas>>> o conseguir que Krusty y su padre se reconcilien en <<<De tal palo, tal payaso>>>. Lisa se ha convertido en un personaje complejo, y los guionistas de la serie hacen un buen trabajo al mostrar diversos rasgos de su personalidad sin llegar a abandonar del todo

la ficción de que el personaje que dice estas o aquellas palabras es una niña de ocho años, aunque muy inteligente. Lisa cae en un estado de enamoramiento hacia el maestro suplente, le ruega a su padre que le compre un poni, se enoja ante una caricatura poco halagadora, siente celos de otras niñas (inteligentes) y se pelea con su hermano. También es víctima de la desesperación existencial, interpreta el saxofón como un Marsalis, gana concursos de redacción, tiene una rara capacidad para las matemáticas y las ciencias en general y se une a Mensa. ¿A qué se debe, entonces, que este personaje dinámico e inteligente no tenga mayor presencia en la serie? Una posible respuesta es la presunta falta de popularidad de los puntos de vista de Lisa: algunos críticos de la serie han encasillado a Lisa como poco más que una feminista precoz a partir del rechazo de la pequeña hacia la vida limitada de la madre y su gusto por las cruzadas, por ejemplo, la campaña que lleva a cabo para reformar la industria de fabricación de muñecas en <<<Lisa contra Stacy Malibu>>>, que parece estar incluido en todas las listas de <<<mejores episodios>>>. Lisa desaprueba las palabras estúpidas y sexistas que su nueva muñeca que habla esta programada para decir, y como es su costumbre, decide tomar medidas y presentar sus objeciones ante las más altas instancias en el escalafón, el propio creador de Stacy Malibu. Una entrevista con la actriz que interpreta la voz de Lisa en inglés, Yeardley Smith, revela que, según ella, los guionistas intentaban con dificultad ser imparciales a propósito de la difícil cuestión que recoge el episodio de Stacy Malibu: <<<Siempre estoy orgullosa de que Lisa defienda sus principios y haga ciertas cosas, pero me preocupa un poco cuando se vuelve rígida con esos principios y deja de actuar como una niña de ocho años>>>. [130](#)

De vez en cuando, la cruzada es moral, como es el caso de <<<Homer contra Lisa y el octavo mandamiento>>>, cuando Lisa intenta convencer a su familia, en especial a Homer, de que es incorrecto robar la señal de televisión por cable; en este caso, incluso Marge, que suele ser respetuosa con la ley, vacila sobre qué postura tomar, y a Lisa le toma todo el episodio demostrar que lleva razón. Otra de las causas morales de Lisa es el vegetarianismo, aunque tiene menos éxito en su intento de captar a los otros Simpson. De cualquier forma, podría sostenerse que la lección moral más importante de <<<Lisa, la vegetariana>>> se encuentra al final del episodio, cuando la propia Lisa, vegetariana, aprende a ser tolerante gracias al vegano Apu. Algunos teóricos encuentran similitudes entre Marge y Lisa en este sentido, comparación que suele favorecer más a Lisa:

Al igual que su madre, la niña posee virtudes éticas indudables. Pero, si Marge ha aprendido a aceptar los pecados menores como actos inherentes a la sociedad, Lisa promulga la moral en toda situación... Con sus honrados principios, Lisa se siente desilusionada ante la corrupción de la sociedad, lo cual a menudo la convierte en <<<la niña más triste de cuarto de EGB>>>. [131](#)

Es Lisa, la intelectual [132](#) --esa que tantos logros obtiene en comparación con Bart, el gandul--, quien consigue mayor atención, al menos de la crítica. La media de las descripciones la reducen a poco más que estas líneas:

Lisa Simpson, al igual que Homer, está gobernada por un solo rasgo: es el lugar de la racionalidad. Actúa como la voz de la razón, y su mirada crítica pone en entredicho los motivos y el comportamiento de los demás personajes. Sin embargo, su inteligencia solo consigue marginarla. Su familia no suele prestar atención a sus consejos y tiene pocos amigos en el colegio. A menudo se enfrenta al resto de la comunidad, cosa que apunta hacia un ocaso de la razón en la cultura estadounidense. [133](#)

De sus poderes demiúrgicos en el fragmento de la banera del Génesis de <<<La casa-árbol del terror vii>>>, en donde Lisa da vida a toda una raza de personas diminutas, pasando por su talento para las matemáticas en <<<Lisa, la griega>>> o su tozuda insistencia en dar con una explicación científica de

la presencia de un fósil con forma de ángel que ella misma ha encontrado en el terreno donde se construyó un nuevo centro comercial (<<<Lisa, la esceptica>>>), lo que se nos muestra es el retrato, peculiar pero claramente distinguible, de una empollona. Y el <<<cerebritito>>>, aunque se trate de una niña, siempre ha sido un personaje relativamente menor, al menos en la televisión. Pero en nuestra opinión, la causa de que solo un quince por ciento de los episodios se centren en Lisa no radica solamente en el feminismo que profesa o en sus dotes intelectuales. De hecho, las diversas variaciones de la manida idea de que Lisa es en cierto modo el opuesto de Bart no aclaran este punto e incluso contribuyen a la confusión, pues si de veras fuesen contrarios, razonablemente podríamos esperar que se les dedicase el mismo tiempo en la serie. Jeff MacGregor, del New York Times, suscribe una de las versiones más articuladas de esta idea cuando observa que

*Bart y Lisa, el gandul y la empollona, el delictivo yin y la libresca yang, yo y superyo de los niños de todo Estados Unidos, son personajes plenamente articulados y mucho más ricos que los pequeños y unidimensionales sabelotodos que suelen despreciar a sus padres en otras comedias de situación. Los miedos y neurosis de este par les impiden convertirse en meras plataformas desde las cuales recitar líneas fulminantes a la manera de las gemelas Olsen.*¹³⁴

Tal vez lo que MacGregor ha visto es que, para la mayor parte de la audiencia (y, podría sostenerse, para la cultura estadounidense en general), parece haber más energía psíquica invertida en el yo (Bart) que en el superyo (Lisa). La serie necesita a Lisa para su equilibrio psíquico, pero en cierto sentido puede prescindir de ella. Lisa no es el yang del yin de Bart, pues esta idea presupone una complementariedad, si no igualdad de influencia y, según hemos demostrado, no es este el caso.

Un aspecto relacionado con la inusual dimensión filosófica de la personalidad de Lisa emerge con claridad meridiana en <<<Salvaron el cerebro de Lisa>>>, episodio en el que secretamente la invitan a formar parte del capítulo local de Mensa en Springfield. Incluso en comparación con los otros miembros de Mensa, Lisa rápidamente se muestra la más utópica e idealista. Y cuando el alcalde Quimby dimite y Lisa y sus colegas de Mensa se hacen cargo del gobierno interino de Springfield, a Lisa le asombra la rapidez con la que incluso los más inteligentes pueden volverse polemistas fanáticos. Ni siquiera Stephen Hawking puede convencerla de que su sueño del bien común es un espejismo inalcanzable. Como la mayoría de las sociedades ha conseguido tolerar a lo sumo a un solo idealista o reformista sin acabar martirizándolo o martirizándola, la familia Simpson tal vez debería obtener una puntuación muy alta por la capacidad que tiene de aceptar a sus propios idealistas y reformistas.

CHICAS BUENAS Y CHICOS ESTUPIDOS

Desde luego, se debe reconocer que los episodios de Los Simpson a menudo formulan una parodia vigorosa de la televisión, la familia y toda una serie de instituciones y convenciones culturales. Por lo tanto, una deconstrucción del texto que se tome demasiado en serio se arriesga a obliterar el humor y el mordaz comentario social que, ante una audiencia demográficamente plural, han sustentado la serie a lo largo de once temporadas. Con todo, Los Simpson exige un análisis que la sitúe en el mismo género de comedia de situación televisiva que a menudo y de manera tan evidente parodia. El mapa demográfico de Springfield, como hemos visto, da cuenta del mapa demográfico de la televisión en general. Springfield (al igual que el lugar donde se sitúa la mayor parte de la producción televisiva), es un mundo de hombres, incluso si esos hombres (o chicos) son mayormente idiotas o al menos torpes. Los personajes masculinos de Los Simpson, como ocurre en la mayor parte de las comedias televisivas más comerciales del último medio siglo, (dis)funcionan en el ámbito público del trabajo, el comercio y el entretenimiento. Y ese ámbito público en donde estos personajes masculinos ostentan su (dis)funcionalidad con demasiada

frecuencia es el amargo mundo del cuestionamiento de la moral, una arena realmente posmoderna, desprovista de una estructura social que proporcione un sentido y un punto de referencia a esa moral. Y hay que conceder a Groening y los guionistas de la serie el credito de examinar ese mundo de manera ingeniosa y esclarecedora y, de vez en cuando, ponerlo patas arriba. Por ello resulta ironico que Homer y Bart, al igual que tantos pobladores de la tierra televisiva que les han precedido, sean capaces de volver a su morada en Evergreen Terrace, hogar que a pesar de todas sus excentricidades sigue siendo un refugio en un mundo posmoderno. Ese hogar en Evergreen Terrace no es muy distinto del de los Nelson, los Cleaver y los Monster, un lugar donde el punto de referencia se mantiene en su sitio, y donde el statu quo (a fin de cuentas) no se desmorona; alli aguarda, siempre fiel, Marge Simpson, el <<<Angel del hogar>>>.

Podria objetarse a estas observaciones que no hemos captado la esencia de la serie, que Los Simpson pretende ser una parodia de <<<la familia estadounidense normal en toda su belleza y horror>>>. ¹³⁵ Pero no estamos de acuerdo: el ideal de la familia no queda hecho picadillo, como corresponde a otros blancos de la serie. Tomese por caso el capitalismo: en gran medida, el señor Burns es el capitalismo personificado. Casi siempre se presenta como una caracterizacion exagerada del capitalista friedmanesco y desbocado que tiene el lucro por telos, cuya raison d'etre es la codicia. En el personaje del señor Burns tenemos una caricatura eficaz del capitalista implacable. Y como todo satirista eficaz, Groening consigue elaborar ciertas criticas incisivas de la vision monetarista del mundo al exagerar o ampliar esa vision como quien se vale de una lupa. Dicho de otro modo, el señor Burns nos muestra la conclusion logica de la vision capitalista del mundo cuando otros compromisos de indole moral o social no la moldean. Sin embargo, el señor Burns no solo es la personificacion de la codicia capitalista, sino un personaje de pleno derecho, por cuanto vive momentos de angustia, o acaso desesperacion existencial, como resultado directo de sus inquebrantables maquinaciones capitalistas. En una vena similar, bien podria argumentarse que el personaje de Marge (al igual que el del señor Burns) es la parodia de un ideal de mujer y madre culturalmente definido, una burla que se vale de la exageracion para revelar la naturaleza en ultima instancia vacua de ese tipo de papeles. Desde luego se trata de un punto de vista plausible. No obstante, si interpretamos el personaje de Marge como una creacion de naturaleza principalmente satirica, surgen algunos problemas. En primer lugar, la satira exige, por definicion, que tomemos alguna convencion cultural en extremo familiar (el capitalismo, la religion, la maternidad) y exageremos sus rasgos mas destacados hasta donde sea posible, exponiendo de ese modo el absurdo latente en la convencion cultural misma, que se vuelve explicito a traves de la exageracion satirica de la convencion o idea que tiene por objeto. El personaje de Marge no exagera la maternidad, la calidad de consorte o la feminidad hasta el punto en que el personaje de Burns exagera y satiriza el capitalismo, o el del reverendo Lovejoy hace burla de la religiosidad posmoderna. Burns lleva el capitalismo hasta su conclusion logica y permite verlo como un modo de vida esteril. Marge, en cambio, no lleva las convenciones que encarna hasta su conclusion logica, no las exagera hasta el espanto y, desde luego, no las expone como vacuas o superficiales. En segundo lugar, la parodia (en el mejor de los casos) nos permite ver aspectos de un objeto determinado hasta el momento inadvertidos o apreciados. Nos sacude en nuestra autocomplacencia al mostrarnos hasta donde podria llegar una convencion o un ideal si no se ve limitado por otras convenciones o ideales. En el caso del señor Burns y el capitalismo, se nos recuerdan las consecuencias de toda empresa capitalista sin bridas (la destruccion medioambiental, la explotacion de los trabajadores, el odio a uno mismo y la soledad). No es este el caso de Marge, quien no solo no parece un retrato terriblemente exagerado de la maternidad o la condicion de conyuge, sino que conserva siempre las virtudes que tanto hemos apreciado en sus predecesoras. Marge ofrece a la audiencia una preciada y afectuosa imagen de la mujer que manda como mujer y madre.

Hay que aplaudir a Groening y compania por la originalidad con que amplian el punto de referencia moral mediante el personaje de Lisa, la <<<Idealista del hogar>>> (con el perdon de Virginia Woolf).

Lisa, que no solo es la voz de la razón, cobra una consistencia plenamente humana, se ríe con los dibujos animados de Rasca y Pica, se deleita al participar en la pelea de tocino que interrumpe el baile escolar y arriesgar su vida en el intento de rescatar los preciados pasajes de avión de la familia. Entre sus muchas ocupaciones, incluso ha conseguido modificar para bien el comportamiento de Bart, al menos en cierta medida. Un ejemplo temprano de esto se encuentra en <<<Bart en suspenso>>>, episodio de la segunda temporada en el que, después de haber conseguido un día más para preparar un examen gracias a sus rezos, que le conceden el plazo en la forma de una imprevista tormenta de nieve, Bart se ve tentado a olvidarse de los estudios y salir a jugar en la nieve. Es Lisa quien le recuerda: <<<Anoche te oí rezar para que ocurriera esto. Y tus oraciones han sido escuchadas. No soy teóloga, no sé que o quien es Dios exactamente, solo sé que es más poderoso que papa y mamá juntos, y que tu ahora le debes cantidad>>>. Bart estudia (y aprueba el examen). En la cuarta temporada, Lisa y Bart colaboran para poner al descubierto las espantosas condiciones del <<<Kampamento Krusty>>> y la crueldad contra los animales en <<<El día del apaleamiento>>>, y ayudan a Krusty a revitalizar su imagen en <<<Krusty es cancelado>>>. La sexta temporada muestra a Lisa y a Bart enfrentados como rivales en un partido de hockey sobre hielo, azuzados por la mayor parte de la Springfield adulta, Homer incluido. Cuando el partido se acerca a un final de penalti, Bart y Lisa se quitan el traje y se abrazan. El partido acaba en empate (<<<Lisa sobre hielo>>>). Alzarse por encima de la inanidad del ethos de ganar a toda costa ya es un gran logro, en especial para los chicos, pero la verdadera medida de la influencia de Lisa en Bart puede verse en <<<La guerra secreta de Lisa Simpson>>>. Como única cadete femenina en la Escuela Militar Rommelwood, la confianza de Lisa en su propia capacidad de superar las exigentes pruebas a las que deben someterse todos los novatos va flaqueando a medida que se siente cada vez más aislada. Al comienzo, Bart solo la ayuda a entrenarse en secreto, pero en un momento crucial, durante la temida prueba de la soga, se arriesga al ostracismo de parte de los otros crios por gritar palabras de apoyo a Lisa, que supera la prueba. Se ha conseguido una suerte de simetría: Bart, el gandul, ha crecido lo suficiente (para el final de la octava temporada) para poner el valor privado de la lealtad familiar incluso por encima de la solidaridad masculina en un entorno público. Bart ha suscrito algunas verdades morales que, en episodios anteriores, solo Lisa comprendía (hay que cumplir con las promesas, proteger a los más vulnerables, incluso si se trata de serpientes, y apoyar a los amigos), y ello a tal punto que, de hecho, llega a actuar con nobleza por propia decisión, sin que Marge o Lisa lo conminen a ello (esta interpretación convenientemente desestima el hecho de que, al comienzo del episodio, Bart le aplicó la ley del silencio a Lisa). Desde luego, la verdadera prueba de fuego para la influencia del idealismo moral de Lisa no es Bart, sino Homer. El marco temporal es forzosamente más extenso en este caso; de hecho, el único reconocimiento explícito de Homer al valor de Lisa ocurre en un episodio que tiene lugar en el futuro, <<<La boda de Lisa>>>. En él, Lisa, que tiene 23 años, ha conocido y se ha enamorado de Hugh Parkfield, un joven inglés de clase alta que comparte su interés por la ecología, la alta estima por el talento de Jim Carrey y el vegetarianismo sin humor. Cuando la joven regresa a Springfield para casarse, Homer no cabe en sí de la emoción:

Homer: Mi pequeña Lisa, Lisa Simpson. Eres lo mejor de lo que jamás se haya relacionado con mi apellido. Has sido más lista que yo desde... que aprendiste a cambiarte de pañales...

Lisa: Oh, papa...

Homer: No, dejame terminar. Siempre me he sentido orgulloso de ti. Has sido mi mejor logro pero eso lo has conseguido tu sola. Me ayudaste a comprender a mi mujer y me enseñaste a ser mejor persona. Y además eres mi hija. Y no creo que nadie pueda tener una hija mejor que tu.

LISA: ¡Que bobadas dices!

Homer: ¿Ves? Me sigues ayudando.

A pesar de su notorio esfuerzo, Hugh se siente un tanto decepcionado y alarmado ante los familiares de Lisa, y cuando extemporaneamente senala que sera un alivio volver a Inglaterra y no tener que tratar con ellos, la novia cancela la boda. Se trata de un momento vital en el desarrollo del personaje de Lisa. A pesar de las pistas en sentido contrario que proporciona el episodio <<<Lisa, la Simpson>>>, en el que Lisa descubre que la estupidez es un rasgo congenito que han de heredar todos los varones de la familia Simpson (lo cual parece sugerir que el talento e inteligencia de la chica podrian alejarla en un futuro de Springfield y de su familia), la reaccion de Lisa ante las criticas a su familia demuestra que su amor por los suyos quiza vaya en detrimento, por asi decirlo, de la promesa de su inteligencia. Un solo episodio, sin embargo, no basta para determinar el personaje de Lisa, y uno puede incluso esperar que su amor por la familia pueda coexistir con esa promesa de su inteligencia. Pero la eleccion de Lisa de permanecer en el atolladero familiar sugiere que la promesa aun esta por cumplirse. En una entrevista en Loaded Magazin, el propio Groening se ha ocupado de este tema en relacion con el personaje de Lisa: <<<En Los Simpson, los hombres no tienen ninguna conciencia de si mismos y las mujeres estan a punto de desarrollarla. Creo que, en algun momento, Lisa podria escapar de Springfield, de modo que para ella hay esperanza>>>. ¹³⁶ La promesa de Lisa aun esta por cumplirse.

Marge es la guardiana del hogar y el refugio al que Homer y Bart regresan en cada episodio, y sabemos que es demasiado importante en este papel para le sea concedido algo mas que una liberacion momentanea. En cualquier caso, es demasiado buena para tener exito en la cruda y corrupta esfera publica. Despues de todo, no consiguio vender siquiera una casa durante su breve contratacion en Red Blazer Realty, la inmobiliaria de Lionel Hutz, y ello no porque fuese mujer, sino porque no era capaz de mentir a sus clientes. Tampoco Lisa crecera con los anos ni abandonara el hogar paterno, porque es demasiado importante como ejemplo moral. Marge tranquiliza a sus chicos, los ama tal y como son; Lisa los quiere hacer mejores, y los guia en la direccion de esa posibilidad. Se trata de papeles maravillosos y dramaticamente significativos, que parecen atribuir en exclusiva las mejores cualidades humanas a la mujer de la especie. Y, sin embargo, servir de inspiracion a los tios tontos alli donde esten (incluidas vuestras familias) significa no cuestionar la posicion de esos tontos, que ocupan de lleno el centro del escenario de la vida.

**TERCERA PARTE - NO HE SIDO YO: LA ETICA Y
LOS SIMPSON**

10.- EL MUNDO MORAL DE LA FAMILIA SIMPSON: UNA PERSPECTIVA KANTIANA

JAMES LAWLER

En una reseña de Harry Potter y el caliz de fuego, de J.K. Rowling, el autor de ciencia ficción Spider Robinson escribe: <<<Vale, Harry tiene algo de santurrón. De hecho, hay que admitir que se trata del Antibart. ¿Pero realmente preferiríais que vuestros hijos no tuviesen un modelo de comportamiento mejor que un Simpson?>>>¹³⁷

Sin embargo, como modelo para nuestros hijos no tenemos que escoger entre el santurrón de Harry Potter y el bribón de Bart Simpson. También existe Lisa Simpson, por ejemplo, aunque Los Simpson no es reductible a una sola de sus partes; antes bien, la serie debe considerarse desde una perspectiva general. La incapacidad de reconocer la visión moral única de Lisa Simpson, al igual que la concepción del individuo <<<santurrón>>> como modelo de comportamiento moral, indica una perspectiva estrecha del bien moral.

¿Que es el bien moral? Según Immanuel Kant, uno de los rasgos básicos del punto de vista moral es el compromiso con la realización del propio <<<deber>>>. El término <<<deber>>> implica la presencia de dos fuerzas opuestas. Por una parte se encuentran los deseos, sentimientos e intereses espontáneos, incluidos los miedos y las animosidades, los celos y la inseguridad. Por otra parte, existe lo que creemos que debemos hacer, el tipo de persona que quisieramos o tendríamos que ser. Con frecuencia, estas fuerzas opuestas entran en conflicto y, por ello, hacer lo debido puede resultar difícil o doloroso y exigir sacrificios de diversa índole. El individuo que se compromete a mantener un punto de vista moral, una perspectiva que corresponda al modelo ideal de comportamiento, es aquel que decide subordinar y, si hace falta, sacrificar los propios deseos, sentimientos e intereses personales en favor de las acciones correctas o porque busca convertirse en el tipo correcto de persona.

Los episodios de Los Simpson a menudo ponen de manifiesto el conflicto entre el deseo, los sentimientos y los intereses personales, por una parte, y el sentido del deber moral por otra. Cada miembro de la familia, incluida la pequeña Maggie, contribuye a crear una atmósfera compleja, donde la moral se destaca precisamente a causa de la existencia de su contrario: los deseos, sentimientos e intereses apasionados. Antes de centrarnos en Lisa, que encarna la persona moral que cumple con su deber, veremos brevemente como estas contradicciones dominan a los personajes de Homer, Bart y Marge. Y a través de esta exposición, se verá que es toda la familia Simpson la que en última instancia resuelve y supera las contradicciones entre deber y deseo.

HOMER ENTRE MOE Y FLANDERS

A veces el conflicto viene subrayado por una caricatura del sentido del deber. Homer Simpson exhibe una gran capacidad de racionalizar sus deseos e intereses como si se tratase de deberes morales, de modo que para él no entran en conflicto alguno. En <<<Boda indemnización>>>, Moe quiere que Homer le destruya el coche para cobrar el seguro. Homer, por su parte, se siente presionado por el egoísta y <<<yo-primerista>>> personaje de Moe, le intimidan sus amenazas y por ello desea ceder ante la insistencia del amigo. Por su parte, Moe solo piensa en sus propios deseos e intereses; el deber moral le preocupa muy poco, o no le preocupa en absoluto. Homer, al contrario, alberga sus dudas y se pregunta si está haciendo lo correcto, así que decide consultar su <<<conciencia>>>, por así llamarle a una imagen mental en donde <<<Marge>>>, su mujer, le explica de forma hilarante que su deber moral es

destronar el coche de Moe para que este pueda cobrar el dinero de la póliza. Una vez satisfecha su <<<conciencia>>>, Homer procede a cumplir con su <<<deber>>> echando mano de la energía que le caracteriza.

Aunque de manera satírica, el episodio claramente plantea la cuestión del deber moral. En lugar de encarnar un modelo positivo, Homer aquí pone en escena el modo en que no se debe actuar. Pero si por una parte nos reímos con esta caricatura de la situación moral, por otra nos preguntamos si nuestra propia concepción de la obligación moral no se ve a menudo determinada por un procedimiento similar.

Los dilemas morales de Homer se expresan de manera muy concreta, por ejemplo cuando debe sopesar su amor hacia Maggie y su deber como marido en la misma balanza que su amor por la pesca y otros pasatiempos personales. Homer de veras quiere ser buen padre y marido, pero los placeres personales le atraen de tal modo que continuamente aparta de su cabeza los pensamientos morales. En <<<La guerra de los Simpson>>>, después de una demostración especialmente flagrante de falta de consideración por parte de Homer, Marge lo convence de asistir a un taller de fin de semana para parejas en crisis facilitado por el reverendo Lovejoy en el lago Siluro. Aunque Homer reconoce haber creado un problema de pareja, su entusiasmo por el fin de semana deriva sobre todo de la posibilidad de pescar un siluro de dimensiones legendarias, el General Sherman, <<<doscientos kilos de furia que habitan en el fondo del lago>>>.

La primera mañana, muy temprano, Marge pilla a Homer mientras este intenta escabullirse de la cabaña con toda la parafernalia del pescador. ¿Cómo puede pensar en irse de pesca cuando su matrimonio está en juego? Sinceramente avergonzado, Homer renuncia a su plan y, en lugar de irse a pescar, se va a dar un paseo por la orilla del río. Al toparse con una cana que alguien parece haber dejado olvidada, cuidadosamente la recoge para devolverla a su dueño. Justo en ese momento, el General Sherman muerde el anzuelo con tal fuerza que hace caer a Homer dentro de un bote de remos y lo arrastra hasta el centro del lago.

A continuación tiene lugar una épica lucha de fuerza y voluntad entre el hombre y la bestia, una solitaria y heroica batalla como la de El viejo y el mar, de Ernest Hemingway. Finalmente victorioso, Homer gana la orilla pensando en la fama que obtendrá como el más grande pescador de la historia, pero en lugar de eso se encuentra a Marge, quien lo acusa de no ser más que un egoísta. Obligado a decidir entre el deseo egoísta y el deber moral, Homer renuncia a la fama en favor de la familia y devuelve al General Sherman, que casi se ha asfixiado, a sus lacustres profundidades. Al superar tan potente impulso de cumplir sus deseos personales, Homer transforma su proeza física en una verdadera demostración de heroísmo moral. Y lo reconoce al decir <<<he renunciado a la fama y a un desayuno por mi matrimonio>>>.

El santurrón Flanders también participa, con su mujer, en el retiro de fin de semana para parejas en crisis. ¿Y qué problema puede haber en su matrimonio? La pregunta misma parece inconcebible. ¡Pero la mujer de Ned a veces subraya la Biblia de su marido! Flanders es un personaje importante en el universo moral de Los Simpson por cuanto representa una moral extremista, llevada a un punto en donde ya no implica un conflicto con los propios intereses y deseos, y es que Flanders no parece tener intereses y deseos personales.¹³⁸ En ese sentido, su personaje es el opuesto de Moe. Para que exista un verdadero sentido del deber moral, debe haber dos fuerzas encontradas, no solo una: una conciencia del deber moral y un sano sentido del deseo, placer e interés personales. Estas dos tendencias prestan ocasión al conflicto. Mientras Moe vela únicamente por sí mismo, Flanders, una caricatura de la moral cristiana, no tiene vida personal de ningún tipo.

En clave humorística, esto se trata en el episodio <<<Viva Ned Flanders>>>, en el que, a pesar de su aspecto más bien juvenil, Flanders confiesa tener sesenta años, a lo cual Homer contesta que el aspecto bien conservado de su vecino se debe a que no tiene una vida. Resentido por el análisis de Homer, Flanders le encarga que lo instruya sobre cómo vivir.¹³⁹ El resultado es naturalmente desastroso,

e involucra una boda doble en estado de ebriedad en Las Vegas. Desde luego, la pasión de Homer por la gratificación personal inmediata es lo opuesto a la moralista incapacidad de Flanders de <<<tener una vida>>>. Ninguno alcanza a comprender los límites de sus respectivos enfoques de la vida.

HASTA BART SABE QUE ESO NO ESTA BIEN

Bart tiene mucho de su padre. Lo suyo es pasárselo bien, meterse en líos y a los demás que les den. En <<<La novia de Bart>>>, el crío desarrolla una obsesión por Jessica, la hija del reverendo Lovejoy. Al comienzo, piensa que para ganarse el afecto de Jessica debe asistir al catecismo los domingos, pero ella solo comienza a interesarse por él cuando se da cuenta de que es un posible compañero de actos vandálicos. Este episodio ilustra la hipocresía de una moral que solo se identifica con el respeto a un código de comportamiento externo.¹⁴⁰ Como hija del reverendo, Jessica interpreta el papel de niña <<<santurrona>>> en su mayor expresión, y explota la moral con hipocresía para satisfacer sus propios deseos egoístas. Pero con Bart hay unos límites que es mejor no exceder. Cuando Jessica roba las limosnas de la congregación de la iglesia, Bart hace cuanto puede para convencerla de que no lo haga: <<<Robar el dinero de la colecta está muy mal, eso lo sabe hasta Bart>>>. Y cuando lo inculpan del robo, el crío le pregunta a Jessica por qué debería protegerla. A lo que ella responde: <<<Porque sabes que nadie te creería si dijese que he sido yo. Recuerda, soy la dulce e intachable hija del pastor, y tu un marginado amarillo>>>.

Debido a su malicia habitual, los raros momentos en los que Bart cobra conciencia del deber subrayan ciertas cuestiones morales con mayor eficacia que si dicho reconocimiento tuviera lugar por parte de un niño que se comportase bien en el sentido convencional. En <<<Bart, la madre>>>, Bart experimenta una conmovedora crisis de conciencia cuando sus gamberradas causan la muerte de un pajarito hembra. Bart decide dedicarse en cuerpo y alma a cuidar de los huevos que ha dejado el ave, sacrificando de manera inusual sus placeres ordinarios en nombre de las duras exigencias de su nuevo papel. Pero la vida a veces puede convertir las mejores intenciones en un infierno, especialmente cuando derivan de un impulso emocional. Cuando se descubre que los huevos contienen unos reptiles que se alimentan de aves y que están prohibidos por leyes federales, Bart se mantiene fiel a sus responsabilidades y le dice a su madre: <<<Todos piensan que son monstruos, pero yo los crío y yo los quiero. Se que es difícil de comprender>>>. Marge le contesta: <<<No tanto como crees>>>.

Los lagartos acaban diezmando la molesta población de palomas de Springfield y Bart se convierte en un héroe local, para terminar permitiendo que la fama oblitere cualquier principio moral que hubiese guiado sus acciones en un principio. <<<No lo entiendo, Bart>>>, le dice su hermana Lisa. <<<Te llevaste un disgusto por matar a un pajarito, y ahora que por tu culpa están matando a miles te veo tan campante.>>> Pero Bart ha retomado su código de siempre, exento de moral, y no está muy dispuesto a prestar atención a la paradoja ecológica que Lisa le plantea.

MARGE PLANTA CARA

Marge se dedica por completo a su papel de esposa y madre convencional sin vida propia.¹⁴¹ Pero se convierte en un ejemplo de elevada conciencia moral cuando pone en duda su propia educación. Kant insiste en que tenemos deberes hacia nosotros mismos del mismo modo en que los tenemos hacia los demás; debemos desarrollar nuestros talentos al máximo. Y, en ciertas circunstancias, recorrer el camino de la propia realización puede convertirse en un doloroso deber moral. Hace falta coraje para plantar cara en nombre del propio desarrollo cuando la presión social y la educación nos inducen a someternos a los demás. De modo que Marge, el ama de casa tradicional, a menudo coloca en primer plano la gran cuestión moral del feminismo.

En <<<Bocados inmobiliarios>>>, episodio inspirado en el filme *Glengary Glenn Ross*, Marge, harta de que su dedicación a la familia se tome por descontado, consigue un trabajo como agente inmobiliaria. Ella también es un ser humano, con derecho a una vida propia, y desea una carrera que le permita demostrarse a sí misma, a su familia y a la sociedad de Springfield su valía y sus talentos. Sin embargo, apenas conoce a sus compañeros de trabajo, nos damos cuenta de que está entrando en un mundo despiadado y traicionero. Una de sus compañeras defiende de forma ponzoñosa sus derechos sobre el sector oeste de la ciudad mientras un anciano, que se parece a un Jack Lemmon muy desmejorado, parece a punto de derrumbarse. Al comienzo, Marge no se da cuenta de la situación, y lleva con orgullo y entusiasmo la elegante americana roja de la empresa.

El problema es que Marge sinceramente quiere ayudar a sus clientes, y está dispuesta a sacrificar sus propios intereses en nombre del deber.¹⁴² Como confían en ella, sus amigos y vecinos toman en cuenta su opinión. De modo recíproco, Marge no se presta a ocultarles lo que realmente piensa sobre las propiedades que desean comprar. Solo sabe ser honrada con sus clientes, con los cuales se siente unida por la amistad, pues Springfield es una comunidad en donde todos se conocen. Por ello, no consigue vender lo bastante para mantener el empleo. Fracasa en el intento de cerrar los tratos.

Así defiende su enfoque ante el afable gerente, Lionel Hutz: <<<Bueno, yo tengo un lema, la casa indicada para la persona indicada>>>. A lo que Lionel contesta: <<<Creo que ya va siendo hora de que te confíe un secretillo, Marge, la casa indicada es la casa que está en venta, y la persona indicada es... cualquiera>>>. <<<!Pero lo único que he hecho es decir la verdad!>>>, replica Marge. <<<Naturalmente, pero existe la verdad... --dice Lionel mientras frunce el entrecejo y niega con la cabeza-- y la verdad>>> y, al decir esto, afecta un gesto amable y mueve la cabeza afirmativamente. Si Marge mostrase el aspecto correcto de las propiedades, conseguiría cerrar una venta: un piso diminuto debe calificarse como <<<íntimo>>>; otro mugriento, que se caiga a pedazos, debe describirse como <<<el sueño de todo manitas>>>, y así sucesivamente.

Marge no está muy convencida, pero finalmente tendrá que tomar una decisión: o fracasa en su nuevo puesto, o disfraza de algún modo la verdad. En el conflicto entre interés personal y deber moral, la estructura subyacente de una organización social competitiva obliga a Marge a elegir el interés personal. Es así como cambia de táctica y consigue cerrar un trato al ocultar al ingenuo y confiado Flanders el hecho de que un asesinato brutal fue cometido en la casa que está por comprar. Marge intenta derivar algún placer del cheque de Flanders que tiene en las manos, la señal de su éxito en la carrera elegida, el tributo a su valor como persona. Pero se siente culpable por lo que considera una traición al deber, y su sentido moral finalmente triunfa sobre el deseo y el interés propio; Marge decide arriesgar sus aspiraciones y contar la historia verdadera a los compradores. Pero, aunque se espera lo peor, la respuesta de Flanders será muy distinta: a la familia Flanders le fascina la aventura de vivir en una casa con una historia tan espantosa e interesante. Paradojicamente, en este caso, la mejor política desde el comienzo habría sido una honradez total.

Tras algunos altibajos iniciales, Marge acaba cumpliendo con el deber por el deber y, aun así, consigue alcanzar sus objetivos personales. ¿No debería ser siempre de ese modo? ¿Por qué hacer lo correcto tendría que exigir necesariamente un sacrificio personal? Estas preguntas nos llevan a un segundo rasgo fundamental de la conciencia moral: si haces lo correcto, de alguna manera deberías obtener una recompensa. Esta segunda característica de la moral parece contradecir la primera, a saber, la tensión y el posible conflicto entre el deber y el deseo. Pero, según Kant, esta tensión es solo momentánea. A largo plazo, el deber moral y la felicidad individual deberían conciliarse. El <<<bien supremo>>> y el más elevado deber moral consisten en crear un mundo en donde la felicidad se derive del cumplimiento del deber moral. Quienes cumplan con su deber deberían ser recompensados, y aquellos seres egoístas que persigan sus propios objetivos a expensas de los demás deberían ser castigados.

Justo cuando estamos a punto de convencernos de esta conclusion moral tan comoda como alentadora, Homer, en una de sus aventuras paralelas, que involucra una pelea, estrella su coche contra la casa recién vendida. Cuando Flanders emerge de entre los escombros resultantes, se vuelve hacia Marge y le pregunta: <<<?Todavía tienes ese cheque?>>>. Marge, resignada, se lo devuelve, y Flanders lo rompe. ¿La lección? Haz lo que debas sin que importen las consecuencias.

El éxito en una carrera profesional no es lo más importante en la vida. Marge regresa al seno familiar entre aplausos y, finalmente, reverencias. Gracias a su último compromiso con los principios morales, ha conseguido una recompensa incluso mayor que la venta de la casa: la felicidad que se deriva de experimentar el amor y el respeto de su familia. Cada tanto, en esos momentos luminosos que tienen lugar en el hogar de los Simpson, captamos brevemente el <<<bien supremo>>>, la unidad del deber y la felicidad.

LISA DEFIENDE SUS PRINCIPIOS

La conciencia moral del deber queda descrita de manera muy gráfica en el personaje de la estudiante de segundo de primaria Lisa Simpson, que posee un agudo sentido del deber moral. Sin embargo, la suya no es una moral jactanciosa y dependiente de la institución como la de Flanders, que nace únicamente del respeto a la autoridad de la Biblia y la Iglesia. La moral de Lisa surge de una reflexión individual precoz sobre los grandes temas de la vida moral: la sinceridad, la ayuda a quienes la necesitan, el compromiso con la igualdad entre los seres humanos y la justicia. Lisa nos muestra cuán difícil resulta a veces vivir de acuerdo con esos principios, en lugar de dejarse llevar por compromisos convencionales con el statu quo, adquiridos sin que haya mediado la reflexión. Esto nos lleva a otra característica fundamental de la moralidad según Kant. En esencia, esta se determina en el fuero interno, surge de la reflexión individual antes que de las convenciones sociales externas o las enseñanzas religiosas autoritarias. Exige claridad y coherencia con los principios según los cuales una persona vive su vida.

En <<<Lisa, la iconoclasta>>>, Lisa descubre que el legendario y supuestamente heroico fundador de Springfield fue en realidad un pirata vicioso que intentó asesinar a George Washington. Lisa saca una <<<F>>>, la peor calificación, en su redacción sobre <<<Jebediah Springfield: Un superfraude>>>. La maestra le explica: <<<Es solo la crítica a un difunto blanco por una destripaleyenda. Son las chicas como tú las que impiden que las demás pesquemos marido>>>. Lisa solo intentaba decir la verdad tal como la ha descubierto. No se trata de la verdad maquillada de los vendedores, sino de la verdad objetiva, histórica y científica, que debe defenderse por su valor inherente y a pesar de las posibles consecuencias, sin que importen, por otra parte, los sacrificios necesarios.

Algunas verdades sobre los padres fundadores, sin embargo, deben ser defendidas de ciertas prácticas contemporáneas. En <<<La familia va a Washington>>>, Lisa descubre que cierta figura política se encuentra en la nómina de unos empresarios privados e intenta poner al descubierto la perversión de los ideales fundacionales de la democracia estadounidense. Le expone el caso al mismo Thomas Jefferson y, como siempre, acaba defendiendo sus principios y pagando las consecuencias. Aunque el camino más fácil consiste en mezclarse con la masa, no llamar la atención y hacer la vista gorda, Lisa planta cara al ayuntamiento.

Comprometida como está a cumplir con el deber que determinan sus firmes principios, Lisa continuamente plantea preguntas difíciles. ¿Es correcto comer carne y causar de ese modo el sufrimiento de animales inocentes? En <<<Lisa, la vegetariana>>>, Lisa identifica la costilla de cordero en su plato con una criatura indefensa que ha visto en el zoológico infantil. Al generalizar a partir de esa única experiencia, se vuelve militante del vegetarianismo. Así, al tomar partido por una causa dictada por sus firmes principios, Lisa ejemplifica un aspecto central de la teoría moral kantiana, según la cual es

menester que examinemos con atención los principios de nuestras acciones y nos hagamos cargo de las contradicciones que puedan surgir entre unos y otras. Si no es correcto hacer daño a un animal indefenso encerrado en un zoológico, ¿cómo puede serlo permitir la matanza de un animal similar para satisfacer nuestro gusto por la comida? Esta es una manera de comprender una de las fórmulas del imperativo categórico kantiano: <<<No debo obrar nunca si no es de modo que pueda aspirar a que mi máxima se convierta en ley universal>>>.

Al combatir por principio, Lisa arruina la barbacoa de Homer. Este se molesta y Lisa siente que su familia y en general la comunidad le hacen el vacío, hasta que encuentra refugio en el huerto que Apu, dueño del Badulaque y vegetariano, tiene en el tejado de la tienda. Allí se encuentra con Paul y Linda McCartney, vegetarianos también, y finalmente siente que se respetan sus ideas. <<<¿Cuando aprenderán esos tontos que podemos mantenernos sanos comiendo simplemente verduras, frutas, cereales y queso?>>>. Pero el moderado Apu replica: <<<!Agh, queso...!>>>. Al descubrir que hay quienes tienen exigencias incluso más elevadas que las suyas, Lisa reconoce la arrogancia de su sentido de superioridad moral. Apu, que ni siquiera come queso, le recomienda ser tolerante y, gracias a esta experiencia, Lisa afina su comprensión de la moral: <<<Creo que he sido algo dura con algunas personas, sobre todo con mi padre... Gracias, chicos>>>.

EL AISLAMIENTO DE LISA

Lisa enfoca su atención en principios morales ineludibles y causa incomodidad a los demás al criticar sus compromisos tradicionales. Por ello, a menudo resulta aislada y sufre intensamente ese aislamiento. Lisa desea respeto y amistad, también ella quiere ser popular y gustar a los demás. Pero se trata de una Simpson: tampoco es una santurrón, ni se cuenta entre quienes encuentran la felicidad al hacer sencillamente lo que todos dan por bueno. Al igual que su hermano, tiene un carácter aventurero, aunque sus aventuras tengan lugar en el plano moral y no en el físico. A ello se debe que los valores morales se destaquen en mayor medida en los capítulos dedicados a Lisa, y esto de manera positiva, no negativa, como en muchos de los episodios de Homer; es decir, mediante la coherencia de los principios de Lisa, y no a través del contraste de papeles con Marge.

En <<<La guerra secreta de Lisa Simpson>>>, el aislamiento moral de Lisa se ilustra en su ingreso en la escuela militar. Envían allí a Bart con la premisa de que una disciplina militar estricta controlara sus tendencias delictivas. Pero de su fácil adaptación a la escuela se desprende que difícilmente será esa la manera de refrenar su tendencia a delinquir. <<<Mi profe de matar dice que tengo talento>>>, presume Bart. Este tipo de reflexiones sobre los valores morales convencionales comúnmente sorprenden al espectador de Los Simpson. Así pues, ¿la objeción es que no hay suficiente moralidad en la serie, o que hay demasiada? ¿Se trata acaso de una perspectiva excesivamente crítica de nuestra sociedad, una visión demasiado similar a la de Lisa Simpson?

El episodio no se centra en Bart, sino en Lisa, quien insiste en que deben matricularla también en la academia militar. Allí busca los retos que no encuentra en el programa para tontos de su escuela. Y también está defendiendo su derecho como mujer a obtener igualdad de trato en relación con los hombres. Como es la primera niña que entra en la academia, todos los chicos deben mudarse a otro dormitorio, lo cual no ayuda a que Lisa sea aceptada entre sus compañeros, como anhela. Sola y enfrentada a un entorno machista, Lisa se consuela pensando en Emily Dickinson; ella también estaba sola y, sin embargo, consiguió escribir hermosos poemas, piensa, ¡pero después recuerda que Dickinson acabó como una cabra!

En público, Bart continúa haciéndole el vacío, teme reconocerla como a un igual. En privado, se disculpa: <<<Perdona lo de ayer, Lis. No quería que pensarán que me había vuelto blando con el tema femenino>>>. En secreto, ayuda a su hermana a entrenarse por la noche para cruzar el

<<<Eliminador>>>, ejercicio sin el cual no se aprueba el curso, consistente en avanzar colgado de brazos y piernas por una cuerda tendida a una altura vertiginosa, <<<con un factor de llagas doce>>>. Al final Lisa conseguira superar la prueba, a pesar de los gritos a su alrededor, <<<!que se caiga!, !que se caiga!>>>. Bart acaba protegiendola de los abusones, un apoyo unico pero eficaz. Hasta Bart sabe que no esta bien abandonar a una hermana. Me pregunto si esto podria ilustrarse tambien con ejemplos de Harry Potter.

LAS PENAS DE LISA Y EL SAXOFON

Lo que convierte a Lisa en algo mas que una santurrona es su aguda sensibilidad y su deseo de ser feliz. La naturaleza conflictiva del deber moral y su tendencia a exigir sacrificios personales se representa aqui en toda su intensidad. En Lisa se reconoce todo el sufrimiento que puede experimentar una criatura precoz y sensible dispuesta a cumplir con unos principios autodeterminados. Su gran amor por la vida y la belleza, en contraste con su no menos profundo compromiso con la verdad y el bien, resulta en la tristeza y la frustracion que expresa en las melodias anhelantes y melancolicas de su saxofon. Kant sostiene que la belleza y el arte brindan la posibilidad de una vida moral mas elevada. Cuando la vida real le presta escasa o nula atencion a tal posibilidad, el grito afligido del alma de Lisa encuentra expresion en el gemido del saxo. En el personaje de Lisa, la comedia de Los Simpson no nos permite olvidar la profundidad de lo tragico.

En <<<El blues de la Mona Lisa>>>, Lisa no consigue plegarse al patriotismo convencional. Durante una leccion de musica, en lugar de tocar las sencillas notas de My country 'tis of Thee ('Mi pais es tu pais'), improvisa un solo de jazz en el saxofon. <<<No hay lugar para ese loco jazz en una cancion patriotica>>>, dice el profesor de musica. <<<Pero, senor Largo, esto es lo que es mi patria en el fondo -contesta Lisa con vehemencia--: esas pobres familias que viven en el coche porque no tienen hogar, ese granjero de Iowa cuyas tierras le arrebato la insensible burocracia, ese minero de Virginia...>>>. <<<Todo eso me parece muy bien, Lisa --suelta el profesor--, pero ninguno de esos miserables va a venir al recital de la semana que viene.>>>

El director Skinner envia una nota sobre Lisa, y no sobre Bart, advirtiendole a la familia sobre su comportamiento: <<<Lisa se niega a jugar a balon prisionero porque esta triste>>>. Este juego parece expresar de manera particular la situacion de Lisa, pues se trata de atacar a una sola persona entre todas las demas. Lisa se deja bombardear sin contagiarse del espiritu del juego, es decir, sin defenderse. Cabe recordar aqui que el episodio fue realizado mucho antes de la embestida furiosa de los reality shows y su darwiniana glorificacion de la lucha por la supervivencia.

El problema es que, al parecer, no hay nadie a quien Lisa pueda contarle los motivos que cree encontrar en la raiz de su melancolia. Bart y Homer se hallan absortos en sus violentas sesiones de videojuegos, ¿como podrian entender sus problemas? Lisa intenta explicarse: <<<Simplemente no le encuentro sentido a nada. Decidme, ¿habria cambiado algo el que yo nunca hubiera existido? ¿Como podemos dormir por la noche cuando hay tanto sufrimiento en el mundo?>>>. Homer intenta animarla haciendola saltar sobre sus rodillas. <<<Tal vez sea un problema de ropa interior>>>, piensa el padre mas tarde cuando Marge le senala que Lisa esta en una edad dificil. Homer al menos tiene buenos sentimientos.

La melancolia de Lisa empieza a desaparecer cuando oye las notas quejumbrosas de un colega, Gingivitis Murphy, quien bajo la luz de la luna toca su saxo en el puente solitario de un inquietante paisaje urbano iluminado por la luna. A Murphy le sangran las encias porque nunca ha ido al dentista. <<<Ya tengo bastante sufrimiento en la vida>>>, dice. Lisa le dice que ella tambien le <<<ocurren cosas>>>. <<<Pues yo no puedo ayudarte con eso --responde Murphy, pero agrega--: podemos improvisar juntos.>>>

Es así como Lisa y Gingivitis acaban tocando juntos. El canta <<<La soledad me puede, mi chica me dejo>>>, y Lisa replica:

*Mi hermano es malo, malo
no hace mas que chingar.
Y mi madre en vez de palos,
magdalenas encima le da.
Mi padre mas que un padre,
parece un chimpance.
Soy la nina mas triste,
de cuarto de EGB.*

Marge interrumpe la sesión y se lleva a Lisa por la fuerza. <<<No es nada personal --le dije a Gingivitis-- pero desconfío de los desconocidos>>>.

Marge, en un papel de madre tradicional, le pide a Lisa que sonría. Se trata del mismo consejo que le da su madre en un flash-back de su juventud, <<<antes de que cruces esa puerta debes poner cara de felicidad, porque la gente sabrá si tu madre es buena o mala según el tamaño de tu sonrisa>>>. Lisa responde que no tiene ganas de sonreír. Marge se mantiene en sus trece: <<<Lo que cuenta de verdad es lo que manifiestas por fuera. Me lo enseñó mi madre. Coge todas tus penas y empujalas hacia abajo todo lo que puedas, hasta más abajo de las rodillas, hasta que andes sobre ellas. Y, como nunca desentonaras, te invitarán a todas las fiestas, y gustaras a todos los chicos, y eso te traerá la felicidad>>>.

Lisa, que necesita consuelo como nunca antes, sigue la recomendación de su madre. ¡Y da resultado! <<<Eh --dice un chico--, bonita sonrisa.>>> Un segundo crío le dice al primero <<<?Oye, para que hablas con esta, seguro que te contesta algo extraño>>>. Lisa sigue sonriendo. <<<?Sabes? Antes pensaba que eras una especie de cerebritito --dice uno de los chicos--, pero ahora veo que eres normal>>>. <<<?Oye por que no te vienes a mi casa después de clase? --le dice el otro--. Podrías hacerme los deberes>>>. <<<Si tu quieres...>>> responde Lisa. En ese momento aparece el profesor y agrega: <<<Espero que hoy no se repita el estallido de desbocada creatividad de ayer>>>. <<<No, señor>>>, contesta Lisa con una amplia sonrisa.

Al observar la escena, Marge reconoce el error de la enseñanza tradicional, y se lleva a Lisa de allí haciendo chirriar las ruedas del coche. <<<Ya sabemos a quien ha salido>>>, dice el profesor, revelando la verdad profunda sobre la relación entre Lisa y su madre. Marge pide disculpas a Lisa: <<<Estaba equivocada, lo retiro, se siempre tu misma. Si quieres estar triste, cariño, estate triste. Nosotros te apoyaremos. Y, cuando te canses de sentirte triste, nosotros seguiremos a tu lado. Desde ahora, tu madre está dispuesta a sonreír por las dos>>>.

Al escuchar esta afirmación de sus propios sentimientos, por primera vez Lisa sonríe con ganas. Y, a sugerencia suya, la familia entera va al club donde Gingivitis rinde tributo a <<<una de las pequeñas damitas del jazz>>> e interpreta el tema de Lisa. En compañía de su alegre familia, incluida Maggie, que succiona rítmicamente el chupete, Lisa está radiante. La chica libre, independiente y recta merece ser feliz.

11.- LOS SIMPSON: LA POLITICA ATOMISTA Y LA FAMILIA NUCLEAR

PAUL A. CANTOR

En mayo de 1999, durante una visita a una escuela secundaria del estado de Nueva York, el senador Charles Schumer recibio una inesperada leccion de civismo dictada por una fuente igualmente imprevista. Refiriendose con pertinencia al tema de la violencia escolar, el senador elogiaba el proyecto de ley Brady, que el mismo habia apoyado, por su papel en la prevencion del crimen. Poniendose en pie para poner en entredicho la eficacia de la tentativa de control de armas de fuego, un estudiante llamado Kevin Davis cito un ejemplo que sin duda resultaba familiar a sus companeros de clase, no asi al Senador: <<<Me recuerda un episodio de Los Simpson. Homer quiere una pistola pero ha estado dos veces en la carcel y tambien en un asilo mental, o sea que lo han definido como "potencialmente peligroso". Homer pregunta que quiere decir eso, y el empleado le responde: "Significa que necesitas una semana mas para que te den el arma">>>. ¹⁴³ Sin entrar en consideraciones sobre los pros y los contras de la legislacion de control de armas, el incidente pone de manifiesto la manera en que una serie animada de Fox, Los Simpson, modela la manera de pensar de los estadounidenses, en especial de los jovenes. De modo que quizas valga la pena echar un vistazo al programa para ver que tipo de lecciones politicas ensena. A ojos de muchos, Los Simpson podria parecer entretenimiento insensato, pero la serie de hecho ofrece comedia y satira del mas alto nivel de sofisticacion que la television estadounidense haya conocido. A lo largo de los anos, Los Simpson se ha ocupado de numerosos temas serios, como la seguridad de la energia nuclear, la ecologia, la inmigracion, los derechos de los homosexuales y las mujeres en el ejercito, por dar algunos ejemplos. Paradojicamente, es la indole burlesca del programa lo que le concede una seriedad de la que carecen muchas otras producciones televisivas.

Sin embargo, no me detendre en el caracter politico en el sentido proselitista de la serie. Republicanos y demócratas son igualmente objeto de satira por parte de Los Simpson. El politico local que aparece con mayor frecuencia en el programa es el alcalde Quimby, que habla con un marcado acento kennediano ¹⁴⁴ y suele actuar como una maquina politica de la democracia urbana. Al mismo tiempo, la fuerza politica mas siniestra de la serie, la camarilla que parece gobernar Springfield entre bastidores, invariablemente se muestra como republicana. Si se tienen en cuenta ambas cosas, es justo afirmar que Los Simpson, al igual que la mayor parte de las producciones hollywoodienses, es una serie prodemocrata y antirrepublicana. Un retrato gratuitamente malicioso del ex presidente Bush ocupó un episodio entero (<<<Dos malos vecinos>>>), pero Los Simpson ha sido de una lentitud sorprendente al satirizar al presidente Clinton. ¹⁴⁵ Sin embargo, los demócratas han dado pie al chiste politico mas hilarante de toda la historia de la serie: cuando el abuelo Abraham Simpson recibe por correo un dinero destinado realmente a sus nietos, Bart le pregunta: <<<?No te extraño que te dieran un cheque sin haber hecho absolutamente nada?>>>, a lo que Abe replica: <<<Supuse que los demócratas habian vuelto al poder>>> (<<<La tapadera>>>). Poco dispuestos a perder cualquier oportunidad humoristica, a lo largo de los anos los creadores de la serie generalmente se han mostrado equitativos en sus burlas hacia ambos partidos, hacia la derecha y hacia la izquierda. ¹⁴⁶

Antes que la cuestion superficial de la tendencia partidista, me interesa la politica profunda de Los Simpson, lo que la serie fundamentalmente sugiere sobre la vida politica de Estados Unidos, que se aborda a partir de la familia, hecho que en si mismo constituye una declaracion politica. Al centrarse en la unidad familiar, Los Simpson se ocupa de problemas humanos reales que todos pueden reconocer y, por lo tanto, acaba por ser menos <<<de animacion>>> que otros programas televisivos. Sus personajes

son mas humanos, se encuentran mas plenamente articulados que los supuestos hombres, mujeres y ninos de muchas comedias de situacion. Y, sobre todo, el programa ha creado una comunidad humana verosimil: Springfield, Estados Unidos. De modo que la familia se muestra como parte de una colectividad mas amplia, y de hecho Los Simpson afirma que solo una colectividad como tal puede dar sustento a la familia. En esto radica el secreto de la popularidad de la serie entre el publico estadounidense y, al mismo tiempo, la declaracion politica mas interesante que pueda ofrecer.

Los Simpson, en efecto, brinda una de las imagenes mas significativas de la familia, y en especial de la familia nuclear, que puedan hallarse en la cultura estadounidense contemporanea. Con nombres tomados del propio hogar de la infancia de Matt Groening, su creador, los Simpson encarnan la familia estadounidense media: el padre (Homer), la madre (Marge), y 2,3 hijos (Bart, Lisa y la pequena Maggie). Muchos detractores de la serie han lamentado el hecho de que esta proporcione modelos de conducta censurables a padres e hijos, y a menudo se arguye que la popularidad que ha alcanzado evidencia el declive de los valores familiares en Estados Unidos. Pero quienes critican Los Simpson deberian mirar el programa con mayor atencion y analizarlo en el contexto de la historia televisiva. Aunque se trate de una astracanada, una guasa de ciertos aspectos de la vida familiar, Los Simpson posee un rasgo afirmativo y a menudo acaba celebrando la familia nuclear como institucion. No se trata de un logro menor en ese contexto. Y es que, durante decadas, el medio televisivo estadounidense ha tendido a menospreciar la importancia de la familia nuclear y proponer diversas familias monoparentales u otro tipo de arreglos no tradicionales como alternativas. De hecho, el contexto de la familia monoparental en las comedias de situacion data de los albores de la television, al menos de My Little Margie (1952 - 1955). Pero las series classicas de este tipo, como The Andy Griffith Show (1960 - 1968) o My Three Sons (1960 - 1972), en general hallan el modo de reconstruir una familia nuclear (a menudo a traves de un tio o una tia) y, por lo tanto, siguen presentandola como la norma. (Otras veces la trama se desarrolla alrededor del viudo que vuelve a casarse, como le ocurre a Steve Douglas, interpretado por Fred MacMurray, en My Three Sons).

A partir de la decada de 1970, no obstante, con la aparicion de series como Alice (1976 - 1985), la television estadounidense comienza a alejarse de la familia nuclear como norma y sugiere que otros modelos de crianza de los hijos pueden ser igualmente validos o resultar incluso superiores. Durante los anos ochenta y noventa la television experimento con todo tipo de permutaciones del motivo de la familia no nuclear, por ejemplo, en Love, Sidney (1981 - 1983), Punky Brewster (1984 - 1986) o Tengo dos padres (1987 - 1990). Este desarrollo en parte resultaba del procedimiento hollywoodiense habitual de generar nuevas series mediante la sencilla variacion de formulas de exito.¹⁴⁷ Pero la tendencia a mostrar familias no nucleares tambien daba cuenta de un giro ideologico en Hollywood, de un nuevo impulso de cuestionar los valores familiares tradicionales. Sobre todo, a pesar de que las series televisivas generalmente atribuian la ausencia de uno o ambos progenitores a su muerte, la tendencia a alejarse de las representaciones de la familia nuclear obviamente reflejaba la realidad del divorcio en la vida estadounidense (y especialmente en Hollywood). En el intento de ser progresistas, los productores de television se dispusieron a refrendar las tendencias sociales contemporaneas que tomaban el lugar de la estable familia nuclear tradicional. Con el tipico impetu de la industria del entretenimiento, Hollywood finalmente llevo la tendencia hasta su conclusion logica: la familia sin padres. Cinco en familia (1994 - 2000) muestra un grupo de hermanos que con valentia se educan a si mismos despues de que el padre y la madre hayan fallecido en un accidente automovilistico.

Esta serie transmite de manera ingeniosa el mensaje que, en opinion de algunos productores, la audiencia evidentemente quiere escuchar. A saber, que los hijos pueden apanarse muy bien sin uno de los progenitores y, preferiblemente, sin ambos. Desde luego, los hijos quieren escuchar este mensaje porque halaga su sentido de independenciam. En cuanto a los padres, quieren escucharlo porque alivia el sentimiento de culpa, resulte este de haber abandonado a los hijos por completo (como a veces ocurre en

los divorcios), o de no dedicarles suficiente <<<tiempo de calidad>>>. Los padres ausentes o negligentes pueden consolarse a si mismos con la idea de que sus hijos realmente estan mejor sin ellos, <<<justo como esos jovenes chachis e increiblemente guapos de Cinco en familia>>>. Dicho brevemente, gran parte de la produccion televisiva estadounidense de las dos ultimas decadas ha dado a entender que el colapso de la familia no constituye una crisis social y ni siquiera entrana un problema serio. De hecho, deberia ser interpretado como un modo de deslastrarse de una imagen de la familia que tal vez haya bastado durante la decada de los cincuenta pero que dejo de ser valida en los noventa. Y es sobre este telon de fondo historico que debemos apreciar la declaracion que Los Simpson ofrece sobre la familia nuclear.

Desde luego, la television nunca ha abandonado del todo a la familia nuclear, ni siquiera en la decada de los ochenta, como demuestra el exito de series como All in the Family (1971 - 1983), Enredos de familia (1982 - 1989) y La hora de Bill Cosby (1984- 1992). Y cuando Los Simpson debuto como serie regular, en 1989, no era la unica su afirmacion del valor de la familia nuclear. Algunos otros programas televisivos seguirian el mismo camino durante los anos noventa, reflejando tendencias sociales y politicas mas amplias, en especial la reafirmacion de los valores familiares que, para entonces, habian comenzado a formar parte del programa de ambos partidos politicos estadounidenses. Matrimonio con hijos (1987 - 1998), tambien de la Fox, precedio a Los Simpson con el retrato de una familia nuclear hilarantemente disfuncional. Otra estampa interesante de una familia nuclear la proporciona Un chapuzas en casa (1991 - 1999) de la cadena ABC, que intenta recuperar valores familiares e incluso papeles tradicionales de genero en un contexto televisivo posmoderno. Sin embargo, en mas de un sentido, Los Simpson es el ejemplo mas interesante de este regreso a la familia nuclear. Aunque muchos opinen que se propone subvertir la idea de la familia estadounidense o socavar su autoridad, la serie de hecho nos recuerda que el antiautoritarismo constituye una tradicion nacional, y que la autoridad familiar ha sido siempre problematica en los democraticos Estados Unidos. Lo que hace de Los Simpson una produccion tan interesante es el modo en que combina el tradicionalismo con el antitradicionalismo; continuamente se burla de la familia estadounidense convencional, pero tambien ofrece siempre una imagen perdurable de esa unidad nuclear en el proceso mismo de satirizarla. Asi pues, muchos de los valores tradicionales de la familia estadounidense sobreviven a la satira, sobre todo el de la familia nuclear como tal.

Como he afirmado ya, esto puede comprenderse parcialmente a la luz de la historia de la television. Los Simpson es un programa del momento, posmoderno y consciente de si mismo.¹⁴⁸ Pero su autorreflexividad se concentra en la representacion televisiva convencional de la familia estadounidense. Es asi como Los Simpson ofrece la paradoja de un programa no tradicional profundamente arraigado en la tradicion televisiva. Es posible hallar precedentes de Los Simpson en series de dibujos animados como Los Picapiedra o Los Supersonicos, pero estos programas, a su vez, encuentran su precedente en famosas comedias de situacion sobre la familia nuclear de la decada de los cincuenta como Yo amo a Lucy, The Advetures of Ozzie and Harriet, Father Knows Best y Leave it to Beaver. Asi pues, Los Simpson es una recreacion posmoderna de la primera generacion de sitcoms o comedias de situacion. Si miramos de nuevo estos programas, podremos descubrir facilmente las transformaciones y discontinuidades que ha traído consigo Los Simpson, serie que hace hincapie en la ignorancia del padre sobre lo que le conviene a su familia. Y, desde luego, es mas peligroso dejar las cosas en manos de Bart que en manos de Beaver. Evidentemente, Los Simpson no ofrecen un sencillo retorno a los programas televisivos sobre la vida familiar de la decada de los anos cincuenta, pero incluso en el acto de recrear y transformar, la serie proporciona elementos de continuidad que la convierten en una produccion mas conservadora de lo que a primera vista pareciera.

Los Simpson ha encontrado su propio y peculiar modo de defensa de la familia nuclear, como si dijese: <<<Imaginad el peor panorama posible: los Simpson. Pues incluso una familia asi es mejor que

ninguna>>>. De hecho, la familia Simpson no es tan terrible. Algunas personas se muestran consternadas ante la idea de que los crios imiten a Bart, en especial su falta de respeto hacia la autoridad y, sobre todo, hacia sus maestros. Pero estos detractores de Los Simpson olvidan que la rebeldia de Bart corresponde a un venerable arquetipo estadounidense, y que Estados Unidos se fundo sobre la falta de respeto a la autoridad y por un acto de rebelion. Bart es un icono estadounidense, una version actualizada de Tom Sawyer y Huck Finn en un solo personaje. A pesar de todos los problemas que ocasiona y, de hecho, en virtud de todos los problemas que ocasiona, Bart personifica el comportamiento que se espera de los crios de acuerdo con la mitologia estadounidense, desde los tebeos de Daniel el travieso hasta La pandilla.¹⁴⁹

En cuanto a la madre y la hija en la serie, Marge y Lisa no resultan en absoluto malos modelos de conducta. Marge cumple a la perfeccion con lo que se espera de un ama de casa y madre devota, ademas de exhibir con frecuencia una vena feminista, en especial en el episodio en que se va de paseo al estilo de Thelmay Louise (<<<Marge se da a la fuga>>>). De hecho, sus intentos de combinar ciertos impulsos feministas con el papel de madre tradicional son muy actuales. En cuanto a Lisa, por mas de un motivo este personaje encarna lo que en dia se entiende por hija ideal: destaca en el colegio, y como feminista, vegetariana y ecologista, es politicamente correcta en un sentido extenso.

La verdadera cuestion, entonces, es Homer. Muchos han criticado Los Simpson por su manera de retratar al padre como un paleta sin estudios, debil de caracter y carente de principios morales. Y Homer es todas esas cosas, pero al menos esta presente. Cumple con las funciones paternas imprescindibles, se mantiene al lado de su mujer y sobre todo de sus hijos. Sin duda, carece de las cualidades que nos gustaria encontrar en un padre ideal, es egoista y suele poner sus propios intereses por encima de los de su familia. En uno de los episodios especiales de Halloween, nos enteramos de que venderia su alma al diablo a cambio de una rosquilla (aunque, afortunadamente, su alma ya es propiedad de Marge, asi que no consigue venderla)¹⁵⁰. Homer es innegablemente fatuo, vulgar e incapaz de apreciar las cosas buenas de la vida. Le cuesta compartir los intereses de Lisa, excepto cuando ella desarrolla un talento notorio para predecir el resultado de los partidos de futbol americano de la liga profesional, lo cual le permite a su padre convertirse en el gran ganador de la quiniela en la taberna de Moe.¹⁵¹ Es mas, se enfada con facilidad y suele pagarla con sus hijos, como demuestran sus muchos intentos de estrangular a Bart.

Desde ese punto de vista, Homer fracasa como padre. Pero si se reflexiona un poco mas al respecto, sorprende cuantas cualidades posee. En primer lugar, esta muy unido a su familia. La ama porque es suya. Su lema es, basicamente, <<<mi familia, tenga o no razon>>>. Dificilmente se trata de una posicion filosofica, pero bien podria ser el fundamento de la familia como institucion, motivo de sobra para explicar por que la Republica de Platon proponia subvertir el poder de la familia. Homer Simpson es lo contrario a un filosofo-rey: no es devoto del bien, sino de lo que es suyo. Naturalmente, dicho punto de vista no esta exento de problemas, pero contribuye a explicar como la aparentemente disfuncional familia Simpson consigue funcionar.

Por ejemplo, Homer esta dispuesto a trabajar para mantener a su familia, incluso en el peligroso puesto de supervisor de seguridad de una planta de energia nuclear, labor que se vuelve mucho mas peligrosa debido al sencillo hecho de que es Homer quien la lleva a cabo. En el episodio en que Lisa desea ardorosamente un poni, Homer incluso busca un segundo empleo y empieza a trabajar para Apu Nahasapeemapetilon en el Badulaque para ganar el dinero que cuesta mantenerlo, y en el proceso casi se mata (<<<El poni de Lisa>>>). A traves de estas acciones, Homer manifiesta una genuina preocupacion por su familia, y como demuestra repetidas veces, sera capaz de defenderla incluso a costa de un gran riesgo personal. Sus acciones a menudo resultan ineficaces, pero en cierto sentido eso vuelve mas entranable su devocion hacia los suyos; Homer es el destilado mas puro de la paternidad. Si prescindimos de todas las cualidades que debe tener un buen padre, como la sabiduria, la compasion, la ecuanimidad y el altruismo, nos quedara Homer Simpson con su pura, insensata y obstinada devocion

hacia su familia. Por ello, a pesar de toda su estupidez, intolerancia y egoísmo, no podemos odiar a Homer, que no deja de fracasar en el intento de ser un buen padre, pero que tampoco se rinde jamás, hecho que, en un sentido básico y fundamental, lo convierte en un buen padre.

La defensa más eficaz de la familia propuesta en la serie se encuentra en el episodio en el que la unidad familiar de los Simpson efectivamente se fractura (<<<Hogar, dulce hogar>>>). El episodio comienza, de modo bastante significativo, con una imagen de Marge en su papel de buena madre, mientras prepara al mismo tiempo el desayuno de sus hijos y las meriendas para el colegio. Incluso da a Bart y Lisa instrucciones precisas sobre sus bocadillos: <<<No pongais la lechuga dentro hasta las 11.30>>>. Pero después de este prometedor comienzo parental ocurren una serie de contratiempos. Homer y Marge se van a pasar una bien merecida tarde de relajación en el Balneario Aguas Revueltas y, con las prisas, dejan la casa sucia, y una pila de platos sin lavar en el fregadero de la cocina. Entretanto, las cosas no marchan bien para los chicos en la escuela. Bart accidentalmente ha cogido los piojos del mono de su mejor amigo, Milhouse, ante lo cual el director Skinner se ve forzado a preguntar: <<<?Que clase de padres cometen semejante lapsus en la higiene capilar?>>>. Las pruebas en contra de la paternidad responsable de los Simpson aumentan cuando el director Skinner manda buscar a la hermana de Bart. Con los pies descalzos y cubiertos de barro, pues sus compañeras de curso le han robado los zapatos ortopédicos, Lisa parece una pilluela callejera sacada de un libro de Dickens.

Ante todas estas pruebas de abandono infantil, Skinner, horrorizado, avisa al servicio de protección al menor, cuyos funcionarios a su vez quedan escandalizados cuando, al llevar a Bart y Lisa a casa, aprovechan para explorar el lugar, cuya situación malinterpretan totalmente. Ante las pilas de periódicos viejos, suponen que Marge es una mala ama de casa, cuando la verdad es que había reunido todos aquellos papeles para ayudar a Lisa en un trabajo para la asignatura de historia. Así pues, los burocratas se apresuran a sacar conclusiones, deciden que Marge y Homer no son padres responsables, y presentan la acusación específica de que el hogar de los Simpson es un <<<insalubre agujero infernal: papel higiénico colgado indebidamente y a desmano, perros apareándose sobre la mesa del...>>>. Es así como las autoridades determinan que los niños Simpson deben ser entregados a una familia adoptiva, de modo que entregan a Bart, Lisa y Maggie al patriarcado vecino, que preside Ned Flanders y que, a lo largo de la serie, funciona como doppelgänger de los Simpson. Flanders y sus retoños son, que duda cabe, la familia perfecta desde el punto de vista de una moralidad y una religiosidad chapadas a la antigua. En un señalado contraste con Bart, Rod y Todd, los hijos de Flanders, son obedientes y se portan bien. Pero, sobre todo, se trata de una familia piadosa, dedicada a actividades como la lectura de la Biblia, que llevan a cabo con mayor rigor incluso que el reverendo Lovejoy. Cuando Ned se ofrece a jugar a <<<la batalla>>> con Bart y Lisa, lo que tiene en mente es una batalla de preguntas sobre la Biblia. Y la familia queda espantada cuando, gracias a dicha <<<batalla>>>, se descubre que Bart y Lisa no han oído hablar del Dragón de Rehoboam, para no mencionar el Pozo de Zohassadar o las bodas de Beth Chadruharazzeb.

Ante la pregunta sobre si la familia Simpson es de veras disfuncional, el episodio de los padres adoptivos ofrece respuestas alternativas: por una parte, el hogar moralista y religioso, chapado a la antigua; por otra, el estado terapéutico, o lo que a menudo se llama estado-ninera. ¿Quién está mejor capacitado para educar a los crios Simpson? Las autoridades civiles intervienen y sentencian que Marge y Homer son incompetentes para la paternidad, por lo que deben ser reeducados en un curso de <<<técnicas familiares>>> con la premisa de que los expertos saben más sobre cómo educar a los niños. La crianza de los hijos es cuestión de conocimientos específicos, viene a decir la autoridad, y eso puede enseñarse. He allí la respuesta moderna: la familia es inapropiada como institución, así que el estado debe intervenir para hacerla funcionar. Al mismo tiempo, este episodio ofrece una respuesta moral y religiosa al estilo antiguo: los niños necesitan padres temerosos de Dios para que les inculquen su temor y devoción. De hecho, Ned Flanders hace cuanto puede para que Bart y Lisa se reformen y tengan una

conducta tan piadosa como sus propios hijos.

Pero la respuesta que la serie ofrece es que los crios estan mejor con sus verdaderos padres, no porque estos sean mas inteligentes o sepan mas sobre como educar a los hijos, ni porque sean moral o religiosamente superiores, sino porque Homer y Marge son las personas que de modo mas genuino quieren a Bart, Lisa y Maggie, puesto que se trata de sus propios retoños. El episodio funciona especialmente bien al dar cuenta del horror del estado supuestamente omnisciente y omnicompetente que se inmiscuye en cada aspecto de la vida familiar. Cuando Homer, desesperado, intenta llamar por telefono a Bart y Lisa, lo que oye es el mensaje oficial: <<<No puede comunicar con el numero que ha marcado desde ese telefono, !monstruo desaprensivo!>>>.

Al mismo tiempo, vemos los defectos de la religiosidad de la vieja escuela. Puede que los Flanders sean unos padres justos, pero tambien se trata de personajes farisaicos, que creen estar por encima de los demas. La senora Flanders dice: <<<No quiero juzgar a Homer y Marge, eso se lo dejo al Dios de la justicia>>>. La piedad de Ned es tan extrema que finalmente exaspera incluso al reverendo Lovejoy, que en algun momento le pregunta: <<<?Por que no te planteas alguna de las otras religiones mayoritarias? Todas vienen a ser lo mismo>>>.

Al final, Bart, Lisa y Maggie felizmente se reunen con Homer y Marge. A pesar de la acusacion de disfuncionalidad, la familia Simpson funciona bastante bien, pues los crios estan muy unidos a sus padres y los padres estan muy unidos a sus hijos. La premisa de quienes intentaron llevarse a los chicos es que existe un principio ajeno a la familia segun el cual los Simpson pueden ser juzgados como una familia disfuncional, tratase de las teorias contemporaneas sobre la educacion de los ninos o de una anticuada religion. El episodio de los padres de acogida sugiere lo contrario: que la familia contiene su propio principio de legitimidad, y sabe lo que mas conviene. De modo que en el titulo del capitulo se ilustra la extrana combinacion de tradicionalismo y antitradicionalismo que Los Simpson ofrece. Aunque la serie rechace la idea de un regreso no cuestionado a la idea moral y religiosa tradicional de la familia, tambien se niega a aceptar los intentos contemporaneos por parte del estado de subvertir completamente su unidad y refrenda el valor imperecedero de la familia como institucion.

Como nos recuerda la importancia de Ned Flanders en este episodio, otro rasgo inusual de la serie es que la religion tenga en ella un papel significativo. Se trata de una parte constitutiva de la vida familiar de los Simpson, y numerosos episodios giran en torno a las visitas a la iglesia, incluyendo uno en que Dios le habla directamente a Homer (<<<Homer, el hereje>>>). De hecho, la religion es una parte constitutiva de la vida de Springfield en general. Aparte de Ned Flanders, tambien el reverendo Lovejoy aparece en numerosos capitulos, incluyendo uno en el que nada menos que Meryl Streep presta su voz a la hija del reverendo (<<<La novia de Bart>>>).

Esta atencion a la religion resulta atipica en el contexto de la television estadounidense de la decada de los noventa. De hecho, si juzgasemos por la mayoria de los programas que se producen hoy, jamas adivinaríamos que los estadounidenses son en gran medida un pueblo religioso que incluso asiste a la iglesia con regularidad. La television generalmente da a entender que la religion tiene un papel exiguo, si acaso lo tiene, en la vida cotidiana de los estadounidenses, ello aunque las pruebas apunten hacia la conclusion inversa. Muchas son las razones que se argumentan para explicar la ausencia general de la cuestion religiosa en la television; los productores temen que promover la discusion sobre las diferentes doctrinas podria ofender a la audiencia ortodoxa y, mas temprano que tarde, eso podria involucrarlos en alguna controversia. Los ejecutivos, por su parte, se preocupan sobre todo por la posibilidad de que la financiacion de los programas sea boicoteada por grupos religiosos de poder. Ademas, la comunidad televisiva tiene un punto de vista esencialmente secular y, por lo tanto, dificilmente se interesa por cuestiones religiosas. De hecho, buena parte de Hollywood mantiene una postura directamente antirreligiosa, y en especial se opone a todo lo que pueda etiquetarse como fundamentalismo (tendiendo a aplicar esta etiqueta a todo lo que se situe a la derecha del unitarianismo).

Sin embargo, durante la última década, en parte debido a que los productores han descubierto que existe un nicho en la audiencia para programas como *Touched by an Angel*, la religión ha regresado a la televisión (1994-).¹⁵² A pesar de ello, a la comunidad del entretenimiento le cuesta comprender lo que la religión significa realmente para el público estadounidense, y sobre todo es incapaz de aceptar la idea de que la religión pueda ser una parte normal y cotidiana de la vida estadounidense. Las figuras religiosas que aparecen en el cine y la televisión tienden a ser milagrosamente buenas o puras y monstruosamente malignas e hipócritas. Aunque existen algunas excepciones a esta regla,¹⁵³ en Hollywood las figuras religiosas suelen ser santos o pecadores, personajes que luchan por el bien contra todo tipo de obstáculos e incluso contra la razón, o bien fanáticos religiosos intolerantes, retorcidos a causa de la represión sexual y dedicados a la destrucción de vidas inocentes de una u otra manera.¹⁵⁴

Pero *Los Simpson* acepta la religión como parte integrante de la vida de Springfield, Estados Unidos. Si la serie se burla de la piedad en la persona de Ned Flanders, el personaje de Homer Simpson por su parte sugiere que se puede asistir a misa sin ser un fanático religioso o un santo. Un episodio dedicado al reverendo Lovejoy trata de manera realista y bastante comprensiva el problema del agotamiento del pastor (<<<En Marge confiamos>>>). Lovejoy, quemado como está por todos los problemas que le ha tocado escuchar de sus feligreses, tiene que delegar su trabajo a Marge Simpson, que se convierte en la <<<señora que escucha>>>. El tratamiento de la religión en *Los Simpson* es paralelo al de la familia y entronca con él. La serie no está a favor de la religión, pues se trata de una serie innovadora, demasiado cínica e iconoclasta para eso. De hecho, superficialmente parece incluso antirreligiosa, pues buena parte del impulso satírico está dirigido en contra de Ned Flanders y otros personajes piadosos. Pero aquí vemos el mismo principio en acción: si *Los Simpson* satiriza algo es porque reconoce al mismo tiempo su importancia. De modo que, incluso cuando parece estar ridiculizando la religión, la serie refleja, como pocas en la televisión, el genuino papel de esta práctica en la vida estadounidense.

En ese sentido, el tratamiento de la familia en *Los Simpson* coincide con el tratamiento de la política. Aunque la serie se centra en la familia nuclear, no deja de situarla en relación con instituciones de mayor envergadura como la Iglesia, la escuela e incluso entes políticos como la alcaldía. La serie satiriza todas estas instituciones y las vuelve risibles e incluso vacuas, pero al mismo tiempo reconoce la importancia que poseen, en especial para la familia. Durante las últimas décadas, la tendencia de la televisión a aislar a la familia ha cobrado vigor; se la muestra cada vez más retirada de todo marco o contexto institucional más amplio. Y he aquí otra tendencia a la que se oponen *Los Simpson*, en parte por tratarse de una recreación posmoderna de las comedias de situación de la década de los cincuenta. Series como *Father Knows Best* o *Leave it to Beaver* solían estar ambientadas en pequeñas ciudades estadounidenses donde la vida familiar formaba parte de una intrincada red de instituciones. Al recrear ese mundo, aunque de modo bufonesco, *Los Simpson* no puede evitar recrear su atmósfera e incluso, de vez en cuando, su ethos.

Springfield es sin duda un pueblo estadounidense de provincias. En varios episodios, se contrasta con la Ciudad Capital, una metrópolis a la que los Simpson se aproximan con estupor y temblor. Obviamente el programa se mofa de la vida de provincias (se burla de todo), pero al mismo tiempo celebra las bondades de la pequeña localidad tradicional. Uno de los motivos principales por los que la disfuncional familia Simpson funciona tan bien es que vive en ese tipo de pueblo, donde las instituciones que go biernan las vidas de sus miembros no le son ajenas ni se encuentran demasiado alejadas. Los chicos van a la escuela del barrio (aunque vayan en el autobús que conduce el ex hippie Otto), y sus amigos del colegio son casi todos vecinos. La familia Simpson no tiene que enfrentarse a una burocracia educacional compleja, indiferente e inaccesible. Skinner y la señorita Krabappel tal vez no sean unos pedagogos perfectos, pero se muestran accesibles y bien dispuestos cuando Homer y Marge necesitan hablar con ellos. Lo mismo puede decirse de la policía de Springfield: el jefe Wiggum no es un gran

adversario del crimen, pero los ciudadanos de Springfield lo conocen bien, y otro tanto ocurre a la inversa. La policia local todavia tiene raices en el barrio y se sabe que incluso ha compartido uno o dos donuts con Homer.

De modo analogo, la politica en Springfield en gran medida es un asunto local, y la alcaldia consulta a los ciudadanos decisiones tan relevantes como la de legalizar las apuestas o construir un monorrail. Como su acento kennediano sugiere, el alcalde Quimby es un demagogo, pero al menos es el demagogo particular de Springfield. Cuando compra votos, los compra directamente a los ciudadanos. Si quiere que el abuelo Simpson apoye la construccion de una autopista que atravesase el pueblo, debera ponerle a la via el nombre del personaje de television favorito de Abe, 'Matlock'. Desde donde quiera que se mire Springfield, se descubre un grado sorprendente de control y autonomia local. La planta nuclear es una fuente de contaminacion y peligro constante, pero al menos pertenece al magnate industrial y esclavista contemporaneo local, Montgomery Burns, y no a alguna remota corporacion multinacional (de hecho, en una excepcion que confirma la regla, cuando la planta acaba en manos de unos inversores alemanes, Burns la compra de nuevo, tan pronto como puede, para recuperar su ego).

En suma, a pesar de su caracter posmoderno, Los Simpson es una serie profundamente anacronica por la manera en que hace referencia a una epoca pasada, en la cual los estadounidenses se sentian mas cerca de las instituciones gubernamentales y la vida familiar estaba firmemente arraigada en una comunidad mas amplia pero siempre local. El gobierno federal apenas se hace sentir en la serie y, cuando ocurre, generalmente se manifiesta de modo extravagante, como cuando el ex presidente Bush se muda a una casa contigua a la de Homer, arreglo que naturalmente no funciona. Los largos tentaculos del departamento de recaudacion de impuestos se han estirado alguna vez hasta llegar a Springfield, pero la forma en que estrangulan al pais entero es por supuesto incontestable.¹⁵⁵ Sin embargo, en terminos generales, el gobierno cobra formas locales. Cuando fuerzas siniestras del partido republicano conspiran para derrocar al alcalde Quimby proponiendo como candidato y adversario al ex convicto Actor Secundario Bob, se trata de siniestras fuerzas locales, a la cabeza de las cuales se encuentra el senor Burns, y entre las que se cuentan Rainer Wolfcasde (sosa de Arnold Schwarzenegger que hace el papel de McBain en el cine) y Burch Barlow, quien a su vez guarda gran parecido con Rush Limbaugh (<<<El actor secundario Bob vuelve a las andadas>>>).

He aqui un sentido en el que el retrato de la comunidad local elaborado en Los Simpson no es realista. En Springfield, incluso las corporaciones mediaticas son locales. Por supuesto, nada hay de extrano en el hecho de que el pueblo cuente con una cadena de television propia. Es perfectamente plausible que la familia Simpson vea el telediario que presenta Kent Brockman, uno de sus vecinos. Tambien es bastante creible que el programa televisivo infantil que ve toda Springfield sea una produccion local y que su presentador, Krusty el payaso, no solo viva en el pueblo, sino que tambien se ofrezca a animar eventos como la apertura de un supermercado o una fiesta de cumpleaños. Pero, ¿que hace una estrella cinematografica genuina como Rainer Wolfcastle en Springfield? ¿Y que decir del hecho de que los mundialmente famosos dibujos animados de Rasca y Pica se produzcan alli? De hecho, todo el imperio de estos personajes de animacion parece tener su base de operaciones en Springfield. Y no es esta una cuestion balad!, pues significa que, cuando Marge protesta contra la violencia en los dibujos animados, puede hacer un piquete ante la sede del programa sin moverse de su pueblo (<<<Rasca, Pica y Marge>>>). Los ciudadanos de Springfield tienen la fortuna de ejercer una influencia directa sobre las fuerzas que modelan sus vidas, en especial sus vidas familiares. En resumen, Los Simpson toma el fenomeno que mas ha contribuido a subvertir el poder local en la politica y la vida publica estadounidense en general, a saber, los medios, y lo situa en la orbita de Springfield, sometiendo de ese modo su potencia, al menos en parte, al control local.¹⁵⁶

El retrato nada realista de los medios como fuerzas locales contribuye a poner de manifiesto la tendencia constitutiva de la serie, a saber, la de presentar a Springfield como una suerte de polis clasica;

tan autocontenida y autónoma como el mundo contemporáneo lo permite. Una vez más, este rasgo refleja la nostalgia posmoderna que inspira Los Simpson, cuya recreación autorreflexiva de la comedia de situación de los años cincuenta acaba celebrando extranamente el viejo ideal de los Estados Unidos profundos.¹⁵⁷ De nuevo, no pretendo negar que el primer impulso de Los Simpson es burlarse de la vida en una ciudad de provincias. Pero, en ese mismo proceso, nos recuerda cuál era el antiguo ideal y que tenía de atractivo, sobre todo el hecho de que el estadounidense medio de algún modo se sentía en contacto con las fuerzas que tanta influencia tenían en su vida y que tal vez incluso las controlaba. El 12 de abril de 1991, en una presentación en el programa de la Sociedad Estadounidense de Editores de Periódicos (emitido por C-SPAN), Matt Groening dijo que el subtexto de Los Simpson es que: <<<Quiénes están en el poder no siempre tienen en la mente vuestros mejores intereses>>>.¹⁵⁸ Se trata de una visión de la política que trasciende la distinción normal entre izquierda y derecha y explica por qué la serie puede ser relativamente equitativa en su tratamiento de ambos partidos hegemónicos, y tiene algo que ofrecer tanto a progresistas como a conservadores. Y es que Los Simpson se basa en la desconfianza hacia el poder, en especial hacia el poder que se encuentra alejado de la gente común y corriente. En ese sentido, celebra la comunidad genuina, una comunidad en la que cada quien conoce más o menos al resto (aunque no necesariamente todos se caigan bien). Al recrear este sentido antiguo de la comunidad, la serie consigue generar una suerte de calidez a partir de su posmoderna frialdad tendenciosa, una calidez en gran medida responsable de su éxito entre el público. Esta concepción de la comunidad es quizás el comentario más profundo que Los Simpson ofrece sobre la vida familiar en particular y la política estadounidense de hoy en general. Sin importar cuán disfuncional pueda parecer, la familia nuclear es una institución que vale la pena preservar. Y no por empeño de los funcionarios de un estado distante y supuestamente terapéutico, sino mediante la restitución de sus vínculos con una serie de instituciones locales que reflejan y adoptan los mismos principios que permiten funcionar a la familia Simpson: el cariño a los suyos, un principio según el cual cuidamos mejor de aquello que nos pertenece.

La celebración de lo local en Los Simpson se confirma en <<<Salvaron el cerebro de Lisa>>>, episodio que por una vez explora en detalle la viabilidad de una alternativa utópica a la política habitual de Springfield. El episodio comienza con el disgusto de Lisa ante un concurso llamado <<<Cuán bajo está dispuesto a caer>>>, patrocinado por una emisora de radio local, iniciativa que, entre otras cosas, acaba en la quema de una exposición itinerante de obras de Van Gogh. Con la indignación típica de la juventud, Lisa envía una airada carta al periódico de Springfield: <<<Hoy nuestra ciudad perdió lo poco que le quedaba de su frágil civismo>>>. Escandalizada por las limitaciones culturales de Springfield, Lisa se lamenta: <<<Somos un pueblo de iletrados, incultos y analfabetos, tenemos ocho hipermercados pero ningún auditorio, treinta y dos bares pero ni un solo teatro alternativo>>>. El estallido de ira de Lisa suscita la atención de la rama local de Mensa, y los pocos ciudadanos con un elevado cociente intelectual de Springfield (entre los que se cuentan el doctor Hibbert, el director Skinner, el Tío de la Tienda de Tebeos y el Profesor Frink) la invitan a formar parte de la organización (no sin antes comprobar que Lisa ha traído un pastel y no una quiche a la reunión). Inspirado por el valeroso pronunciamiento de Lisa contra el provincianismo cultural de Springfield, el doctor Hibbert se resiste al estilo de vida local: <<<Vivimos en una ciudad en la que los listos carecen de poder y los estúpidos lo controlan todo>>>. Formando <<<un consejo de ciudadanos sabios>>>, o lo que el presentador Kent Brockman más tarde denomina <<<junta intelectual>>>, los miembros de Mensa se disponen a crear el equivalente de la República platónica en la Springfield de animación. Naturalmente, comienzan por pedir cuentas al alcalde Quimby, que abandona la ciudad de forma abrupta cuando se descubre el detalle de la desaparición de unos fondos de la lotería.

Aprovechando una oscura provision en la carta fundacional de Springfield, los miembros de Mensa llenan el vacío de poder creado por la súbita dimisión de Quimby. Lisa no concibe límites respecto a lo que podría conseguir el mandato platónico de los sabios: <<<Con nuestra superior inteligencia

reconstruiremos la ciudad sobre los cimientos de la razon y la ilustracion, transformaremos a Springfield en una utopia>>>. El director Skinner tiene la esperanza de fundar <<<una nueva Atenas>>>, al tiempo que otro miembro de Mensa imagina el futuro en terminos de <<<Walden II>>>, de B.F. Skinner. Los nuevos mandatarios de inmediato se disponen a dotar de consistencia real a su utopia, para lo cual redefinen las senales de trafico y prohíben todos los deportes que involucren violencia. Pero en una variacion de la dialectica de la Ilustracion, pronto la racionalidad abstracta y el universalismo benevolente de la junta de intelectuales se muestran como un fraude. Los miembros de Mensa empiezan a discrepar entre si y se vuelve evidente que su reclamo de representar los intereses publicos enmascara una serie de intereses privados.

En el momento algido del episodio, el Tio de la Tienda de Tebeos da un paso al frente y proclama: <<<Inspirandonos en la raza mas sensata de nuestra galaxia, los Vulcans, la procreacion se permitira una vez cada siete anos. Para algunos de ustedes en menos de lo que tenian. Para mi es muchisimo>>>. Esta referencia a Star Trek induce una respuesta del jardinero Willie, cuyo acento nativo hace pensar en el de Scotty, jefe de ingenieros del Enterprise: <<<!Usted no puede hacer eso, no tiene autoridad!>>>. El intento (no desinteresado) de Mensa de imitar la Republica regulando la procreacion es realmente excesivo para los ciudadanos normales y corrientes de Springfield.

Cuando la revolucion platonica de la ciudad ha degenerado en altercados mezquinos y violentos, aparece un deus ex machina en la forma del fisico Stephen Hawking, descrito como <<<el hombre mas listo del mundo>>>. Hawking expresa su desilusion ante el regimen de Mensa y acaba en una rina con el director Skinner. Aprovechando la oportunidad creada por la division de la intelligentsia, Homer dirige la contrarrevolucion de los imbeciles, a quienes espolea al grito de: <<<!Vamos, idiotas, recuperemos el pueblo!>>>. Asi pues, el intento de establecer un mandato de filosofos-reyes en Springfield culmina en la ignominia, ante lo cual a Hawking solo le queda pronunciar su epitafio: <<<A veces los mas listos somos los mas pueriles>>>. En este episodio de Los Simpson, el intento de traducir la teoria a la practica fracasa. La teoria debe mantenerse en los confines de la vida contemplativa. El episodio acaba con Hawking y Homer, que beben cerveza en el bar de Moe y hablan de la teoria de Homer de un universo en forma de donut.

Asi pues, el episodio de la utopia ofrece un compendio de lo que tan bien consigue Los Simpson, una serie que puede disfrutarse en dos niveles: como farsa en un sentido amplio y como satira intelectual. Este episodio incluye algunos de los momentos humoristicos mas indecorosos de la larga historia de Los Simpson (y no he mencionado la trama secundaria del encuentro de Homer con una fotografia porno). Pero, al mismo tiempo, esta repleto de sutiles alusiones culturales; por ejemplo, los miembros de Mensa se reunen en lo que evidentemente es una casa de Frank Lloyd Wright en una colina. Al final, el episodio de la utopia da cuerpo a la extraña combinacion de intelectualismo y antiintelectualismo caracteristica de Los Simpson. En el libelo que Lisa dedica a Springfield, la serie llama la atencion sobre las limitaciones culturales de los Estados Unidos profundos, pero tambien nos recuerda que el desden de los intelectuales hacia la gente comun puede llegar demasiado lejos y que la teoria puede perder facilmente el contacto con el sentido comun. En definitiva, Los Simpson parece ofrecer una suerte de defensa intelectual del hombre comun ante los intelectuales, y eso explicaria en parte su popularidad y gran atractivo. Muy pocos han encontrado divertida La critica de la razon pura, pero en La ciencia jovial Nietzsche piensa haber captado el chiste de Kant:

*Kant quiso demostrar, de una manera que ofendia groseramente a <<<todo el mundo>>>, que <<<todo el mundo>>> tiene razon; ese fue el secreto chiste de esta alma. El escribio en contra de los eruditos y a favor de los prejuicios del pueblo, pero lo hizo para eruditos y no para el pueblo.*¹⁵⁹

Segun los terminos de Nietzsche, Los Simpson se situa en un nivel superior a La Critica de la razon

pura, pues defiende al hombre comun contra el intelectual, pero de una manera que tanto el hombre comun como el intelectual pueden comprender y disfrutar.[160](#)

12.- LA HIPOCRESIA DE SPRINGFIELD

JASON HOLT

Un consejo, Quimby, no firme cheques que no pueda pagar... Se le va la fuerza por la boca.

El jefe Wiggum, <<<Homer solo>>>.

Del budismo zen a Ayn Rand, que en la serie da nombre a un parvulario, Los Simpson se ocupa de cuestiones interesantes desde el punto de vista filosofico. Es dificil olvidar la respuesta de Bart al koan que pregunta como suena una mano que aplaude; el crio cierra velozmente los dedos de una mano, produciendo un sonido que se aproxima al de un aplauso. William James habria estado orgulloso, aunque la serie no pretende ser <<<filosofica>>> en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la literatura existencialista. Y bien esta. Con independencia de lo que busquen de autores y productores, Los Simpson ofrece abundante material a los filosofos, a menudo bajo la forma de ejemplos ilustrativos. El resultado no solo es divertido; de vez en cuando resulta luminoso.

En Los Simpson se satiriza habilmente la cultura contemporanea, con la precision de Wilde y la exageracion de Swift. Un tema recurrente e importante en la serie es el papel de la moralidad, o su ausencia, en la vida de los ciudadanos de Springfield. En ese sentido, Los Simpson se asemeja a la literatura existencialista, por cuanto diagnostica, de otro modo pero con el mismo aplomo, la crisis moral de la epoca actual. ¿Que crisis? Bien, se trata de una larga historia, y en gran parte depende de a quien se dirija la pregunta. Baste decir que muchas personas se toman los valores con menor seriedad de la debida. A causa de la existencia de tantos sistemas de valores diferentes entre los cuales escoger, es facil perderlos de vista y dificil concluir cual sea el correcto, si acaso alguno lo es. Y si la moral no tiene fundamentos distinguibles, ¿segun que valores deberiamos vivir?

Se trata de una gran pregunta, a la cual no pretendo responder, mucho menos haciendo referencia a Los Simpson. Pero es importante subrayar, como hacian los existencialistas, que incluso si no existe una moralidad objetiva, hablar de los valores puede cobrar un sentido pleno. O para ser mas precisos: cualesquiera que sean nuestros valores, siempre se nos puede juzgar moralmente de acuerdo con la coherencia entre esos valores y nuestras acciones. Segun algunos existencialistas, somos loables cuando nos mantenemos fieles a los principios o valores que aceptamos, sin importar cuales sean esos valores ni los motivos por los cuales los aceptamos. Del mismo modo, es posible desaprobarnos a quien no se muestre coherente con esos principios o valores. En otras palabras, hay una diferencia entre el contenido moral, es decir, los principios morales especificos, y las propiedades morales formales, en especial la coherencia con uno mismo, la puesta en practica de aquello que se predica. Si en este ultimo caso hay coherencia o integridad, en la traicion a uno mismo y el incumplimiento de aquello que se predica hay incoherencia e hipocresia.

Y es sobre la hipocresia sobre lo que quiero hablar, porque Los Simpson no solo ilustra numerosos rasgos significativos de este vicio moral, sino que revela la falsedad de algunas de las afirmaciones que los filosofos han hecho sobre ella. Afirmar que una serie de dibujos animados pueda retirar el velo que ha impedido a los expertos ver ciertas cosas podria resultar insolito, pero ocurre que el panorama desde la torre de marfil es muy otro, y diversos puntos de vista ofrecen diversas ventajas. De cualquier modo, el concepto comun de hipocresia debe ser perfeccionado. Asi pues, ante todo estudiare algunos ejemplos ilustrativos tomados de Los Simpson. Para sustentar mi tesis filosofica principal, me valdre de la figura del jefe Wiggum como ejemplo de una posicion que da demasiado credito al hipocrita. Aunque suele

tratarse de un defecto moral bastante grave, pretendo demostrar que, en ciertos casos, la hipocresia puede resultar comprensible e incluso admirable. Con el objetivo de afinar el concepto corriente de hipocresia sin desestimar, en la medida de lo posible, el punto de vista que representa, en algunos casos oportunos contrastare los ejemplos tomados de Springfield con otros de la literatura clasica.

En primer lugar, veamos que significa comunmente la hipocresia, rasgo que consiste en <<<no poner en practica lo que se predica>>>, es decir, en afirmar ciertos valores o principios, palabras segun las cuales se vive, y actuar transgrediendo esos valores o principios. Si afirmo que no debemos comer legumbres, segun predicaba un grupo de filosofos de la antiguedad (es cierto, !lo juro!) y sigo comiendolas, soy un hipocrita. Si no las como, segun afirmo que debe hacerse, no soy un hipocrita. Pero esto solo funciona con declaraciones de valor sobre como deberia ser el mundo, no sobre como es; no se trata de la descripcion de los hechos, sino de prescribir acciones. Si digo que el gato es pardo pero me comporto como si fuese blanco o como si ni siquiera hubiese un gato, no soy un hipocrita, sino un mentiroso, un payaso, quiza tenga muy mala memoria o sufra de alguna otra disfuncion cognitiva. En el caso de la hipocresia, las acciones contradicen una declaracion de valor, sea esta de indole moral, estetica, profesional, racional o de cualquier otro tipo; se trata de un defecto moral aunque el valor en cuestion no pertenezca a la esfera moral.

Ahora bien, esto puede sonar demasiado academico, pero la importancia de las virtudes y los vicios formales en la vida cotidiana es obvia. Es correcto que valoremos cosas como la integridad y despreciemos otras como la hipocresia, en nosotros mismos y en los demas. La integridad nos proporciona un sentido del orgullo, de una vida recta, autodeterminada y resolutiva, y ese orgullo es apropiado. Alli donde los valores chocan entre si, como ocurre en tantas areas de la interaccion humana, es posible respetar o criticar a los demas de acuerdo con la coherencia con la que actuan o dejan de actuar segun los valores que suscriben.

Puede parecer inadecuado valerse de Springfield como trampolin filosofico, pero ademas de mi afirmacion anterior, segun la cual Los Simpson ofrece un punto de vista novedoso sobre la cuestion que nos ocupa, hay otro hecho que debemos tener en cuenta: aunque en cierta medida los filosofos han analizado la hipocresia, en otro sentido la han desatendido. Y cualquier intento de poner remedio a esta situacion es legitimo. Al utilizar Los Simpson no solo pretendo ilustrar rasgos importantes de la hipocresia y promover una mejor comprension de la misma, sino tambien poner remedio a esta negligencia.

LA PEQUENA LISA VA A WASHINGTON

Existen tantos ejemplos de hipocresia evidente y extrema en Los Simpson que seria un desproposito intentar abarcarlos en su totalidad. Sin embargo algunos de ellos son pertinentes, en especial porque solemos asociar la hipocresia ante todo a la corrupcion en la politica, los negocios y la religion. De modo que, con respecto a cada uno de estos ambitos, en este capitulo me centrare en el alcalde Quimby, el senor Burns y el reverendo Lovejoy. No todos los ejemplos que propongo se hallan tan bien delineados como podrian, pero en conjunto sirven para ilustrar una serie de cuestiones nodulares.

En <<<La familia va a Washington>>>, Lisa presencia como el congresista Bob Arnold acepta un soborno. Con razon, se siente contrariada: Arnold actua en deliberada violacion del juramento de su cargo. Y eso lo convierte en un hipocrita. El alcalde Quimby es un caso similar pero mas complejo. Notese la doble hipocresia en el siguiente intercambio:

WIGGUM: !Pero ha quebrantado la ley!

QUIMBY: No me de lecciones de civismo. !Escucheme! Si Marge Simpson va a la carcel, ya me puedo despedir del voto femenino. (<<<Homer solo>>>).

Quimby no solo es un hipócrita: es un mentiroso, un tramposo, carece de voluntad y le sobran prejuicios, es sexista, ingenuo, vil y, a pesar de poseer cierta capacidad política, es más bien obtuso. Es importante distinguir su hipocresía de otros defectos morales, de carácter e intelectuales. En este caso Quimby no solo decide actuar en contra de la ley, sino que vulnera también el interés público en las cuestiones de la mujer.

Podría pensarse que la hipocresía es inevitable en la política, y que el alcalde Quimby, en cuanto político, no es tan culpable. Pero he aquí un punto de vista cínico. Como argumentare más adelante, hay ciertos tipos de hipocresía disculpables e incluso loables. Pero son más bien raros, y suelen deberse a la compasión o a objetivos meritorios. La hipocresía de Quimby, al contrario, como la de muchos políticos, no está al servicio de sus electores; apenas consiste en usar su poder para obtener ganancias personales. Sus fines no son compasivos ni admirables. Comparado con el Actor Secundario Bob, es el mejor candidato a la alcaldía, pero su hipocresía no es por ello menos reprochable.

Los hipócritas en la política no ponen en práctica lo que han dicho antes de jurar el cargo y, de modo más ladino, incumplen las directrices del partido que antes han suscrito. Pero esto no les mita la hipocresía a aquellos casos en que los valores en cuestión se han afirmado previamente de manera explícita. Es posible suscribir la línea del partido sin refrendarla públicamente. En otras palabras, es posible ser un hipócrita al violar los principios que se afirman de modo implícito cuando se avala tácitamente la línea del partido, o bien aceptando un empleo que comporta ciertos valores aunque no se exija para él un juramento o, de modo más interesado, al presentar una imagen pública falaz que exprese estos valores. Piénsese en el director Skinner o la señorita Krabappel, que como educadores están comprometidos de manera implícita con ciertos valores pedagógicos que, sin embargo, violan con frecuencia e incluso desestiman por completo.

Otro caso complejo lo representa el señor Burns, que en la búsqueda del propio provecho suele exhibir una variedad de bajezas morales. No hay nada malo y, de hecho, hay mucho de ensalzable en la búsqueda del beneficio y todo lo que este conlleva. Pero esto no justifica la hipocresía en las relaciones públicas, rasgo que Burns personifica con una voluntad tan fuerte como débil es su cuerpo, en especial al presentarse, en más de una ocasión, como el ecologista que definitivamente no es. Desde luego, se trata de una manera óptima de hacer relaciones públicas, pero la hipocresía de Burns es demasiado evidente:

Pense que si un plástico de seis latas atrapaba un pez, un millón de plásticos atraparía un millón de peces... Yo la llamo la Omnired de Burns, deja el mar como una patena. Y el producto es la Grasa Animal Patentada Pequeña Lisa. Rica en proteínas para animales de granja, aislante para viviendas protegidas, un potente explosivo y un refrigerante de primera. Y lo que es mejor, fabricada al cien por cien con animales reciclados. (<<<El viejo y Lisa>>>).

El caso de la Grasa Animal Patentada Pequeña Lisa podría parecer el mejor ejemplo de la hipocresía de Burns, pero en esta ocasión el empresario no alcanza a comprender la índole de su propia falsedad, en marcado contraste con sus relaciones públicas tan bien calculadas en otros episodios. Durante una limpieza de residuos de la planta nuclear, Burns posa ante las cámaras vestido de pies a cabeza con un mono de limpieza, que se quita con disgusto apenas se detienen los obturadores (<<<Madre Simpson>>>). En un retiro corporativo, ofrece un discurso sobre el valor del trabajo en equipo y la sana competencia (<<<La montaña de la locura>>>), mientras que su historial privado no solo no incluye la colaboración sino que representa el peor tipo de elitismo, sus intentos de competir no son sanos sino conniventes, y su juego no es limpio sino sucio en todo momento.

Desde el punto de vista literario, quizá el peor tipo de hipocresía sea la religiosa. Un ejemplo muy conocido es el Tartufo de Molière, que usa el pretexto de la piedad para congraciarse con una familia rica. Aunque proclama el valor de la pobreza, vive a costa de dicha familia y acaba por obtener el

control de todas sus posesiones. Sintiendo seguro en su nueva posición de poder, actúa en clara violación de los valores que ha presentado, y acaba mal. Tartufo es un clásico que vale la pena leer. Los Simpson es otro tipo de clásico de pleno derecho que vale la pena ver. Lovejoy, sin embargo, no es Tartufo. No es que haya algo malo en que no lo sea, pero a pesar del comprensible cansancio de Lovejoy ante el mundo y de su fe un tanto resignada, existen ciertos indicios de que él también podría ser un hipócrita. Entre ellos se cuentan llevar a su perro a ocuparse de sus <<<sucios y pecaminosos asuntos>>> en el césped de Flanders (<<<22 cortometrajes sobre Springfield>>>), restar importancia a los preceptos cristianos (<<<La novia de Bart>>>), y negar a Lisa la posibilidad de consultar la Biblia (<<<El día del apaleamiento>>>). ¿Un cura para todos los creyentes? Difícilmente. Podría pensarse que Lovejoy es un hipócrita incontrovertible, a pesar de sus momentos ardientes y sentenciosos. Pero también podríamos interpretar de modo un poco más caritativo al personaje, como si sencillamente estuviese bajo la influencia demasiado poderosa del Viejo Testamento.

Aunque Lovejoy no es Tartufo, podría tener algo de don Manuel. En San Manuel Bueno, mártir, de Miguel de Unamuno, don Manuel pierde la fe pero sigue haciendo las veces de sacerdote creyente ante la congregación, papel que considera necesario para el bien del rebaño. Duda de los fundamentos religiosos de lo que predica, por lo que sin duda es un hombre falso, pero no es un hipócrita, pues sigue comportándose según los principios de su religión. La diferencia radica en su motivación, que no es religiosa, sino pragmática, pero las acciones prescritas son las mismas. Aunque los valores en lo que realmente cree contradicen los que demuestra a la comunidad, sus actos no se oponen a los primeros ni a los segundos. Hasta cierto punto, Lovejoy podría estar contando una mentira noble similar. Su papel en la comunidad es mucho menos importante que el de don Manuel, pero también está en posición de socorrerla. Piénsese en cuanto hace por los Flanders, sobre todo por Ned, aunque ayudarlo se convierta en una carga. De cualquier manera, Lovejoy demuestra cierta levedad e indiferencia en relación a su rebaño (<<<En Marge confiamos>>>), lo cual parece excluir la posibilidad de interpretar su personaje como una variante atenuada de don Manuel.

Hasta aquí se han presentado una serie de características importantes de la hipocresía ejemplificadas en Springfield y en otros casos. Hay hipocresía cuando se violan deliberadamente los principios adoptados. O bien cuando se suscriben unos principios a la señor Burns, sabiendo que se han violado en acciones pasadas o proyectadas, y cuando el propósito es minimizar los comportamientos evidentes o secretos. La clave radica en la inconsistencia. Es interesante notar que, salvo pocas excepciones, ninguno de los miembros de la familia Simpson es un hipócrita. ¿Bart? Sí, pero solo bajo coacción, y eso rara vez. ¿Homer? En absoluto, pues actúa de pleno aunque irreflexivo acuerdo con los valores hedonistas que sostiene, excepto cuando debe afrontar alguna prueba moral severa, en cuyo caso no solo hace lo correcto, sino que lo hace con el auspicio de valores coherentes.¹⁶¹

EL CASO WIGGUM

Muchos filósofos tienen un concepto de la hipocresía bastante alejado de la noción popular. Esta equivocación es comprensible e incluso natural, pero no deja de tratarse de una equivocación, y el humorístico ejemplo del jefe Wiggum ilustra el porqué.

El error de concepción consiste en considerar la hipocresía esencialmente como un engaño, pensar que solo se puede ser hipócrita mediante una suerte de simulación o al dar señales falsas.¹⁶² Según este punto de vista, la hipocresía es una especie de mentira, en la que se presenta un falso frente, un velo normativo o una máscara de buenas intenciones. Esto sirve a dos fines: hace que las malas acciones conocidas resulten menos conspicuas y distrae la atención de aquello que pueda despertar sospechas o llevar al descubrimiento de las malas acciones secretas. En virtud de tales medios, el hipócrita incluso podría engañarse a sí mismo a propósito de su propia catadura moral.

Aunque estoy de acuerdo con que muchos hipocritas encajan en este perfil, y que el proposito de la hipocresia a menudo es enganoso o justificatorio, no estoy de acuerdo en que esta formulacion recoja la esencia de la hipocresia. A veces no somos conscientes de nuestras intenciones, y de vez en cuando olvidamos o no comprendemos los valores que presentamos a los demas. Si es posible caer en la hipocresia de modo inadvertido, entonces la hipocresia no consiste en un engaño consciente. Por otra parte, supongamos que presento valores falsos a los demas pero, como soy demasiado tímido para actuar segun mis verdaderos valores, actuo siempre de acuerdo con aquellos que suscribo. Esto no es hipocresia, porque en ese caso si hago lo que predico. No creo en lo que digo, y basta. De modo similar, y como ilustra don Manuel, es posible satisfacer, al mismo tiempo y mediante las mismas acciones, los valores personales y los que falazmente se presenta a los demas. Esto tampoco es hipocresia, pues enganar a los demas a proposito de los propios valores o intenciones no es hipocresia en esencia. Desde luego, se trata de una forma de engaño, pero no del meollo de la hipocresia.

?Como es posible que tantos pensadores se hayan equivocado en este respecto, incluso si, como he dicho, se trata de un error comprensible y natural? He aqui mi diagnostico: en un comienzo, en la antigua Grecia, la hipocresia no era concebida como un defecto moral, sino como un recurso teatral, el de llevar una mascara. Mas tarde, durante el Medioevo, la metáfora se aplicaria a quienes presentaban valores falsos, algo que se concebía como un grave vicio moral. Y todavia es asi. Sin embargo, esta concepcion medieval de la hipocresia es muy distinta de la moderna. Alegar falsamente unos valores propios es un engaño, y podra ser señal de hipocresia, pero solo eso. La concepcion moderna no supone siquiera que los hipocritas alimenten valores ocultos tras aquellos presentados. Asi pues, la idea de que la hipocresia es intrinsecamente enganosa es anacronica, un atavismo enraizado en el sentido arcaico del termino. E ignorar el uso moderno del vocablo es alejarse injustificadamente del sentido comun.

Otra razon para este equivoco es que el sentido antiguo del termino esta avalado superficialmente por algunos ejemplos historicos y literarios destacados. Para no alejarnos por el momento del ambito literario, piensese en el Tartufo de Moliere, en el Julien Sorel de Rojo y Negro, de Stendhal, y en el Uriah Heep del David Copperfield de Dickens. Lo que hace a la hipocresia interesante y rica desde el punto de vista de la indagacion literaria es que el hipocrita sea inteligente o al menos listo. El choque entre las virtudes intelectuales y morales es una delicia. Pero la hipocresia es casi siempre aburrida y banal. Y considerar las excepciones como ejemplos representativos de la norma es sencillamente un error. En este caso, equivale a dar demasiado credito al hipocrita, que en la mayoria de los casos no es tan inteligente. Y aunque muchos puedan utilizar la hipocresia como una cortina de humo, no hace falta enganar para ser hipocrita.

Si el rasgo fundamental de la hipocresia fuese el engaño, cabria esperar que la hipocresia sin proposito no fuese enganosa. Lo que hace falta para defender el concepto comun es un ejemplo en el que este ausente la inteligencia y los motivos habituales para el engaño no entren en juego. Y Los Simpson proporciona un ejemplo ideal en la rotunda figura del jefe Wiggum, cuyas acciones infringen los principios que el propio personaje presenta como uno de los notables de Springfield. Con todo, hemos de ser cuidadosos, porque ser un policia corrupto no es lo mismo que ser un mal policia, y Wiggum es ambas cosas:

Aqui papa oso, orden de busca y captura de un sospechoso que conduce un... bueno, conduce un coche. Se dirige hacia... ese sitio. Si, hombre, ese sitio donde venden chili... Ah, y muy importante: no lleva sombrero. (<<<El triple bypass de Homer>>>).

Creemos enfrentarnos a un ser sobrenatural, probablemente una momia. Como precaucion he ordenado que sea destruida la sala de arte egipcio del museo. (<<<Especial noche de Brujas iv>>>).

Lo siento, chicos, no creo que podamos encontrar nunca a vuestros galgos. Puede que el señor Burns os venda uno de los veinticinco que se llevo anoche. (<<<Dos docenas y un galgo>>>).

En estos casos vemos la incompetencia profesional de Wiggum. Es lamentable, pero moralmente neutra. ¿Servir y proteger? Lo mínimo. Pero esto no se debe solo a su incompetencia, sino también a las motivaciones ocultas detrás de su cumplimiento competente pero moralmente dudoso del deber:

Lou: Un par de individuos zurrándose en el acuario, jefe.

JEFE WIGGUM: ¿Siguen vendiendo aquellos plátanos helados?

Lou: Eso creo.

JEFE WIGGUM: Pues vamos. (<<<Hermano del mismo planeta>>>).

Lou: Parece que ha habido una explosión en casa de los Simpson. JEFE WIGGUM: Bah, eso está a dos manzanas de aquí.

Lou: Creo que sale cerveza por la chimenea.

JEFE WIGGUM: Me acercare a pie. Tu pide refuerzos.

Lou: [por la radio] Necesitamos panchitos, repito, panchitos. (<<<Este es el resultado: Retrospectiva de Los Simpson>>>).

En estos casos, Wiggum no es incompetente, ni tampoco hipócrita. Responde a la llamada, aunque no lo haga por los motivos correctos. Antes bien, su hipocresía radica en la aceptación de sobornos, el consumo de drogas, la frecuentación de prostitutas, la negligencia en el cumplimiento del deber y el abuso de poder:

Tiene derecho a permanecer en silencio. Cualquier cosa que diga, blablabla, blablabla, blablabla. (<<<Krusty entra en Chirona>>>),

Le retirare la multa, pero bueno, para eso me tiene que sobornar. (<<<Un pez llamado Selma>>>).

¡Oh! ¿Nadie en este pueblo sabe tomarse la justicia por su mano? (<<<La guerra secreta de Lisa>>>).

¡Salga con las manos en alto, dos tazas de café, un ambientador para el coche del signo Capricornio, y... algo que lleve coco rallado! (<<<Marge encadenada>>>).

No se alarmen, sigan nadando desnudos. Hala, venga, sigan desnudos, sigan, sigan. Ya, Lou, abre fuego. (<<<Bart al anocheecer>>>).

He aquí la hipocresía de Wiggum, enorme y amorfa como la figura misma del comisario. Por supuesto, está al servicio de sus propios intereses, como suele ocurrir con la hipocresía. Pero no es engañosa. Piénsese en <<<Springfield Connection>>>, episodio en el que Wiggum, Lou, Eddy y otros policías, en lugar de usar los vaqueros de imitación como evidencia en una investigación, se quedan con ellos, motivo por el que las pruebas no bastan para llevar a cabo un arresto. La incoherencia está a la vista de todos, porque la policía no hace nada al respecto, y Wiggum concluye, como es costumbre, con una de esas frases tan suyas: <<<¡Buen trabajo, chicos!>>>. ¿Por qué no hay engaño en este caso? Por dos motivos: el primero es que no hace falta, y el segundo que la mente de Wiggum no está por la labor.

La abierta hipocresía de Wiggum muestra como este vicio corresponde mejor a la noción popular

que a otros conceptos mas sofisticados. Los defensores del punto de vista que he criticado podrian insistir en que Wiggum no es un hipocrita precisamente porque sus practicas en ningun caso son enganosas. Pero aunque ajustar los conceptos a los propositos teoricos siempre ha sido prerrogativa de los filosofos, esta adaptacion no puede hacerse de manera arbitraria o en contradiccion no estudiada con aquellos casos que sustentan un punto de vista basado en el sentido comun. El concepto de hipocresia en efecto necesita ser perfeccionado, pero respetando el caso Wiggum, si no al propio Wiggum. Lo que hace tan divertida la hipocresia de Springfield es que, en contraste con ejemplos mas sofisticados, no tiene objeto. Y, aunque pocos lo admitirian, tampoco se trata de una invencion de la cultura contemporanea. Es una medicina con mal sabor. Pero el gusto amargo apenas se siente, porque uno se esta riendo.

!SHH!

Incluso en sus formas mas humoristicas, la hipocresia suele ser uno de los vicios morales mas reprobables. Y digo que <<<suele ser>>> porque a veces es justificable, comprensible e incluso meritoria. Para los casos encomiables, veanse algunos personajes literarios como Huckleberry Finn y figuras historicas como Oscar Schindler. En Las aventuras de Huckleberry Finn, Huck apoya la fuga de un esclavo, y aunque sus acciones son ensalzables, se describen como inmorales. En una escala mas amplia, durante la Segunda Guerra Mundial Schindler se presentaba como nazi y, mediante el engaño y otras maquinaciones, salvo las vidas de muchos judios. La hipocresia es loable cuando se trata de un medio necesario para un fin moral igualmente estimable, como en los casos de Finn y Schindler. Puede disculparse cuando es obligada, y comprenderse cuando la coaccion bajo la cual tiene lugar es injusta. Piensese en Bart copiando cien veces <<<NO DERROCHARE LA TIZA>>> en la pizarra (<<<Bart el genio>>>), en lo que podria parecer un caso de hipocresia excusable, aunque no comprensible. Es un castigo, despues de todo, aunque sea clara la incoherencia que entrana desperdiciar la tiza para aprender a no desperdiciarla. Sin embargo, no queda claro que Bart este reivindicando un valor, ni siquiera implicito, al copiar <<<NO DERROCHARE LA TIZA>>>. Si hay hipocresia en este ejemplo, es la de quien le ha asignado el castigo. Tratese de Skinner o de Krabappel, quien lo haya hecho deberia comportarse de otra manera.

Por cuanto se, no hay ejemplos laudables de hipocresia en Los Simpson. Pero hay casos comprensibles. En primer lugar, el de Apu, que amenazado por una deportacion injusta, aparenta haber abrazado los valores <<<estadounidenses>>> para ocultar su estatus de inmigrante sin papeles, y es correcto comprenderlo y considerar excusable su hipocresia. Cuando la fachada es un lastre dificil de mantener, los falsos elogios de Apu a esos valores ceden el paso a la incredulidad y a la amarga desesperacion en una sola frase:

?Quien demonios necesita la compasion de Ganesha cuando estan aqui Tom Cruise y Nicole Kidman, en la guia semanal de espectaculos, mirandome con ojos muertos? (<<<Mucho Apu y pocas nueces>>>).

En segundo lugar esta el caso de Lisa. Al sentirse aislada y castigada por ser virtuosa, decide dar la espalda e incluso contradecir los valores que normalmente afirma con sinceridad en un intento de hacer amigos:

LISA: Tengo un hermano empollon que se pasa el dia en la biblioteca. Yo hago el vago en la entrada.

ERIN: Oh ?Tu tambien haces el vago?

LISA: Si, es mejor que hacer cosas.

ERIN: Si, eso es fatal. (<<<Verano de metro y medio>>>).

En este caso la coaccion es mas leve, se trata de una forma de encierro psicologico. Pero el predicamento de Lisa es comprensible. Su hipocresia se guia por un egoismo inteligente y bastante inocuo, a diferencia del crudo egoismo de otros hipocritas de Springfield y la mayor parte de los de la vida real.¹⁶³

He omitido numerosas cuestiones filosoficas que estaria muy rico discutir (con todo el respeto hacia Homer). No importa. Sin embargo, quisiera hacer algunas precisiones. ¿Se es hipocrita al no alcanzar a cumplir un ideal suscrito? No, porque la idea es practicar lo que se predica, pero donde hace falta practica no se ha alcanzado la perfeccion. ¿Que ocurre cuando los valores entran en conflicto? Se debe ordenarlos de modo jerarquico, y actuar de acuerdo con el mas importante. De otra manera, la hipocresia resultara inevitable. ¿La hipocresia siempre es incorrecta? Si, a menos que se manifieste bajo coaccion o se trate del medio necesario para un fin moral. ¿La integridad es lo contrario a la hipocresia? No. La integridad consiste en actuar de acuerdo con los verdaderos valores propios, y no con los que se enuncian. Por extraño que parezca, esto significa que es posible ser integro en cuanto que hipocrita.¹⁶⁴ Una vez mas, ¿que es la hipocresia? Un vicio formal, la incoherencia, buscada o no, entre acciones deliberadas y valores suscritos de modo tacito o explicito. Mmm... rico.¹⁶⁵

13.- <<<DISFRUTAR DE <<<ESACOSA LLAMADA CUCU... CUCURUCHO">>>: EL SENOR BURNS, SATANAS Y LA FELICIDAD

DANIEL BARWICK

?Que fan verdadero de Los Simpson no se ha frotado las manos al tiempo que murmura, con voz gutural, la palabra <<<excelente>>>? La expresion de felicidad de Monty Burns resultara familiar a todo el que vea Los Simpson y, para los entusiastas de la serie, constituye la senal determinante de que todo marcha de perlas. Pero, a pesar de la frecuencia con la que se vale de esta expresion, Burns encuentra en el mundo pocas cosas que le satisfagan. No es un hombre feliz, y la fuente de su infelicidad no se halla en los rasgos mas notorios de su caracter. Tampoco tiene relacion con su propecta edad, su decrepitud fisica, la larga lista de enfermedades que padece, el apoyo que ha prestado a la esclavitud, la masacre de miles de animales que ha llevado a cabo (por deporte o para ampliar su fondo de armario), su maltrato a los empleados o el rechazo del que es objeto por parte de la comunidad de Springfield en general y de las mujeres en particular. Antes bien, esta relacionada con una particular vision de mundo que lo mutila emocionalmente y que resuena cada vez con mayor fuerza en la manera en que nosotros mismos, espectadores, interactuamos con el mundo. Tenemos mucho que aprender del senor Burns sobre como no vivir la vida, pero este ensayo admonitorio no trata sobre la generosidad o la avaricia, tampoco sobre la riqueza y el poder. En lugar de eso, se ocupa de la capacidad de disfrutar la fria suavidad del helado y la felicidad que procura.

?Como es posible que Burns sea infeliz? Posee su propia Xanadu (?y quien no desearia ser dueno de su propia Xanadu, con jaurias de sabuesos que se abalanzasen sobre las ninas exploradoras y demas visitantes?), una planta de energia nuclear que dirige con mano ferrea, un Rolls Royce conducido por un chofer, el control de la seccion local del partido republicano, un vasto guardarropa fabricado con los materiales mas raros, un asistente a quien se le cae la baba por el y dieciseis lebreles de competicion premiados. Monty ademas es dueno de la Compania de Construccion Burns y la torre de extraccion petrolera de Perforaciones Inclinadas Burns, asi como propietario fundador de la planta de Grasa Animal Patentada Pequena Lisa, ademas de inventor de la Omnired de Burns (<<<El viejo y Lisa>>>). Tiene en su poder la espada Excalibur del Rey Arturo, el unico desnudo fotografico de Mark Twain y ese raro primer borrador de la Constitucion que contiene la palabra <<<mamones>>>. Incluso ha conseguido volver a encontrarse con su osito de peluche, Bobo. ?Cual es entonces su problema?

El senor Burns tiene tres problemas que le impiden alcanzar la felicidad. Me concentrare en el tercero, pero vale la pena mencionar los otros dos, pues son necesarios para comprender la psique de Burns. Ante todo, se trata de una persona de excesos vulgares; todo lo que se relaciona con el es enorme: su mansion, su patrimonio, su poder (y los abusos que hace de el), su ambicion, su robotico Richard Simmons. En calidad de hombre mas rico de Springfield, es libre de <<<regodearse>>> en su propia <<<crapulencia>>>, como el mismo admite alegremente. Aunque existe una rica tradicion filosofica que condena ciertos excesos y defiende una vida de moderacion, el lector ciertamente no necesita echar mano de la filosofia para constatar que ninguno de los excesos del senor Burns le proporciona la felicidad. A pesar de estar rodeado de personas, se encuentra solo. Pese a su inmensa riqueza, siempre quiere mas.

En segundo lugar, puesto que Burns lo ve todo en terminos abstractos, como si se tratase de un simbolo de algo mas, atribuye una importancia excesiva a las cosas y no disfruta de ellas por lo que realmente son. En el episodio titulado <<<Equipo Homer>>>, la victoria en un torneo de bolos le parece mucho mas importante que el dulce aunque momentaneo placer de saborear el partido junto a un jubiloso

grupo de amigos, unidos en un solo equipo y bebiendo cerveza Duff. En lugar de eso, ganar el trofeo se convierte en un logro individual. Desde este punto de vista, el problema es que todo importa demasiado, por lo cual nada puede cobrar una verdadera significación. El señor Burns lo concibe todo con urgencia simbolista y, en ese sentido, todo tiene el mismo valor. De suerte que todo acaba por aburrirlo.

Sin embargo, se trata de un problema común. Quien más quien menos, todos somos culpables de otorgar a los acontecimientos una importancia ridícula; a menudo nos sorprende darnos cuenta del enojo o la alegría que nos causan ciertas cuestiones sin envergadura, y proporcionalmente asombrosa resulta nuestra indiferencia ante las cosas realmente importantes. Pero las cuitas del señor Burns se nutren como parásitos de un tercer y más profundo problema. Se trata del valor simbólico que el anciano concede a todo aquello que lo rodea, motivo por el cual deja de existir el referente de esa simbolización, o al menos deja de producirle placer. Desgraciadamente, para ser feliz Burns necesita la cosa, no su símbolo. Permittedme explicarlo.

PRIMER ACTO: EL INFIERNO¹⁶⁶

Repudiado por una mujer, Satanás reúne a sus principales tentadores en la cámara del concilio de Pandemonium. <<<?Que estamos haciendo para acelerar la deshumanización del hombre?>>>, pregunta a los Espíritus Superiores y Principales reunidos.

Uno por uno, los altos cargos de la jerarquía demoníaca rinden cuentas de sus acciones. El Primer Ministro Infernal y los demonios encargados de la Envidia, el Orgullo y la Avaricia elaboran entusiastas relatos. El Gran General de la Lascivia y la Acedia y sus subordinados leen un extenso listado de casos particulares, y los juristas sientan cátedra a propósito de los vacíos legales que se prestan a trampa. Con todo, Satanás no está satisfecho. Ni siquiera el brillante informe del Jefe del Departamento de Guerra consigue gratificarlo. Escucha con impaciencia una prolongada disertación sobre la proliferación nuclear, y durante la sesión de filosofía de la guerrilla se dedica a jugar con los lápices.

Al cabo de un rato, deja que la furia se apodere de él, de un manotazo barre los apuntes que están en la mesa y se pone en pie de un salto. <<<!Discursillos que solo encubren a quienes los pronuncian! -- ruge-- . ?Acaso estoy condenado a escuchar eternamente esta verborrea con la que unos idiotas intentan esconder su incompetencia? ?Nadie tiene alguna novedad que contar? ?Voy a tener que pasarme otros mil años ocupándome de lo que no se ocupan los demás?>>>

En ese momento, un joven demonio se pone en pie: <<<Con vuestro permiso, mi Señor>>>, dice. <<<Tengo un plan>>>. Apenas se sienta Satanás, el demonio comienza a explicar su propuesta de una Oficina Interdepartamental de Desubstanciación. Según él, la deshumanización de la humanidad está tomando demasiado tiempo porque los estrategas infernales no han conseguido aislar al ser humano del principal bastión de su condición. Al concentrarse en las injurias a Dios y al prójimo, la estrategia demoníaca no ha corrompido la relación del hombre con el mundo de los objetos. Y, según explica, puesto que proporcionan placeres únicos y sorpresas particulares, las cosas representan una fuente inagotable de energía para las mismas potencialidades que el Infierno con tanta dificultad intenta abolir. Mientras el hombre siga en contacto con sustancias verdaderas, tenderá a alimentar su propia sustancia. Lo que hace falta, por lo tanto, es un programa que le arrebathe las cosas al hombre.

Satanás manifiesta un interés evidente, pero objeta: <<<?Como procederemos?. En la actual sociedad del bienestar, el hombre posee más <<<cosas>>> que nunca. ?Estas diciendo que en medio de tal abundancia y poseído por tal materialismo, sencillamente no se dará cuenta de un plan tan obvio y tan estrambótico?>>>. El demonio replica: <<<No exactamente, mi señor. No me refiero a quitarle al hombre sus posesiones en un sentido físico sino, más bien, a azuzarlo mentalmente para que se aisle de la realidad. Propongo la creación de un método para reemplazar con abstracciones, diagramas y espiritualizaciones a los seres u objetos reales. El hombre debe aprender a concebir las cosas como

simbolos, debe ser adiestrado para valerse de ellas en busca de un efecto, y nunca como fines en si mismos. Sobre todo, las puertas del placer deben permanecer bien cerradas>>>.

>>>No sera>>>, continua el demonio, <<<tan dificil como parece. Los hombres se encuentran tan firmemente convencidos de su propia indole materialista que lo ultimo que sospecharian es que buscamos acabar con ellos mediante la espiritualizacion. Sin embargo, para mayor seguridad, me he tomado la libertad de organizar un ejercito de teleevangelistas que continuaran, como ya han hecho hasta ahora, arremetiendo contra el materialismo de la humanidad. Y esta estara tan ocupada en sentirse placenteramente inicua que nadie notara cuando finalmente la aislemos de la realidad por completo>>>.

En ese momento, Satanás sonríe, se reclina en su asiento y se frota las manos. <<<Excelente -- agrega--. Procedamos.>>>

Podria terminar aqui mi disertacion, porque la confirmacion inmediata de mi hipotesis (o, al menos, una alusion que la hace bastante verosimil) se encuentra en el episodio <<<Ciudadano Burns>>>, donde el titular del Springfield Shopper reza:

HOY CUMPLE ANOS BURNS ATRIBUYE LARGA VIDA A SATANAS

Pero continuemos.

SEGUNDO ACTO: LA PISTA DE BOLOS

BURNS: [Al entrar] Mirelos, Smithers, como disfrutan de su desfalco. SMITHERS: [Dramatico] Yo emplearia una palabra mas fea, emplearia malversacion, señor.

BURNS: !Simpson!

[Homer los ve y lanza la bola. Alguien grita]

BURNS: [Amenazante] Escuche... quiero ingresar en su equipo. HOMER: ?Quiere ingresar en mi que?

SMITHERS: ?En su equipo que?

BURNS: He sufrido uno de mis imprevisibles cambios de humor al ver a estos atletas padecer la humillacion del enemigo vencido. Mmm, no sentia tantas energias desde mi ultima... Purga.

[Mas adelante, despues de ganar el campeonato]

HOMER: !Yuju! !Somos campeones! [Homer, Apuy Moe bailan mientras el chico con la cara llena de granos saca el trofeo de su estuche. Homer lo sostiene, pero Burns se lo arrebatata]

BURNS: La gane yo.

APU: !Si somos un equipo, señor!

BURNS. !Oh, me temo que he sufrido uno de mis imprevisibles cambios de humor! Cierto que el trabajo en equipo estimula, pero una persona evolucionada ha de dar el paso para obtener su gloria. Claro, he de deshacerme de mis companeros, como el boxeador se libra de rollos de sudorosa y repugnante grasa para conquistar el titulo. !Chao! [Se marcha] (<<<Equipo Homer>>>).

Ante todo, Burns no comprende el verdadero sentido de su participacion en el equipo de bolos, a saber, llevar a cado una actividad recreacional con los <<<amigos>>> entre rios de cerveza. Ni siquiera lo intuye. En lugar de eso, se concentra en <<<ver a estos atletas padecer la humillacion del enemigo vencido>>>. Ganar el trofeo desencadena una improvisada danza celebratoria entre Homer, Apu y Moe, pero para el señor Burns no es momento de celebrar. No posee la <<<desenfadada>>> humanidad de Homer ni su <<<embriagadora pasion por la vida>>>. ¹⁶⁷ Por lo tanto, no piensa en la victoria sino en su relacion con los companeros del equipo, que desecharia como la grasa en el abdomen y la cintura de

Wiggum. Lo que Burns denomina uno de sus <<<imprevisibles cambios de humor>>> no es tal. Sigue pensando como acostumbra, por lo que todo acontecimiento, persona o cosa no es mas que una señal de algo mas. Esto puede verse episodio tras episodio en Los Simpson. He aqui algunos ejemplos:

?Que significa su hijo para el?

<<<En fin, me alegro de haberte conocido. Es bueno saber... que dispongo de un rinon si lo necesito>>> (<<<Quema, bebe Burns>>>).

A proposito de las semejanzas entre Burns y el heroe del Holocausto, Oscar Schindler:

!Schindler y yo somos almas gemelas: ambos poseiamos fabricas y fabricabamos municion para los nazis, solo que la mia funcionaba! (<<<Ha nacido una estrella>>>).

Sobre su imagen publica:

SMITHERS: Me temo que tenemos una mala imagen, señor. Los ciudadanos lo ven como una especie de ogro.

BURNS: !Deberia triturarlos y comerme sus huesos! (<<<Ha nacido una estrella>>>).

Sobre nuestro Sol:

No mientras mi mayor competidor siga proporcionando luz, calor y energia gratis a mis clientes. Ese enemigo al que yo llamo... el Sol (?Quien disparo al señor Burns?).

Sobre nuestros amigos plumiferos y cuadrupedos:

Yo la llamo la Omnired de Burns, deja el mar como una patena. Y el producto es la Grasa Animal Patentada Pequena Lisa. Rica en proteinas para animales de granja, aislante para viviendas protegidas, un potente explosivo y un refrigerante de primera. !Y lo que es mejor, fabricada al cien por cien con animales reciclados! (<<<El viejo y Lisa>>>).

Sobre las obras de arte:

!Nos las llevaremos, y seremos ricos, ricos como nazis!>>> (<<<El furioso Abe Simpson y su descentrado descendiente en la maldicion del pez volador)

?Acaso mi tesis consiste sencillamente en que el señor Burns ha perdido el contacto con el niño que lleva dentro? Puede ser. Pero si reflexionamos un poco sobre la manera en que los niños ven el mundo, descubriremos que también invierten muchas energías en simbolizarlo o al menos representarlo. Cuando un niño participa en un juego, por ejemplo, con soldaditos, los imagina como si fuesen reales, motivo por el que la batalla cobra mayores dimensiones que las del mero juego. Cuando una niña juega a vestirse y arreglarse, se imagina a sí misma o a sus muñecas como invitadas a un importante evento social, algo de mayor envergadura que el juego al que está jugando.

De modo que no solo sugiero que el señor Burns ya no es un niño o no se comporta como tal. De hecho, es precisamente su uso exclusivo del simbolismo lo que acaba por hacerle fracasar en su búsqueda de la felicidad. ?Por que? Existe una concepción ampliamente suscrita de la felicidad, según la cual esta depende de dos elementos: el primero (que no estudiaremos aquí) es el conjunto de emociones que se experimentan en anticipación, durante o como resultado de una serie de circunstancias

notoriamente favorables. El segundo deriva de la propia disposicion: para ser felices, es necesario que nos gusten o estemos satisfechos con aquellos rasgos del propio modo de vida y la propia situacion que tenemos por importantes, y sin los cuales seriamos sustancialmente distintos.¹⁶⁸

Desde luego, es bien sabido que el señor Burns desearia una vida esencialmente diferente. Y suele buscarla en el intento de convertirse en atleta, ser electo gobernador, vivir como un niño inocente, y así sucesivamente. Cada vez que se le ocurre alguna idea para mejorar su existencia, se trata de convertirse en algo más o, de modo más preciso, en cierto tipo de cosa. Y es que a Burns nada le resulta entretenido o deseable si no representa para él otra cosa, algo de mayor lustre e importancia.

¿Y por qué ese modo de representarse la realidad no puede llevar a la felicidad? Si momentaneamente hacemos a un lado la conjetura de que el representacionalismo de Burns se debe a una estrategia satánica para arrebatárle su humanidad, descubriremos una base filosófica más interesante para esta proposición. Existe una diferencia, conocida por casi todos los estudiantes de filosofía, entre la bondad intrínseca y la bondad instrumental. Las cosas son instrumentalmente buenas solo en la medida en que conducen a otras cosas buenas o de algún modo están relacionadas con ellas. Y esas cosas a las cuales conducen a su vez pueden ser buenas en un sentido intrínseco o instrumental. (La bondad instrumental también se denomina bondad extrínseca.) Las cosas buenas en sentido intrínseco son buenas en sí mismas, no porque traigan consigo algo bueno, sino porque son valiosas con independencia del resto; no porque produzcan resultados, o conduzcan a algo bueno o placentero, o conduzcan siquiera a nada. Antes bien, son buenas por el tipo de cosa que son. No necesitan justificación ulterior de su bondad como no sean ellas mismas.

Pensemos en el placer. También el placer puede ser instrumental o intrínsecamente bueno. El placer instrumentalmente bueno sería, por ejemplo, el que experimenta mi perro cuando lo elogio por hacer algún truco. La razón por la que afirmo que es instrumentalmente bueno es que, si siente placer ante el elogio, la probabilidad de que vuelva a hacer ese truco cuando yo se lo pida aumentará. Pero también podría experimentar un placer intrínsecamente bueno. En fin, que podría parecer un tanto extraño preguntarse en donde radica lo bueno del placer; explicar la bondad intrínseca del placer significa ante todo definirlo. Naturalmente, hay que señalar que el placer puede ser instrumentalmente malo aunque sea intrínsecamente bueno. Pongamos por ejemplo que decido inyectarme heroína. El placer que experimento gracias a la droga puede ser intrínsecamente bueno al tiempo que instrumentalmente malo, pues podría causarme problemas de salud, psicológicos, económicos y así sucesivamente.

Con todo, la pregunta realmente interesante es si puede existir la bondad instrumental si no viene acompañada de la bondad intrínseca. En otras palabras, ¿podemos alcanzar la bondad instrumental mientras tenemos en la mente alguna bondad ulterior que esta deba traer consigo y, al mismo tiempo, no creemos que exista tal cosa como la bondad intrínseca? No, eso sería imposible. La bondad es como un talón que uno firma para saldar una deuda. Si Homer firma un talón y tiene fondos en la cuenta, el talón de hecho valdrá dinero. Pero si la cuenta de Homer solo tendrá fondos cuando Barney, a su vez, deposite en ella un talón, entonces el talón de Homer solo será bueno si Barney tiene el dinero. ¿Y qué ocurriría si Barney solo tuviese dinero si Moe a su vez le depositase un talón en la cuenta? Cada persona dependería de otra para cerrar el círculo, por así decirlo. ¿No es evidente que nadie tiene el dinero? O formulado de otra manera: si todos dependen del dinero de alguien más, ¿no es cierto que nadie lo tiene? Pues otro tanto ocurre con la bondad instrumental, en el sentido en que algo es instrumentalmente bueno solo si conduce a otra cosa que involucre bondad. La bondad instrumental es problemática por cuanto pareciera, por ejemplo, que no podemos hablar del dinero como algo intrínsecamente bueno en virtud del granizado del Badulaque que podamos pagar con él, sin referencia a su bondad intrínseca. Si solo existiese la bondad instrumental, parecería que el dinero solo es bueno si nos proporciona el granizado instrumentalmente bueno que, a su vez, solo es bueno si nos provoca un subidón de azúcar instrumentalmente bueno, y así sucesivamente hasta el infinito, porque la bondad instrumental solo es

buena en relacion con algo que se produce o algo que tiene cierta relacion con otra cosa. Esto parece dar lugar a un infinito retorno, en el que no queda claro si la bondad alguna vez encuentra un fundamento o si alguna vez habra una base, por ejemplo, para afirmar que el dinero es bueno. En el mundo del señor Burns, donde todo es representacion de algo mas, todo sirve como simbolo de otra cosa y todo cobra significado unicamente a la luz de otra cosa, pareciera que nada pueda tener sentido, que nada tenga un poder real ni de cuenta de algo verdadero. Si todo lo que es unicamente lo es en virtud de su relacion con algo mas (si, por ejemplo, ganar el trofeo solo tuviese sentido porque se trata de una victoria espectacular), se genera un problema similar al que plantea la contraposicion entre bondad intrinseca e instrumental.

Sin duda habreis notado que, si todo es lo que es en relacion con alguna otra cosa, como parece ocurrir en el mundo del señor Burns, entonces la espectacular victoria y el trofeo de bolos deben tener a su vez algun tipo de cimientos, necesarios para que el acto de ganar el trofeo tenga verdadero sentido. A menos que topemos con algo que tenga sentido por si mismo, que sea en cierta forma simple y fundacional, no simbolico ni representacional. Pero nada en el mundo de Burns puede tener sentido, y partiendo de esto no hace falta dar un gran salto para concluir que, finalmente, si no hay algo pleno de significado en su vida, el señor Burns no puede ser especialmente feliz. Una de las características principales de una existencia feliz es que posea un sentido.

El modo en que el señor Burns persigue la felicidad trae consigo otro problema. El señor Burns jamas disfruta las cosas mas alla de lo que representan, y lo que la cosa representa a menudo se asienta en el pasado o en el futuro. Este representacionalismo hace que el señor Burns deje escapar lo valioso del momento en favor de un metodo para hallar la felicidad. Y el metodo que prefiere es mirar mas alla de los objetos del aqui y el ahora para divisar la felicidad que le traeran. Pero ese metodo jamas ha funcionado. Existe un dicho oriental segun el cual <<<no hay un camino hacia la felicidad. La felicidad es el camino>>>. Aunque se haya convertido en habitual, el representacionalismo del señor Burns esta concebido para procurarle la felicidad, y ejemplifica la creencia del señor Burns de que la felicidad debe buscarse deliberadamente. Pero las personas felices (y no solo momentaneamente felices) no buscan la felicidad o el camino que lleva hasta ella; no han llegado a ser felices despues de dar una serie de pasos o como resultado de alguna accion intencional. Esto se debe a que la felicidad, en el sentido clasico, no es solo una repercusion afectiva, sino una disposicion del animo.

?Que esperanza hay de que el viejo Monty encuentre la felicidad? No puede hablarse de la imposibilidad logica de que tal cosa ocurra. De hecho, a lo largo de la serie vemos como momentaneamente es feliz, y de ahi el titulo de este ensayo. Cuando el señor Burns saborea su helado en la feria de la ciudad y le dice a Smithers cuanto disfruta <<<esa cosa llamada "cucu... cucurucho">>>, vemos la semilla de su felicidad. Lo vemos disfrutar algo sencillamente por lo que es, por el puro placer fisico de la crema helada (<<<El niño que hay en Bart>>>). Se trata del señor Burns en su mejor momento (aunque desde luego no el mas divertido); por un instante, deja de ser mezquino y hace gala de su ignorancia a proposito de las cosas corrientes y propias de los trabajadores, aquello en lo que el hombre comun se deleita. La escena es significativa por cuanto muestra que el señor Burns en efecto es capaz de sentir los placeres sin asignarles necesariamente un grado elevado de simbolismo o un valor representacional. De modo que el señor Burns en efecto puede experimentar la felicidad.

Pero esto no es mucho decir. Son escasas las personas, incluso entre los desdichados, que no experimentan algunos momentos de felicidad, momentos que en el caso del señor Burns consisten en olvidarse de ser el mismo y del habito de simbolizar que ha desarrollado durante toda su vida. Pero, ? acaso esto significa que puede ser feliz a largo plazo? ?Acaso Burns, que no encuentra sentido verdadero en la vida, puede transformarse en una persona capaz de sentir placer real y experimentar una felicidad real, de disfrutar siempre el llamado cucurucho? La respuesta, por supuesto, es no, o no probablemente. Aunque historias como Cuento de Navidad de Dickens hayan conseguido convencernos a tantos de que

los viejos mezquinos pueden cambiar su modo de ser, el caso es que parece muy improbable que un anciano de 104 años,¹⁶⁹ curtido de malicia, odio, arrepentimiento, rabia, deseos de venganza y ansias de poder y de lucro, con el desagradable habito de desechar la inmediatez de la experiencia, sea capaz de cambiar (ni siquiera si los productores se lo permitiesen).

14.- HOLITA, VECINOS, TRALARI, TRALARA: NED FLANDERS Y EL AMOR AL PROJIMO

DAVID VESSEY

<<<Ama a tu projimo como a ti mismo>>>, (Mateo, 19:19) es la maxima que vertebrata la etica cristiana. Sin embargo, el significado y las implicaciones de dicho precepto resultan ambiguas, como ocurre con numerosos principios morales. Entre las muchas acciones de Ned Flanders que ilustran el amor al projimo, destaca por su interes filosofico la que tiene lugar en el episodio titulado <<<Hogar dulce hogar, tralari, tralara>>>. Los Flanders se han convertido en la familia de acogida de Bart, Lisa y Maggie; durante un juego de aprendizaje de la Biblia, Ned descubre por boca de Lisa que ni ella ni sus hermanos han sido bautizados, de modo que dispone inmediatamente lo necesario para llevar a cabo el sacramento. La razon para apresurarse es evidente: Flanders cree que, sin bautismo, los crios no podran salvarse. Extranamente, este sentido de la obligacion no parece trascender los limites de su propio hogar, pues Ned nunca antes ha intentado que Bart, Lisa y Maggie sean bautizados (tal vez porque no sabia que no lo habian sido), ni lo volvera a intentar despues de este episodio. Tampoco parece que su sentido de la obligacion se extienda hasta otros personajes que, a toda luz, no son cristianos. Asi pues, la pregunta filosofica que debe plantearse es hasta que punto podemos conjugar la obligacion de amar al projimo con la de tolerar sus creencias y practicas cuando nos parece que dichas creencias y practicas le ocasionaran un sufrimiento eterno. ¿Como puedes amar de veras a los otros sin hacer algo para impedir que ese destino se cumpla? La pregunta se vuelve aun mas compleja si tenemos en cuenta el principio <<<ama al projimo como a ti mismo>>> en todas sus implicaciones. Despues de todo, uno de los rasgos mas evidentes del amor a uno mismo consiste en impedir el propio sufrimiento eterno cuando es posible. En ese sentido, si es menester amar al projimo como a uno mismo, y amarse a uno mismo entraña la obligacion de evitarse el sufrimiento (incluyendo el eterno), de ello se seguiria que debemos hacer lo posible por impedir el sufrimiento eterno del projimo. Y eso significaria tomar acciones para que el projimo fuese bautizado. Pero Ned solo actua segun ese principio cuando se trata de unos crios a su cargo. Nuestra tarea es, pues, proporcionar una justificacion plausible para las acciones de Ned a la luz de sus creencias.

LA FILOSOFIA Y LOS PERSONAJES DE FICCION

Ahora bien: ante todo habria que admitir que tenemos entre manos un proyecto peculiar. ¿Que significa hablar de las creencias o posibles creencias de un personaje inventado? Ned Flanders solo es aquello que Matt Groening y su equipo le hacen ser. No tiene demasiado sentido afirmar que <<<Ned deberia haber dicho o hecho x, o deberia creer Y>>>. Ni siquiera lo tiene una construccion como <<<estos argumentos justifican las acciones de Ned>>> porque, obviamente, Ned no tiene creencias y, en realidad, ni siquiera actua. ¿Como debemos, pues, hacer frente al proyecto que tenemos ante nosotros?

Una manera seria plantear la hipotesis de que Ned es una persona de carne y hueso. En ese caso, nuestras afirmaciones se construirian del siguiente modo: <<<si Ned fuese real, y si actuase de esta manera, ¿como podria justificar filosoficamente sus actos?>>>. Pero tampoco es esta la solucion, pues no buscamos conclusiones hipoteticas del tipo <<<si Ned fuese real>>>, sino una comprension genuina de la posible justificacion de ciertas acciones, que tenga sentido sin importar si dichas acciones las lleva a cabo una persona de carne y hueso o el personaje de Ned. A fin de cuentas, nos interesan las acciones, no el personaje ni su realidad potencial, por lo que debemos considerarlo apenas como una representacion

de ciertos tipos de acciones, sobre las cuales se puede reflexionar sin que importe quien las lleve a cabo. Esto le otorga un caracter mas bien filosofico a nuestra investigacion, al tiempo que la aleja del analisis cultural o literario.

Tambien es importante subrayar que no nos proponemos explicar dichas acciones, sino proporcionar una justificacion posible para las mismas. ¿Y cual es la diferencia? La unica explicacion verdadera para las <<<acciones>>> de Ned es el hecho de que las han escrito los guionistas. Aunque tenga algun sentido afirmar que Ned ha hecho algo porque lo consideraba necesario, como ya hemos visto, en realidad Ned no tiene creencias. Explicar las acciones es una empresa compleja y a veces futil. Por ejemplo, ¿cual es la explicacion del homicidio por arma de fuego de una persona inocente? La pregunta es decididamente indeterminada porque la posible explicacion tambien lo es. Numerosas respuestas legitimas son posibles: la sociedad, la locura, la confusion de identidades, haber apretado el gatillo de un arma cargada y apuntada hacia la victima, la bala, el agujero, la falta de oxigeno en el cerebro de la victima o, por supuesto, la explicacion ubicua: la voluntad de Dios. En cualquier caso, notese que la indole de las respuestas tiende a ser sociologica, psicologica, biologica, e incluso teologica! Pero aqui nos ocupa mas bien aquello que justifica una accion. ¿Que tipo de razones podriamos alegar para dotar de coherencia a una serie de actos en relacion con una serie de creencias?

LA RESPONSABILIDAD DE SALVAR VIDAS

Lo que nos interesa es, por lo tanto, una serie de acciones llevadas a cabo por el personaje de Ned Flanders en <<<Hogar dulce hogar, tralari, talará>>>. Pero, ¿cuales? No el intento de hacer bautizar a los Simpson cuando estan bajo su cuidado. Esa accion no plantea una pregunta filosofica especialmente dificil. Proporcionar una justificacion admisible es bastante sencillo: siempre debemos velar por los intereses de quienes estan a nuestro cargo. ¿Que otra cosa podria significar hacerse cargo de los demas si no permitirles buscar aquello que sirva a sus mejores intereses? Y cuando otras personas se encuentran a nuestro cargo (como en general ocurre con los ninos y sus padres, y como pasa en este episodio, donde los crios Simpson estan al cuidado de los Flanders, su familia de acogida), no solo debemos ayudarlos a alcanzar su metas, sino a fijarse las metas adecuadas segun nuestro criterio como padres o tutores. Aunque Bart y Lisa no piensen que les convenga ser bautizados, es responsabilidad de sus tutores actuar de acuerdo con los intereses de los ninos y a pesar de las creencias que estos puedan profesar.

La cuestion que debemos afrontar es la siguiente: dada su creencia de que sin bautismo la vida eterna es inalcanzable y se debe amar al projimo como a uno mismo, ¿por que Ned no busca siempre, por amor, que los no bautizados sean bautizados? Amar a alguien pareceria exigir que tomemos acciones para salvar su vida terrena, que al menos lo intentemos. De hecho, hay quienes opinan que esta exigencia no deberia limitarse a los seres amados, que tendríamos que intentar salvar la vida del projimo incluso cuando se trata de un desconocido. En ese sentido, la obligacion moral seria incluso mayor cuando se trata de un ser querido. Y si moralmente estamos obligados a salvar la vida terrena del otro cuando creemos que esta en peligro, entonces tambien estaríamos moralmente obligados a salvar su vida eterna si creyeseamos que esta en juego. Por lo tanto, quien profese las mismas creencias que Ned Flanders estara moralmente obligado a obrar de modo que todas las personas sean bautizadas, y ello con el mismo empeno que pondria en intentar salvar la vida terrena del projimo. Sin embargo, no es este el caso de Ned. Y, de hecho, no es el caso de la mayoria de las personas que comparten las creencias de su personaje. ¿Se trata acaso de mera incoherencia? Reformulemos la pregunta en terminos mas generales: ¿estaria justificado no actuar para salvar la vida eterna de otra persona cuando, en nuestra opinion, corre peligro? He alli la accion (o falta de ella) que exige una justificacion. A todas luces, responder a esta pregunta es mas dificil que justificar el intento de los Flanders de hacer bautizar unicamente a los Simpson. Intentemos hacer frente a la cuestion de modo mas detallado basandonos en el principio basico

de amar al prójimo como a uno mismo. Hay que señalar que la obligación siempre se centra en el intento de salvar la vida del otro, no necesariamente con éxito (pues tal cosa podría ser imposible).

1. Debes amar al prójimo como a ti mismo
2. Amar a alguien comporta el intento de salvar su vida en caso de necesidad.
3. Si se tiene la obligación moral de intentar salvar la vida terrena de otra persona, también se tiene la obligación de intentar salvar su vida eterna.
4. Si se tiene la obligación moral de intentar salvar la vida eterna de otra persona, también se tiene la obligación de intentar proporcionarle a esa persona aquello que pueda necesitar para alcanzar la vida eterna.
5. El bautismo es necesario para alcanzar la vida eterna.
6. En consecuencia, se tiene la obligación moral de intentar bautizar al prójimo, por amor y en nombre de la salvación de su vida eterna

Las premisas 1 y 5 pueden darse por sentadas, y sin duda se trata de las creencias encarnadas por Ned Flanders. La premisa 2 parece también evidente, pero más adelante veremos si podría darse el caso en que, por amor, nos abstuviésemos de salvar la vida de otra persona. También puede darse por sentada la premisa 3. La última formulación es una conclusión, y se sigue de las premisas anteriores. En cuanto a la premisa 4, se refiere a algo que no hemos expuesto y que requiere nuestra atención.

¿Existen casos en los que debemos actuar con vistas a un fin pero no estamos obligados a proporcionar los medios para alcanzar ese fin? Pareciera contradictorio, pero consideremos dos situaciones posibles. En la primera, se tiene la obligación moral de salvar a alguien, pero es físicamente imposible cumplir con ella (tal vez porque la otra persona se encuentra al otro lado del mundo). Ahora bien, como no existe la obligación de hacer algo físicamente imposible, dicha situación obliga a perseguir un fin, pero no a garantizar los medios necesarios. En ese caso, sería un error pensar que es posible llevar a cabo una acción a pesar de que, físicamente, no se pueden utilizar los medios necesarios para ello. Solo se puede llevar a cabo una acción si se dan las condiciones necesarias para ello. Como no hay obligación moral de realizar actos imposibles, en realidad solo hay obligación si se dispone de los medios.¹⁷⁰ En el segundo caso, se tiene la obligación moral de salvar a alguien, pero para conseguirlo hay que actuar de manera inmoral. En vista de que nadie tiene la obligación moral de llevar a cabo un acto inmoral, de nuevo se trata de actuar con vistas a un fin último pero no de garantizar los medios. La cuestión es, ¿qué ocurre si los medios son en sí mismos inmorales? Si, bajo determinadas circunstancias, fuese inmoral bautizar a alguien, la pregunta se respondería sola. Pero, ¿cuáles podrían ser esas circunstancias? Sin duda, ciertas maneras de conseguir que alguien sea bautizado podrían resultar inmorales. Por ejemplo, engañar a dicha persona para que sea objeto del sacramento, o bien obligarla a ser bautizada en contra de su voluntad. Con todo, de estos casos hipotéticos solo se desprende que hay ciertos métodos más morales que otros para conseguir que una persona sea bautizada. No se trata de una conclusión sorprendente, ni pone en juego nuestro argumento.¹⁷¹ Es más preocupante que, al proporcionar el bautismo la posibilidad de la vida eterna, el fin justifique los medios. La inmoralidad de los medios pasa a un segundo plano en relación con el bien que podría resultar de su utilización. Quizá sea así, pero no encontraremos la solución a este problema hasta que comprendamos en qué condiciones podríamos abstenernos de intentar facilitar la salvación de otra persona a través de su bautizo. Y lo que descubriremos es que la solución al problema original también puede aplicarse a la duda sobre si el fin justifica los medios. Por el momento, demos por buena la premisa 4 y regresemos a la posibilidad de que, por amor, no intentemos salvar la vida eterna de otra persona.

COMPRENDER EL MANDATO <<<AMA A TU PROJIMO COMO A TI MISMO>>>

Ante todo, creo que debemos reflexionar en detalle sobre el principio moral básico que nos ocupa: <<<Ama a tu prójimo como a ti mismo>>>. Entendamos por <<<prójimo>>>, como normalmente se hace, 'todos los seres humanos', y no únicamente quienes viven en la casa contigua (aunque, por supuesto, esta comprensión más limitada del término podría valer para los Flanders y los Simpson).¹⁷² Este principio comparte un rasgo con la regla de oro kantiana (<<<Haz a los demás lo que quieres que te hagan a ti>>>). Ambas exhortaciones se refieren a la acción apropiada en relación con nosotros mismos. Debes amar a los demás del mismo modo en que te amas a ti mismo; debes hacer a los otros lo que deseas que te hagan a ti. La paradoja que entranan estos imperativos es que dan lugar a lo que llamaremos <<<la cuestión del masoquismo>>>. En el caso de la regla de oro, ¿qué ocurre si una persona desea que le hagan sentir dolor para excitarse sexualmente? ¿Eso significa que esta moralmente obligada a hacer sentir dolor a los otros para excitarse sexualmente a sí misma? La duda entranan un problema para otras formulaciones morales, pero resulta interesante el hecho de que no representa verdaderamente un escollo en el caso del amor al prójimo. Debemos amar a los otros como nos amamos a nosotros mismos y, puesto que dicha obligación nos hace proyectar nuestro amor a nosotros mismos en nuestro amor hacia los demás, estamos constrenidos desde el principio. Pero el deseo abarca mucho más que el amor, y no todo lo que deseamos es coherente con el amor a nosotros mismos. Fácilmente podría argumentarse que el masoquismo no es coherente con el amor a uno mismo en el buen sentido, pero esto a su vez plantearía la cuestión de la diferencia entre el amor apropiado e inapropiado a uno mismo. Pensemos, por ejemplo, en el amor narcisista (es decir, el orgullo excesivo, que para los medievales era el peor de los vicios y causa del resto). Esta forma de amor a uno mismo no es la misma del principio de amar al prójimo como a uno mismo. Lo sabemos por la formulación del segundo, que nos exhorta a dispensar a los demás el mismo trato que a nosotros mismos, mientras que el amor narcisista precisamente entorpece la atención a los demás. Si nos amamos a nosotros mismos de modo narcisista, somos incapaces de amar a los demás, mucho menos del modo en que nos amamos a nosotros mismos. Es obvio que se trata de una vertiente moralmente inapropiada del amor propio. No es posible universalizarla como imperativo que rija nuestra relación con los demás y, en consecuencia, para evitar contradicciones, el principio del amor al prójimo debe exhortar a una forma del amor a uno mismo que no sea narcisista.

¿Cómo debemos entender, pues, la noción del amor a uno mismo? Para empezar, el amor a nosotros mismos exige que intentemos gozar de los medios necesarios para mejorar los aspectos más nobles de nuestra persona. Por supuesto, esta clase de amor supone numerosas obligaciones adicionales: por ejemplo, la búsqueda de la realización personal debe convivir en equilibrio con la aceptación de uno mismo, pero en un sentido muy básico, amarse a uno mismo es trabajar para perfeccionarse como persona. Y en ningún caso se trata de buscar sencillamente la satisfacción de los deseos e impulsos inmediatos. En lugar de eso, debemos evaluar dichos deseos e integrarlos en una vida plena y satisfactoria. De modo que amar a los otros como a uno mismo consiste como mínimo en esforzarse por ayudarlos a alcanzar la perfección como seres humanos, a desarrollar sus rasgos más nobles. Hay que subrayar que dichos aspectos más nobles no solo pueden ser independientes del interés personal, sino que tal vez resulten incluso antitéticos. Uno de los rasgos más nobles

que podemos reconocer en las personas es su disposición a actuar según unos principios que se encuentran por encima de sus deseos personales e interesados. De hecho, celebramos a quienes no solo actúan en contra de sus deseos más egoístas, sino que incluso se sacrifican por la causa de la acción moral. Amar a los otros consiste, pues, en estimularlos para que actúen de acuerdo con unos principios que podrían no responder a sus deseos. Y se trata de una cuestión relevante en el análisis del principio del amor al prójimo, pues este nos exige actuar según principios similares. El imperativo de amar a los demás como a nosotros mismos preserva la idea de actuar según unos principios en lugar de hacerlo por amor narcisista a uno mismo.

Ahora volvamos a lo expuesto unas líneas más arriba. Si retomamos la premisa 2 de nuestro argumento, <<<amar a alguien te exige que intentes salvar su vida>>>, veremos que, en algunos casos, en nombre del amor deberíamos abstenernos de tratar de salvarle la vida a alguien. Si aceptamos que amar a los otros significa conminarlos a actuar según unos principios más nobles que sus propios deseos, también deberíamos aceptar que tal vez haya casos en los que alguien está dispuesto a arriesgar su vida por alguno de esos principios. Si colocamos algunos principios por encima de los intereses, deberíamos ponerlos por encima del mayor interés personal que pueda concebirse: conservar la vida. En ese sentido, parecería que el principio de amar al prójimo como a uno mismo podría llevarnos, de hecho, a una situación en que la acción apropiada consistiese en abstenerse de actuar para salvar la vida de otra persona. Es decir, que si una persona actúa según un principio que, al cumplirse, le permite desplegar sus rasgos más nobles y perfeccionarse, pero que implica un peligro para su vida, debemos abstenernos de intervenir. Un claro ejemplo sería el de quien, sabiendo que negarse a cumplir la orden de matar civiles inocentes podría significar su propia muerte, por principio se niega a cumplirla.

Ahora bien, una objeción evidente es que ningún personaje de Los Simpson parece suscribir estos principios. Ni siquiera Lisa, que en comparación con los otros parece actuar según los buenos preceptos, pareciera formar parte de esta categoría, de modo que el argumento es al menos opinable. Pero, como hemos visto, no nos ocupan Ned y el resto de los personajes en sí mismos, sino en cuanto representaciones de ciertos conjuntos de acciones, cuya posible justificación investigamos aquí. A primera vista, podría parecer que las acciones de estos personajes rara vez estén justificadas, si acaso lo han estado en algún momento. No obstante, hemos bosquejado una solución al problema planteado, aunque no sea más que un bosquejo. Quienes se encuentren familiarizados con la historia de la filosofía habrán vislumbrado que nuestra incipiente conclusión se asemeja a la que en su momento, de manera independiente y por razones distintas, alcanzara Immanuel Kant. Echemos pues un vistazo a la concepción kantiana de la autonomía y tomemosla como patrón para modelar mejor la conclusión que se perfila aquí.

LA AUTONOMIA KANTIANA

En este punto, nuestra apreciación comprende dos elementos: actuar siguiendo un principio, y actuar de forma independiente de los intereses personales. Para Kant, ambos aspectos son cruciales para que una acción sea moral.¹⁷³ El primero lo daba por supuesto: según él, sepamoslo o no, existe un principio detrás de toda acción, una máxima, por así decir. El valor moral de una acción depende, por lo tanto, de la índole del precepto que la determina. Ciertas máximas reflejan intereses meramente personales (<<<actúa de manera de maximizar tu propio placer>>> es una máxima bastante común). Otras no. Hemos visto que amar al prójimo como a nosotros mismos es un ejemplo del tipo de máxima que no refleja los intereses personales. Según Kant, una acción solo será moral cuando su motivación lo sea también, cuando la llevemos a cabo porque es correcta. Y es que diversas razones podrían motivar una misma acción, pero solo serán morales aquellas acciones llevadas a cabo por razones morales. Esto no significa que dichas acciones no puedan satisfacer también nuestros propios intereses, solo que estos no pueden ser la motivación para una acción que quiera considerarse moral.

Pero, ¿cuando no están motivadas las acciones por el propio interés personal? Kant reconoce la dificultad de responder esta pregunta. De hecho, sentencia que es imposible saber si una persona está actuando con autenticidad moral, pero la clave del planteamiento radica más bien en que es posible actuar moralmente, es decir, por principios independientes de los propios intereses. Sin embargo, para que la acción sea plenamente moral, además de actuar según unos principios es menester ser consciente de lo que se está haciendo, de que al menos se intenta actuar según los principios que se han elegido. Así pues, para actuar moralmente, debemos convertir un principio moral en el motivo explícito de la acción. Sin duda, es loable que una persona actúe con benevolencia de manera instintiva, pero la moralidad plena

significa tomar la decision de convertir una directriz moral en el principio a seguir. Hemos de establecer un principio, determinar individualmente el modo de actuar, y hacerlo segun dicho principio. Solo entonces habremos superado la mera imitacion de los otros y, segun Kant, seremos realmente libres.¹⁷⁴ Kant denomina autonomia a esta libertad genuina, que distingue de la llamada libertad metafisica. Si la segunda consiste en la capacidad de dar inicio a nuevas cadenas causales por ejemplo, la capacidad de mover un brazo a voluntad sin que un agente externo lo mueva por nosotros--, la autonomia, en cambio, supone la capacidad de legislar sobre las propias acciones al escoger el principio que las rige. Es decir, hacerse cargo de la responsabilidad de la maxima tras una accion.

Consideremos ahora este rasgo de la autonomia kantiana en el contexto de nuestra pregunta inicial. Hasta ahora hemos esbozado una justificacion para, ante todo, creer que debemos amar al projimo; en segundo lugar, temer que sufrira por toda la eternidad si no esta bautizado y, en tercer lugar, abstenernos de tomar acciones para que el projimo sea bautizado. Y ha comenzado a concretarse una imagen de las condiciones necesarias para que dicha abstencion sea legitima. Si una persona actua de acuerdo con un principio que la perfecciona pero pone en juego su vida (terrena o incluso eterna), la propia maxima del amor al projimo moralmente nos exigiria abstenernos de intervenir. Pero al ser posible actuar segun una directriz moral sin haberla adoptado de modo realmente consciente, tambien hay lugar para la duda. Si alguien no ha adoptado conscientemente el principio que rige una accion determinada, pareciera que tenemos la obligacion de intervenir <<<por su bien>>>, por asi decir. Si el amor a nosotros mismos nos exige cumplir con unos principios que nos perfeccionan a la hora de actuar, amar a los demas significa permitirles hacer otro tanto, es decir, que elijan por si mismos unos principios que rijan sus acciones. Solo en ese sentido el imperativo de amar al projimo puede obligarnos a respetar su decision. De modo que el rasgo principal de la teoria kantiana de la autonomia, la legislacion individual de los principios morales, tambien parece ser la clave de nuestro planteamiento.

Y, sin embargo, ¿como conseguimos dar con unos principios y hacerlos nuestros? ¿Como nos distanciamos lo suficiente de nuestras inclinaciones para que tal cosa sea posible? Para Kant, la respuesta radica en la razon. Pensemos en los tres criterios que determinan la moralidad de una accion: 1. actuar segun un principio; 2. que tal principio sea independiente de nuestros intereses personales; 3. que nosotros mismos lo hayamos establecido como principio. En los tres casos, es la razon lo que nos permite desentendemos de nuestros deseos e inclinaciones inmediatas, y tambien nos da ocasion de reflexionar sobre nuestros principios y decidir si la accion que nos disponemos a llevar a cabo se debe a motivos morales (o al egoismo). Pero el aspecto mas importante de esta cuestion es que, en ultima instancia, la razon nos permite juzgar si una persona esta arriesgando su vida eterna para cumplir con un principio que considera noble. Para Kant, la razon es la clave para comprender como formular el principio moral adecuado y definitivo, pues nos distancia de nuestros intereses particulares y, al hacerlo, universaliza nuestros juicios. Esta universalizacion es la clave de lo que Kant llamo el imperativo categorico, un principio que nos indica cuando las maximas que elegimos son morales: <<<obra solo segun una maxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal>>>.¹⁷⁵ No hace falta seguir a Kant hasta un formalismo tan extremo, pero hemos visto como sus preocupaciones en lo relativo a la universalidad se aplican a nuestra interpretacion del significado del amor a uno mismo. Como minimo, habria que declararse de acuerdo con Kant sobre el hecho de que una de las condiciones de la autonomia es tomar distancia racional de nuestros deseos para poder abrazar reflexivamente un principio de accion. Favorecer una aproximacion razonada hacia los propios deseos es perfeccionar nuestros rasgos mas nobles. Y el principio que nos dice <<<ama a tu projimo>>> exige al menos que perfeccionemos nuestra capacidad de usar la razon de este modo.

Asi pues, nuestra descripcion de la autonomia esta completa. Amar al projimo no significa tratar de salvar la vida eterna de alguien que actue de manera autonoma. Y actuar con autonomia, segun hemos concluido con ayuda de Kant, depende de cuatro factores: se debe actuar segun unos principios que

desdenan los propios intereses y que se han adoptado conscientemente. Estos principios deben apuntar al perfeccionamiento de uno mismo y deben ser el resultado de la reflexión racional sobre como actuar. En ese sentido, las acciones de Ned estarían justificadas. Y, ante estas condiciones, la segunda premisa de nuestro planteamiento inicial, <<<Amar a alguien comporta el intento de salvar su vida en caso de necesidad>>>, resulta falsa en algunos casos y, por lo tanto, el argumento no se sostiene.¹⁷⁶

CONCLUSION: ?AUTONOMIA O ELECCION?

?Acaso todo lo anterior no se reduce a la noción de sentido común según la cual no deberíamos interferir en las decisiones de los demás? ?En que difiere nuestro planteamiento de la noción popular? Aunque es cierto que quien ha elegido conscientemente sus fines cumple con uno de los criterios arriba expuestos, queda aun la cuestión de elegir principios que operen con independencia de los deseos. Si alguien actúa según su propio interés en lugar de hacerlo por principios ajenos a él, no se dará nunca el caso de que la preservación de la vida se sacrifique en nombre de fines más elevados. A menos claro que el fin sea la vida eterna, pero he aquí exactamente la cuestión. Ayudar a una persona que actúa por interés y no por principio a acceder a la vida eterna será consecuente con sus objetivos aunque esta persona no lo sepa. Así pues, no es posible tolerar ciertas elecciones sencillamente porque alguien las ha realizado. Solo algunas decisiones --elecciones racionales que siguen ciertos principios y son independientes de los propios intereses-- justificarían que alguien como Ned Flanders no intentase facilitar la salvación de quien las haya tomado a través del bautismo o en nombre del <<<ama a tu prójimo como a ti mismo>>>. Por ello, tal vez resulte especialmente apropiado que, al final del episodio, Flanders solo haya conseguido bautizar a una persona, el personaje que más se orienta hacia la búsqueda de sus placeres inmediatos, su vecino Homer Simpson.

15.- LA FUNCION DE LA FICCION: EL VALOR HEURISTICO DE HOMER

JENNIFER L. MCMAHON

Seria de esperar que un planteamiento filosofico sobre la funcion heuristica de la ficcion aludiese a la obra de Homero, el celebre poeta epico de la Antiguedad griega. En cambio, las referencias a Homer Simpson en dicho contexto seguramente resultaran sorprendentes. Aunque no se trate de una eleccion tradicional, la popular serie televisiva Los Simpson ilustra algunas argumentaciones generales que ciertos autores filosoficos han ofrecido a proposito de la ficcion. Y se presta a ello por la accesibilidad de los personajes y de las escenas, la pertinencia de los temas que trata con toda frivolidad, la naturaleza unica del medio televisivo y la atraccion que ejerce sobre un vasto publico. Interesada como estoy en determinar la manera en que la ficcion puede instruir, me centrare mas en por que Los Simpson puede educar antes que en lo que ensena. Proporcionare algunos ejemplos, pero no me propongo analizar con precision aquello que la serie pueda comunicar.

En varios capitulos del presente volumen los otros autores debaten sobre algunos beneficios derivados de ver Los Simpson. Entre otras cosas, se sugiere que tal vez la serie contribuya a cultivar el alfabetismo cultural e ilustre sobre los valores estadounidenses. Sin embargo, y dado que no podemos enumerar todas las lecturas que Los Simpson pueda propiciar, sencillamente esperamos servir de inspiracion para que el lector o lectora vea con mayor seriedad una serie que, aparentemente, ofrece mas entretenimiento que ensenanza.

La mayor parte del publico estadounidense conoce Los Simpson de Matt Groening y, tomando en cuenta que la serie se transmite en numerosos paises, muchos ciudadanos no estadounidenses tambien la conocen. Nos guste o no, su popularidad y el hecho de que se siga transmitiendo al cabo de tantas temporadas la han convertido en parte de pleno derecho de la cultura contemporanea. Espectadores fervientes sintonizan cada semana el mas reciente fiasco en la vida de Homer, Marge, Bart, Lisa y la pequena Maggie, ven las reposiciones de madrugada y cultivan un indice mental de sus frases y secuencias favoritas. Para bien y para mal, algunas de las expresiones mas famosas de la serie han pasado a formar parte del habla coloquial. Residente en Springfield, una ciudad sin estado, la familia Simpson parodia el estereotipo de familia estadounidense. Nos entretiene con situaciones absurdas, con la combinacion de dialogos comicos y humor fisico, ademas de sus habilidosas alusiones a otras comedias famosas como Los tres chiflados, The Honeymooners o Los Picapiedra.¹⁷⁷ La pregunta, sin embargo, es como nos ayuda la serie a aprender.

Aunque la idea de que podemos aprender algo del arte dificilmente resulte controvertida para la mayoria, los filosofos no comparten este parecer. De hecho, desde que Platon elaboro su critica del arte a finales del siglo v a.C., mucho se ha debatido en la filosofia a proposito de esta cuestion. Aun hoy se discute sobre la posibilidad de educar mediante el arte, y la discusion sobre la funcion heuristica de la narrativa de ficcion es una de las cuestiones nodulares del debate. Aunque durante siglos se hayan usado los relatos como medio de instruccion, tradicionalmente los filosofos se han mostrado suspicaces ante el valor educativo de la literatura. Sin embargo, en epocas recientes muchos pensadores han afirmado ese valor. Tal vez Martha Nussbaum sea la valedora mas famosa de esta posicion.¹⁷⁸ En *Love's Knowledge*, Nussbaum afirma con claridad que solo el arte puede comunicar de manera apropiada ciertas verdades. Aunque su teoria tenga implicaciones mas amplias, la autora se concentra en la inimitable capacidad de la literatura de revelar verdades morales. De modo que, tomando como punto de partida la obra de Nussbaum, me dispongo a explorar en mayor profundidad el potencial educativo de la narrativa de

ficcion. En particular, examinare la manera en que la ficcion puede estimular la capacidad de reflexion e incluso el desarrollo moral del individuo. Me valdre pues de Los Simpson para ilustrar mis afirmaciones sobre la funcion de la ficcion. Aunque la caricaturesca normalidad de sus personajes y atmosferas, su aparente superficialidad, el caracter animado de la serie y la popularidad entre un publico tan amplio inicialmente parezcan desdecir su posible funcion heuristica, tengo por objeto demostrar que Los Simpson es adecuada para ilustrar mis ideas precisamente debido a esos rasgos.

LA NARRATIVA DE FICCION: UNA EXPOSICION DEL CASO

Antes de presentar mi punto de vista sobre la ficcion en general y Los Simpson en particular, es necesario exponer sus fundamentos, es decir, la posicion de Nussbaum y la argumentacion esceptica que la autora contesta. En general, quienes niegan que la literatura pueda instruir a los lectores basan su escepticismo en la duda sobre la capacidad de las obras de ficcion de dar cuenta de la realidad, asi como en la preocupacion por la capacidad de las palabras artificiosas de minar el pensamiento racional. Segun estos argumentos, las historias sobre personajes y acontecimientos irreales no pueden ofrecer datos valiosos sobre el mundo real, y los sentimientos que la literatura suele provocar entorpecen la claridad del pensamiento en lugar de facilitarla. En *Loves Knowledge*, Nussbaum replica a ambos argumentos.

En contra de la tesis segun la cual la narrativa de ficcion no representa la realidad y por lo tanto no puede conducir a la verdad, Nussbaum sostiene que <<<ciertas verdades sobre la vida humana solo pueden afirmarse de modo preciso y adecuado mediante el lenguaje y las formas caracteristicas del arte narrativo>>>. ¹⁷⁹ Nussbaum otorga un lugar privilegiado al lenguaje y a las formas empleadas por los artistas narrativos por cuanto considera que <<<la sorprendente variedad del mundo, su complejidad, su misterio y su imperfecta belleza... [solo pueden] describirse con plenitud y precision... con un lenguaje y unas formas que, en si mismas, son mas complejas, mas alusivas y mas atentas a lo particular>>>. ¹⁸⁰ En cuanto al argumento segun el cual la literatura suscita emociones que nos impiden pensar con claridad, Nussbaum afirma que, muy al contrario, las emociones son esenciales para el buen juicio. Segun la autora, <<<no se trata simplemente del impetu ciego de los afectos... sino de respuestas sagaces y estrechamente relacionadas con un punto de vista sobre las cosas y sobre aquello que se considera importante>>>. ¹⁸¹

Nussbaum comienza su defensa de la literatura con una critica de la prosa filosofica convencional. Historicamente, los filosofos han desestimado la narrativa de ficcion como herramienta adecuada para expresar la verdad, mientras que su propio medio de expresion les ha parecido ideal para describir la naturaleza verdadera de las cosas. Nussbaum nos ofrece motivos para poner en entredicho esta suposicion; segun ella, la prosa filosofica tradicional esta limitada por su tendencia a la abstraccion y porque privilegia la razon a costa de las emociones.

Como explica la filosofa, cuando se utiliza un lenguaje abstracto o desprovisto de emotividad para describir una realidad concreta, compleja y poblada por sentimientos, resulta inevitable que surjan algunos problemas. En su opinion, <<<solo el estilo de ciertos tipos de artistas de la narracion (y no, por ejemplo, el estilo tipico del tratado teorico abstracto) puede presentar de manera adecuada ciertas verdades importantes sobre el mundo, al incorporarlas en la propia forma y suscitar en el lector los procesos idoneos para captarlas>>>. ¹⁸² En particular, Nussbaum afirma que la prosa filosofica tradicional resulta estilisticamente inadecuada para la expresion de nuestra situacion moral. Segun ella, dicho estilo propicia los malentendidos sobre nuestra situacion y la manera en que deberiamos afrontarla. Su conclusion es que este tipo de prosa no basta para revelar la naturaleza de nuestra situacion de modo que resulte educativa en un sentido moral. Por ello, la literatura es, desde su punto de vista, un complemento fundamental para el estudio de las obras tradicionales de filosofia moral y para la educacion moral en general.

Nussbaum prosigue su defensa de la literatura con una enumeración de los rasgos de la narrativa que la vuelven apropiada para articular nuestra situación moral. La autora sostiene que la literatura posee una mayor capacidad de expresar la naturaleza de dicha situación porque otorga prioridad a los particulares (por ejemplo, al valor intrínseco e incommensurable de los individuos) y reconoce la importancia de las emociones. Estas características son importantes por su coherencia estilística con la representación de una realidad de por sí multicolor y repleta de emociones. Desde el punto de vista de Nussbaum, nuestra situación moral es extremadamente compleja y dolorosamente ambigua. Quisieramos que fuese sencilla, pero no lo es. Y para ofrecer una descripción adecuada de la misma, hace falta un estilo atento al detalle, que subraye la complejidad y no solo se oriente hacia la articulación de los hechos, sino también de nuestros sentimientos. Según la autora, la ausencia de cualquiera de estos rasgos da lugar a una representación incompleta del terreno moral.

Además de permitirnos una comprensión más apropiada de nuestra condición moral, Nussbaum argumenta que leer literatura comporta otros beneficios. Para que el individuo sea moral, no solo debe estar al corriente de la importancia de los demás individuos y de las emociones; también debe poseer cierta sensibilidad y determinados hábitos que la literatura permitiría cultivar. Mientras que los estilos abstractos desvían nuestra atención de lo concreto, el característico hincapié de la literatura en las personas y los acontecimientos particulares condiciona a los lectores a desarrollar su aprecio por el valor inherente y la incontestable unicidad de los individuos y las situaciones. En ese sentido, la cuidadosa descripción que la literatura elabora de la diversidad y la influencia de las emociones en la vida estimula a los lectores a apreciar el papel de dichas emociones, así como las consecuencias intelectuales y éticas de la presencia o ausencia de las mismas. Por último, la capacidad de la literatura de suscitar emociones contribuye a lo que Nussbaum ha definido como <<<dar forma a la empatía>>>. ¹⁸³ La autora razona que la capacidad de experimentar sentimientos hacia los personajes de ficción es moralmente relevante, pues suscita sentimientos hacia las personas con las que estamos en contacto en la vida cotidiana.

Fundamentalmente, Nussbaum concede a la literatura un carácter único en su capacidad heurística, pues contiene en el estilo, e incita en los lectores, una atención a lo particular, condición del ser moral. En su crítica de la prosa filosófica convencional, Nussbaum dirige la atención de los lectores hacia los efectos deletéreos de un estilo que se ha celebrado como medio de la verdad, y sostiene que dicho estilo no es apropiado para representar nuestra situación moral porque propicia una comprensión simplista de nuestra experiencia moral, al igual que un grado inconveniente de distancia emocional. Según su punto de vista, las obras literarias tienen mayor posibilidad de generar una comprensión y un desarrollo morales porque ofrecen una descripción más precisa de nuestra situación y dan lugar a una mayor sensibilidad en los lectores.

EN LA DEFENSA DE LA FICCIÓN

Aunque el apartado anterior resume la argumentación de Nussbaum en favor de la literatura, el presente ensayo no se propone centrarse en la obra de esta filósofa. Antes bien, mi objetivo es valerme de la tesis de Nussbaum como base para mi propio planteamiento sobre la relevancia heurística de *Los Simpson*. Y puesto que me alejo de Nussbaum en algunos aspectos, es importante subrayar lo que tomo de su argumentación al igual que de las limitaciones que plantea. Como Nussbaum, creo que la literatura cuenta con una capacidad única de dar cuenta de ciertas informaciones, y que puede provocar respuestas cognitivas y afectivas relevantes. Así pues, comparto la opinión de que la literatura a menudo proporciona una descripción más precisa de nuestra situación moral que la prosa filosófica convencional. Estoy de acuerdo en que leer literatura puede contribuir a focalizar la atención sobre los individuos y a preocuparse por ellos, condiciones necesarias para ser una persona moral. Por último, suscribo la

creencia de que la lectura de obras literarias debería formar parte del aprendizaje de la filosofía moral y de la educación moral en general.

Aunque comparto casi todas sus afirmaciones principales, la tesis de Nussbaum presenta numerosas limitaciones, muchas de ellas relevantes para nuestro análisis de *Los Simpson*. En primer lugar, la defensa que elabora de la literatura se refiere casi exclusivamente a novelas clásicas y obras teatrales consagradas por el canon occidental. Aunque no excluye la posibilidad de que otros tipos de ficción puedan instruir al receptor, la clara predilección de Nussbaum por autores y formas canónicas refrenda el postulado elitista --y erróneo-- según el cual solo dichas obras poseen un valor educativo. Esta asunción no contribuye a apreciar el valor heurístico de las obras que no forman parte del canon literario, por ejemplo series tan populares como *Los Simpson*.

En segundo lugar, aunque tal vez se deba a su entusiasmo incondicional por aquello que la literatura puede ofrecer, Nussbaum no parece lo bastante atenta al potencial que la ficción posee de distorsionar nuestro juicio y fomentar sensaciones perturbadoras. Si la literatura puede tener una influencia positiva en nosotros, lo cierto es que también puede ejercer un efecto negativo. Puede fomentar la ignorancia y los comportamientos moralmente reprobables con tanta facilidad como el buen juicio y el perfeccionamiento moral. Y puede producir estos efectos porque los individuos no se topan con la literatura en general, sino con obras literarias individuales, que pueden contener imágenes erróneas del mundo y generar filiaciones o actitudes equivocadas.¹⁸⁴ Aunque el potencial de la ficción de distorsionar nuestro juicio y provocar la corrupción moral haya llevado a Platón a abogar por una censura amplia, los resultados que esta podría ocasionar la convierten en una opción inaceptable. Sin embargo, pasar por alto los posibles efectos perjudiciales de una exposición indiscriminada a la ficción denota una carencia de espíritu crítico y cierta irresponsabilidad. En este sentido, tener en cuenta la posibilidad de un efecto adverso en el caso de productos masificados de ficción como *Los Simpson*, cuyo público es tan vasto, resulta especialmente pertinente.

En tercer y último lugar, Nussbaum basa su laudatoria argumentación sobre los efectos de la ficción exclusivamente en la capacidad de la literatura de ofrecer representaciones precisas de la realidad y cultivar la empatía. Aunque estos rasgos seguramente sustentan la función heurística de la ficción, nuestra relación con esta no solo depende de una representación habilidosa y de la empatía que pueda fomentar. No solo aprendemos de la obra porque muestre con precisión a los individuos y nos permita experimentar sentimientos hacia ellos; también aprendemos porque promueve nuestra identificación con ellos. Y dicha identificación claramente tiene lugar ante personajes como Homer y Marge Simpson, cuyas vidas, aunque caricaturizadas, resultan muy similares a las vidas de numerosos espectadores.

Fundamentalmente, la función heurística de la obra de ficción está enraizada en las oportunidades únicas que ofrece. Su distintivo hincapié en los particulares no solo le permite reflejar la realidad con mayor precisión, sino que afecta de modo positivo los patrones de atención de los lectores o espectadores, al propiciar la observación más detallada de los individuos y circunstancias únicas que conforman la obra. Del mismo modo, el acento incomparable que la literatura pone en las emociones le permite evocar sentimientos que eduquen emocionalmente al receptor.¹⁸⁵ Y el éxito heurístico de la ficción también se deriva de la identificación que alienta. Como pueden constatar la mayor parte de los individuos que leen o ven obras de ficción, una de las propiedades más seductoras que estas poseen es la manera en que llevan a identificarse con lo representado. Cuando leemos o vemos obras de ficción, nos absorben. Y la razón es que, en gran medida, esas obras nos animan a deslizarnos en las situaciones que representan. A diferencia de otras formas literarias, la ficción se estructura de una manera que estimula a los lectores o espectadores a proyectarse imaginariamente en el texto. Las ficciones nos transportan a mundos creados por ellas, y no solo nos animan a sentir que participamos en las acciones que allí tienen lugar, sino también a identificarnos con personajes individuales. Dicha participación da lugar a efectos heurísticos únicos.

En primer lugar, la ficción ofrece a lectores y espectadores una comprensión más plena de la realidad que representan, pues los sitúa dentro de ella. Nuestra relación imaginaria con la ficción hace que las situaciones representadas estén <<<disponibles como si ocurrieran desde el interior, en el terreno más íntimo>>>. ¹⁸⁶ Al estimular nuestra identificación imaginaria, las ficciones nos ofrecen <<<el sentido de aquello que se siente, se mira y se vive de cierta manera>>>. ¹⁸⁷ Esta identificación imaginaria a su vez nos proporciona una comprensión más profunda de la situación. Susan Feagin está de acuerdo con lo anterior y afirma que el estímulo que proporciona la ficción propicia una comprensión más profunda de los acontecimientos que la sola memorización de información. Según Feagin, cuando entablamos un vínculo imaginario con la ficción, intelectual y afectivamente simulamos lo que haríamos en la situación representada. Al obligar al individuo a abandonar su orientación convencional y ensayar otra, Feagin sostiene que la simulación nos ayuda a <<<enriquecer y profundizar nuestra comprensión de la situación representada, y mejora nuestra capacidad para afrontar una situación similar>>>. ¹⁸⁸ La simulación tiene un carácter educativo porque revela al individuo que la práctica <<<como es ser otra persona o estar en otra situación>>>. ¹⁸⁹ A la perspectiva superficial del receptor añade la perspectiva más profunda de quien está en el interior de la historia en virtud de la identificación. ¹⁹⁰

El proceso de identificación alentado por la ficción trae consigo un segundo beneficio: nos permite el acceso a experiencias que no serían posibles en condiciones empíricas normales. A través de nuestra identificación con los personajes de la ficción, podemos vivir situaciones y acceder a perspectivas de otro modo inaccesibles. Al animarnos a que nos encontremos con los mundos y personajes que representa, la ficción nos ayuda a comprender como sería vivir en otras épocas y lugares, profesar creencias diversas, tener valores distintos y, en suma, ser diferentes. Como expresa Nussbaum, <<<sin la ficción, nuestra experiencia es limitada y provinciana. La literatura permite ampliarla, al hacernos reflexionar y experimentar sensaciones que de otra manera serían demasiado distantes para estimularnos>>>. ¹⁹¹ Wayne Booth coincide con esta tesis cuando afirma que <<<en un mes de lecturas, puedo probar más vidas de las que podría vivir a lo largo de mi propia vida>>>. ¹⁹² Al estimular la identificación imaginaria, la ficción concede al individuo la oportunidad de explorar una gama de experiencias más amplia que la que ofrece la realidad. Estas experiencias vicarias resultan instructivas en tanto y en cuanto permiten a las personas abandonar la perspectiva tradicional, y de este modo acceder a una apreciación más genuina de perspectivas, contextos y modos de ser alternativos.

Las experiencias que vivimos indirectamente a través de la ficción también resultan instructivas porque ofrecen un medio para evaluar de modo adecuado esos actos y comportamientos alternativos, al igual que sus consecuencias. Aunque no exenta de riesgos, esta oportunidad de poner a prueba nuestra concepción del mundo y nuestras acciones tiene un valor cognitivo único porque es relativamente segura. Mediante la identificación con personajes ficticios, podemos descubrir que significa hacer o creer ciertas cosas sin tener que hacerlas o creerlas realmente. De esta manera, las ficciones pueden ayudarnos a tomar decisiones al proporcionarnos un sentido de la experiencia del efecto de las alternativas posibles ante de que, de hecho, nos decantemos por alguna y experimentemos sus efectos. ¹⁹³

Por último, nuestra identificación con personajes de la ficción nos educa en el plano emocional, pues uno de sus efectos es suscitar emociones. Gregory Currie concibe nuestra relación con los personajes de ficción en términos de <<<replica empática>>>, ¹⁹⁴ a través de la cual los lectores o espectadores simulan el estado emocional o intelectual de este o aquel personaje. Además de dar la oportunidad de liberar las emociones, ¹⁹⁵ esta replica enseña a los individuos cosas sobre sí mismos y sobre los demás. Puede aumentar el grado de conocimiento de uno mismo al hacer que el individuo cobre conciencia de sentimientos u opiniones que albergaba sin saberlo. ¹⁹⁶ Aunque no siempre placentero, se trata de un conocimiento esencial para la comprensión de uno mismo y de los propios modos de actuar. Por otra parte, la identificación también contribuye a desarrollar una comprensión y compasión genuinas

hacia los demas. Solo si somos capaces de ponernos imaginariamente en el lugar de los demas podremos apreciar la agonía de sus conflictos, la profundidad de sus alegrías y el peso de sus pérdidas. Al propiciar la identificación del lector con el personaje, la ficción anima no solo a una compasión admirable, sino que estimula la capacidad de empatizar, rasgo moralmente significativo.

Los filósofos han admitido con suma renuencia que la ficción pueda educarnos debido a la paradoja que ello entana (es decir, ¿cómo se puede obtener información valiosa a partir de obras que, por definición, se refieren a cosas irreales?). Sin embargo, el aprendizaje a partir de la narrativa solo genera una paradoja si antes se establece una demarcación radical entre ficción y realidad. En cambio, si se concibe la ficción como un esfuerzo creativo con un anclaje en lo real, de donde toma su inspiración, la idea de que la ficción pueda educar deja de ser problemática. La ficción elabora hipótesis; sus representaciones pueden instruirnos porque los lugares y problemas que refiere se parecen a los nuestros.

Aunque no resulte paradójico aprender de la ficción, existe algo paradójico en nuestra relación con ella. De hecho, sostengo que la capacidad heurística de la ficción depende en gran medida de la naturaleza paradójica de nuestro compromiso con ella. Basta reflexionar unos instantes para reconocer la paradoja: la ficción nos excluye al tiempo que nos atrae hacia ella. Aunque las ficciones nos alientan a identificarnos con personajes particulares y proyectarnos imaginariamente en su mundo, nunca seremos esos personajes ni accederemos a esos mundos. Del mismo modo, aunque nuestra vinculación con la ficción de lugar a emociones verdaderas, no podemos esperar que nuestras respuestas emocionales a la ficción sean iguales a nuestras respuestas emocionales ante personas y situaciones reales. Puesto que no son reales, las relaciones que entablamos con personajes y situaciones representadas en la ficción son cualitativamente distintas a nuestra relación con personas y acontecimientos reales. El hecho de que los personajes y las situaciones de las obras de ficción no sean reales facilita nuestro compromiso con ellas al tiempo que lo frustra pues nos proporciona una sensación de seguridad.

Cuando nos proyectamos imaginariamente en las ficciones, podemos actuar sin consecuencias e intimar sin peligros. Accedemos a mundos que podemos abandonar si las cosas van a mal. Sin necesidad de renunciar al diván, nuestro compromiso con la ficción nos permite explorar mundos diversos y adoptar otras identidades. Nos deslizamos hacia ella con facilidad porque esta no posee el peso de la realidad. Aunque sabemos que puede afectarnos, nos agrada dejarnos llevar por la ficción porque sabemos que los personajes y acontecimientos que construye no son reales, nuestra inmersión en su mundo virtual es transitoria,¹⁹⁷ y nuestra identificación con los personajes no es completa. Dada la seguridad que nos ofrece, nos permitimos experimentar a través de la ficción lo que podríamos o deseáramos en la realidad. Por ello, la ficción expande nuestro conocimiento básico al consentir que aprendamos de experiencias que no tendríamos en el mundo real.

Al tiempo que la narrativa nos invita a participar, el carácter ficticio de los personajes y eventos que representa es un escollo para nuestros modos habituales de responder. Si nos parece que falta algo en una situación imaginaria, el caso es que no podemos cambiarla. De igual manera, si la imagen del mundo que la ficción ofrece no se corresponde con la imagen que tenemos de nuestro mundo, no estamos en libertad de alterarla. Aunque nos adentremos en la ficción por medio de la imaginación, no podremos modificarla. Podemos dejar de leer o de mirar, pero no ajustar la obra según nuestro gusto. Además, cuando respondemos a la ficción en un plano emocional, el carácter ficticio de los personajes y acontecimientos nos impide manejar esas emociones como lo haríamos normalmente. Y, al frustrar la respuesta habitual, la ficción nos obliga a examinar por qué nos afecta de tal manera algo que no es real.

La inmutabilidad de los personajes y los contextos de la ficción, el hecho de que podamos sumergirnos en ella pero no alterarla, nos conduce a la reflexión. El modo en que recusa nuestra participación es un rasgo nodular de la función heurística de la ficción, y lo es porque el revés de la respuesta habitual lleva a los lectores o espectadores a evaluar de manera crítica el mundo ficticio y sus personajes, a comparar una representación ficcional particular con otras producciones imaginarias o con

la realidad, a pensar en el mensaje de la representacion. Los instiga a ponderar sus respuestas afectivas y las circunstancias Accionales que las generan. Y tal reflexion puede dar lugar a una comprension general mas amplia, asi como a un progreso moral.

En ultima instancia, la ficcion posee la capacidad unica de dejarnos entrar en los personajes y situaciones que representa sin permitir que olvidemos la distancia que nos separa de ellos. Es decir, que genera lo que podria llamarse una identificacion frustrada.

Esa identificacion con personajes inventados resulta instructiva porque nos permite vivir de modo vicario una variedad de momentos, perspectivas y situaciones. Y la asimilacion de la informacion que nos proporciona se ve facilitada, precisamente, por la distancia en la que nos situamos. De modo mas especifico, en tanto y en cuanto sabemos que no somos aquellos personajes con los que nos identificamos, estos siguen siendo objeto de analisis, del cual nos separa una distancia que fomenta la critica y que, probablemente, nos permita mirar con menos prejuicios que los que nos dedicamos a nosotros mismos.

Es la capacidad de la ficcion de promover al mismo tiempo la identificacion y la disociacion, la intimidad y la diferencia, lo que permite que nos eduque. Si a menudo estamos demasiado cerca de nosotros mismos y de nuestra situacion para ver con claridad, en cambio la consciencia siempre presente de que los personajes y situaciones representados en la ficcion estan separados de nosotros nos permite apreciarlos con mayor imparcialidad. Sin embargo, en la medida en que el proceso de identificacion nos ayuda a comprender en que se parecen a nosotros los personajes, este puede potenciar la comprension de nosotros mismos al obligarnos a reconocer que nuestra situacion, actitud general o reacciones habituales son comparables a las de este o aquel personaje de ficcion.

!YA BASTA DE *&!#?@! ?Y QUE HAY DE HOMER?

En suma, Los Simpson opera del mismo modo que otras ficciones por cuanto dirige nuestra atencion hacia los individuos y revela ciertas emociones al provocarlas. Es interesante resaltar que el efecto pedagogico de la serie deriva, precisamente, de la combinacion que esta lleva a cabo de otros muchos elementos que podrian inducir a algunas personas a juzgarla de manera negativa.

El primer rasgo opinable de la serie en tal sentido seria la normalidad de los personajes y locaciones de Los Simpson. Aunque se trate de caricaturas extremas, los personajes y el contexto de la serie indudablemente pertenecen a la media. Homer es el padre de clase trabajadora, algo lerdo pero entranable, no la figura idealizada de Father Knows Best o de Leave It to Beaver. Es un progenitor disfuncional que bebe cerveza barata y eructa sin pedir disculpas mientras se queja de su trabajo. Marge es el ama de casa exasperada que arbitra entre Homer y los ninos, rine a los miembros de la familia por los lios en los que con frecuencia se meten e indefectiblemente consuela a Homer a pesar de que su comportamiento a veces resulte absurdo. Los hijos de Homer y Marge, a saber, Bart, Lisa y Maggie, ejemplifican respectivamente la individualidad, el ingenio y el egoismo del nino medio. Ademas, su relacion ilustra muy bien el conflicto, la complicidad y la competicion que suelen caracterizar las relaciones entre hermanos. Por ultimo, el escenario de Springfield y el hogar de la familia Simpson resultan inocuos en su mediocridad. No se asemejan a la ambientacion de Lifestyles of the Rich and Famous ('El estilo de vida de los ricos y famosos') ni a las pomposas locaciones de Sensacion de vivir. En lugar de eso, a la entrada del hogar de la familia Simpson, situado en un ambiente de clase media de periferia que a tantos nos resulta familiar, hay una furgoneta y una pila de platos sucios en el fregadero.

Asi pues, el caracter comun y para muchos familiar de los personajes y escenarios de Los Simpson podria llevar a pensar que la serie tiene poco que ofrecer desde un punto de vista pedagogico, a preguntarse que verdades importantes se desprenderian de un contexto tan banal. Desde luego, si las verdades no pueden ser ordinarias, es poco lo que la serie puede ofrecer. No obstante, pareciera que a

menudo son ese tipo de verdades las que se nos escapan.¹⁹⁸ Y, aunque a menudo exagera las situaciones para conseguir un efecto satirico, Los Simpson no se aleja demasiado de la representacion habitual de la vida contemporanea en la periferia.¹⁹⁹ Los rifirrafes entre Homer y Marge, el mantra de Bart, <<<No he sido yo>>>, la presuncion de Lisa de saberlo todo, las querellas insignificantes entre vecinos, el eterno desencanto de Homer en su trabajo, la previsibilidad de los personajes, sumada sin embargo a su capacidad de sorprendernos, son rasgos compartidos con la realidad. Y, aunque no se trate de verdades especialmente nobles, los espectadores se hacen eco de ellas, pues les recuerdan la naturaleza ubicua de tales fenomenos.

De modo que el reconocimiento por parte de los espectadores de la omnipresencia de ciertos aspectos de la vida comun y corriente encuentra un sustento en la cualidad ordinaria de los personajes y contextos de Los Simpson, con los cuales la mayor parte del publico puede identificarse facilmente. Por ejemplo, aunque jamas lleguemos a actuar como el, podemos empatizar con la irascibilidad e imprudencia de Homer. De igual manera, la mayor parte de los espectadores puede identificarse con el sentido practico y la paciencia maternal de Marge, asi como con su tendencia a no reaccionar hasta que la situacion exige su intervencion. En lugar de presentar personajes con los que tenemos poco en comun, individuos cuya experiencia pueda parecer demasiado ajena para cobrar un sentido, Los Simpson nos ofrece caricaturas de nosotros mismos, individuos que poseen defectos severos y cualidades admirables. Y algo podemos aprender de estas figuras burlescas, pues nuestra pronta identificacion con ellas, sumada al reconocimiento de sus cualidades, nos incita a admitir que compartimos con ellas algunos comportamientos. Ademas, vivir de modo vicario las aventuras de Homer nos permite satisfacer deseos impetuosos y a menudo vindicativos, al tiempo que nos ofrece una leccion sobre los peligros de tal capricho.²⁰⁰

La segunda caracteristica de Los Simpson que contribuye a su valor heuristico es el humor. No hace falta ver la serie mucho rato para apreciar su levedad, que combina la comedia slapstick con el humor mas sofisticado sin que se vean las costuras, creando un tejido complejo que apela a diversos segmentos de la audiencia. Aunque la capacidad de entretener de la comedia tal vez no tenga parangon, muchos dudan de su capacidad de instruir en comparacion con otras formas literarias. Tal vez por su falta de seriedad, no ha sido tomada tan en serio como otros generos cuando se trata de educar. Y es una pena. Aunque siempre hay lugar para la seriedad, la comedia es una gran herramienta pedagogica: al dejar de lado ciertas angustias y desarmar resistencias habituales, de hecho puede arrojar luz sobre cuestiones que, de otro modo, seria muy incomodo reconocer. Por ejemplo, no muchos estaríamos dispuestos a admitir que sufrimos de paranoia o de los accesos de estupidez que esta puede causar. Sin embargo, Homer en gran medida nos parece hilarante porque muestra estas tendencias sin temor a pasar verguenza. Nos reimos, pues, de el porque encontramos algo de nosotros en su personaje. Y, al reirnos, aprendemos un poco mas sobre nuestra propia condicion.

La comedia tambien resulta beneficiosa en el sentido en que permite examinar cuestiones serias -- pero a menudo desconcertantes-- en una arena grata. Entre otros temas relevantes, Los Simpson trata cuestiones como el racismo, las politicas de genero, las politicas publicas o la ecologia. Lamentablemente, las discusiones formales a proposito de estos temas a menudo acaban a gritos o en retorica vacia, lo que a la mayoria no le interesa especialmente escuchar. En ese sentido, la comedia es un modo eficaz de afrontar asuntos tan espinosos, pues matiza un poco la tension que los rodea. Habitualmente, el genero puede dirigir la atencion de los espectadores hacia un objeto, e incluso ofrecer opiniones sobre el, sin generar antagonismos excesivos o parecer demasiado autoritaria.²⁰¹ Aunque el espectador o lector podria desdenar otras formas, la buena disposicion hacia la comedia y los placeres que proporciona permiten que este se interese por cuestiones que de otro modo preferiria evitar. Tratese de la legalizacion de las apuestas (<<<Springfield>>>), la presencia de mujeres en colegios militares (<<<La guerra secreta de Lisa Simpson>>>) o los derechos de los animales (Lisa, la vegetariana>>>),

Los Simpson sin duda ha obligado a muchos estadounidenses a pensar con mayor profundidad en estas cuestiones.

Una tercera característica de Los Simpson que fundamenta su capacidad de instruir es que se trata de un dibujo animado. Al igual que la comedia, la animación no ha sido tomada en serio como lo han sido el cine o la poesía. Tal vez porque nos recuerda la infancia y los sábados por la mañana frente al televisor, tendemos a considerar las animaciones como poco sofisticadas. Y a excluirlas del conjunto de las obras de ficción a las que concedemos beneficios heurísticos. Se trata, sin embargo, de un error. Si bien no todas las animaciones son iguales (ni educativas), la forma en sí misma lo es. Al fin y al cabo, ofrece al espectador o al lector un recordatorio constante del carácter imaginario de los personajes y situaciones que describe. Sencillamente, no es posible confundir a un personaje de animación con una persona real. A través de la forma, estas obras dejan claro que no somos aquellos con quienes nos identificamos. En consecuencia, resultan más decisivas al estimular la reflexión sobre los personajes y situaciones que describen y las emociones y pensamientos que despiertan.

La última característica de Los Simpson que debemos mencionar es su atractivo para el gran público. Al igual que los rasgos anteriores, su popularidad podría llevar a algunos a dudar de su valor heurístico, duda que se fundamentaría en la extendida suposición de que las obras de cultura popular no pueden educar. Al olvidar, de modo conveniente, que iconos literarios como Shakespeare y Dickens fueron también autores populares, los intelectuales a menudo intentan defender su torre de marfil con la tesis de que las obras populares son vacuas desde el punto de vista didáctico y que su popularidad se debe únicamente al gusto vulgar de la masa. Aunque esta crítica en efecto podría aplicarse a muchas obras populares, excluir por completo un tipo de ficción no solo no es desaconsejable, sino ilógico.²⁰²

La atracción que Los Simpson ejerce sobre el público masificado no debería llevarnos a negar su importancia heurística. Muy al contrario, debería animarnos a ver la serie con mayor atención. A diferencia de otras narrativas más elitistas y reverenciadas, Los Simpson ejerce su influencia en una audiencia extraordinariamente vasta y diversa. No solo plantea verdades significativas y aviva la reflexión sobre cuestiones igualmente importantes, sino que ofrece estas verdades e induce a hilar más fino a una cantidad enorme de personas. Aunque la serie tal vez no sea superior a Tolstói en un sentido heurístico, sus efectos deberían ser considerados en función del público tan amplio que ha cautivado.²⁰³

Una persona sabia es aquella que reconoce la posibilidad de aprendizaje que casi toda experiencia comporta. Por desgracia, no siempre somos sabios. En lugar de abrirnos a lo que puedan ofrecer las experiencias individuales, solemos inhibir el proceso de aprendizaje al juzgarlas irrelevantes desde el punto de vista cognitivo. Aunque, en efecto, algo nos quede de toda experiencia,²⁰⁴ no nos permitimos aprender todo lo que podríamos de las situaciones que no tenemos por educativas. En este ensayo, he intentado mostrar las inesperadas oportunidades de aprendizaje que el contexto de las ficciones populares ofrece. De modo más específico, he afirmado que podemos aprender algo de Los Simpson. Al dirigir la atención hacia esta serie, no pretendo afirmar que sea formal o funcionalmente superior a obras clásicas como las de Shakespeare o Sófocles, pues no creo que así sea. Solo quiero hacer notar a los lectores la oportunidad de aprendizaje que Homer proporciona y que podrían haber despreciado.²⁰⁵

CUARTA PARTE - LOS SIMPSON Y LOS FILOSOFOS

16.- UN MARXISTA (KARL, NO GROUCHO) EN SPRINGFIELD

JAMES M. WALLACE

<<<El humor advertia E. B. White-- al igual que una rana, puede diseccionarse, pero muere en la operacion, y lo que de ello queda resulta desalentador excepto para la mente cientifica pura>>>. ²⁰⁶ Una diseccion marxista, llevada a cabo por un socialista cientifico riguroso, casi sin duda matara el humor en cualquier chiste al tiempo que pone al descubierto la fealdad de las entranas de la ideologia en el cuerpo de la comedia burguesa. <<<Los rojos son gente tan seria, tan sombría>>>, subraya Tommy Crickshaw (Bill Murray) en Abajo el telon. Y probablemente lleve razon.

No es que los marxistas no puedan disfrutar de un buen chiste. El propio Marx intento escribir textos comicos, y entre sus intentos destaca una novela en el estilo de Tristram Shandy. Pero el humor plantea un desafio a cualquiera que se preocupe por la justicia y la igualdad: al fin y al cabo, ¿que puede haber de gracioso en un pais en donde el cinco por ciento de los habitantes controla el noventa y cinco por ciento de la riqueza?

Saber que cada semana en Estados Unidos veinte obreros son asesinados y dieciocho mil son victimas de ataques en sus puestos de trabajo y reirse de todos modos cuando Apu, el dueno de la tienda de ultramarinos, cuyo pecho esta cubierto de cicatrices de bala, le dice a Homer: <<<No le quiero enganar: en este trabajo, se reciben balazos>>> (<<<El poni de Lisa>>>) es traicionar los principios marxistas. Tal vez el rabino Krustofsky de Los Simpson este en lo cierto: <<<La vida no es divertida. Es una cosa seria>>>.

Pero Los Simpson es una serie divertida, y su comicidad va en tantas direcciones distintas (el fenomeno llamado <<<algo para todos>>>) que tal vez sea imposible mirarla y no reirse a despecho de las propias opiniones politicas o economicas. Y, dado que a menudo se vende como <<<subversiva>>>, podriamos esperar que resultase especialmente sugerente a quienes se muestran criticos hacia la ideologia dominante y se interesan por la manera en que el arte pueda usarse para sacudir los cimientos del poder social. Sin dejar de reconocer que el humor puede ser muy subjetivo y que analizar la comicidad podria aguarla un poco, veamos como Los Simpson logra esa subversion mediante el humor por el que es tan conocida.

RISAS REFLEXIVAS

La serie podria tomarse como modelo en un seminario sobre la comicidad para ilustrar uno de los rasgos fundamentales de la misma: la incongruencia. Solemos reirnos con mas ganas ante la conjuncion de elementos habitualmente incompatibles, la superposicion de ideas, imagenes, sentimientos y creencias que mantenemos separados en la mente, el desmontaje de la norma o la convencion, la frustracion de las expectativas o, en palabras de Kant en la Critica de la facultad de juzgar, <<<una expectativa frustrada que de improvisto se reduce a nada>>>:

HOMER: Oh, Dios mio, !extraterrestros, no me comais! Tengo esposa e hijos, comeoslos a ellos. (<<<La casa-arbol del terror vil>>>).

HOMER: Oh, !mosquis!, me deje seducir por la diversion de buscar chivos expiatorios de la proposicion 24 [para deportar inmigrantes sin papeles de Springfield], y no me detuve a pensar que podria afectarle a algun vecino y conocido mio. ¿Pero sabes que, Apu? Voy a echarte mucho, mucho de menos. (<<<Mucho Apu y pocas nueces>>>).

En ambos ejemplos, la comicidad se deriva de la diferencia entre lo que esperaríamos que una persona dijese en una situación similar y lo que de hecho se dice. Naturalmente, nuestras expectativas dependen de la familiaridad con las convenciones que rigen el comportamiento de padres y amigos. Lo normal sería que un padre que se sirva de su familia para salvar la vida (o al menos eso supondríamos), clamase que los suyos dependen de él, no que deban morir en su lugar. Cuando la situación se invierte y es la familia la que corre peligro, según dictan las convenciones de comportamiento de los nobles y valientes, un padre más bien diría: <<<Llévame a mí en su lugar>>>. Las egoístas pero hilarantes palabras de Homer, en cambio, invocan y al mismo tiempo contradicen el clásico altruismo paterno en una asociación mental instantánea. Desde luego, la comicidad depende de la <<<irrealidad del arte>>>: un padre que literalmente sacrificase a sus hijos en nombre de la propia supervivencia difícilmente provocaría risas. Claro, también podría arguirse que un padre que traicione a su prole no puede mover a la risa, sea cual sea el contexto, pero en el campo de un arte que depende de la incongruencia y el <<<choque>>> humorísticos, nuestras suposiciones y las convenciones que damos por sentadas acaban situándose en un primer plano, y gracias a ello, si nos detenemos a pensar por qué hemos reído, puede que por primera vez seamos conscientes de esas suposiciones y convenciones. Solo hay subversión donde hay reconocimiento, y la comicidad de Los Simpson, como toda comicidad basada en la incongruencia, nos exige que al menos tengamos presente la manera en que normalmente miramos el mundo. Desde nuestro punto de vista <<<normal>>>, los padres deberían ser altruistas y empenarse con lealtad en defender a toda costa a su propia familia.

En el segundo ejemplo, la epifanía de Homer se disuelve del todo cuando le dice a Apu que lo va a extrañar <<<mucho, mucho>>>. De hecho, esta reiteración le otorga mayor comicidad a la frase porque sugiere que Homer ignora mucho, mucho la contradicción que comporta ser responsable parcial de la deportación de un amigo y, al mismo tiempo, tener el gesto amable de decir a Apu cuánto lo echará en falta. Desde luego, en la mente de Homer no hay contradicción; sencillamente está diciendo <<<no me había dado cuenta de que te marcharías, que vaya bien>>>. Pero para los espectadores, educados en las convenciones de la amistad y que esperan cierta introspección y un posible intento de justificación por parte de alguien que se ha dado cuenta de su complicidad en una acción injusta, las palabras de Homer resultan sorprendentes. Y el chiste no sería gracioso en una sociedad cuyos valores difiriesen en gran medida de los nuestros.

Si la comicidad de esta secuencia depende de que seamos conscientes de nuestra propia actitud y de las convenciones de comportamiento que suscribimos, lo cierto es que también se sitúa en otro nivel, pues señala algunas de las limitaciones del pensamiento y el comportamiento <<<convencionales>>>, entre ellas la tendencia a buscar chivos expiatorios y elaborar estereotipos, olvidar que las posiciones políticas abstractas tienen consecuencias reales para los individuos, y no ser conscientes de las contradicciones entre la vida privada y la pública, defectos todos que se pueden atribuir a Homer. En otras palabras, la compleja afirmación de Homer es un comentario penetrante sobre el comportamiento y las relaciones sociales, al que concedemos carácter de sátira pues reconocemos que en un mundo más perfecto no habría lugar para la búsqueda de chivos expiatorios, la formulación de estereotipos, el comportamiento inconsecuente y demás.

Que Homer diga <<<me deje seducir por la diversión de buscar chivos expiatorios>>> nos resulta cómico porque la convención o lo común de su actitud choca con el ideal; nos sorprende cuánta verdad hay en su comentario. Al fin y al cabo, la gente rara vez admite con tal despreocupación un comportamiento antietico o un pensamiento tan insensato. Y la referencia casual de Homer a una práctica común de la que, sin embargo, nadie debería estar orgulloso, es cómica. Al igual que en toda sátira, cargar contra los vicios o las limitaciones de la humanidad prefigura la posibilidad de un mundo mejor, en donde los seres humanos actuarían según las nociones que el autor pueda tener de lo que es justo y correcto. En este caso, la incongruencia sirve para llamar nuestra atención sobre el comportamiento

humano comun (que tal vez sea el nuestro) y plantea dudas sobre la pertinencia de dicho comportamiento. De modo que la satira a menudo nos lleva a cuestionar las practicas, habitos y puntos de vista <<<comunes>>> y reflexionar sobre la manera en que el mundo podria mejorarse, en este caso, al eliminar los estereotipos y los chivos expiatorios.

Puesto que opera un nivel mas intelectual que, por ejemplo, la payasada, la satira exige mas de los espectadores, que en primer lugar deben comprender que se esta ridiculizando y, en segundo lugar, imaginar como seria un mundo ideal. Quien este familiarizado con Una proposicion modesta de Swift, una de las satiras mas ingeniosas que se haya escrito jamas, sabra los riesgos que entrana la falta de comprension de una satira: en este caso, podria pensarse que Swift de veras abogaba por comerse a los ninos irlandeses, en lugar de poner de manifiesto el modo en que los terratenientes ingleses metaforicamente habian <<<devorado>>> a la ciudadania y el territorio irlandes. Asi pues, el lector o espectador debe <<<pillar>>> la satira o, de lo contrario, esta no cumplira con su objetivo. Todo humorismo exige algo del lector o espectador, y la satira probablemente sea el genero que mas reclama en ese sentido. George Meredith, novelista reputado de finales de la epoca victoriana y contemporaneo de Marx, al igual que muchos escritores de su tiempo creia que la literatura, sobre todo en su vertiente dramatica, tenia la obligacion de dictar catedra sobre el orden social, pero que tambien las comedias que incitaban a la <<<risa reflexiva>>> podian poner de manifiesto las flaquezas del hombre y, en ultima instancia, contribuir a la superacion de los males de la sociedad.²⁰⁷ Ademas de Una proposicion modesta, un listado de satiras memorables en esta clave deberia recoger obras de epocas mas tempranas, como el Volpone y La vanidad de los deseos humanos de Johnson, ademas del Don Juan de Byron, ya mas tardio, entre otras muchas. Aunque numerosos teoricos contemporaneos ya no creen que la literatura pueda o deba hacerse cargo de los problemas de la sociedad, la mayor parte de las comedias, incluso las televisivas, se pliega todavia a un modelo que, o bien reconstruye la sociedad segun unas lineas mas humanizadas o bien, en el caso de la satira, senala los habitos, vicios, ilusiones, rituales y leyes arbitrarias que impiden el transito hacia un mundo mejor.

Asi pues, en la tradicion comica, una satira subversiva como Los Simpson deberia aspirar --y tal parece ser el caso-- a poner al descubierto la hipocresia, el fingimiento, la comercializacion excesiva, la violencia gratuita y otros tantos rasgos que caracterizan a la sociedad contemporanea, y sugerir que, mas alla, podria haber algo mejor. Desde una optica marxista, podria entonces argumentarse que la comicidad satirica de Los Simpson nos distancia momentaneamente de la ideologia predominante en la America capitalista. El termino <<<ideologia>>>, segun lo define Michael Ryan, <<<describe las creencias, actitudes y habitos emocionales que una sociedad inculca para generar la reproduccion automatica de sus premisas estructurales. La ideologia es aquello que permite conservar el poder social en ausencia de la coercion directa>>>.²⁰⁸ En otras palabras, el altruismo y la lealtad que esperamos de los padres, asi como la humildad y la contricion que esperamos que sigan al dano que reconocemos haber hecho a los amigos, forman parte de la ideologia. Y tambien forman parte de ella las actitudes que conducen al estereotipo o la busqueda de chivos expiatorios, asi como los valores que sustentan nuestras relaciones sociales y condiciones economicas actuales. La verdadera satira subversiva, en especial aquella que, como Los Simpson, contiene tantas incongruencias y ejemplos incorrectos, nos exhorta a distanciarnos momentaneamente de la ideologia, bien sea al objetivar los elementos que la conforman (la lealtad, la humildad, el arrepentimiento) o al hacernos reir de modo <<<reflexivo>>> ante las creencias, actitudes y habitos emocionales que caracterizan a la sociedad contemporanea. Sin embargo, desde una perspectiva marxista, la risa --que presupone inteligencia, reconocimiento y distancia- miento-- fundamentalmente ayudaria a la audiencia a resistirse a que le inculcasen una ideologia que generase <<<la reproduccion automatica de sus premisas estructurales>>> o conservase <<<el poder social>>>. Habitros como el de competir y medir el valor de los individuos por su apariencia, por ejemplo, arraigados como estan en el sistema capitalista de valores, conducen al estereotipo. El humorista puede dirigir nuestra atencion hacia

esos hábitos en cuanto tales, en cuanto modos no naturales de actuar y pensar, estimulándonos de esa manera a oponerles resistencia. Por lo tanto, los muchos estereotipos de Los Simpson podrían interpretarse no como una representación maliciosa de diversos grupos étnicos, sino como una advertencia en contra de nuestra tendencia a pensar mediante estereotipos.

A diferencia de los programas más tradicionales y <<<realistas>>>, que reflejan la ideología y la difunden, Los Simpson nos ofrece la oportunidad de liberarnos de esta y de sus <<<premisas estructurales>>>, tratándose de la competición, el consumismo, el patriotismo ciego, el individualismo excesivo o cualquier otro presupuesto sobre el cual se funde el capitalismo. De hecho, precisamente porque se trata de una serie de dibujos animados, sus guionistas pueden permitirse gestos inconcebibles para los productores de series realistas, y esto les garantiza un mayor margen para romper con la ilusión de realidad y sacudir la convicción de los espectadores de que el capitalismo es el único modo de vida posible, el modo natural. Los programas televisivos que <<<imitan>>> la vida en demasía dan la impresión de que la realidad mostrada es ineludible y natural. En ese sentido, tal vez no sea demasiado aventurado afirmar que Los Simpson es una suerte de programa brechtiano. Así como Bertolt Brecht rechazaba los elementos artificiales de las obras teatrales --la trama única, los personajes que mueven a compasión, la universalidad de los temas-- en favor de técnicas que <<<alienasen>>> o distanciasen a la audiencia, Los Simpson desmonta la realidad, y nos induce a mantenernos en estado de alerta intelectual para evitar el hábito atrofiante de identificarnos con los personajes y, en lugar de eso, llevar a cabo una evaluación constante del contenido ideológico de lo que estamos viendo. El crítico marxista Pierre Macherey podría encontrar en Los Simpson un ejemplo excelente de arte <<<descentrado>>>, que confundiese y desagregase los contenidos ideológicos, revelando de manera eficaz los límites de esa ideología.

Daremos aquí un solo ejemplo del desafío subversivo que Los Simpson plantea al dogma capitalista mediante la incongruencia; el diálogo siguiente tal vez sea demasiado bueno para que el análisis lo eche a perder, y se cuenta entre los mejores de la serie:

LISA: Corre, mami, ¡si no llegamos pronto a la expo todos los comics buenos desaparecerán!

Bart: ¿Que sabras tu de comics buenos? Si los unicos que lees son los de Casper, el fantasmita canijo.

Lisa. Creo que es muy triste que confundas la simpatía con la debilidad. Espero que eso no te impida llegar a ser popular algún día.

Bart. [mostrando comics de Casper y Richie Rich] ¿Sabes lo que pienso? Que ese Casper es el fantasma de Richie Rich.

Lisa: ¡Oye, pues sí que se parecen!

Bart: ¿Como moriria Richie?

Bart: Quizá se dio cuenta de lo superficial que es ir buscando dinero y se quitó la vida.

Marge: Mmm, niños, ¿por que no hablais de cosas más animadas? (<<<Tres hombres y un comic>>>).

De una sátira radical, sobre todo cuando contiene diálogos como el anterior o el retrato implacable y mordaz del malvado señor Burns, podría esperarse una crítica y una denuncia coherente de la ideología burguesa, una larga fila de obstáculos que contestasen la imposición de valores represivos. Lamentablemente, no es este el caso.

EL PATERNALISMO DE LOS SIMPSON

Puesto que en una sociedad apuntalada sobre valores capitalistas la sátira política y social tendría

que poner en entredicho esos valores casi por definicion, un marxista deberia sentirse en casa en Evergreen Terrace. Pero no parece ser asi. Del mismo modo en que, segun la nocion popular, el marxismo y el comunismo son sinonimos (y desde luego existen buenas razones para establecer el vinculo), muchos fans de Los Simpson sabran que los marxistas no son bienvenidos en Springfield. En <<<Krusty es cancelado>>>, cuando otro programa se queda con los derechos para transmitir Rasca y Pica, Krusty se ve obligado a sustituir la serie por otros dibujos animados, protagonizados por <<<el gato y el raton mas queridos en Europa del Este: Proletario y Parasito>>>, una indagacion aburrida y luctuosa de la explotacion de la clase obrera, que de inmediato espanta al publico del estudio de grabacion del payaso. En <<<Hermano del mismo planeta>>> un captador del Partido Comunista de Springfield se dirige a una multitud antes de que empiece un partido de futbol americano. Para desgracia del anciano proselitista, es el <<<dia del Tomate>>> y la muchedumbre la emprende a tomatazos con los frutos que ese dia se regalan. En <<<Homer, el grande>>>, el abuelo Abe Simpson busca en su billetera la prueba de que pertenece a una organizacion fraternal, los Canteros:

ABE: Espera, voy a ver... [revisando su billetera]... Soy ciervo, comunista, mason, presidente de la Alianza Gay y Lesbiana, aunque no se por que... Ah, !aqui esta!: miembro de los Canteros.

Al parecer, el partido comunista ha embaucado a otro anciano candoroso para que se inscriba, o tal vez la idea es que el comunismo es un sistema antiguo y debil cuyo ocaso todos celebran, incluyendo a los miembros de la banda Spinal Tap:

DEREK: NO creo que nadie se haya beneficiado mas de la caida del comunismo que nosotros.

NIGEL: Bueno, todas las personas que viven en esos paises comunistas.

DEREK: Ah, si, no habia caido. Tienes razon. (<<<El Otto-Show>>>).

Aunque el aguafiestas de Karl Marx tal vez no sea bienvenido en Springfield, se ha visto a Groucho Marx alli en numerosas ocasiones, ora en persona (entre la muchedumbre que rodea al Dr. Hibbert en <<<Explorador de incognito>>>), ora parafraseado en

<<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>> (!de todos los episodios!). Cuando Marge finalmente cae en la cuenta de que se ha alejado de su familia en el intento de ser aceptada como miembro del club de campo local, decide rehuir el ambiente de la alta sociedad con una version de la famosa sentencia de Groucho: <<<No quiero ingresar en un club que tenga como socia a una Marge como yo>>>. La alusion es sin duda intencional, puesto que los hermanos Marx se ganaban la vida poniendo al descubierto las presunciones y la hipocresia de la alta sociedad. Pero la parafrasis es brillante en si misma, pues si la renuncia sarcastica de Groucho estaba dirigida a grupos que tuvieran estandares tan bajos como para admitirlo a el, Marge en cambio rechaza aquellos grupos que solo aceptarían a <<<esa>>> Marge, la que ha gastado todos sus ahorros en un vestido para impresionar a los demas, ha aparcado el coche donde nadie pudiera verlo y, agresiva, ha ordenado a su familia suspender los comportamientos habituales y <<<comportarse>>>. No es esa una faceta de si misma con la que se sienta comoda; por ello renuncia a una ideologia que la obligaria a sacrificar su verdadera identidad y esencia. Groucho, que no era ajeno a la subversion aunque tampoco era marxista, inspira la triunfal renuncia de Marge al esnobismo del club de campo. Y, aunque los seguidores de Karl son expulsados de la ciudad, Marge hace gala de una verdadera sensibilidad marxista cuando afirma su libertad ante una ideologia represiva.

Sin embargo, la secuencia final de <<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>> le resultara perturbadora al espectador marxista. Aunque la clase alta ha sido satirizada sin miramientos a lo largo del episodio, este culmina cuando la casta Simpson retoma su lugar, el ambiente mas familiar de Krusty

Burger:

Chico CON LA CARA LLENA DE GRANOS: [pasando la fregona] Ehh, ¿han estado ustedes en el baile?

Bart: Mas o menos.

MARGE: Pero, ¿sabe? Luego pensamos que estaríamos mas cómodos en un sitio como este.

CHICO CON LA CARA LLENA DE GRANOS: ¡Ay! ¡Estan locos! Este sitio es un antro.

Aunque la familia sabiamente ha dado la espalda a los crueles e hipócritas miembros del club de campo (<<<espero que no se tome muy en serio mi intento de destruirla>>>), dice una de las mujeres a propósito de Marge), antes que un desafío a la clase de los potentados y los golfistas, se trata de un gesto de impotencia. De hecho, la fragilidad de la protesta ya había sido anticipada en el mismo episodio cuando, al ver que la hija de Kent Brockman maltrata a un camarero que le trae un emparedado de huevos de codorniz en lugar de uno de huevos de colibrí (que la joven dice haber pedido), Lisa se indigna, pero de inmediato se deja distraer por la visión de un hombre que monta un poni, su animal favorito. Mas adelante, vemos a Lisa montar, ella también, un poni: <<<¡Mira, mamá! --grita--, he encontrado algo mas divertido que quejarme>>>.

Si las invectivas de Lisa contra la insolencia y el maltrato de los empleados no son mas que <<<quejas>>> y es posible hacerla callar con un poni, ¿como interpretar el brillante comentario que hace un poco mas adelante, cuando la familia va camino de la cena de bienvenida al club (<<<les preguntare si saben como se llaman sus criados de apellido, o sus nombres de pila, si son sus mayordomos>>>)? ¿Que decir de su sorprendente conjetura sobre Richie Rich o cualquiera de las incisivas reflexiones antiideológicas que ha elaborado a lo largo de los años? Sin duda, por tratarse de una niña, es fácil que su animal favorito la distraiga. Tal vez no deberíamos tenerle demasiado en cuenta la vacilación. Con todo, el episodio es muy indicativo de como la serie constantemente desmonta cualquier acercamiento, por muy incierto que parezca, a una visión de mundo izquierdista o de cualquier otra tendencia política, como si los guionistas se cuidasen siempre de hacer afirmaciones políticas o sociales coherentes. Lo que podría haber sido al menos una mordaz condena de la clase adinerada se convierte en derrota para la clase a la que pertenecen los Simpson, <<<la alta clase media baja>>>, como la describe Homer (<<<Springfield Connection>>>), a saber, aquellas personas a las que, aunque no trabajen en las fabricas y las minas del proletariado, les preocupa de donde viene el dinero y como se gasta. Al final de <<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>>, el orden queda reestablecido a costa de los Simpson, que regresan al sitio que les corresponde, el <<<antro>>> donde han aprendido a vivir <<<mas cómodos>>>. No queda claro cual sea exactamente el objeto de la sátira o que mundo mejor exista mas allá de la lucha entre una clase y otra. Pero, si se considera el enfoque de los guionistas a propósito del marxismo, tal vez lo que queda ridiculizado sea la noción misma de lucha de clases. En cualquier caso, y a pesar de la estocada ocasional a las tendencias destructivas del capitalismo, que suele venir de Lisa, son las propias ideas burguesas de Marge las que hacen que se sienta <<<cómoda>>> en un cuchitril como Krusty Burger. Estuvo cerca de vivir un momento revolucionario, pero ha recaído en la aceptación prescrita y tranquila del estado de las cosas.

En ese sentido, la carga subversiva de la serie parece debilitarse, a menos claro que la intención sea precisamente impedir que nos identifiquemos con los Simpson en la secuencia final. El propio Engels señalaba en una carta a menudo citada, dirigida un joven escritor, que el autor <<<no debe dar al lector ya acabada la futura solución de los conflictos sociales que describe>>>. ²⁰⁹ Los lectores, o en este caso los espectadores, pueden llegar a ella por si mismos. Sin embargo, los autores de Los Simpson parecen haberse esmerado para evitar que sintamos compasión por la familia o cualquiera que sufra y aguante. En su aparente negativa a tomar partido, distribuyen el ridículo con equidad entre los poderosos y los

desamparados. Mientras la piel del plátano de Groucho siempre quedaba bajo la suela de las personas acomodadas, los académicos presuntuosos y los políticos corruptos, en Los Simpson cualquiera puede sufrir un resbalón estrepitoso, desde los malvados capitanes de la industria hasta los inmigrantes, las mujeres, los ancianos, los sudacas, los homosexuales, los obesos, los ratones de biblioteca, las personas políticamente comprometidas y cualquier otro grupo marginal o marginado. Nadie parece estar a salvo del escarnio o el ridículo.

Tomese, por ejemplo, el retrato de los trabajadores. Dejando a un lado el comentario de Lisa, podríamos esperar que los mismos guionistas que han ridiculizado el ambiente de los jugadores de golf tomen partido por los laborantes comunes, previsión no descabellada, dado el rechazo mostrado hacia el primer grupo. Sin embargo, en ningún episodio de la serie podrá hallarse una señal de empatía o solidaridad en este sentido; de hecho, el retrato de los trabajadores sugiere que, para guionistas y productores de la serie, la subversión no pasa por rebelarse ante las injusticias cometidas contra los trabajadores o luchar por mejorar las condiciones de la clase obrera. En <<<Última salida a Springfield>>>, el sindicato (la <<<Hermandad de bailarines de jazz, pasteleros y técnicos nucleares>>>), azuzado por los obreros Lenny y Carl (?Lenin y Marx?), sin pensárselo un instante, cambia el convenio de asistencia dental por la promesa de un barril de cerveza en cada reunión. A continuación tiene lugar una huelga, y aunque al final del capítulo el sindicato obtiene de nuevo el seguro dental, ello se debe únicamente a la estupidez del señor Burns y del presidente del sindicato, Homer. En otro episodio, empleados y maestros en huelga hacen un piquete con pancartas en las que se lee <<<AUMENTO, B DE BONIFICACION>>> y <<<DaME, DaME, DaME>>>. Así reza el lema del Salón del Automóvil de Springfield: <<<Saludamos a los obreros americanos, ahora libres de droga en un sesenta y un por ciento>>>. La mayor parte de los personajes se reconoce por su ocupación, y es difícil encontrar algún personaje, excepción hecha de Frank Grimes (rápidamente despachado) que no sea un liante, un perdedor, un inepto, un malvado, un perezoso, un adulador, un ignorante, un criminal, que no carezca de principios o no sea sencillamente un tarado. Desde luego, el ejemplo más obvio es Homer. En un episodio memorable, salva la planta nuclear de Shelbyville de derretirse al presionar el botón correcto por azar, según le indica el pito pito gorgorito.

Ante un ataque tan vasto y fluido es difícil determinar con precisión el objeto de la sátira en Los Simpson. Es como si Jonathan Swift, después de haber avergonzado a los ingleses por devorar a los irlandeses menesterosos, hubiese encauzado su desprecio hacia los propios pobres. Dado que el objetivo está tan poco definido o abarca tanto terreno, a los espectadores que vean episodios aislados probablemente se les escape el sentido de la sátira. Cuando la Iglesia Católica se dio por ofendida ante la parodia de la que era objeto por parte de los anuncios de la Super Bowl, el productor ejecutivo de la serie reescribió una frase clave para las repeticiones del episodio. Que la presión haya surtido efecto indica la presencia de un control corporativo sobre programas que podrían tenerse por subversivos, pero también subraya el hecho de que, en una sátira carente de una visión ideal del mundo, la revisión es cosa fácil. Los Simpson ha convertido en blanco de sus burlas casi todo aquello que permitiesen los patrocinadores y la audiencia. Todo vale.

Y sin un valor fundamental o la visión de un mundo mejor, Los Simpson se reduce a poco más que un conjunto de momentos hilarantes aislados que, una vez sumados, no revelan una perspectiva política coherente, mucho menos subversiva. De hecho, y puesto que episodios como <<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>> acaban en la restitución del orden social, en este caso con los miembros del club de campo felices en sus mansiones y la familia de Marge contenta en su antro, la serie subvierte su propia subversión y, en lugar de criticarlas, no hace más que apoyar las mismas instituciones y relaciones sociales que conjeturalmente ataca. Los antagonismos de clase, que aprovecha para hacer reír, en realidad se consolidan mediante el uso. Si bien los chistes, tomados de manera individual, pueden ser excepcionalmente divertidos --incongruentes, sorprendentes, desafiantes--, tomada en su totalidad, la

serie representa apenas una vision nihilista (todo puede ser un blanco) y conservadora (el orden social tradicional se mantiene). La satira estalla en una miriada de chistes individuales, y al final no queda mas que lo que habia en un comienzo: un mundo de lucha y explotacion. Lo que cuenta es claramente el chiste, la frase genial, la yuxtaposicion humoristica, la verdad escandalosa en la boca de un nino. En cambio se desestiman cuestiones de mayor relevancia, como la de una filosofia politica o social coherente. Cuando Homer pronuncia una de las lineas mas memorables de toda la serie, durante una pelea entre su hija y un estudiante de intercambio albanes --<<<Por favor, ninos, basta de peleas. Tal vez Lisa tenga razon al decir que Estados Unidos es el pais de la oportunidad, y Adil al decir que la maquinaria del capitalismo se engrasa con la sangre de los trabajadores>>>. (<<<Viva la vendimia>>>)--, solo queda preguntarse como tomarse esto. ¿Podemos tomar en serio algo que diga Homer o se trata solo de la enesima frase ingeniosa de una serie repleta de frases ingeniosas? ¿Acaso la intuicion de Homer tiene el mismo peso que algunos de sus otros comentarios?

Lisa: Oh, Papa, has hecho cosas muy buenas, pero ya eres un hombre muy viejo, y los viejos son un estorbo. (<<<Homer, el vigilante>>>).

Homer: Lisa, si no te gusta tu trabajo, no hagas huelga. Sigue yendo todos los dias y sigue haciendolo a medias. Ese es el estilo americano. (<<<Disolucion del consejo escolar>>>).

La mayor parte de los espectadores sabe que la primera idea podria ser expresada por un personaje sabio, sensible y capaz de pensamiento dialectico en senal de una actitud universalmente comprensiva, pero, en ese caso, la segunda y la tercera idea no podrian venir de la misma boca. La incoherencia del personaje de Homer lo convierte en poco mas que un simple vehiculo para las frases incisivas de los guionistas. Cada chiste debe su comicidad a un contexto limitado pero, tomadas en su conjunto, las burlas ofrecen muy poco, como un proyecto de mejoramiento o como arte que refleje con precision el modo en que las personas viven y actuan realmente. Desde luego Los Simpson no es television realista, pero la audiencia tampoco podria identificarse con un personaje que, para salvar las buenas lineas de los guionistas, se vuelve cada vez menos humano y mas camaleonico. En ese sentido, la unica razon por la que los autores podrian reclamar el titulo de subversivos es haber subvertido su propia caracterizacion de los personajes. Solo el chiste sobrevive. Nada es tan importante. Los crios se entretienen. Parafraseando a Marx, todo lo solido se desvanece en la risa.

LAS COSAS VAN A PEOR

Si bien Los Simpson --a diferencia de la satira tradicional no deja entrever ningun modelo de un mundo mejor, desde una perspectiva marxista la serie tal vez pueda interpretarse como un reflejo adecuado de la vida estadounidense del cambio de milenio. En lugar de contestar la ideologia dominante, y al igual que todos los productos culturales, Los Simpson se desarrolla a partir de las condiciones materiales e historicas de la epoca en la que ha sido creada y las refleja. En otras palabras, la serie muestra la ideologia capitalista en los Estados Unidos de finales del siglo xx. Que en su totalidad reproduzca una ideologia en lugar de trastocarla queda demostrado, en particular, por el hecho de que no la escribe un solo guionista --aunque una sola persona escriba la mayor parte de cada episodio-- sino un equipo de al menos dieciseis autores y muchos otros colaboradores. Puesto que mantener la coherencia y la continuidad plantea dificultades incluso a un autor unico que trabaje en un solo texto, la uniformidad de Los Simpson de hecho resulta sorprendente. Pero con tantas mentes dedicadas a la serie, es de suponer que esta no revele el genio y la vision de una persona, sino la labor de un colectivo que la modela a partir de la perspectiva de una persona (Matt Groening), con vistas a su consumo masificado por parte de un publico que sintoniza con imagenes entrecortadas, temas inconexos y fragmentos de significado.

De hecho, como apice de la television posmoderna, este cocido de referencias literarias, alusiones culturales, parodia autorreflexiva, humor a quemarropa y situaciones de absurda ironia es el resultado inevitable y la representacion perfecta del fragmentario, dislocado y contradictorio mundo capitalista, en donde la totalidad y la coherencia han sido reemplazadas por una disparidad creciente, no solo entre <<<los que tienen>>> y <<<los que no tienen>>>, sino entre lo social y el individuo, entre la esfera publica y la privada, la familia y el trabajo, lo general y lo particular, lo ideal y lo concreto, la palabra y el hecho; un mundo en el que las palabras <<<rebelion>>> y <<<revolucion>>> se utilizan para vender camiones Dodge, promocionar el programa de Oprah Winfrey o lograr el consenso entre los miembros del partido republicano. En Los Simpson, al igual que en el capitalismo, toda oposicion queda asimilada, toda critica cooptada. Ahora Janis Joplin vende Mercedes Benz, y el Tio de la Tienda de Tebeos escribe a los guionistas de Rasca y Pica burlandose de los usuarios de Internet que critican Los Simpson. En esta serie todo es objeto de risas; en el capitalismo todo esta en venta.

Si Los Simpson se ocupa de poner de manifiesto la ideologia capitalista, entonces el retrato titubeante de los trabajadores en la serie podria reflejar la actitud ambigua del capitalismo hacia la clase obrera, pues el mismo sistema que profesa respeto a la individualidad de cada vida humana arrebatada a los trabajadores esa individualidad mediante un trabajo alienante. Probablemente, la cosificacion de los personajes que se convierten en estereotipos y vehiculos de los chistes deba interpretarse como una consecuencia de la tendencia capitalista a reducir las relaciones sociales a nivel de meros objetos. Si bien algunos criticos marxistas como Georg Lukacs y tal vez los propios Marx y Engels podrian repudiar Los Simpson por la indole no realista de sus personajes --que son poco mas que una personificacion abstracta de seres humanos reales--, podria argumentarse que la serie proporciona una representacion mas precisa de la ideologia capitalista por cuanto, en ella, los seres humanos importan menos debido a sus cualidades individuales que por el uso que se pueda darseles.

Asi pues, un marxista que estuviera de buen humor podria interpretar Los Simpson como la encarnacion creativa de una ideologia particular. En su caso, reirse con la serie seria una manera de reirse de las contradicciones del capitalismo. Naturalmente, no es de eso de lo que el publico rie. Tal interpretacion supondria una audiencia en sintonia con la critica marxista y predispuesta a ver el capitalismo como un sistema fallido y alienante. Pero la verdad parece ser muy otra. Publicaciones como Time, el Christian Science Monitor, el New York Times, la National Review y a American Enterprise aplauden la serie por su celebracion de la familia estadounidense, <<<que se mantiene unida en las buenas y en las malas>>>²¹⁰ y <<<se ama a pesar de lo que ocurra>>>,²¹¹ o porque presenta personajes con cuyos desmanados intentos de sobrellevar la situacion en la que se encuentran podemos identificarnos. O bien porque exalta valores estadounidenses como la rebelion. Resulta tentador sugerir que los autores de estos encomios no han captado de que va realmente Los Simpson, afirmar que obviamente la familia aguanta porque, de lo contrario, no habria episodio la semana siguiente, o que la revuelta de Bart es el tipo de molestia inocua que la clase dominante tolera porque se trata de una valvula de escape que evita una rebelion mas seria en el futuro. Pero estos periodistas de hecho han comprendido bien: a pesar de sus agudezas contra el espiritu comercial y las corporaciones, Los Simpson no solo refleja sino que conserva y propaga la ideologia burguesa tradicional. Y su exito debe verse, al menos en parte, como origen de la tendencia de las comedias de situacion y las series animadas televisivas a concentrarse menos en el desarrollo de los personajes y la satira que en las frases ingeniosas y un humor a menudo mezquino, que no deja espacio para la esperanza en el progreso.

El exito de publico de Los Simpson y su aceptacion por parte de la critica en ultima instancia demuestran cuan satisfechos estamos con la ideologia estadounidense contemporanea. Cuando Monty Burns, en <<<Ha nacido una estrella>>>, dice: <<<Oiga, Spielbergo, [Oskar] !Schindler y yo somos almas gemelas: ambos poseiamos fabricas y fabricabamos municion para los nazis, solo que la mia funcionaba!>>>, nos reimos. Probablemente porque nos ha chocado su ceguera a proposito de lo que

admite. Pero una vez que saben esto, los espectadores solo pueden seguir riendose con el porque, en un contexto mas amplio, a caballo entre finales del siglo xx y comienzos del xxi, estamos contentos y satisfechos con el estado de las cosas. Auden nos ayuda a aclarar este punto:

*La satira prospera en una sociedad homogenea con una concepcion comun de la ley moral, pues satirista y publico deben estar de acuerdo sobre el comportamiento que se espera que las personas normales, pero ello en tiempos de relativa estabilidad y paz social, pues la satira no puede ocuparse de un mal y un sufrimiento mayores. En una epoca como la nuestra [los anos cuarenta y cincuenta del siglo xx], no puede prosperar excepto en circulos privados y como expresion de querellas privadas; en la vida publica, los males severos son tan apremiantes que la satira parece banal y el unico ataque a su altura es la denuncia profetica.*²¹²

Para Auden, la satira no puede prosperar en tiempos de maldad y sufrimiento. Los Simpson prospera porque no toma en serio el sufrimiento. En otras palabras, podemos reirnos del señor Burns solo porque no nos importa demasiado el dano que ha hecho la clase que representada por el. Dentro del mundo que ha creado Los Simpson, no hay mundo mejor ni, en realidad, algo de que preocuparse. Problemas como la existencia de los sin techo, el racismo, el comercio de armas, la corrupcion politica, la brutalidad policial o la ineficacia del sistema educativo pueden llevar agua al molino de la comicidad, ello con el mensaje aparente de que, sencillamente, hay que tolerar el estado de las cosas, no cambiarlo. Por supuesto, con los dibujos animados nos reimos de cosas que no nos harian gracia en la <<<vida real>>>, pero nuestra buena disposicion a encontrarle la gracia a Los Simpson demuestra, o eso podria sostener un marxista, que no reconocemos realmente la violencia de la que son objeto los trabajadores, el costo humano de los estereotipos y los chivos expiatorios, la devastacion decretada por la busqueda del lucro. De otro modo, no estariamos dispuestos a ver la comicidad de Los Simpson. De hecho, la serie tendria que ser considerada el peor tipo de satira burguesa, pues no solo no vislumbra la posibilidad de un mundo mejor, sino que nos distrae de la reflexion seria o la critica de las practicas dominantes y, por ultimo, nos induce a creer que el sistema actual, con sus defectos y su ocasional comicidad, es el mejor mundo posible. Aunque riese, un marxista solo podria sentirse desencantado.

Los Simpson es una serie divertida. Nos coge con la guardia baja, crea en nosotros falsas expectativas, nos lleva a dar un paseo veloz por una pista recta y, de repente, dobla a la derecha (o a veces a la izquierda) sin avisar. A menudo nos desafia y nos provoca, nos mantiene atentos y en estado de alerta, pone en entredicho la autoridad establecida y descubre la vacuidad de numerosos valores burgueses. Pero, a pesar de los tantos y maravillosos momentos absurdos y el modo en que ajusticia a algunas vacas sagradas, la serie no ofrece una satira coherente de la ideologia vigente ni una esperanza de progreso hacia un mundo de mayor justicia e igualdad, donde se cumplan las mejores posibilidades de la humanidad y no las mas miserables. Sus contradicciones e incoherencias reflejan el opuesto de lo que Marx imagino, un mundo integrado y armonico. En definitiva, la serie promueve los intereses de la clase que tiene el poder economico por encima de las masas, les vende camisetas, llaveros, fiambreras y juegos de video. La falta de perspectiva y la equitativa distribucion de los antagonismos de Los Simpson vuelven la serie estatica e inmune a la critica; puede asimilar y cooptar todo reto dialectico y defenderse a si misma al apelar, con un guino de ojos y un ligero codazo, a la supremacia del chiste. Los chistes tal vez sean graciosos, pero en Los Simpson, donde nadie crece y las vidas nunca mejoran, la risa no es un catalizador del cambio: es opio.

17.- <<<Y EL RESTO SE ESCRIBE SOLO>>>: ROLAND BARTHES VE LOS SIMPSON

DAVID L. G. ARNOLD

La publicación en 1978 de *Reading Television*, de John Fiske y John Hartley, concedió solidez al incipiente campo de los estudios sobre la televisión al convertir la semiótica, es decir, el análisis metodológico de los signos y sus sistemas, en fundamento de dicho campo de estudios. En esta obra, Fiske y Hartley no solo sostenían que la televisión compartía algunas propiedades con el lenguaje y que, por lo tanto, era susceptible de análisis mediante algunas de las herramientas propias de los lingüistas, sino también que, en general, se trataba de un objeto digno de atención, que la interpretación detallada de aquello que la televisión nos mostraba valía la pena e incluso era importante. En el capítulo introductorio, declaran:

*Intentaremos mostrar como el mensaje televisivo, en cuanto extensión del lenguaje que hablamos, esta en si mismo sometido a muchas de las reglas cuya correspondencia con el lenguaje se ha establecido. Nos proponemos, pues, introducir algunos terminos desarrollados originalmente por la linguística y la semiótica que nos ayuden a de- codificar con éxito la secuencia de signos codificados que constituye cualquier programa de televisión. El medio en si mismo resulta tan familiar como entretenido, pero esto no debería llevarnos a desdenar su peculiaridad... En otras palabras, no deberíamos pensar que un medio oral sea un medio iletrado.*²¹³

En los treinta años que han pasado desde la publicación de esta obra seminal, el campo de los estudios sobre la televisión ha madurado de modo considerable aunque, para nuestra sorpresa, todavía deba afrontar notorias resistencias por parte de académicos de las principales corrientes, que los encuentran vulgares y los sitúan por debajo de la dignidad del análisis o incluso de la reflexión. Por otra parte, el trabajo riguroso que hoy en día se lleva a cabo a propósito de la televisión aun se realiza, en buena medida, desde una óptica estructuralista. En <<<Semiotics, Structuralism, and Television>>>, Ellen Seiter afirma que el vocabulario de la semiótica nos permite <<<identificar y describir aquello que distingue la televisión en tanto y en cuanto medio de comunicación y también el modo en que dicho medio depende de otros sistemas de signos para comunicar>>>.²¹⁴ Seiter sostiene que al <<<ocuparse de la capacidad de simbolizar y comunicarse de los seres humanos en general, la semiótica y el estructuralismo nos ayudan a ver las conexiones entre campos de estudio que, en las universidades, suelen estar asignados a diferentes departamentos. Por ello, se trata de disciplinas especialmente apropiadas para el estudio de la televisión>>>.²¹⁵ La versatilidad que la autora describe otorga una utilidad especial a la semiótica y al estructuralismo en el análisis de textos complejos como los dibujos animados, a pesar de las limitaciones, hoy en día reconocidas, del enfoque estructuralista.

En este ensayo, pretendo explorar la comprensión que el análisis semiótico pueda propiciar de un <<<texto>>> tan complejo como *Los Simpson*. Este programa, al igual que muchas producciones televisivas contemporáneas, nos ofrece una serie de mensajes con una rapidez vertiginosa. Y al reducir el conjunto de dichos mensajes a secuencias de códigos sencillas y susceptibles de ser repetidas podemos empezar a determinar el modo en que la serie produce sentido. Sin embargo, el arte de *Los Simpson* se sitúa en cierto modo más allá de lo que el estructuralismo y la semiótica puedan describir por sí solos, pues parece desmontar la dieta de imágenes e ideas estables y fácilmente interpretable que los espectadores televisivos suelen esperar y que el medio tiende a favorecer. Al menos en parte, la

capacidad de la serie de lograr este objetivo radica en la mecánica de la animación misma, un medio que al mismo tiempo ofrece y refuta la verosimilitud. Puesto que libera a los escritores de las restricciones físicas y representacionales que el trabajo con actores reales presupone, la animación estimula el juego creativo e interpretativo. Además, visto que los espectadores asocian los dibujos animados con el entretenimiento intelectualmente vacío, inofensivo y pueril, tengan o no razón, el formato está bien situado para inocular un <<<virus mediático>>> (según la expresión de Douglas Rushkoff),²¹⁶ a saber, un mensaje subversivo e incluso revolucionario que se transmite mediante un vehículo aparentemente inocente y neutral.

SEMIOTICA - IMAGENES - TELEVISION

El estructuralismo surgió en Francia de la década de 1950 en la obra de pensadores como el antropólogo Claude Lévi-Strauss y el crítico y filósofo Roland Barthes. Estos primeros teóricos del estructuralismo buscaban ir más allá de la subjetividad y el impresionismo de las escuelas críticas precedentes, insistiendo en la idea de que vemos los textos como un entramado complejo de <<<estructuras>>> sociales, políticas y textuales, que a menudo se expresan en forma de oposiciones binarias como alto/bajo, sí mismo/otro, o naturaleza/cultura. Según ellos, dichas estructuras se fundan sobre nuestros modos de percibir la realidad, y algunos estructuralistas más drásticos sugieren que, de hecho, esas estructuras determinan el modo en que percibimos. La tesis nodular del método de análisis propuesto por ellos consiste en que el significado no es inherente a los objetos en sí mismos, sino que se sitúa fuera de ellos, en su relación con otras estructuras.

Una articulada aplicación temprana de esta idea puede encontrarse en la obra *Mitologías* de Roland Barthes, de 1950.²¹⁷ En este delgado volumen, Barthes establece los principios de la semiótica en un ensayo titulado <<<El mito, hoy>>> y los aplica a varios fenómenos de la cultura popular francesa como la lucha profesional, el vino, el nuevo Citroën y las películas de gladiadores. El concepto fundamental de la semiótica es la relación de los signos con los objetos o ideas que representan, y la combinación de dichos signos en sistemas que denominamos códigos. La clave del método de análisis de Barthes es la división de cada signo (y, por extensión, de cada mensaje o acto comunicativo) en componentes singulares: el <<<significante>>> y el <<<significado>>>. El significante es aquel elemento que hace la declaración o consigna el mensaje (una palabra en la página, una nota musical, una fotografía) y el significado es el contenido o la idea que se transmite. Aunque podemos separar estos dos elementos con fines analíticos, normalmente los experimentamos de modo simultáneo, como <<<signo>>>. Por ejemplo, cuando nos disponemos a cruzar la calle, paramos ante la mano en rojo que se enciende. La imagen es el significan-

te, es decir, el vehículo o sistema de entrega del mensaje. Y comprendemos el mensaje, el significado, gracias a nuestra experiencia previa con el símbolo. <<<DETENGASE>>> o <<<!NO cruce ahora!>>> son los mensajes que la luz en rojo nos ofrece, aunque no se valga de dichas palabras. La imagen de la mano (y también el color y la luminosidad) es el significante, y el mensaje que desciframos es su significado; pero cuando llegamos al paso de cebra, normalmente no llevamos a cabo este pequeño análisis, antes bien, significante y significado actúan en nosotros simultáneamente, bajo la forma de lo que Barthes llama el signo.

Esta formulación se basa en la obra del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, cuyo *Curso de lingüística general*, de 1915, ha servido de modelo a buena parte del pensamiento estructuralista. Saussure desarrolló un método de análisis para el estudio del lenguaje, poniendo de manifiesto el hecho de que, en un sistema como el lenguaje, el significante suele ser arbitrario o <<<inmotivado>>>; es decir, que a diferencia de la mano roja luminosa, las palabras que pronunciamos o escribimos no tienen relación orgánica con los conceptos que denotan, y solo funcionan cuando quien usa el sistema reconoce

los códigos empleados. Es nuestra familiaridad con estas convenciones o códigos lo que permite que el signo tenga significado para nosotros. Algunos significantes, como las fotografías y los retratos realistas, tienen o parecen tener una relación más directa con su significado. Se trata de signos <<<iconicos>>> o <<<motivados>>>. Para comprenderlos, no se nos exige conocimiento especial alguno (por ejemplo, de cierto lenguaje o de las convenciones del género del retrato). Pero cuando adjudicar un sentido al signo implica la comprensión de ciertas convenciones o códigos, el aspecto culturalmente específico del sistema al que ese signo pertenece cobra preeminencia. Saussure usaba el término *langue* para designar la provisión de códigos de un sistema dado, por ejemplo, el vocabulario de un idioma. Y el uso individual de los códigos de esta reserva se llama *parole*. Por ello, para los francófonos, el francés representa la *langue*, y una obra discreta que se valga de los recursos de esa reserva, pongamos por caso una novela de Hugo o de Dumas, es un ejemplo de *parole*. Estas expresiones solo tendrán sentido para las personas que están familiarizadas con los códigos que constituyen el idioma francés. Puesto que en un sistema lingüístico el significante tiene poca o ninguna relación con el concepto que significa (salvo en casos especiales como la onomatopeya), el significado depende totalmente de la convención, del reconocimiento de códigos dentro de los cuales tiene lugar el acto de la significación.

Como se sostiene más arriba, la aplicación de este método a significantes más complejos, como fotografías o películas, exige descifrar el modo en que las imágenes se <<<codifican>>>, es decir, la manera en que se cargan de significado. Barthes se ocupa de esta cuestión en <<<La retórica de la imagen>>>, un ensayo de 1964 en donde examina un anuncio impreso de una marca de pasta para revelar la manera en que una imagen puede funcionar al mismo tiempo en el nivel <<<denotativo>>> y en el <<<connotativo>>>. Según él, parte del problema de la <<<lectura>>> de las imágenes es que estas funcionan en virtud de una aparente analogía y no mediante la combinación de fonemas (como es el caso de la palabra escrita). Dicho de otro modo, las imágenes parecen significantes motivados o iconicos. Si comprendemos lo que una imagen <<<significa>>>, en parte se debe a la semejanza con otra cosa. He ahí el significado denotativo. Sin embargo, Barthes sostiene que <<<jamás encontramos (al menos en publicidad) una imagen literal en estado puro>>>. ²¹⁸ En ese contexto, todo dibujo o fotografía se nos ofrece únicamente como parte de un mensaje, parte del intento de alguien de comunicar algo. Este es el significado connotativo de la imagen, un mensaje culturalmente específico que se superpone al significado denotativo, siempre presente en la imagen. Para descifrar dicho mensaje, en primer lugar hace falta determinar como ha sido <<<codificado>>>, es decir, la medida en que un signo de pleno derecho (una fotografía o un paquete de pasta) se emplea para indicar algo que está más allá de su valor denotativo (es decir, las cualidades de la pasta que el anunciante quiere destacar como deseables). Barthes se detiene en el esquema de colores del anuncio y en la presencia de pimientos verdes, tomates frescos y ajo, que lee como denotación de <<<italianidad>>>, una cualidad significativa, suponemos, al elegir una marca de pasta para comprar. También sostiene que la manera aparentemente casual en que estos productos sobresalen de la cesta de la compra indica una suerte de prodigalidad y abundancia; la imagen pretende evocar en el comprador imágenes de hogares felices y prósperos, de mesas bien surtidas. Estos rasgos forman parte de la construccionalidad de la fotografía, se trata de elecciones estratégicas del publicista y el fotógrafo para aumentar el poder <<<natural>>> que la imagen posee de sugerir y persuadir.

Así pues, la imagen fotográfica da lugar a una suerte de paradoja, ya que, en palabras de Barthes, <<<la fotografía [...] en virtud de su naturaleza absolutamente analógica, parece efectivamente constituir un mensaje sin código [...] porque de todos los tipos de imagen, solo la fotografía tiene el poder de transmitir la información (literal) sin darle forma con ayuda de signos discontinuos y reglas de transformación>>>. ²¹⁹ La palabra escrita funciona porque sabemos que las letras representan sonidos y que los sonidos, al combinarse de acuerdo con ciertas reglas, denotan ciertos conceptos. La fotografía, en cambio, parece ser un significante natural, no mediado, una representación directa e intacta del objeto o

el concepto que significa. <<<En la fotografía>>>, continua Barthes.

*La relacion entre significados y significantes no es de <<<transformacion>>> [como en el lenguaje escrito] sino de <<<registro>>>, y la ausencia de un codigo evidentemente fortalece el mito de lo natural de la fotografia: la escena esta alli, captada mecanica y no humanamente (lo mecanico aqui es garantia de objetividad). Las intervenciones del hombre en la fotografia (encuadre, distancia, iluminacion, foco, velocidad) pertenecen efectivamente al plano de la connotacion.*²²⁰

De modo que solo cuando prestamos atencion al modo en que una fotografia es, de hecho, el producto de una accion y de ciertas decisiones humanas, empieza a esclarecerse su codificacion, su aspecto connotativo. Y, para Barthes, la cualidad unica del mensaje fotografico es su capacidad de silenciar su propia codificacion, hacernos olvidar que se ha construido para transmitir un mensaje:

*En la medida en que no implica ningun codigo [...] la imagen denotada naturaliza el mensaje simbolico, vuelve inocente el artificio semantico de la connotacion [...] Aunque el poster de Panzani [la fotografia del anuncio de pasta] este colmado de <<<simbolos>>>, en la fotografia queda, sin embargo [...] una especie de estar-alli natural de los objetos: la naturaleza parece producir espontaneamente la escena representada. La sencilla validez de los sistemas abiertamente semanticos se sustituye de modo subreptico por una seudoverdad; la ausencia de codigo desintelectualiza el mensaje por cuanto este parece fundar en la naturaleza los signos de la cultura.*²²¹

La fotografia nos ofrece un mensaje cuya evidente construccion, tal vez de modo voluntario, no logramos aprehender. El resultado es un sistema significativo, una manera de producir sentidos que, en oposicion a la retorica o a los <<< sistemas semanticos >>>, nos da la impresion de surgir de la naturaleza y, por lo tanto, representar la verdad.

El objetivo de Barthes en este ensayo es poner de manifiesto la artificiosidad de lo que a primera vista parece natural, y sugerir como una imagen construida, al igual que una palabra o una frase, puede estar codificada o cargada de significado. Estas ideas se aplican, de igual modo, a las imagenes que vemos en television, y que por tanto han sido sustancialmente manipuladas, construidas, fabricadas y distorsionadas, pero que tendemos a recibir con pasividad, como si se tratase de indices fiables de la naturaleza y la realidad.²²²

LA SEMIOTICA Y LOS SIMPSON

En su mayor parte, las imagenes televisivas pueden ser calificadas como signos iconicos, representaciones en apariencia naturales de algo que efectivamente ha ocurrido. Sin embargo, el hecho es que la convencion casi siempre dicta estas imagenes, que son susceptibles de ulteriores modificaciones por parte de quienes las producen. El objeto fisico original puede haber sido fotografiado o no, pero a traves de sofisticadas manipulaciones siempre es posible convencer a los espectadores de que, en efecto, lo ha sido. Segun Barthes, el drama filmico (y por extension televisivo) es menos funcional, como signo indexico, que las fotografias, pues la funcion de la narracion, del relato, tiende a estilizar y regularizar las imagenes que miramos, y que pasan a ser menos motivadas, menos <<< naturales >>> y mas mediadas por las convenciones.

Es aqui donde comienza realmente nuestra exposicion de los aspectos significativos de una serie de dibujos animados narrativos como Los Simpson. Hasta cierto punto, las narrativas televisivas de animacion funcionan como signos indexicos, o iconicos, a pesar de estar extensamente mediadas y convencionalizadas. Sin embargo, un sistema de signos como una serie animada no puede funcionar si no

posee al menos una cierta inclinación a la verosimilitud. De modo que la gran potencia de Los Simpson deriva precisamente del conflicto entre el reconocimiento, por parte del público, de la enorme mediación y carencia de realismo propia de los significantes y la comprensión de que, a pesar de esas cualidades, se asemejan a una realidad que reconocemos. Así pues, la potencia satírica de la serie y, de hecho, su propia coherencia depende de este parecido a veces muy tenue.

Más adelante volveremos sobre este aspecto de las series televisivas animadas y, en particular de Los Simpson, pero quisiera comenzar nuestro análisis de un episodio de la serie echando mano de un enfoque estructuralista más bien tradicional y concentrarme en lo que tal enfoque pueda revelar sobre las narraciones televisivas, además de cuáles puedan ser, al mismo tiempo, los límites de este punto de vista.

Como sostengo más arriba, los estructuralistas tienden a ver en las narraciones o en los textos una serie de oposiciones binarias generalizadas, estructuras mayores en cuyo contexto se manifiestan los signos individuales. Partiendo de esto, suelen sacar conclusiones sobre la visión de mundo y los hábitos de percepción de una cultura determinada. En un episodio de Los Simpson titulado <<<La tapadera>>> es posible distinguir sin esfuerzo una serie de binarismos de este tipo. En él, después de ver un episodio <<<tan malo como insulso>>> de Rasca y Pica, Bart y Lisa concluyen que ellos mismos podrían escribir mejores guiones. Después de que les rechacen una primera propuesta, los niños deciden volver a enviarla usando el nombre del abuelo, pues sospechan que no los han tomado en serio por ser niños. Un estructuralista descubriría en esta situación una serie de binarismos, el primero de los cuales sería la oposición entre realidad y ficción. Desilusionada ante el episodio de marras de Rasca y Pica, Lisa comenta: <<<Yo, guionista, se me caería la cara de vergüenza>>>. A lo que Bart, perplejo, replica con una pregunta: <<<¿La historia es de los guionistas?>>>. <<<Más o menos...>>>, responde Lisa. Este intercambio indica que la distinción entre construcción narrativa y realidad experimentada difícilmente opera en la mente de Bart. Y que los límites entre una y otra estén difuminados de tal modo es, de hecho, uno de los tropos fundamentales de la serie.

Otra oposición binaria implícita en el comienzo de episodio es aquella en la que, por una parte, se encuentran la juventud y la falta de experiencia y, por la otra, se sitúan la edad, la experiencia y la sabiduría. En gran medida, puede sostenerse que el episodio se basa en esta estructura, de modo que estudiaremos la cuestión en mayor detalle. Al mismo tiempo, en Rasca y Pica opera otro binarismo fundamental y, de hecho, clásico: la oposición entre el gato y el ratón. Un crítico de géneros podría examinar esta estructura tradicional de las series animadas infantiles a la luz de una larga historia que recoja desde Tom y Jerry hasta más allá de Pixie y Dixie. Y al respecto podríamos preguntarnos que se oculta detrás de esta concepción de la relación entre gatos y ratones, y por qué en los dibujos animados que tradicionalmente han contado con estos personajes se asigna al ratón la parte positiva y al gato la negativa.²²³ Sin embargo, los estructuralistas se ocupan poco de las implicaciones históricas o genéricas de estas estructuras y suelen concentrarse más bien en la distinción entre lo natural (los animales) y lo cultural (el habla y las emociones humanas) y el modo en que, en las series animadas, por ejemplo, gatos y ratones tienden a difuminarla.

Estudiemos pues la estructura central del episodio, la oposición entre juventud y experiencia. Desde el comienzo, es evidente que dicha concepción, bastante corriente, será revisada y ridiculizada. Antes de que Bart y Lisa piensen siquiera en empezar a escribir guiones para una serie animada, se nos ofrece una inversión de la relación tradicional y <<<natural>>> entre padres (<<<sabios>>>, <<<experimentados>>>), e hijos (<<<ingenuos>>> e <<<indisciplinados>>>) cuando vemos a Homer quejándose del desatascador que se le ha pegado a la cabeza. Los significantes básicos que operan aquí son la figura paterna, que supuestamente suele representar la autoridad y la sagacidad, y el desatascador de vateres, que claramente reduce su autoridad. De hecho, la combinación de ambos significantes opera como un sabotaje radical y escatológico del concepto de autoridad parental. No se ofrece ninguna explicación para el predicamento de Homer, apenas sus propias palabras: <<<Marge, ha vuelto a

ocurrir>>>. Esto indica que se trata de un problema recurrente, y que Homer parece incapaz de aprender de la experiencia (de hecho, en la última secuencia del episodio, lo vemos, ya en edad proveyta, llegar a la quincuagesima reunion de ex alumnos del instituto con el mismo problema). Bart y Lisa, por otra parte, parecen tener la situación bajo control: <<<?Que apellido te vas a poner tu cuando seas mayor?>>>, pregunta Bart. Los crios han concluido que para superar la tiranía genética que los hace inferiores en experiencia a Homer es necesario dar la espalda a la herencia familiar por completo. De modo que la primera secuencia del episodio nos ofrece una estructura tradicional que, al mismo tiempo, refuta.

Cuando los niños hacen frente a la inadecuación de los guiones televisivos y toman por asalto la fortaleza que es la producción corporativa de dibujos animados, de nuevo deben hacer frente a la oposición binaria tradicional entre juventud y vejez, debido a la cual los mayores desdenan sus esfuerzos. En cada nuevo giro, la narración mina la validez de este binarismo. Por ejemplo, cuando descubrimos que el abuelo, cuya figura utilizan Bart y Lisa como significante de edad y autoridad, ni siquiera sabe su nombre y tiene que mirarse los calzoncillos para averiguarlo. Una vez más, este par de significantes (el viejo y los calzoncillos) ofrecen una reducción escatológica del tradicional binarismo vejez-juventud. Una vez que el abuelo se ha instalado (de modo fraudulento) como guionista de plantilla en los estudios Rasca y Pica, el presidente, Roger Meyers, lo presenta a los demás redactores del equipo, que Meyers denosta como <<<sanguijuelas>>> de la Ivy League sin verdadera experiencia vital. Uno de ellos levanta la voz: <<<Bueno, mi tesis trataba sobre la experiencia...>>>, pero Meyers lo hace callar y pide al abuelo que les cuente de su asombrosa vida: <<<Yo fui vigilante nocturno en un almacén de arándanos más de cuarenta años>>>, cuenta el abuelo. Meyers parece impresionado, pero los espectadores captamos el absurdo implícito en la valoración de este tipo de labor tan asfixiante y tediosa como si se tratase de una actividad que hubiese educado o dotado de algún poder al abuelo.

Una lectura estructuralista del episodio en gran medida se concentraría, pues, en el tratamiento irónico de esta suerte de oposiciones binarias y llegaría a la conclusión de que la narración toma su poder satírico de la aparente inversión de nuestras expectativas a propósito de la juventud y la vejez. Como he sostenido más arriba, sin embargo, este enfoque se ve limitado por el tipo de preguntas que elige formular. Ante un texto como Los Simpson, podemos sacar provecho de un análisis más detallado, no solo de las oposiciones estructurales que el juego entre los significantes implica, sino de lo que dichos significantes de hecho son y el modo en que operan.

EL SIGNIFICANTE ANIMADO

Si partimos de las afirmaciones de Barthes sobre el poder de las imágenes de conferir significados, podríamos sostener que los personajes de Los Simpson muestran un alto grado de convencionalización, es decir, que debemos poseer un modesto capital cultural para que dichas imágenes cobren sentido. A pesar de su semejanza con los seres humanos, casi todos los miembros de la familia Simpson son dibujos sumamente estilizados, y en verdad apenas sugieren la forma humana. Con todo, efectivamente los reconocemos como representaciones de ciertos aspectos de la sociedad estadounidense; los dibujos y las caracterizaciones son lo bastante precisas para funcionar como sátiras. El problema del sobrepeso y el consumo de cerveza de Homer o el corte de pelo picudo y el monopatín de Bart son elementos reconocibles en el paisaje de finales del siglo xx, y contribuyen a hacernos comprender como se supone que estos significantes funcionan, aquello de lo que presuntamente hacen burla. Pero el hecho de que los personajes a todas luces no sean humanos aumenta su capacidad de funcionar como significantes. Atributos físicos, hábitos y acciones que no podríamos tener por humanos (o por propios de un dibujo que se supone representa a un ser humano) se convierten en elementos habituales del repertorio de Los Simpson, permitiendo a sus protagonistas aventurarse en el reino del ridículo con mayor libertad que los actores humanos o las ilustraciones realistas.

En <<<La tapadera>>> encontramos un ejemplo de lo anterior. Se trata del modo en que el abuelo verifica su identidad. Cuando se quita repentinamente los calzoncillos para confirmar su nombre, no se toma la molestia de quitarse primero los pantalones. Los chicos no dan crédito y le preguntan como ha logrado tal proeza, a lo que el abuelo se encoge de hombros y responde: <<<Pues no lo se>>>. Francamente, mas alla de lo que se ha postulado mas arriba, es difícil determinar con exactitud lo que esta combinacion de significantes pueda expresar. Pero queda claro que la escena pone en primer plano el estatus de estos significantes. La narracion insiste, pues, en recordarnos que se trata de personajes de animacion, y los autores matan dos pajaros de un solo tiro: al insistir en que la verosimilitud no es un problema, al explotar el absurdo y lo fantastico, consiguen satirizar a la sociedad estadounidense con mayor eficacia. Al permitirse dislocar la relacion entre significante y significado, obtienen una libertad de accion ilimitada en cuanto a lo que pueden describir o sugerir y esto, a su vez, previsiblemente convierte la serie en una produccion mas fascinante. Liberada de las restricciones mundanas de las acciones en vivo o de la representacion realista, la animacion sin embargo conserva la referencialidad en un primer plano. El imposible peinado azul de Marge o la piel amarilla de la familia nos recuerdan sistemáticamente que los personajes no son reales, y esto aumenta la medida en que los recibimos como significantes: su capacidad de representar jamas se ve nublada por la impresion de que tambien podria tratarse de personas reales. Salvo la propia autorreferencialidad de la serie, nada se entromete en nuestra suspension de la incredulidad.

Por otra parte, el propio caracter de dibujo animado de Los Simpson afecta la manera en que sus significantes operan y condicionan nuestras respuestas, pues sabemos que se trata <<<solo>>> de una animacion. Y este es exactamente el caso de otras animaciones para <<<adultos>>> como Los Picapiedra o Walt Til Your Father Gets Home. Concebidas originalmente como series para adultos que debian ser transmitidas en horario estelar, estas series quedaron relegadas, en buena parte debido a la desatencion de un publico insensible, al dominio de la programacion infantil. En estos casos, el medio impide que se transmita el mensaje. Y otro tanto ha ocurrido con los viejos dibujos animados producidos para la gran pantalla, como Bugs Bunny, que inicialmente eran cortos filmados para entretenimiento en sala de los adultos e inevitablemente acabaron en la programacion de los sabados por la manana. Al igual que muchas de las nuevas generaciones de series animadas <<<posmodernas>>> como Beavis y Butthead' Ren y Stimpy, o Padre defamilia, Los Simpson capitaliza esta percepcion inexacta como si volase, por asi decir, debajo del radar de nuestra mente racional. Las series de animacion son seguras, pueriles y pertenecen a un mundo ludico, a diferencia de las producciones televisivas declaradamente serias, como las telenovelas o los telediarios. Con calma, como si se tratase de un virus, Los Simpson nos hace bajar las defensas intelectuales para luego inocularnos ideas satiricas y subversivas.

La manera en que se utilizan los significantes en Los Simpson y su evidente dislocacion de los tipos de significados que esperamos de la serie nos situa ligeramente mas alla del terreno en donde el estructuralismo en sentido estricto pueda responder nuestras preguntas. En una fase mas tardia y posestructuralista de su carrera, en su libro S/Z, publicado en 1970, Barthes se refiere a este tipo de juego textual. En un analisis semiótico de un relato de Balzac, define lo que llama un <<<texto clasico>>>, es decir, cerrado a las posibilidades connotativas. Un texto de este tipo funciona en un nivel puramente denotativo, y el lector nunca se siente aguijoneado a especular mas alla de lo que el narrador u otra voz autoral pueda afirmar. Segun Barthes, tal fenomeno implica una suerte de ley o religion de la lectura <<<correcta>>>: el lector no puede <<<escribir>>> el texto ni anadirle algo sustancial. La lectura se convierte en una actividad esencialmente pasiva; de alli que Barthes defina estos textos como <<<legibles>>>. Lo contrario de dichos textos clasicos o legibles es el texto <<<escribible>>> o <<<plural>>>, uno que estimula la libre interaccion del lector o del escritor, es rico en connotaciones y, de hecho, infinito en relacion con un significado ultimo. Leer --segun Barthes-- es encontrar sentidos,

*y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro. Así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico.*²²⁴

Leer, por lo tanto, es una actividad que propicia la paradoja de su propio deshacerse, por cuanto esas incansables aproximaciones, nada más agruparse, son arrolladas por otras nuevas asociaciones. Para Barthes, en esta fase de su carrera, la actividad más valiosa no consiste en dotar de sentido sino en olvidarlo:

*La lectura no consiste en detener la cadena de los sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, provocar las <<<faltas>>> de su lector; consiste en embragar esos sistemas no según su cantidad infinita, sino según su pluralidad [...]: paso, atraveso, articulo, desencadeno, pero no cuento. El olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto, el pluralismo de los sistemas [...]: precisamente leo porque olvido.*²²⁵

Propongo considerar Los Simpson exactamente como un texto <<<irresponsable>>>, rico en asociaciones y connotaciones y perversamente hostil al intento de determinar esas connotaciones. Es <<<posmoderno>>> en el sentido en que se presenta como un pastiche autoparódico y autorreferencial de textos previos. Es satírico por cuanto ocupa los significantes de la cultura que intenta ridiculizar y amplifica las manías de esa cultura hasta el absurdo y más allá. Pero es irresponsable en el sentido en el que se resiste alegremente al tipo de análisis amable que intentamos llevar a cabo en este ensayo e incluso se burla de él.

Para concretar este punto, echemos un último vistazo a <<<La tapadera>>>, y en especial al episodio de Rasca y Pica que Bart y Lisa escriben porque encuentran insatisfactorios los que han visto en televisión. Como escenario, los crios eligen una peluquería; Lisa inventa una trama en la que Pica le rebana la cabeza a Rasca de un navajazo. <<<No, demasiado previsible>>>, dice Bart: <<<Mira, yo lo veo así: en lugar de champú, Pica le empapa la cabeza a Rasca con salsa de barbacoa, abre una caja de hormigas carnívoras, y el resto se escribe solo>>>. Lo que ocurre a continuación, eso que <<<se escribe solo>>>, merece cierta atención. Después de que las hormigas carnívoras han dejado la cabeza de Rasca en el hueso, Pica pone en marcha el elevador de la silla de barbero, enviando a Rasca a través del techo y de un televisor que se encuentra en el piso de arriba. Un imitador de Elvis está mirando la tele, y después de observar brevemente la cabeza esquelética de Rasca, dice <<<!Bah, este episodio es una birria!>>>, saca un revólver y dispara al televisor.

Lo que encuentro interesante, más allá de la pletora de significantes de asombrosa riqueza, es la idea específica de que una secuencia como esa pueda escribirse sola, que pueda surgir casi espontáneamente de una reserva de códigos culturales fácilmente accesibles. Que Pica haga volar a Rasca a través del techo está en sintonía con el ritmo de la violencia siempre en aumento de la serie, pero la presencia del imitador de Elvis es menos previsible. Sin embargo, el comentario de Bart implicaría que los imitadores de Elvis que manejan armas como si fueran mandos a distancia son parte orgánica de la cultura en la cual Bart está escribiendo; según su parecer, se trata de significantes estables, confiables y fácilmente reconocibles.

¿Significantes de qué? El televisor es un objeto familiar en Los Simpson, y su presencia en el primer plano de la imaginación de Bart no es extraña. De hecho, cada episodio de la serie viene precedido por el conocido <<<gag del sofá>>>, esa secuencia en que la familia se apresura a entrar al salón para comenzar el ritual de cada tarde: ver la televisión. Justo después de esta secuencia, el cuadro final de los

creditos de inicio aparece enmarcado por un televisor, con su video y antena, lo cual sugiere que estamos mirando el mismo televisor que Los Simpson. Esto ocurre, como he mencionado, al comienzo de casa episodio, y sirve como una especie de indice, un recordatorio de que la serie se ocupa formalmente de la television y de su propia indole televisiva. En el guion de Bart para el episodio de Rasca y Pica, la centralidad de la television se pone de manifiesto cuando Rasca se convierte en un personaje televisivo (un gato en una serie animada) que, por la fuerza, asume el papel de un personaje televisivo (una imagen dentro de | en la pantalla del televisor que el imitador de Elvis esta viendo). La critica del imitador de Elvis de este <<<programa>>>, su juicio de que <<<es una birria>>> y la consiguiente decision de disparar al televisor lleva este juego de espejos un paso mas alla, al duplicar la insatisfaccion original de Bart y Lisa ante Rasca y Pica. El circulo lo cierra nuestra propia condicion de espectadores y criticos, y situa el discurso con firmeza alrededor de la television y las muchas maneras en que la consumimos.

La presencia del imitador de Elvis es mas dificil de interpretar. Podria verse, quizas, como un significante de la disposicion de nuestra sociedad a convertir en mercancia y comercializar la personalidad, un ejemplo del poder de las estrellas de la produccion masificada para vender productos en diversos medios. Ademas de lo cual, por supuesto, esta el aura de locura obsesiva que rodea a este icono de la cultura popular estadounidense. Elvis Presley, el interprete, atrajo la atencion de su pais y del mundo hacia el rock and roll, compensando con su energia aquello que, segun sus detractores, le faltaba en relevancia cultural. Su legado ha constituido, en la orgiastica adoracion de los fans, una suerte de punto de inflexion en la batalla entre la alta y la baja cultura. En las decadas transcurridas desde su muerte, la <<<presencia>>> continua de Elvis en los numerosos <<<avistamientos>>> del idolo y la prospera industria de los imitadores han dado testimonio de la extrana potencia y perdurabilidad de su recuerdo.

El Rey, el uso casual de la pistola, la violencia de siempre y la ubicuidad de la television son puntos de referencia en la concepcion que Bart tiene de su cultura. Y el episodio viene a sugerir que se trata de una cultura adquirida como resultado de la falta de orientacion y la negligencia de sus padres, ademas de un sistema educativo chapucero, el consumismo y la mercantilizacion de todos los ambitos de la vida y, desde luego, la television. Al fin y al cabo, esta nueva narrativa de Elvis nos invita a tomar en consideracion el acto cultural de la creacion (audiovisual) de textos: la escritura es una actividad social, un modo de tener voz. Uno de los significados especificos de este segmento es la busqueda de television de calidad y la respuesta logica a la mediocridad de la produccion (se le dispara o se escribe algo mejor).

Que el texto de Bart nos parezca mas sofisticado que el de Rasca y Pica, producido por los graduados de la Ivy-League es, en si mismo, un hecho muy sugestivo. Nuestro analisis estructural de <<<La tapadera>>> ha descubierto que el objetivo del episodio es satirizar el binarismo facil que privilegia la edad por encima de la juventud, pero ahora debemos interrogar los significantes en si mismos, no solo las estructuras que implican. Podria sostenerse que el texto satiriza una sociedad en la que tales significantes estan facilmente disponibles, en la que Elvis se escribe a si mismo. De manera implicita, la perfeccion de un episodio de Rasca y Pica esta relacionada con los arabescos de la violencia, una violencia especificamente creativa y fascinante. Ver como un raton le pega un martillazo en la cabeza a un gato es demasiado banal, legible antes que escribible; se trata de un texto clasico. El texto de Bart, en cambio, esta abierto a la connotacion, es menos estable.

Tal vez podamos definir entonces la riqueza de un texto de Los Simpson como cuestion de apertura a la connotacion, a la fascinacion de los significados flotantes que se agrupan y se dispersan como por azar; <<<informaciones>>>, en palabras de Barthes, <<<aparentemente dispersas en el flujo natural del discurso>>>. ²²⁶ El azar que parece regir las citas de significados particulares en Los Simpson define su metodo de significacion. Sobre este tipo de asociacion casual, Barthes ha escrito:

*Esta forma fugitiva de citar, esta forma subrepticia y discontinua de tematizar, esta alternancia del flujo y del brillo definen muy bien el aspecto de la connotacion: los semas parecen flotar libremente, parecen formar una galaxia de pequenas informaciones donde no se puede leer ningun orden privilegiado: la tecnica narrativa es impresionista: divide el significante en particulas de materia verbal de las que solo la concrecion tiene sentido, juega con la distribucion de un discontinuo (asi construye el <<<caracter>>> de un personaje); cuanto mayor es la distancia sintagmatica entre dos informaciones convergentes, mas habil es el relato; la hazana consiste en jugar con un cierto grado de impresion: es necesario que el rasgo pase ligeramente, como si su olvido fuera indiferente pero que, surgiendo mas adelante bajo otra forma, constituya ya un recuerdo; lo legible es un efecto fundado por operaciones de solidaridad (lo legible <<<se pega>>>), pero cuanto mas renovada es esta solidaridad, mas inteligente parece lo inteligible. El fin (ideologico) de esta tecnica es naturalizar el sentido y por lo tanto acreditar la realidad de la historia.*²²⁷

En un texto <<<clasico>>>, en *The Honeymooners*, en *All in the Family*, incluso en *Los Picapiedra*, los significados acaban por reagrupar- se en un <<<sentido>>>. En *Los Simpson*, esta reagrupacion se difiere indefinidamente. El texto clasico pierde la pluralidad porque esperamos que todas las acciones acaben coordinandose; como un oido adiestrado para detectar las previsibles cadencias y resoluciones de la musica occidental, el ojo de lo legible exige una uniformidad final. Al igual que una narracion de Dickens, la trama de un episodio de *Dinastia* o de *El principe de Bel Air* nos lleva por un camino muy previsible y culmina con un satisfactorio sentido de la resolucion. El texto escribible o plural, como *Los Simpson*, en cambio impugna esta presion a la conformidad. Al colocar sus significantes en primer plano y disociarlos alegremente de los significados estables y previsibles, la serie propicia un tipo de lectura mas libre y una mayor riqueza asociativa, ademas de constituir una satira social mas penetrante. La <<<galaxia de pequenas informaciones>>> de Barthes describe adecuadamente el mundo de Bart, poblado por imitadores de Elvis y hormigas carnivoras, el mundo que *Los Simpson* nos ofrece, donde la habilidad de la narrativa surge, como sugiere Barthes, de la distancia que hay entre esas informaciones, entre la denotacion y la connotacion, entre significante y significado. Es un mundo absurdo y fortuito. Admitir que verdaderamente se trata de nuestro mundo, que hemos perdido el control de los mecanismos de estabilidad y sentido hasta ese punto, seria demasiado embarazoso. En lugar de eso, descubrimos que nos conviene reir, aunque sea en defensa propia.

18.- ¿QUE SIGNIFICA PENSAR PARA BART?

KELLY DEAN JOLLEY

<<<¿Que significa pensar?>>> Llegamos al fin, retornamos a la pregunta tal como la preguntabamos en un principio, explorando que significa originariamente nuestra palabra <<<pensar>>>. Gedank significa memoria, recuerdo, gratitud'. Pero mientras tanto hemos aprendido a ver que la esencia se determina por lo que hay que meditar: por el asistir de lo presente, por el ser del ente.

Martin Heidegger

Una vez mas y pensaran en darte las gracias.

Getrude Stein

!Cowabunga!

Bart Simpson

INTRODUCCION

Es extraño, supongo, escoger a Bart Simpson como musa. Mas extraño aun, supongo, resulta escogerlo como musa para la filosofia (no tenemos una musa de la filosofia, y si la tuvieramos seguro que no seria Bart Simpson).

He convertido a Bart en mi musa por su compromiso con el mundo. Tanto da si se trata de un compromiso reflexivo o activo.

El mundo de Bart, el mundo a secas, no solo esta en su cabeza. Para Bart ese mundo esta alli fuera, y esta <<<fueridad>>> (uso el termino a falta de uno mejor) es lo que convierte a Bart en un pensador heideggeriano. El mundo de Bart es un mundo de caras, no de fachadas; un mundo personificado. Y los pensamientos de Bart salen al encuentro de ese mundo. Pero esto hay que explicarlo con mayor claridad.

Comenzare con la exposicion de un ejemplo filosofico que merece la fama del triangulo de tierra de Socrates, el trozo de cera de Descartes o el tomate rojo de Price; a saber, el arbol en flor de Heidegger. La discusion sobre el arbol arrojara luz sobre lo que Heidegger llama pensar. Y acabare demostrando que Bart Simpson es un pensador heideggeriano.

Vista la dificultad de lo que sigue, anadire algunos apuntes para preparar el escenario de la discusion. Arthur Schopenhauer da inicio a El mundo como voluntad y representacion afirmando que la sabiduria filosofica comienza con el reconocimiento de que el mundo es representacion. A esto le sigue una glosa en la que el filosofo admite que el mundo esta en su cabeza. Con <<<el mundo>>>, Schopenhauer se refiere a todas las cosas. Creo que Schopenhauer ha senalado con precision el meollo de gran parte de la filosofia: el pensamiento filosofico por excelencia consiste en que todo lo que conozco esta en el interior de mi cabeza. Al resto consigo llegar mediante una especie de ejercicio esperanzado: infiriendo, adivinando, postulando vinculos causales. En este articulo, intento idear una respuesta al pensamiento filosofico por excelencia, una respuesta tan tajante como aquello a lo que

responde. Busco diseñar un modo de pensar el pensamiento, un modelo según el cual el mundo no este en nuestra cabeza ni tampoco lo esten los pensamientos. Para entendernos: cuando pensamos, nuestros pensamientos han de estar allí donde este aquello en lo que pensamos.

Una última clave para seguir mi razonamiento: el esqueleto de la discusión es una serie de citas de Heidegger, Schopenhauer y Frege, esta última crucial. Tanto Frege como Heidegger intentan desalojar los pensamientos del interior de la cabeza. Aquí intento demostrar en que sentido ambos filósofos son similares y en que se diferencian. Aclarar esto permitira ver al mismo tiempo lo que Heidegger y Frege rechazan de Schopenhauer y lo que Heidegger refuta de Frege. Y eso nos llevara de nuevo a Bart.

EL ARBOL DE HEIDEGGER

En ¿Que significa pensar?, Heidegger presenta un árbol en flor:

Estamos situados fuera de la ciencia. En su lugar estamos, por ejemplo, delante de un árbol en flor, y el árbol esta ante nosotros. Se nos presenta. El árbol y nosotros nos presentamos el uno al otro, por estar el árbol ahí y nosotros frente a él. El árbol y nosotros somos, puestos en la relación de estar uno-para-el-otro | uno frente a otro. En este presentarse no se trata de <<<representaciones>>> que estan divagando en nuestra cabeza. Detengamonos por un instante, como lo hacemos al respirar antes y después de un salto.[228](#)

Por ahora, dejare de lado la afirmación introductoria de Heidegger, ese <<<[e]stamos situados fuera de la ciencia>>>. En lugar de atender a ella, quisiera concentrarme en la manera en que Heidegger personifica al árbol en flor. Según él, tanto el árbol como nosotros tenemos rostro, el árbol nos mira, y nosotros miramos al árbol; cada uno esta frente al otro. ¿Por que Heidegger personifica al árbol en flor?

Tengo para mí que la respuesta a esta pregunta radica en aquello que Heidegger niega a propósito del encuentro con el árbol: <<<En este presentarse no se trata de "representaciones que estan divagando en nuestra cabeza">>>. Heidegger concede al árbol el carácter de persona para luego poder despersonalizarlo. Lo que quiero decir es que Heidegger personifica al árbol como modo de insistir en el hecho de que el árbol esta realmente ante nosotros, es decir, separado de nosotros. El árbol no es, pues, nuestra representación.[229](#)

Para comprender mejor lo que creo que esta haciendo Heidegger, tomad en consideración este celebre pasaje de Schopenhauer (Heidegger introduce su apartado del árbol en flor mediante un pasaje paralelo de Schopenhauer):

<<<El mundo es mi representación>>>: Esta es una verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe mas que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es el mismo. Si alguna verdad a priori puede enunciarse, es esta: pues ella constituye la expresión de aquella forma de toda experiencia posible e imaginable [...] Ninguna verdad es, pues, mas cierta, mas independiente de todas las demás y menos necesitada de demostración, que esta: que todo lo que existe para el conocimiento, o sea, todo este mundo, es solamente objeto en referencia a un sujeto, intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación.[230](#)

Schopenhauer personaliza el mundo: el mundo es nuestra representación. Y también lo sería, por

supuesto, el arbol en flor. Al igual que el prado en el que crece, la tierra de la que ese prado forma parte, el sol que brilla: todo son representaciones nuestras, que nos zumban en la cabeza. Schopenhauer personaliza el arbol, lo hace nuestro. Heidegger personifica al arbol, lo convierte en otro, un otro que no es nuestro. Y sostiene que hacerlo constituye un gran salto: despues de darlo debemos hacer una pausa para recuperar el aliento. Asi explica Heidegger la necesidad de reposo: <<<Pues es el caso que hemos dado un salto, saliendo del ambito comun de las ciencias y aun, como se vera, de la filosofia. ¿Y a donde nos ha llevado el salto? ¿Acaso al abismo?>>>. ²³¹ Heidegger piensa que hallarse cara a cara con el arbol exige un salto que nos aleja de la psicologia y de la ciencia, e incluso de la filosofia. Evidentemente, para la ciencia y para la filosofia, los arboles carecen de rostro. ²³² (Los arboles personalizados no han sido personificados.) Pero, ¿acaso los arboles tienen rostro? ¿Adonde hemos saltado? ¿En que terreno podemos llegar a estar, como no sea el de la ciencia o el de la filosofia? ¿A que otro lado del espejo nos esta pidiendo Heidegger que saltemos? Sin duda, mas alla de la ciencia y la filosofia no hay mas que un abismo.

A la pregunta: <<<¿Y adonde nos ha llevado el salto? ¿Acaso al abismo?>>>, Heidegger responde:

!No! Antes bien sobre un suelo. ¿Un suelo? !No! Sobre el suelo, aquel en que vivimos y morimos, cuando no nos estamos enganando. Cosa curiosa, y hasta inquietante, el que tengamos que saltar primero sobre el suelo en el cual propiamente nos hallamos situados. ²³³

La tesis de Heidegger es que hemos caido sobre el suelo firme de nuestra vida. Lo perturbador aqui, y que Heidegger califica de <<<cosa curiosa, y hasta inquietante>>> es que debemos saltar desde lo familiar --la ciencia, la filosofia-- hacia el suelo firme, no familiar, de nuestra vida. Debemos saltar para llegar al sitio en el que ya nos hallamos.

PENSAR FUERA DE LA CABEZA

Abandonemos momentaneamente al arbol en flor. Lo que creo que Heidegger esta haciendo en este pasaje es combatir el empeno comun a nuestra ciencia y a nuestra filosofia, es decir, el empeno psicologista. Brevemente, el psicologismo se entiende como una familia de puntos de vista. Cada uno de estos puntos de vista sostiene que una materia dada, por ejemplo la logica, la moral o el pensamiento, es una rama de la psicologia. Como resultado, las leyes de esta materia se entienden ante todo como generalizaciones a proposito de lo que ocurre en la cabeza humana. Asi pues, por ejemplo, un logico psicologista tratara las leyes de la logica como generalizaciones sobre los acontecimientos inferenciales de la cabeza del hombre. La objecion de Heidegger a la tesis de que el arbol en flor es una representacion que zumba dentro de nuestra cabeza es una objecion a la tesis psicologista.

El psicologismo personaliza los arboles, los prados y asi sucesivamente al tratarlos como representaciones, zumbidos de caracter psicologico en el interior de la cabeza. Heidegger alude a ello en el pasaje que precede inmediatamente a la discusion sobre el arbol en flor, donde sostiene que, para comprender el pensamiento, debemos dejar a un lado la psicologia. Por supuesto, dada su deuda con Husserl, el antipsicologismo de Heidegger es todo menos sorprendente. Sin embargo, sorprende la manera en que Heidegger combate el psicologismo y la profundidad que alcanza.

Para aclarar este punto, quisiera comparar el antipsicologismo de Heidegger con el de Frege. La comparacion servira tambien para tender un puente entre el arbol en flor y lo que para Heidegger significa pensar.

Frege estuvo en guerra contra el psicologismo toda su vida. Una y otra vez desafio a los pensadores afectos a esta tendencia, demostrandoles que el psicologismo deforma los objetos de los que se ocupa al punto de volverlos irreconocibles. Por ejemplo, en su famoso articulo <<<El pensamiento. Una

investigacion logica>>>, el filosofo se ocupa de la misma cuestion que Heidegger en el apartado del arbol en flor: la representacion. (Es interesante que Frege tambien se valga de un arbol como ejemplo). La argumentacion de Frege es larga, pero la citare completa:

Aqui se impone una consideracion. ¿Es, en efecto, el mismo pensamiento el que pronuncia primero aquella persona y ahora esta?

El hombre no tocado aun por la filosofia conoce inmediatamente cosas que puede ver, tocar [...] tales como arboles, piedras, casas, y esta convencido de que otro hombre puede ver y tocar del mismo modo el mismo arbol, la misma piedra que el ve y toca. Es evidente que un pensamiento no pertenece a esta clase de cosas. Pero, ¿puede el, a pesar de ello, presentarse a los hombres como el mismo, igual que un arbol?

Tambien el hombre no filosofico se ve obligado a reconocer un mundo interior diferente del mundo exterior, un mundo de las impresiones sensibles, de las creaciones de su imaginacion, de las sensaciones [...].

Para acunar una breve expresion, resumire todo esto [...] con la palabra <<<representacion>>>.

Pero, ¿pertenecen los pensamientos a este mundo interior? ¿Son representaciones? [...].

¿En que se diferencian las representaciones de los objetos del mundo exterior?

En primer lugar: las representaciones no pueden ser vistas ni tocadas, ni olidas gustadas u oidas.

Doy un paseo con un acompanante. Veo un prado verde; tengo la impresion visual de lo verde. La tengo, pero no la veo.

En segundo lugar: se tienen representaciones [...]. Una representacion tenida por alguien pertenece al contenido de su conciencia.

El prado y las ranas en el, el sol que lo ilumina, estan alli, es lo mismo si los miro o no; pero la impresion sensible de lo verde que yo tengo existe solo a traves de mi; yo soy su portador [...]. El mundo interior tiene como supuesto a uno, del que el es mundo interior.

En tercer lugar: las representaciones necesitan de un portador. Los objetos del mundo exterior son, en comparacion con ellas, independientes.

Mi acompanante y yo estamos convencidos de que los dos vemos el mismo prado; pero cada uno de nosotros tiene una particular impresion sensible de lo verde [...].

En cuarto lugar: cada representacion tiene un solo portador; dos personas no tienen la misma idea.

De lo contrario, ella tendria existencia independientemente de este o independientemente de aquel. ¿Es aquel tilo representacion mia? Al usar yo en esta pregunta la expresion <<<aquel tilo>>>, en rigor me estoy adelantando a la respuesta, pues con esa expresion quiero senalar algo que yo veo y que tambien otros pueden contemplar.²³⁴

Frege se propone dos cosas: en primer lugar, intenta demostrar que los habitantes del mundo interior, las representaciones, no son pensamientos. Las representaciones no tienen un papel en la logica, a diferencia de los pensamientos. Las cosas que zumban en nuestra cabeza no son pensamientos, ni forman parte de los mismos. Los zumbidos de nuestra cabeza no son pensamientos porque los pensamientos, al igual que los tilos, los prados y las ranas, pueden compartirse y no tienen dueño.

Con <<<pensamiento>>>, Frege se refiere a cosas tan comunes y corrientes como <<<aquellos son tilos>>>, <<<los tigres son animales>>> o <<<2 + 2 = 4>>>. El hecho de que Frege niegue que los pensamientos tengan dueño debe comprenderse a la luz de la distincion entre acto y contenido: por supuesto mi pensar (acto) el pensamiento (contenido) de que los tigres son animales tiene dueño: soy yo

quien piensa, el pensar es mio. Pero el pensamiento no lo es; cualquier otra persona podria tener el mismo pensamiento, que puede ser compartido. Si ambos pensamos que los tigres son animales, entonces compartimos un pensamiento.

En segundo lugar, Frege intenta demostrar que las representaciones no son cosas ni habitan el mundo exterior. La tesis de Schopenhauer, segun la cual el mundo es mi representacion, obtendria el mismo tipo de respuesta que Frege da a la pregunta: <<<?Es aquel tilo representacion mia?>>>.

Frege prosigue la discusion afirmando que los pensamientos, aunque similares a los tilos, los prados y las ranas, tambien se diferencian de estos, pues no es posible percibirlos; se aprehenden o se piensan, pero no se ven ni se oyen, no se tocan ni se gustan. Para el, he alli la demostracion de que los pensamientos no estan en el mundo interior ni en el mundo exterior. En lugar de ello, sostiene que se encuentran en la tercera esfera:

Asi pues, el resultado parece ser: los pensamientos no son ni objetos del mundo exterior ni representacion.

*Hay que considerar una tercera esfera. Lo que a ella pertenece coincide con las representaciones en que no puede ser percibida con los sentidos, y con los objetos, en que no necesita de un portador a cuyos contenidos de conciencia pertenezca.*²³⁵

Por lo tanto, la tercera esfera es parte integral del antipsicologismo de Frege. Lo importante aqui es que la guerra de Frege contra el psicologismo comparte la tactica heideggeriana de demostrar que las representaciones no interpretan papel alguno en aquello que pensamos cuando hacemos ciencia o filosofia (no son cosas ni pensamientos). Con todo, la guerra de Frege difiere de la de Heidegger por cuanto, para evitar el psicologismo, el primero nos exige saltar de la psicologia o la ciencia a una tercera esfera, no al suelo firme de nuestra vida.

Para Frege, los pensamientos no estan en la cabeza. Pero, puesto que tampoco estan en el mundo exterior, deben estar en algun sitio, que el denomina la tercera esfera. Heidegger comparte la conviccion de Frege de que los pensamientos no estan en la cabeza, no asi su creencia en que deba haber una tercera esfera. O mejor dicho, Heidegger no comparte la concepcion de Frege de la tercera esfera. Explicar esto tomara un ultimo esfuerzo.

?QUE SIGNIFICA PENSAR?

Tal vez la mejor manera de comenzar sea revelar la conclusion: Heidegger piensa que el suelo firme de nuestra vida es la tercera esfera. Pero, ?que puede significar eso?

El mundo interior no es el suelo firme de nuestra vida. ?Acaso lo es la esfera externa? No, la esfera externa es el reino de la causalidad, de la ciencia. Cuando nos situamos sobre ese suelo firme, estamos fuera de la psicologia (el mundo interior) y de la ciencia (el mundo exterior), de modo que estamos en la tercera esfera. Pero esa tercera esfera de Frege parece una tierra extranjera, y como criaturas de carne, somos extranjeros en ella. Asi pues, ?como puede el suelo firme de nuestra vida ser la tercera esfera? Responder a esa pregunta requiere volver Husserl y de nuevo a Heidegger. Es bien sabido que Husserl exhortaba a los pensadores a hacer filosofia (fenomenologia) con el grito de guerra <<<!vuelta a las cosas mismas!>>>. Y el camino de vuelta a las cosas mismas implicaba una cierta rigidez metodologica: exigia perfeccionar un nuevo modo de ver, la maestria de la epoche.²³⁶ Asi como el dominio de un extrano vocabulario nuevo que sirviera para comunicar los resultados de este nuevo modo de ver. Si se miran con atencion las descripciones husserlianas de esta nueva manera de ver y de lo visto, se reconocera lo mucho que el reino intencional (lo que se examina en la epoche) se parece a la tercera esfera de Frege. De hecho, aunque entran problemas especificos, la afirmacion de que mirar el reino

intencional es como mirar la tercera esfera de Frege tiene sentido y utilidad.

En la época de sus últimos escritos, Heidegger medita sobre cada rasgo del método de Husserl. De hecho, internaliza dicho método notoriamente. Pero Heidegger quiere que el método le brinde aquello que Husserl había prometido: un camino de vuelta a las cosas mismas. Desde el punto de vista de Heidegger, un método que me lleve al reino intencional no es un método que me lleve de vuelta a las cosas mismas.²³⁷ (Husserl acaba sonando demasiado como Schopenhauer a pesar de su esfuerzo para no parecer idealista, psicologista. Las cosas en el reino intencional solo nos muestran fachadas, no rostros).²³⁸ Heidegger contrasta la época de Husserl con la suya propia (que se convertirá en el claro):

*Para Husserl [epoche] [...] la reducción fenomenológica [...] es el método de la reconducción de la mirada fenomenológica desde la actitud natural propia del hombre que vive en el mundo de las cosas y de las personas hasta la vida trascendental de la conciencia [...] en donde se constituyen los objetos como correlatos de la conciencia. Para nosotros, \epoche\ la reducción fenomenológica significa la reconducción de la mirada fenomenológica desde la comprensión, siempre correcta, de un ente hasta la comprensión del ser de ese ente.*²³⁹

En los términos de Heidegger, el problema del método de Husserl es que en la época <<<se constituyen los objetos como correlatos de la conciencia>>>; los objetos son mis representaciones. En mis términos, el problema es que, en la época, los objetos están personalizados.

La respuesta de Heidegger a este problema consiste en personificar el método en sí mismo y lo que este nos muestra. Desde el momento en que, en manos de Husserl, el método nos ha llevado al reino intencional y nos ha mostrado lo que es personal, el mismo parece personalizado. Heidegger lo despersonaliza al personificarlo, pero ¿cómo?

Heidegger toma en consideración los rasgos clave del método e idea un sistema para llevar a quien lo practique a una relación diferente con dichos rasgos, a un modo distinto de conceptualizarlos. Así pues, Heidegger desmarca la época del reino personal e intencional y la personifica; la época se convierte en el claro. En el claro, podemos aprehender el ser del ente, el ser como es, allí donde es. En el claro, los objetos que confrontamos, y que nos confrontan, no son correlatos de la conciencia. No, pues ellos y nosotros estamos cara a cara, los objetos son otros, están personificados. Es en el claro donde podemos estar cara a cara ante un árbol, por ejemplo, o ante un templo griego. La época solo proporciona árboles entre parentesis, templos entre parentesis. Los mueve, por así decir, desde el suelo que los sostiene hasta el reino intencional; la época los personaliza. Pero el claro deja que el árbol y el templo estén donde se encuentran, permite que nos plantemos cara a cara ante ellos, mientras estamos sobre el mismo suelo, con ellos. Entre parentesis, árbol y templo parecen únicamente fachada, sin nada detrás. Pero cualquier cosa que carezca de parte trasera es algo con lo que en realidad no podemos confrontarnos cara a cara. Solo en el claro tienen el árbol y el templo una parte trasera, solo allí puedo estar ante ellos, cara a cara. En el claro, el árbol y el templo están personificados. Sustituir la época exige que demos un salto hacia atrás, hasta donde ya estábamos. En el claro, podemos volver a las cosas mismas.

En ¿Qué significa pensar?, Heidegger se esfuerza por encontrar un modo de situar el pensar de manera que no sea psicologizado pero tampoco quede relegado a la tercera esfera como la entendía Frege. Para ello, regresa a Parménides y retoma dos sentencias celebradamente oscuras: <<<Se requiere decir así como pensar que el ente es>>>²⁴⁰ y <<<porque pensar y ser es lo mismo>>>. Ahora bien, no me propongo seguir aquí el tortuoso recorrido de Heidegger mientras analiza estas líneas. En lugar de eso, quisiera concentrarme en el motivo que inspira el análisis. Lo que Heidegger persigue es el pensamiento personificado, no el pensamiento personalizado. La fascinación que ejerce la frase de Parménides es que parece situar al pensamiento en el claro, ante nosotros, que podemos de ese modo estar cara a cara ante

el. Para Heidegger, Parmenides intenta hacer por el pensamiento lo que el mismo hace por el árbol, a saber, mostrarnos como encontrarnos ante nuestros pensamientos y no solo como tenerlos. Para Heidegger, seguir correctamente a Parmenides quiere decir pensar nuestros pensamientos en sí mismos, de modo que sean lo que estamos pensando. Para tomar prestada una línea de Wittgenstein, el pensamiento, entendido de este modo, sería lo que no se detiene <<<en algún sitio antes del hecho>>>. ²⁴¹ Pensar pensamientos de ese tipo sería pensar fuera de la cabeza. Y articular plenamente tal concepción del pensamiento sería más de lo que incluso Heidegger se propone. ¿Que significa pensar? acaba indicándonos la dirección en la que apuntaba Parmenides, y nos hace comprender por qué deberíamos querer ir en esa dirección. (Como intentare explicar más abajo, y como he anticipado, lo que Heidegger intenta articular con tal empeño es algo que Bart consigue vivir sin esfuerzo.)

Volvamos ahora a una pregunta que podría parecer olvidada: ¿Cómo puede el suelo firme de nuestra vida ser la tercera esfera? La respuesta corta es la siguiente: debemos buscar el suelo firme de nuestra vida en el claro, tenemos que personificar al suelo. Hacerlo, sin embargo, requiere que saltemos hasta donde ya estamos, que nos situemos fuera de la psicología, fuera de la ciencia. Pongámoslo así: ver el suelo firme de nuestra vida en el claro, personificarlo, no significa otra cosa que ver los fenómenos espaciales y temporales de nuestra vida. Pero verlos como vemos una pieza de ajedrez mientras jugamos una partida, y no como una pieza de ajedrez cuyas propiedades físicas estamos describiendo. ²⁴² Visto de ese modo, el suelo está ante nosotros, está donde está. Y nosotros estamos ante él; cara a cara con el lugar en donde estamos. Al personificar el suelo firme de nuestra vida, al verlo en el claro, lo vemos como si fuese adecuado para el pensamiento, para ser el contenido del pensamiento. Las cosas en las que pensamos ya no parecen ajenas a nuestro pensamiento, aisladas de nosotros, veladas por las representaciones. Las cosas en las que pensamos ahora son cosas a las que nuestro pensamiento tiende y abraza. Nuestros actos de pensar tienen por contenido los fenómenos espaciotemporales de nuestra vida. El mundo es todas las cosas adecuadas para el pensamiento. O, para citar a Wittgenstein una vez más, <<<el mundo es todo lo que es el caso>>>. ²⁴³ Y lo que es el caso es aquello que pensamos.

¿QUE SIGNIFICA PENSAR PARA BART?

Bart Simpson nos ayuda a comprender lo que es el pensar antipsicologista, personificado.

En todo lo que piensa y hace, Bart está cara a cara ante las cosas. Está fuera de la ciencia, pero firmemente ante todo aquello que le interesa, presente ante aquello del mismo modo que aquello se encuentra presente ante él. Para Bart, nada está sencillamente en su cabeza. No hay intermediario psicológico, personal, entre él y el mundo: todo está personificado. Todo está en el claro.

Cuando Bart consigue lo que busca, no se lo toma como si fuese cuestión de algo intermedio (entre él y el mundo) que correspondiera al mundo. No, más bien es cuestión de haber cogido al mundo por la mano, o por la mente.

Que así sea coloca a Bart firmemente entre las cosas, un ser entre los seres. El pensar de Bart está determinado por aquello que hay para pensar. Y esta determinación hace que el pensar de Bart sea especialmente reactivo a lo que haya, a aquello que se le presente. Esta, creo, es la fuente de muchos de los singulares poderes existenciales de Bart: su brioso ingenio, su sobrenatural capacidad de coquetear con el peligro y los problemas o evitarlos, el don oracular que tiene de predecir el curso de los acontecimientos. (!No sostengo que Bart siempre ponga sus poderes al servicio del bien!). A diferencia del resto de nosotros, del resto de Springfield, lastrados por lo personal, creyendo que estamos proyectados desde el mundo por intermediarios --por ideas que nos zumban en la cabeza, Bart no se deja distraer por los zumbidos, no tiene pantallas ni está ensillado.

El pensar de Bart está intrínsecamente orientado hacia el mundo. Los enigmas filosóficos del tipo <<<¿cómo se ancla el pensamiento en el mundo?>>> no le causan perplejidad. Un rápido vistazo a Bart

en acción muestra que el crio rechazaría una pregunta así con una mirada en blanco. Para Bart, el mundo está en sus pensamientos, y sus pensamientos implican al mundo. Al ser esta su posición, no hay necesidad de un anclaje filosófico del pensamiento en el mundo. Es el rechazo vivo de Bart a esta pregunta lo que lo hace adecuado para comenzar y terminar este artículo. Atribuyo a su pensar heideggeriano los poderes de divertir, confundir y ser una musa.

Ahora bien, ¿puedo demostrar que Bart sea un pensador heideggeriano? No, al menos no en el sentido en que se entiende normalmente la demostración. Lo mejor que puedo hacer es lo que he hecho: explicar el pensamiento heideggeriano y luego disponer la explicación al lado de Bart, con la esperanza de que una relación interna (una relación tal que participar en ella sea esencial para cada participante) entre ambos se evidencie. (Comparad este procedimiento con el siguiente: os explico que son los patos, os proporciono fotografías, y luego os muestro las imágenes del 'patoconejo' de Jastrow. Si todo va bien, una relación interna entre las fotos del pato y las imágenes del 'patoconejo' debería evidenciarse). Ningún ejemplo tomado de Los Simpson podría sustentar mi tesis; cualquier ejemplo que pudiera ofrecer en ese sentido sería, en el mejor de los casos, una prueba imponderable. La relación entre aquello que para Heidegger significa pensar y lo que significa para Bart es algo que puedo ayudar a ver, y he intentado hacerlo. Pero se concebiría mal la relación si se entendiese como algo que podría derivarse de un silogismo.

LISTADO DE EPISODIOS

PRIMERA TEMPORADA, 1989 - 1990

1. <<<<Sin Blanca Navidad>>> (7G08) - 17 de diciembre, 1989
2. <<<<Bart, el genio>>> (7G02) - 14 de enero, 1990
3. <<<<La odisea de Homer>>> (7G03) - 21 de enero, 1990
4. <<<<Hogar, agridulce hogar>>> (7G04) - 28 de enero, 1990
5. <<<<Bart, el general>>> (7G05) - 4 de febrero, 1990
6. <<<<El blues de la Mona Lisa>>> (7G06) - 11 de febrero, 1990
7. <<<<El abominable hombre del bosque>>> (7G09) - 18 de febrero, 1990
8. <<<<La cabeza chiflada>>> (7G07) - 25 de febrero, 1990
9. <<<<Jacques, el rompecorazones>>> (7G11) - 18 de marzo, 1990
10. <<<<Homer se va de juerga>>> (7G10) - 25 de marzo, 1990
11. <<<<Viva la vendimia>>> (7G13) - 15 de abril, 1990
12. <<<<Krusty entra en chirona>>> (7G12) - 29 de abril, 1990
13. <<<<La baby-sitter ataca de nuevo>>> (7G01) - 13 de mayo, 1990

SEGUNDA TEMPORADA, 1990 - 1991

14. <<<<Bart en suspenso>>> (7F03) - 11 de octubre, 1990
15. <<<<Simpson y Dalila>>> (7F02) - 18 de octubre, 1990
16. <<<<Especial noche de Brujas>>>²⁴⁴ (7F04) - 25 de octubre, 1990
17. <<<<Dos coches en cada garaje y tres ojos en cada pez>>> (7F01) - 1 de noviembre, 1990
18. <<<<Homer, el bailon>>> (7F05) - 8 de noviembre, 1990
19. <<<<El club de los "patteos" muertos>>> (7F08) - 15 de noviembre, 1990
20. <<<<Bart en el Dia de Accion de Gracias>>> (7F07) - 22 de noviembre, 1990
21. <<<<Bart, el temerario>>> (7F06) - 6 de diciembre, 1990
22. <<<<Rasca, Pica y Marge>>> (7F09) - 20 de diciembre, 1990
23. <<<<Un coche atropella a Bart>>> (7F10) - 10 de enero, 1991
24. <<<<Un pez, dos peces, pez fuga, pez azul>>> (7F11) - 24 de enero, 1991
25. <<<<Asi como eramos>>> (7F12) - 31 de enero, 1991
26. <<<<Homer contra Lisa y el octavo mandamiento>>> (7F13) - 7 de febrero, 1991
27. <<<<Director encantador>>> (7F15) - 14 de febrero, 1991
28. <<<<Tiene derecho a permanecer muerto>>> (7F16) - 21 de febrero, 1991
29. <<<<El suspenso del perro de Bart>>> (7F14) - 7 de marzo, 1991
30. <<<<Dinero viejo>>> (7F17) - 28 de marzo, 1991
31. <<<<Pinta con grandeza>>> (7F18) - 11 de abril, 1991
32. <<<<El sustituto de Lisa>>> (7F19) - 25 de abril, 1991
33. <<<<La guerra de los Simpson>>> (7F20) - 2 de mayo, 1991
34. <<<<Tres hombres y un comic>>> (7F21) - 9 de mayo, 1991
35. <<<<Sangrienta enemistad>>> (7F22) - 11 de julio, 1991

TERCERA TEMPORADA, 1991 - 1992

36. <<<Papa, loco de atar>>> (7F24) - 19 de septiembre, 1991
37. <<<La familia va a Washington>>> (8F01) - 26 de septiembre, 1991
38. <<<Cuando Flanders fracasa>>> (7F23) - 3 de octubre, 1991
39. <<<Bart, el asesino>>> (8F03) - 10 de octubre, 1991
40. <<<Definicion de Homer>>> - 17 de octubre, 1991
41. <<<De tal palo, tal payaso>>> (8F05) - 24 de octubre, 1991
42. <<<Especial noche de Brujas n>>> (8F02) - 31 de octubre, 1991
43. <<<El poni de Lisa>>> (8F06) - 7 de noviembre, 1991
44. <<<Sabados de trueno>>> (8F07) - 14 de noviembre, 1991
45. <<<El flameado de Moe>>> (8F08) - 21 de noviembre, 1991
46. <<<Burns vende la central>>> (8F09) - 5 de diciembre, 1991
47. <<<Me case con Marge>>> (8F10) - 26 de diciembre, 1991
48. <<<Radio Bart>>> (8F11) - 9 de enero, 1992
49. <<<Lisa, el oraculo>>> (8F12) - 23 de enero, 1992
50. <<<Homer solo>>> (8F14) - 6 de febrero, 1992
51. <<<Bart, el amante>>> (8F16) - 13 de febrero, 1992
52. <<<Homer bateador>>> (8F13) - 20 de febrero, 1992
53. <<<Vocaciones separadas>>> (8F15) - 27 de febrero, 1992
54. <<<Muerte de perros>>> (8F17) - 12 de marzo, 1992
55. <<<Coronel Homer>>> (8F19) - 26 de marzo, 1992
56. <<<Viudo negro>>> (8F20) - 8 de abril, 1992
57. <<<El Otto Show>>> (8F21) - 23 de abril, 1992
58. <<<El amigo de Bart se enamora>>> (8F22) - 7 de mayo, 1992
59. <<<Hermano, ¿me prestas dos monedas?>>>²⁴⁵ (8F23) - 27 de agosto, 1992

CUARTA TEMPORADA, 1992 - 1993

60. <<<Kampamento Krusty>>> (8F24) - 24 de septiembre, 1992
61. <<<Un tranvia llamado Marge>>> (9F18) - 1 de octubre, 1992
62. <<<Homer, el hereje>>> (9F01) - 8 de octubre, 1992
63. <<<Lisa, la reina de la belleza>>> (9F02) - 15 de octubre, 1992
64. <<<Especial noche de Brujas m>>> (9F04) - 19 de octubre, 1992
65. <<<Rasca y Pica: la pelicula>>> (9F03) - 3 de noviembre, 1992
66. <<<Marge consigue un empleo>>> (9F05) - 5 de noviembre, 1992
67. <<<La chica nueva del barrio>>> (9F06) - 12 de noviembre, 1992
68. <<<El senor quitanieves>>> (9F07) - 19 de noviembre, 1992
69. <<<La primera palabra de Lisa>>> (9F08) - 3 de diciembre, 1992
70. <<<El triple bypass de Homer>>> (9F09) - 17 de diciembre, 1992
71. <<<Marge contra el monorraíl>>> (9F10) - 14 de enero, 1993
72. <<<La eleccion de Selma>>> (9F11) - 21 de enero, 1993
73. <<<Hermano del mismo planeta>>> (9F12) - 4 de febrero, 1993
74. <<<Yo amo a Lisa>>> (9F13) - 11 de febrero, 1993
75. <<<Sin Duff>>> (9F14) - 18 de febrero, 1993
76. <<<Ultima salida a Springfield>>> (9F15) - 11 de marzo, 1993
77. <<<Este es el resultado: Retrospectiva de Los Simpson>>> (9F17) -- 1 de abril, 1993
78. <<<La tapadera>>> (9F16) - 15 de abril, 1993
79. <<<El dia del apaleamiento>>> (9F18) - 29 de abril, 1993

80. <<<Marge encadenada>>> (9F20) - 6 de mayo, 1993
81. <<<Krusty es cancelado>>> (9F19) - 13 de mayo, 1993

QUINTA TEMPORADA, 1993 - 1994

82. <<<El cuarteto vocal de Homer>>> (9F21) - 30 de septiembre, 1993
83. <<<El cabo del miedo>>> (9F22) - 7 de octubre 7,1993
84. <<<Homer asiste a la Universidad>>> (1F02) - 14 de octubre, 1993
85. <<<Ciudadano Burns>>> (1F01) - 21 de octubre, 1993
86. <<<Especial noche de Brujas iv>>> (1F04) - 28 de octubre, 1993
87. <<<Marge se da a la fuga>>> (1F03) - 4 de noviembre, 1993
88. <<<El nino que hay en Bart>>> (1F05) - 11 de noviembre, 1993
89. <<<Explorador de incognito>>> (1F06) - 18 de noviembre, 1993
90. <<<La utima tentacion de Homer>>> (1F07) - 9 de diciembre, 1993
91. <<<Springfield o como aprendi a amar el juego legalizado>>> (1F08) - 16 de diciembre, 1993
92. <<<Homer, el vigilante>>> (1F09) - 6 de enero, 1994
93. <<<Bart se hace famoso>>> (1F11) - 3 de febrero, 1994
94. <<<Homer y Apu>>> (1F10) - 10 de febrero, 1994
95. <<<Lisa vs. Stacy Malibu>>> (1F12) - 17 de febrero, 1994
96. <<<Homer en el espacio exterior>>> (1F13) -24 de febrero, 1994
97. <<<Homer ama a Flanders>>> (1F14) - 17 de marzo, 1994
98. <<<A Bart le regalan un elefante>>> (1F15) - 31 de marzo, 1994
99. <<<El heredero de Burns>>> (1F16) - 14 de abril, 1994
100. <<<La cancion ruda del dulce Seymour Skinner>>> (1F18) - 28 de abril, 1994
101. <<<El nino que sabia demasiado>>> (1F19) - 5 de mayo, 1994
102. <<<El amante de Madame Bouvier>>> (1F21) - 12 de mayo, 1994
103. <<<Secretos de un matrimonio con exito>>> (1F20) - 19 de mayo, 1994

SEXTA TEMPORADA, 1994 - 1995

104. <<<El Bart oscuro>>> (1F22) - 4 de septiembre, 1994
105. <<<La rival de Lisa>>> (1F17) - 11 de septiembre, 1994
106. <<<Otro refrito de Los Simpson. Tema: Romanticismo>>> (2F33) - 25 de septiembre, 1994
107. <<<Rascapiquilandia>>> (2F01) - 2 de octubre, 1994
108. <<<El Actor Secundario Bob vuelve a las andadas>>> (2F02) - 9 de octubre, 1994
109. <<<Especial de Halloween de Los Simpson v>>> (2F03) - 30 de octubre, 1994
110. <<<La novia de Bart>>> (2F04) - 6 de noviembre, 1994
111. <<<Lisa sobre hielo>>> (2F05) - 13 de noviembre, 1994
112. <<<Homer, hombre malo>>> (2F06) - 27 de noviembre, 1994
113. <<<El abuelo contra la impotencia sexual>>> (2F07) - 4 de diciembre, 1994
114. <<<Miedo a volar>>> (2F08) - 18 de diciembre, 1994
115. <<<Homer, el Grande>>> (2F09) - 8 de enero, 1995
116. <<<Y con Maggie tres>>> (2F10) - 22 de enero, 1995
117. <<<El cometa de Bart>>> (2F11) - 5 de febrero, 1995
118. <<<Homie, el payaso>>> (2F12) - 12 de febrero, 1995
119. <<<Bart contra Australia>>> (2F13) - 19 de febrero, 1995
120. <<<Homer contra Patty y Selma>>> (2F14) - 26 de febrero, 1995

121. <<<Ha nacido una estrella>>> (2F3D - 5 de marzo, 1995
122. <<<La boda de Lisa>>> (2F15) - 19 de marzo, 1995
123. <<<Dos docenas y un galgos>>> (2F18) - 9 de abril, 1995
124. <<<Disolucion del consejo escolar>>> (2F19) - 16 de abril, 1995
125. <<<Alrededor de Springfield>>> (2F32) - 30 de abril, 1995
126. <<<Springfield Connection>>> (2F21) - 7 de mayo, 1995
127. <<<El limonero de Troya>>> (2F22) - 14 de mayo, 1995
128. <<<?Quien disparo al senior Burns?>>> (1.a parte) (2F16) - 21 de mayo, 1995

SEPTIMA TEMPORADA, 1995 - 1996

129. <<<?Quien disparo al senior Burns?>>> (2.a parte) (2F20) - 17 de septiembre, 1995
130. <<<Radiactivo Man>>> (2F17) - 24 de septiembre, 1995
131. <<<Hogar dulce hogar, tralari, tralara>>> (3F01) - 1 de octubre, 1995
132. <<<Bart vende su alma>>> (3F02) - 8 de octubre, 1995
133. <<<Lisa, la vegetariana>>> (3F03) - 15 de octubre, 1995
134. <<<La casa-arbol del terror vi>>> (3F04) - 29 de octubre, 1995
135. <<<Homer tamaño kingsize>>> (3F05) - 5 de noviembre, 1995
136. <<<Madre Simpson>>> (3F06) - 19 de noviembre, 1995
137. <<<El ultimo resplandor del actor secundario Bob>>> (3F08) - 26 de noviembre, 1995
138. <<<!Espectacular episodio numero 138!>>> (3F31) - 3 de diciembre, 1995
139. <<<Marge, no seas orgullosa>>> (3F07) - 17 de diciembre, 1995
140. <<<Equipo Homer>>> (3F10) - 7 de enero, 1996
141. <<<Dos malos vecinos>>> (3F09) - 14 de enero, 1996
142. <<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>> (3F11) - 4 de febrero, 1996
143. <<<Bart, el soplon>>> (3F12) - 11 de febrero, 1996
144. <<<Lisa, la iconoclasta>>> (3F13) - 18 de febrero, 1996
145. <<<Homer, el Smithers>>> (3F14) - 25 de febrero, 1996
146. <<<El dia que murio la violencia>>> (3F16) - 17 de marzo, 1996
147. <<<Un pez llamado Selma>>> (3F15) - 24 de marzo, 1996
148. <<<Bart en la carretera>>> (3F17) - 31 de marzo, 1996
149. <<<22 cortometrajes sobre Springfield>>> (3F18) - 14 de abril, 1996
150. <<<El furioso Abe Simpson y su descentrado descendiente en la maldicion del pez volador>>> (3F19) - 28 de abril, 1996
151. <<<Mucho Apu y pocas nueces>>> (3F20) - 5 de mayo, 1996
152. <<<Homerpalooza>>> (3F21) - 19 de mayo, 1996
153. <<<Verano de un metro y medio>>> (3F22) - 19 de mayo, 1996

OCTAVA TEMPORADA, 1996 - 1997

154. <<<La casa-arbol del terror vii>>> (4F02) - 27 de octubre, 1996
155. <<<Solo se muda dos veces>>> (3F23) - 3 de noviembre, 1996
156. <<<Mas Homer sera la caida>>> (4F03) - 10 de noviembre, 1996
157. <<<Quema, bebe Burns>>> (4F05) - 17 de noviembre, 1996
158. <<<Bart al anocheceer>>> (4F06) - 24 de noviembre, 1996
159. <<<Milhouse dividido>>> (4F04) - 1 de diciembre, 1996
160. <<<La cita de Lisa con lo espeso>>> (4F01) - 15 de diciembre, 1996

161. <<<Huracan Neddy>>> (4F07) - 29 de diciembre, 1996
162. <<<El misterioso viaje de Homer>>> (3F24) - 5 de enero, 1997
163. <<<Los expedientes Springfield>>> (3G01) - 12 de enero, 1997
164. <<<El retorcido mundo de Marge Simpson>>> (4F08) - 19 de enero, 1997
165. <<<La montana de la locura>>> (4F10) - 2 de febrero, 1997
166. <<<Simpsoncalifragilisticoespialid!oh!so>>> (3G03) - 7 de febrero, 1997
167. <<<El show de Rasca, Pica y Poochie>>> (4F12) - 9 de febrero, 1997
168. <<<Homer-fobia>>> (4F11) - 16 de febrero, 1997
169. <<<El hermano de otra serie>>> (4F14) - 23 de febrero, 1997
170. <<<Mi hermana, mi canguro>>> (4F13) - 2 de marzo, 1997
171. <<<Homer contra la decimoctava enmienda>>> (4F15) - 16 de marzo, 1997
172. <<<Escuela primaria confidencial>>> (4F09) - 6 de abril, 1997
173. <<<El motin canino>>> (4F16) - 13 de abril, 1997
174. <<<El viejo y Lisa>>> (4F17) - 20 de abril, 1997
175. <<<En Marge confiamos>>> (4F18) - 27 de abril, 1997
176. <<<El enemigo de Homer>>> (4F19) - 4 de mayo, 1997
177. <<<Las series secuela de Los Simpson>>> (4F20) - 11 de mayo, 1997
178. <<<La guerra secreta de Lisa Simpson>>> (4F21) - 18 de mayo, 1997

NOVENA TEMPORADA, 1997 - 1998

179. <<<La ciudad de Nueva York contra Homer Simpson>>> (4F22) - 21 de septiembre, 1997
180. <<<El director y el pillo>>> (4F23) - 28 de septiembre, 1997
181. <<<El saxo de Lisa>>> (3G02) - 19 de octubre, 1997
182. <<<La casa-arbol del terror vm>>> (5F02) - 26 de octubre, 1997
183. <<<La familia Cartridge>>> (5F01) - 2 de noviembre, 1997
184. <<<Bart, Star>>> (5F03) - 9 de noviembre, 1997
185. <<<Las dos senoras Nahasapeemapetilon>>> (5F04) - 16 de noviembre, 1997
186. <<<Lisa, la esceptica>>> (5F05) - 23 de noviembre, 1997
187. <<<Bocados inmobiliarios>>> (5F06) - 7 de diciembre, 1997
188. <<<El milagro de Evergreen Terrace>>> (5F07) - 21 de diciembre, 1997
189. <<<Todo canciones, todo bailes>>> (5F24) - 4 de enero, 1998
190. <<<Bart feriante>>> (5F08) - 11 de enero, 1998
191. <<<La alegria de la secta>>> (5F23) - 8 de febrero, 1998
192. <<<Das Bus>>> (5F11) - 15 de febrero, 1998
193. <<<La ultima tentacion de Krusty>>> (5F1Q) - 22 de febrero, 1998
194. <<<Boda indemnizacion>>> (5F12) - 1 de marzo, 1998
195. <<<Lisa, la Simpson>>> (4F24) - 8 de marzo, 1998
196. <<<El pequeno Wiggy>>> (5F13) - 22 de marzo, 1998
197. <<<La marea Simpson>>> (3G04) - 29 de marzo, 1998
198. <<<El problema con los trillones>>> (5F14) - 5 de abril, 1998
199. <<<Edicion aninada>>> (5F15) - 19 de abril, 1998
200. <<<Residuos titanicos>>> (5F09) - 26 de abril, 1998
201. <<<El rey de la montana>>> (5F16) - 3 de mayo, 1998
202. <<<Perdemos a nuestra Lisa>>> (5F17) - 10 de mayo, 1998
203. <<<Margie, ¿puedo acostarme con el peligro?>>> (5F17) - 17 de mayo, 1998

DECIMA TEMPORADA, 1998 - 1999

204. <<<La grasa del baile>>> (5F20) - 23 de agosto, 1998
205. <<<El mago de Evergreen Terrace>>> (5F21) - 20 de septiembre, 1998
206. <<<Bart, la madre>>> (5F22) - 27 de septiembre, 1998
207. <<<La casa-arbol del terror ix>>> (AABF01) - 25 de octubre, 1998
208. <<<Cuando criticas a una estrella>>> (5F19) - 8 de noviembre, 1998
209. <<<Oh, en el viento>>> (AABF02) - 15 de noviembre, 1998
210. <<<Lisa obtiene una matricula>>> (AABF03) - 22 de noviembre, 1998
211. <<<Homer Simpson en: problemas del rinon>>> (AABF04) - 6 de diciembre, 1998
212. <<<El alcalde y la mafia>>> (AABF05) - 20 de diciembre, 1998
213. <<<Viva Ned Flanders>>> (AABF06) - 10 de enero, 1999
214. <<<Los Barts salvajes no pueden romperse>>> (AABF07) - 17 de enero, 1999
215. <<<Domingo, horrible domingo>>> (AABF08) - 31 de enero, 1999
216. <<<Homer al maximo>>> (AABF09) - 7 de febrero, 1999
217. <<<Apoyo a Cupido>>> (AABF11) - 14 de febrero, 1999
218. <<<Marge Simpson en: Colera al volante>>> (AABF10) - 21 de febrero, 1999
219. <<<Dejad sitio a Lisa>>> (AABF12) - 28 de febrero, 1999
220. <<<Maximo Homer-esfuerzo>>> (AABF13) - 28 de marzo, 1999
221. <<<Historias biblicas de los Simpson>>> (AABF14) - 4 de abril, 1999
222. <<<Mama y el arte de papa>>> (AABF15) - 11 de abril, 1999
223. <<<El viejo y el alumno insolente>>> (AABF16) - 25 de abril, 1999
224. <<<Monty no puede comprar mi amor>>> (AABF17) - 2 de mayo, 1999
225. <<<Salvaron el cerebro de Lisa>>> (AABF18) - 9 de mayo, 1999
226. <<<Treinta minutos sobre Tokio>>> (AABF20) - 16 de mayo, 1999

UNDECIMA TEMPORADA, 1999 - 2000

227. <<<Mas alla de la cupula del fracaso>>> (AABF23) - 26 de septiembre, 1999
228. <<<La ayudita del hermano>>> (AABF22) - 3 de octubre, 1999
229. <<<Adivina quien es el nuevo critico de cocina>>> (AABF21) - 24 de octubre, 1999
230. <<<La casa-arbol del terror x>>> (BABF01) - 31 de octubre, 1999
231. <<<E-I-E-I-(Gesto de disgusto)>>> (AABF19) - 7 de noviembre, 1999
232. <<<Hola, arroyo. Adios, fama>>> (BABF02) - 14 de noviembre, 1999
233. <<<Ocho malcriados>>> (BABF03) - 21 de noviembre, 1999
234. <<<Llevate a mi mujer, sinverguenza>>> (BABF05) - 28 de noviembre, 1999
235. <<<El timo de los Reyes Magos>>> (BABF07) - 19 de diciembre, 1999
236. <<<Pequena gran mama>>> (BABF04) - 9 de enero, 2000
237. <<<Cara fuera/incredulidad>>> (BABF06) - 16 de enero, 2000
238. <<<La familia mansion>>> (BABF08) - 23 de enero, 2000
239. <<<Jinetes galacticos>>> (BABF09) - 6 de febrero, 2000
240. <<<Solito otra vez naturalmente>>> (BABF10) - 13 de febrero, 2000
241. <<<Misionero imposible>>> (BABF11) - 20 de febrero, 2000
242. <<<Pygmoelion>>> (BABF12) - 27 de febrero, 2000
243. <<<Bart al futuro>>> (BABF13) - 19 de marzo, 2000
244. <<<Dias de vino y suspiros>>> (BABF14) - 9 de abril, 2000
245. <<<Mata al cocodrilo y corre>>> (BABF16) - 30 de abril, 2000

246. <<<El ultimo baile de claque en Springfield>>> (BABF15) - 7 de mayo, 2000
247. <<<Marge esta loca, loca, loca, loca>>> (BABF18) - 14 de mayo, 2000
248. <<<Detras de las risas>>> (BABF19) - 21 de mayo, 2000

DUODECIMA TEMPORADA, 2000 - 2001

249. <<<La casa-arbol del terror xi>>> (BABF21) - 1 de noviembre, 2000
250. <<<Historia de dos ciudades>>> (BABF20) - 5 de noviembre, 2000
251. <<<Papa payaso loco>>> (BABF17) - 12 de noviembre, 2000
252. <<<Lisa la ecologista>>> (CABF01) - 19 de noviembre, 2000
253. <<<Homer contra la dignidad>>> (CABF04) - 26 de noviembre, 2000
254. <<<El ordenador que acabo con Homer>>> (CABF02) - 3 de diciembre, 2000
255. <<<El gran timo>>> (CABF03) - 10 de diciembre, 2000
256. <<<Skinner y su concepto de un dia de nieve>>> (CABF06) - 17 de diciembre, 2000
257. <<<HOMfl>>> (BABF22) - 7 de enero, 2001
258. <<<Chiromami>>> (CABF05) - 14 de enero, 2001
259. <<<El peor episodio de la historia>>> (CABF08) - 4 de febrero, 2001
260. <<<La amenaza del tenis>>> (CABF07) - 11 de febrero, 2001
261. <<<La tierra de los simios>>> (CABF10) - 18 de febrero, 2001
262. <<<Los nuevos chicos del !puaf!>>> (CABF12) - 25 de febrero, 2001
263. <<<El hambriento, hambriento Homer>>> (CABF09) - 4 de marzo, 2001
264. <<<Hasta luego cerebritito>>> (CABF11) - 11 de marzo, 2001
265. <<<El safari de los Simpson>>> (CABF13) - 1 de abril, 2001
266. <<<Trilogia del error>>> (CABF14) - 29 de abril, 2001
267. <<<Nos vamos a Jubilandia>>> (CABF15) - 6 de mayo, 2001
268. <<<Hijos de un bruto menos>>> (CABF16) - 13 de mayo, 2001
269. <<<Cuentos populares>>> (CABF17) - 20 de mayo, 2001

DECIMOTERCERA TEMPORADA, 2001 - 2002

270. <<<La casa-arbol del terror xi>>> (CABF19) - 6 de noviembre, 2001
271. <<<Tu al correccional y yo a la carcel>>> (CABF22) - 11 de noviembre, 2001
272. <<<Homer el Moe>>> (CABF20) - 18 de noviembre, 2001
273. <<<Burns enamorado>>> (CABF18) - 2 de diciembre, 2001
274. <<<Aquellos patosos anos>>> (CABF21) - 9 de diciembre, 2001
275. <<<Ella de poca fe>>> (DABF02) - 16 de diciembre, 2001
276. <<<Discusion familiar>>> (DABF01) - 6 de enero, 2002
277. <<<Marge agridulce>>> (DABF03) - 20 de enero, 2002
278. <<<En mandibula cerrada>>> (DABF05) - 27 de enero, 2002
279. <<<Proposicion semidecente>>> (DABF04) - 10 de febrero, 2002
280. <<<Bart quiere lo que quiere>>> (DABF06) - 17 de febrero, 2002
281. <<<El ultimo rifle del oeste>>> (DABF07) - 24 de febrero, 2002
282. <<<El viejo y la llave>>> (DABF09) - 10 de marzo, 2002
283. <<<Historias de dominio publico>>> (DABF08) - 17 de marzo, 2002
284. <<<La culpa es de Lisa>>> (DABF10) - 31 de marzo, 2002
285. <<<Este Burns esta muy vivo>>> (DABF11) - 7 de abril, 2002
286. <<<Homenaje a una vida>>> (DABF12) - 21 de abril, 2002

- 287. <<<Estoy verde de rabia>>> (DABF13) - 28 de abril, 2002
- 288. <<<El Apu mas dulce>>> (DABF14) - 5 de mayo, 2002
- 289. <<<Nina pequena en gran liga>>> (DABF15) - 12 de mayo, 2002
- 290. <<<El juego de la silla>>> (DABF16) - 19 de mayo, 2002
- 291. <<<Papa tiene una placa nueva>>> (DABF17) - 22 de mayo, 2002

DECIMOCUARTA TEMPORADA, 2002 - 2003

- 292. <<<La casa-arbol del terror xiii>>> (DABF19) - 03 de noviembre, 2002
- 293. <<<Como rocanroleo en mis vacaciones de verano>>> (DABF22) - 10 de noviembre, 2002
- 294. <<<Bart contra Lisa contra tercero de primaria>>> (DABF20) - 17 de noviembre, 2002
- 295. <<<Marge, la pechugona>>> (DABF18) - 24 de noviembre, 2002
- 296. <<<Buscando refugio desesperadamente>>> (DABF21) - 1 de diciembre, 2002
- 297. <<<El maton superdetective>>> (EABF01) - 15 de diciembre, 2002
- 298. <<<Edna especial>>> (EABF02) - 5 de enero, 2003
- 299. <<<El padre que sabia demasiado poco>>> (EABF03) - 12 de enero, 2003
- 300. <<<Bartir de cero>>>²⁴⁶ (EABF05) - 16 de febrero, 2003
- 301. <<<Los fuertes brazos de la madre>>> (EABF04) - 2 de febrero, 2003
- 302. <<<Reza lo que sepas>>> (EABF06) - 9 de febrero, 2003
- 303. <<<Deletreo lo mas rapido que puedo>>> (EABF07) - 16 de febrero, 2003
- 304. <<<Ha renacido una estrella>>> (EABF08) - 2 de marzo, 2003
- 305. <<<Krusty caballero sin espada>>> (EABF09) - 9 de marzo, 2003
- 306. <<<Presidente ejecutivo Jo!>>> (EABF10) - 16 de marzo, 2003
- 307. <<<Perdonad si anoro el cielo>>> (EABF11) - 30 de marzo, 2003
- 308. <<<Los tres gays del bloque>>> (EABF12) - 13 de abril, 2003
- 309. <<<Colega ?donde esta mi rancho?>>> (EABF13) - 27 de abril, 2003
- 310. <<<Mi fiel cobardica>>> (EABF14) - 4 de mayo, 2003
- 311. <<<Frene a mi mujer>>> (EABF15) - 11 de mayo, 2003
- 312. <<<Bart belico>>> (EABF16) - 18 de mayo, 2003
- 313. <<<Moe y el blues del bebe>>> (EABF17) - 18 de mayo, 2003

DECIMOQUINTA TEMPORADA, 2003 - 2004

- 314. <<<La casa-arbol del Terror xiv>>> (EABF21) - 2 de noviembre, 2003
- 315. <<<Mi madre la robacoche>>> (EABF18) - 9 de noviembre, 2003
- 316. <<<El presidente llevaba perlas>>> (EABF20) - 16 de noviembre, 2003
- 317. <<<Los monologos de la regina>>> (EABF22) - 23 de noviembre, 2003
- 318. <<<El gordo y el peludo>>> (EABF19)- 30 de noviembre, 2003
- 319. <<<Hoy yo soy payaso>>> (FABF01) - 7 de diciembre, 2003
- 320. <<<Ya llego la decimoquinta temporada>>> (FABF02) - 14 de diciembre, 2003
- 321. <<<Marge contra solteros, ancianos, parejas sin hijos, adolescentes y gays>>> (FABF03) - 4 de enero, 2004
- 322. <<<Yo (gesto de disgusto)-bot>>> (FABF04) - 11 de enero, 2004
- 323. <<<Diatriba de un ama de casa loca>>> (FABF05) - 25 de enero, 2004
- 324. <<<Margica gira historica>>> (FABF06) - 8 de febrero, 2004
- 325. <<<Milhouse ya no vive aqui>>> (FABF07) - 15 de febrero, 2004
- 326. <<<Dos listas muy listas>>> (FABF09) - 22 de febrero, 2004

327. <<<El ziff que vino a cenar>>> (FABF08) - 14 de marzo, 2004
328. <<<El dia de la codependencia>>> (FABF10) - 21 de marzo, 2004
329. <<<El crio errante>>> (FABF11) - 28 de marzo, 2004
330. <<<Mi gran boda empollona>>> (FABF12) - 18 de abril, 2004
331. <<<Atrapanos si puedes>>> (FABF14) - 25 de abril, 2004
332. <<<Simpson el simplon>>> (FABF15) - 02 de mayo, 2004
333. <<<Tal como no eramos>>> (FABF13) - 09 de mayo, 2004
334. <<<Bandera Bart-Estellada>>> (FABF17) - 16 de mayo, 2004
335. <<<Al filo del panfleto>>> (FABF18) - 23 de mayo, 2004

DECIMOSEXTA TEMPORADA, 2004 - 2005

336. <<<La casa-arbol del terror xv>>> (FABF23) - 7 de noviembre, 2004
337. <<<Todo vale en el horno y en la guerra>>> (FABF20) - 14 de noviembre, 2004
338. <<<Durmiendo con el enemigo>>> (FABF19) - 21 de noviembre, 2004
339. <<<Ella era mi chica>>> (FABF22) - 5 de diciembre, 2004
340. <<<Hombre gordo y nino pequeno>>> (FABF21) - 12 de diciembre, 2004
341. <<<Recetas de medianoche>>> (FABF16) - 16 de enero, 2005
342. <<<Tabernisima mama>>> (GABF01) - 30 de enero, 2005
343. <<<Pase desespiadoso de Homer y Ned>>> (GABF02) - 6 de febrero, 2005
344. <<<Rapto-Rap>>> (GABF03) - 13 de febrero, 2005
345. <<<Casarse tiene algo>>> (GABF04) - 20 de febrero, 2005
346. <<<Un dia claro, no puedo ver a mi hermana>>> (GABF05) - 6 de marzo, 2005
347. <<<Gu gu gai pan>>> (GABF06) - 13 de marzo, 2005
348. <<<Homer-movil>>> (GABF07) - 20 de marzo, 2005
349. <<<El soplón vive arriba>>> (GABF08) - 3 de abril, 2005
350. <<<Futur-drama>>> (GABF12) - 17 de abril, 2005
351. <<<No temas al techador>>> (GABF10) - 1 de mayo, 2005
352. <<<El chico del corazon roto>>> (GABF11) - 1 de mayo, 2005
353. <<<Bart, estrella y estrellado>>> (GABF13) - 8 de mayo, 2005
354. <<<Gracias a Dios que es el dia del juicio final>>> (GABF14) - 8 de mayo, 2005
355. <<<Hogar sin Homer>>> (GABF15) - 15 de mayo, 2005
356. <<<El padre, el hijo y el espiritu invitado>>> (GABF09) - 15 de mayo, 2005

DECIMOSEPTIMA TEMPORADA, 2005 - 2006

357. <<<La hoguera de los manaties>>> (GABF18) - 11 de septiembre, 2005
358. <<<La nina que dormia demasiado poco>>> (GABF16) - 18 de septiembre, 2005
359. <<<Milhouse de arena y niebla>>> (GABF19) - 25 de septiembre, 2005
360. <<<La casa-arbol del terror xvi>>> (GABF17) - 6 de noviembre, 2005
361. <<<El envenenamiento del hijo de Marge>>> (GABF20) - 13 de noviembre, 2005
362. <<<Homer a la carrera>>> (GABF21) - 20 de noviembre, 2005
363. <<<Las ultimas mamas sombrero rojo>>> (GABF22) - 27 de noviembre, 2005
364. <<<El Bob italiano>>> (HABF02) - 11 de diciembre, 2005
365. <<<Cuentos de Navidad de Los Simpson>>> (HABF01) - 18 de diciembre, 2005
366. <<<La prueba de paternidad de Homer>>> (HABF03) - 8 de enero, 2006
367. <<<Camino a OJ-ninguna parte>>> (HABF04) - 29 de enero, 2006

368. <<<Mi bella damita>>> (HABF05) - 26 de febrero, 2006
369. <<<La historia aparentemente interminable>>> (HABF06) - 12 de marzo, 2006
370. <<<Bart tiene dos mamas>>> (HABF07) - 19 de marzo, 2006
371. <<<Homer Simpson, esta es su esposa>>> (HABF08) - 26 de marzo, 2006
372. <<<Million Dollar Abie>>> (HABF09) - 2 de abril, 2006
373. <<<Kiss Kiss Bang Bangalore>>> (HABF10) - 9 de abril, 2006
374. <<<Las historias mas humedas jamas contadas>>> (HABF11) - 23 de abril, 2006
375. <<<Las chicas solo quieren sumar>>> (HABF12) - 30 de abril, 2006
376. <<<A proposito de Marge>>> (HABF13) - 7 de mayo, 2006
377. <<<El hombre mono>>> (HABF14) - 14 de mayo, 2006
378. <<<Marge, Homer y el deporte en pareja>>> (HABF16) - 21 de mayo, 2006

DECIMOCTAVA TEMPORADA, 2006 - 2007

379. <<<El cocinero, el bribon, la mujer y su Homer>>> (HABF15) - 10 de septiembre, 2006
380. <<<Jazzy y los melodicos>>> (HABF18) - 17 de septiembre, 2006
381. <<<Por favor, Homer, no des ni clavo>>> (HABF20) - 24 de septiembre, 2006
382. <<<La casa-arbol del terror xvii>>> (HABF17) - 5 de noviembre, 2006
383. <<<Recluta -Jo!>>> (HABF21) - 12 de noviembre, 2006
384. <<<Moe, no Lisa>>> (HABF19) - 19 de noviembre, 2006
385. <<<Helado de Margie (con cabello azul claro)>>> (HABF22) - 26 de noviembre, 2006
386. <<<La pareja Ja Ja>>> (JABF02) - 10 de noviembre, 2006
387. <<<Kill Gil, volúmenes 1 y 2>>> (JABF01) - 17 de diciembre, 2006
388. <<<Esposa acuatica>>> (JABF03) - 28 de enero, 2007
389. <<<La venganza es un plato que se sirve tres veces>>> (JABF05) - 11 de febrero, 2007
390. <<<Pequena gran nina>>> (JABF04) - 18 de febrero, 2007
391. <<<Crecer en Springfield>>> (JABF07) - 7 de marzo, 2007
392. <<<Cuerdas gananes>>> (JABF09) - 7 de marzo, 2007
393. <<<Rofo y Jumenta>>> (JABF08) - 11 de marzo, 2007
394. <<<Homerazzi>>> (JABF06) - 25 de marzo, 2007
395. <<<Marge virtual>>> (JABF10) - 22 de abril, 2007
396. <<<Chicos de asco>>> (JABF11) - 29 de abril, 2007
397. <<<Granujas y escaleras>>> (JABF13) - 6 de mayo 2007
398. <<<!Alto!, o mi perro dispara>>> (JABF12) - 13 de mayo 2007
399. <<<24 minutos>>> (JABF14) - 20 de mayo 2007
400. <<<Kent no siempre puede decir lo que quiere>>> (JABF15) - 21 de octubre 2007

DECIMONOVENA TEMPORADA, 2007 - 2008

401. <<<!Le gusta volar, jo! (JABF20)>>> -- 23 de septiembre, 2007
402. <<<El Harnero de Sevilla (JABF18)>>> -- 30 de septiembre, 2007
403. <<<Grúa-boy de medianoche (JABF21)>>> - 7 de octubre, 2007
404. <<<No quiero saber por que canta el pajarito enjaulado>>> (JABF19) - 14 de octubre, 2007
405. <<<La casa-arbol del terror xm>>> (JABF17) - 4 de noviembre, 2007
406. <<<El pequeño huérfano Millie>>> (JABF22) - 11 de noviembre, 2007
407. <<<Maridos y cuchilladas>>> (JABF16) - 18 de noviembre, 2007
408. <<<Funeral por un enemigo>>> (KABF01) - 25 de noviembre, 2007

409. <<<Eterno estupor de una mente Simpson>>> (KABF02) - 16 de diciembre, 2007
410. <<<E. Pluribus Wiggum>>> (KABF03) - 6 de enero, 2008
411. <<<El show de los noventa>>> (KABF04) - 27 de enero, 2008
412. <<<Amor al estilo Springfieldiano>>> (KABF05) - 17 de febrero, 2008
413. <<<Infilbartado>>> (KABF06) -- 2 de marzo, 2008
414. <<<Nono crimen perfecto>>> (KABF07) -- 9 de marzo, 2008
415. <<<Hija ahumada>>> (KABF08) - 30 de marzo, 2008
416. <<<Papa, no me chupes la sangre>>> (KABF09) -- 13 de abril, 2008
417. <<<Apocalipta vaca>>> (KABF10) - 27 de abril, 2008
418. <<<Un Sundance cualquiera>>> (KABF11) - 4 de mayo, 2008
419. <<<Monalisamente>>> (KABF12) -- 11 de mayo, 2008
420. <<<Lisa al desnudo>>> (KABF13) - 18 de mayo, 2008

* Estos eran los títulos disponibles de los episodios emitidos en España en el momento de la edición del libro.

TALES (ca. 624 - 546 a.C.)

<<<Todas las cosas estan llenas de dioses y tienen un alma>>>.

ANAXIMANDRO (ca. 611 - 546 a.C.)

<<<A partir de donde las cosas tienen el origen, hacia allí se encamina también su perecer según la necesidad; pues se pagan unas a otras condena y expiación por su iniquidad según el tiempo fijado>>>.

LAO-TSE (nacido ca. 604 a.C.)

<<<Quien sabe no habla. Quien habla no sabe. Cierra la boca>>>.

ANAXIMENES (ca. 585 - 528 a.C.)

<<<El principio de las cosas existentes es el aire; pues de este nacen todas las cosas y en él se disuelven de nuevo>>>.

BUDA

<<<Toda la humanidad está enferma. Vengo a ustedes como un médico que ha diagnosticado esta enfermedad universal y está preparado para ayudar a curarla>>>.

CONFUCIO (ca. 551 - 479 a.C.)

<<<El gran hombre siempre está a gusto; el hombre mediocre siempre está al borde del precipicio>>>.

HERACLITO (muerto ca. 510 - 480 a.C.)

<<<Nadie se baña en el mismo río dos veces porque todo cambia en el río y en el que se baña>>>.

PARMENIDES (515 - 445 a.C.)

<<<Jamás se impondrá que haya cosas que no sean>>>.

SOCRATES (470 - 399 a.C.)

<<<La riqueza no trae la excelencia, pero la excelencia trae la riqueza y otras bendiciones públicas y privadas para los hombres>>>.

PLATON (428/7 - 348/7 a.C.)

<<<A menos que los filósofos reinen en las ciudades o cuantos ahora se llaman reyes y dinastas practiquen noble y adecuadamente la filosofía [...] no hay tregua para los males de las ciudades, ni tampoco, según creo, para los del género humano>>>.

ARISTOTELES (384 - 322 a.C.)

<<<Lo propio de cada ser según su naturaleza es lo mejor y lo más placentero para cada uno. Para el hombre, por lo tanto, la vida de acuerdo con la razón es la mejor y la más placentera, pues la razón más que ninguna otra cosa es el hombre>>>.

EPICURO (341 - 270 a.C.)

<<<El placer reconocemos como bien primero, connatural a nosotros. De él partimos para todo lo que elegimos o rechazamos y a él llegamos>>>.

EPICTETO (50 - 130)

<<<Los hombres no tienen miedo de las cosas, sino de como las ven>>>.

MARCO AURELIO (121 - 180)

<<<Todo suceso es tan cotidiano y conocido como la rosa en la primavera o la fruta en el verano. Tal es la enfermedad, la muerte, la injuria, la maquinacion y todas las cosas que alegran o entristecen a los estupidos>>>.

SAN AGUSTIN (354 - 430)

<<<Aun lo que llamamos mal en el mundo, bien ordenado y colocado en su lugar, hace resaltar mas eminentemente el bien>>>.

ANSELMO (1033 - 1109)

<<<Existes, pues, !oh Señor, Dios mio!, y tan verdaderamente, que no es siquiera posible pensarte como no existente>>>.

SANTO TOMAS DE AQUINO (1225 - 1274)

<<<La criatura racional se encuentra sometida a la divina providencia como tal, y es providente por si misma y para las demas cosas. Por lo mismo, hay tambien en ella una participacion de la razon eterna en virtud de la cual se encuentra naturalmente inclinada a actos y fines debidos. Y esta participacion de la ley eterna en la criatura racional es lo que se llama ley natural>>>.

FRANCIS BACON (1561 - 1626)

<<<No solo debemos buscar y procurarnos una gran cantidad de experimentos, por cierto distintos de los que se han utilizado hasta ahora, sino que deben aplicarse un metodo, un orden y un procedimiento muy otros para la continuacion y ampliacion de la experiencia>>>.

THOMAS HOBBS (1588 - 1679)

<<<La vida del hombre es solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta>>>.

RENE DESCARTES (1596 - 1650)

<<<Supondre, pues, que [...] algun genio maligno de extremado poder e inteligencia pone todo su empeño en hacerme errar [...]. Pero por mas que me engane, no podra nunca conseguir que yo no exista mientras yo siga pensando que soy algo. De manera que, una vez sopesados de forma escrupulosa todos los argumentos, se ha de concluir que siempre que digo "yo soy, yo existo" o lo concibo en mi mente, necesariamente debe de ser verdad>>>.

BARUCH SPINOZA (1632 - 1677)

<<<En la naturaleza no hay nada contingente, sino que, en virtud de la necesidad de la naturaleza divina, todo esta determinado a existir y obrar de cierta manera>>>.

JOHN LOCKE (1632 - 1704)

<<<La natural libertad del hombre es ser libre de cualquier poder superior sobre la tierra, y no estar bajo la voluntad o autoridad legislativa del hombre, sino tener unicamente la ley de la naturaleza para regirse>>>.

GOTTFRIED LEIBNIZ (1646 - 1716)

<<<Sigue el alma sus propias leyes y el cuerpo tambien las suyas propias, y se encuentran en virtud

de la armonia preestablecida entre las sustancias, puesto que todas son las representaciones de un mismo universo>>>.

GEORGE BERKELEY (1685 - 1753)

<<<Ser es ser percibido>>>.

DAVID HUME (1711 - 1776)

<<<La razon es, y debe ser, solo esclava de las pasiones y no puede aspirar a otro oficio que servir las y obedecerlas>>>.

IMMANUEL KANT (1724 - 1804)

<<<Todo conocimiento empieza con la experiencia, pero no por eso todo el procede de la experiencia>>>.

G. W. F. HEGEL (1770 - 1831)

<<<Colaborar a que la filosofia se aproxime a la forma de la ciencia, a que pueda despojarse de su nombre de "amor al saber" y sea conocimiento efectivo, tal es lo que me he propuesto>>>.

ARTHUR SCHOPENHAUER (1788 - 1860)

<<<"El mundo es mi representacion": Esta es una verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en el la reflexion filosofica>>>.>>>.

JOHN STUART MILL (1806 - 1873)

<<<Es mejor ser un ser humano insatisfecho que un cerdo satisfecho; mejor ser un Socrates insatisfecho que un necio satisfecho>>>.

SOREN KIERKEGAARD (1813 - 1855)

<<<Si tuviese que elegir un epitafio para mi tumba, no elegiria otro que "Ese individuo">>>.

KARL MARX (1818 - 1883)

<<<Asi como los individuos expresan sus vidas, asi son. Lo que son coincide con lo que producen pero, junto con lo que producen, cuenta tambien como lo producen. Lo que los individuos son, pues, depende de las condiciones materiales de su produccion>>>.

CHARLES SANDERS PEIRCE (1839 - 1914)

<<<Hay pocas personas que se preocupen de estudiar logica, porque todo el mundo se considera lo suficientemente experto en el arte de razonar. Observo, sin embargo, que esta satisfaccion se limita a la propia capacidad de raciocinio, no extendiendose a la de los demas>>>.

WILLIAM JAMES (1842 - 1910)

<<<Mi primer acto de libre albedrio sera creer en el libre albedrio>>>.

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844 - 1900)

<<<De la escuela de la guerra de la vida\ lo que no me mata, me hace mas fuerte>>>.

GOTTLOB FREGE (1848 - 1925)

<<<Desde luego es loable intentar aclararse a uno mismo en la medida de lo posible el significado

que se asocia con una palabra. Pero no debemos olvidar que no todo puede ser definido>>>.

EDMUND HUSSERL (1859 - 1938)

<<<A las cosas mismas>>>.

HENRI BERGSON (1859 - 1941)

<<<El ojo ve solo lo que la mente esta preparada para comprender>>>.

JOHN DEWEY (1859 - 1952)

<<<El sentido de un todo subyacente y extensivo es el contexto de toda experiencia y la esencia de la cordura>>>.

ALFRED NORTH WHITEHEAD (1861 - 1947)

<<<La naturaleza es una estructura de proceso en continuo avance. La realidad es el proceso>>>.

BERTRAND RUSSELL (1872 - 1970)

<<<El escepticismo, aunque logicamente impecable, es psicologicamente imposible, y hay un elemento de frivola insinceridad en toda filosofia que finja aceptarlo>>>.

G.E.MOORE (1873 - 1958)

<<<Si me preguntan "?como se define bueno?", mi respuesta es que no puede definirse y que esto es todo lo que tengo que decir sobre el particular>>>.

LUDWIG WITTGENSTEIN (1889 - 1951)

<<<?Cual es tu objetivo en filosofia? Mostrarle a la mosca la salida de la botella cazamoscas>>>.

MARTIN HEIDEGGER (1889 - 1976)

<<<El Dasein es un ente que no solo figura entre otros entes, sino que se distingue onticamente en que, a este ente en su ser, le va este su ser mismo>>>.

GILBERT RYLE (1900 - 1976)

<<<Aprender como mejorar una capacidad no es igual a aprender que u obtener informacion>>>.

KARL POPPER (1902 - 1995)

<<<Propongo entonces reemplazar la pregunta acerca de las fuentes del conocimiento por una pregunta completamente diferente: " ?como podemos detectar y eliminar el error?">>>.

JEAN-PAUL SARTRE (1905 - 1980)

<<<El hombre no es otra cosa que lo que el mismo hace de si>>>.

SIMONE DE BEAUVOIR (1908 - 1986)

<<<No se nace mujer: se llega a serlo>>>.

W. V. O. QUINE (1908 - 2000)

<<<Lo que se revela en la indeterminacion de la traduccion es que la nocion de la proposicion como significado de la oracion es insostenible. Lo que se revela en la indeterminacion empirica de la ciencia global es que hay diversas maneras defendibles de concebir el mundo>>>.

ALBERT CAMUS (1915 - 1960)

<<<No hay mas que un problema filosofico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena es responder a la pregunta fundamental de la filosofia>>>.

CON LAS VOCES DE...

DAVID L. G. ARNOLD es profesor lector de literatura inglesa en la universidad de Wisconsin, en Stevens Point. Además de ocuparse de Los Simpson y la cultura popular, sus investigaciones se centran en los lamentos de William Faulkner y las novelas de protesta social de Chester Himes. David está convencido de saber como murió REALMENTE Maude Flanders.

DANIEL BARWICK es profesor lector de filosofía en el Alfred State College. Ha publicado el volumen *Intentional Implications* y numerosos artículos. Barwick imparte cursos de ética, metafísica y el estudio de la educación en general. Le gustan los cacahuetes (sin cáscara), robar caramelos a los niños (es en serio), y regodearse en su propia crapulencia.

ERIC BRONSON es investigador de filosofía y civilización mundial en el Berkeley College de Nueva York. También es profesor visitante en la Universidad Estatal Altai de Barnaul, en Rusia. Mmmmmm... kolbassa.

PAUL A. CANTOR es profesor titular de literatura inglesa en la Universidad de Virginia y ha formado parte del Consejo Nacional de Humanidades. Ha publicado varios libros y numerosos artículos sobre temas como Shakespeare, literatura romántica y teoría literaria. En 2001 se publicó una recopilación de sus ensayos sobre cultura popular con el título de *Gilligan XJnbound* (Rowman and Littlefield, 2001). Su obra sobre Los Simpson ha sido elogiada y citada por el *National Enquirer*. Cantor acaba de hacerse con el codiciado papel de Danny de Vito en el remake de Fox *Searchlight* de *Twins* protagonizado por Rainer Wolfcastle.

MARK T. CONARD es autor de ficción, filósofo y lobo estepario radicado en Filadelfia. Sus escritos sobre Kant y Nietzsche han aparecido en *Philosophy Today* y *The Southern Journal of Philosophy*. Su artículo <<<Symbolism, Meaning, and Nihilism in Quentin Tarantino's Pulp Fiction>>> fue publicado en *Philosophy Now*. Mark ya no cree en nada y ha decidido estudiar derecho.

GERALD J. ERION enseña filosofía en el Medaille College de Buffalo, Nueva York. Ha publicado textos de filosofía de la mente y ética, pero nunca ha ganado al bombardeo de preguntas sobre la Biblia.

RAJA HALWANI es profesor lector de filosofía en el departamento de artes liberales del School of the Art Institute de Chicago. Sus intereses filosóficos se centran en la ética, la filosofía del arte y la filosofía del sexo y el amor. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y está preparando un libro sobre la ética de las virtudes. Con todo, el mayor logro de Raja ha sido el descubrimiento de una comida entre el desayuno y el brunch.

JASON Holt es investigador de la Universidad de Manitoba. Es también autor de *Blindsight and the Nature of Consciousness* (Broadview Press, 2003) y de diversos artículos sobre temas filosóficos. Ninguno de sus trabajos lleva el sello de garantía de Krusty.

WILLIAM IRWIN es profesor lector de filosofía en el King's College de Pennsylvania. Ha publicado artículos sobre teoría de la interpretación y estética en revistas académicas; es autor, entre otros títulos, de *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense* (Greenwood Press, 1999), y coautor de *Critical Thinking* (2001). Es editor de *Seinfeld and Philosophy: A Book about Everything and Nothing* (Open Court, 1999) y *The Death and Resurrection of the Author* (Greenwood

Press, 2002). Bill quisiera agradecer a David Crosby haberlo mantenido lejos del bar de Moe y de la cerveza Duff.

KELLY DEAN JOLLEY es profesor titular de filosofía en la Universidad de Auburn. Entre sus publicaciones recientes se cuenta <<<Philosophical Investigations and a Philosophical Education>>>, en *The Modern Schoolman*. Kelly posee la colección más grande de Stacy Malibu que existe.

DEBORAH KNIGHT es profesora lectora de filosofía e investigadora en la universidad de Queen, en Kingston, Canada. Ha publicado numerosos artículos sobre temas de estética, filosofía del cine, filosofía de la literatura y filosofía de la mente, y siempre sigue el consejo de Bart sobre los ponis.

JAMES LAWLER es profesor asociado del Departamento de Filosofía en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo. Es autor de *The Existentialist Marxism of Jean-Paul Sartre* y de *IQ, Heritability, and Racism*, además de artículos sobre Kant, Hegel y Marx. Ha editado *Dialectics of the U.S. Constitution: Selected Writings of Mitchell Franklin*, publicado en 2001 por MEP Press. En su tiempo libre, Jim se dedica a coleccionar discos antiguos de Gingivitis Murphy, y se interesa especialmente por el infame período parisino del músico.

J. R. LOMBARDO es miembro del cuerpo docente de la City University de Nueva York y tiene una consulta privada de psicoterapia y orientación. Está especializado en el área de la enfermedad mental y la ética, aunque como poeta ha recibido el premio <<<Best New Poet>>> por su <<<Tripping through the Celestial Woods>>>. El Backstreet Boy favorito de J. R. es el <<<el pequeño con cara de rata>>>.

CARL MATHESON es profesor de filosofía y jefe del Departamento de Filosofía de la Universidad de Manitoba. Ha publicado ensayos de filosofía del arte, historia y filosofía de la ciencia y metafísica. Junto a David Davies ha editado una antología de filosofía de la literatura para Broadview Press. Si el presupuesto lo permitiese, mantendría a los estudiantes en su sitio mediante unos imanes gigantes.

JENNIFER LYNN MCMAHON es profesora lectora de filosofía en el Centre College de Kentucky. Ha publicado ensayos sobre Sartre, sobre filosofía oriental y sobre estética. Aunque todavía no ha tenido que buscar un segundo empleo para costearse su pasión por los caballos, los ocho que tiene en su cuadra demuestran lo que puede pasar cuando los padres compran ponis a sus hijas.

AEON J. SKOBLE es profesor lector visitante de filosofía en la Academia Militar de West Point. Es coeditor de la antología *Political Philosophy: Essential Selections* (Prentice-Hall, 1999), y autor de *Freedom, Authority, and Social Order* (Open Court, 2005). Suele escribir sobre moral, política y teoría social para publicaciones especializadas o generales, y es editor de la revista anual *Reason Papers*. También es editor colaborador de *Corey Magazine*.

DALE SNOW es profesora asociada de filosofía en el Loyola College de Maryland. Es autora de *Schelling and the End of Idealism* (State University of New York Press, 1996) y ha publicado numerosas traducciones académicas del alemán. Está de acuerdo con Marge en que <<<todos los académicos quereis lo mismo>>>.

JAMES SNOW es profesor de matemáticas de secundaria en el Sistema Público de Educación del Condado de Baltimore. Además es miembro de la Graduate Faculty of Education en el Loyola College de Maryland y trabaja como agente de bolsa. Ha publicado ensayos sobre las novelas de Thomas Hardy y sobre la filosofía de Arthur Schopenhauer; su artículo más reciente apareció (en holandés) en la revista

Philosophie. Su mantra viene directamente de los labios de Homer Simpson: <<<!Mi hora de desayuno es cuando yo lo diga!>>>.

DAVID VESSEY es profesor lector de filosofía y religión en el Beloit College. Sus investigaciones se centran en la filosofía europea contemporánea y ha publicado artículos sobre Sartre, Foucault y Ricoeur. Como Ned, conduce un Geo, y aunque no tenga un doctorado en la preparación de cocteles, cree contar con suficientes credenciales.

JAMES M. WALLACE es catedrático de literatura en el King's College de Pensilvania. Ha publicado ensayos sobre literatura estadounidense y es autor de *Parallel Lives: A Novel Way to Learn Thinking and Writing* (McGraw-Hill, 1999), así como coautor de *Critical Thinking*. Jim no tiene duda de que le caeran tomates.

JOSEPH ZECCARDI investiga en este momento el tema de Sartre y la literatura existencialista. Tal vez recuerdeis a Joe como periodista estrella de publicaciones como *Montgomery* (<<<No puedo creer que es un periódico>>>) *Life*. Como filósofo muerto de hambre, es autor de cientos de artículos de prensa, de los cuales ninguno resulta pertinente en el contexto de este libro. Lo importante es que Joseph existe.

notes

¹ La traduccion de los dialogos de la serie se ha tomado del doblaje espanol, aunque en algunos casos se ha modificado ligeramente.

² Mis consideraciones sobre Aristoteles derivan sobre todo de la Etica Nicomaquea, en especial de los libros I, II, V y VIII (traduccion al castellano de Julio Palli Bonet, Etica Nicomaquea, Etica Eudemica, Gredos, Barcelona, 1985) y la Politica (traduccion al castellano de Manuela Garcia Valdez, Gredo, Barcelona, 1988). Las referencias especificas se encuentran en el cuerpo del ensayo. No hace falta decir que buena parte de lo que afirmo sobre Aristoteles puede ser objeto de discusion.

³ Hay que resistir la tentacion de pensar que el vicioso tambien es prudente. Segun Aristoteles, el vicioso no posee phronesis; en lugar de eso, posee entendimiento. Para el filosofo, la razon o sabiduria practica tiene fuerza normativa y no se limita a la relacion entre medios y fines. La phronesis nos permite saber que es importante en la vida etica. Es por eso que Aristoteles insiste repetidas veces en que lo correcto es aquello que aparenta serlo a los ojos del agente virtuoso (vease, por ejemplo, Etica Nicomaquea, 1176a16 - 19).

⁴ Vease la guia de episodios al final del libro para una lista ordenada de todos los episodios. Muchas de las citas y todos los titulos de los episodios que aparecen en este ensayo se han tomado de la Guia Completa de los Simpson. Ediciones B, Barcelona, 1997 y Los Simpson !por siempre!, Ediciones B, Barcelona, 1999.

⁵ Podria pensarse que Marge cumple con este papel, dada la conclusion de Homer, segun la cual ella es su "alma gemela" (El Misterioso viaje de Homer) pero la mayor parte de los episodios mas bien indica lo mucho que divergen Marge y Homer en cuanto a sus metas, intereses y actividades.

⁶ Vease el capitulo 3.

⁷ Digo "a sabiendas" porque, en "Viva Ned Flanders", Homer se despierta en un hotel en Las Vegas y descubre que, en la borrachera de la noche anterior, se ha casado con la camarera de un bar, y no queda claro si, de hecho, han practicado sexo.

⁸ Para una interpretacion de Marge en clave aristotelica, vease el capitulo 4.

⁹ A proposito de los vicios de la poblacion de Springfield, vease el capitulo 12.

¹⁰ Y nunca sera feliz. Por otra parte. Al respecto, vease el capitulo 13.

¹¹ A proposito del modo de ser de Flanders, vease el capitulo 14.

¹² Se trata de variables como los medios intelectuales y economicos modestos y una vida entre los habitantes de Springfield. Tambien hay que tener en cuenta que podria admirarse la manera de ser de Homer por otros motivos. El mas evidente es que resulta muy divertido. Y tambien podriamos admirarlo por aquello que, llevado a la exageracion, descubrimos de nosotros mismos --o de algunos de nosotros-- en el.

¹³ Quisiera agradecer a los editores>>> de cite volumen sus muy utiles comentarios, en especial a Bill Invin. que me brindo apoyo y estimulo constantes; a Steve Jones por las excelentes conversaciones sobre Homer Simpson y por tolerar (y a veces disfrutar) mi uso constante de cita>>> homericas en el habla cotidiana; a mis brillantes alumnos del School of Art Institute de Chicago por discutir conmigo en numerosas ocasiones (en las que hubo una gran incontinencia en el consumo de comida y bebida) la* ideas recogidas en este ensayo, y por usar ejemplos de Les Simpwn en sus trabajos de filosofia, ademas de su alegria contagiosa ante la mera idea de que estuviese escribiendo este articulo: a Annika Connor. Tcd Dumitrescu, Christopher Koch, Sory Poole, Sara Puzey, Austin Stewart y Dahlia Tufen (a ellos dedico este ensayo).

¹⁴ ?Resulta antiintelectual que un doctor en filosofia escriba un ensayo sobre una serie televisiva?

Como hemos argumentado en la Introduccion, no necesariamente: depende de si la serie puede o no arrojar luz sobre algun problema filosofico o funciona como ejemplo accesible para explicar una tesis. Si quisieramos adoptar un enfoque antiintelectual, podriamos sostener que todo lo que hace falta saber sobre la vida puede aprenderse mirando la television, pero desde luego nuestra tesis no es esa. De hecho, intentamos valernos del interes del publico en la serie para acercarlo mas a la filosofia.

¹⁵ Desde luego, no es lo mismo un intelectual que un experto: muchos intelectuales no son expertos en nada. Sin embargo, sospecho que la antipatia hacia ambas figuras tiene el mismo origen, y que la diferencia entre las dos se diluye ante quienes tienden a rechazarlas o despreciarlas.

¹⁶ No es mi intencion ocuparme de los argumentos concernientes a la posibilidad de que existan criterios objetivos para juzgar la comida, solo insistir en que hay una diferencia entre la preferencia de Smith por el chocolate en lugar de la vainilla y la preferencia de Jones por el homicidio en lugar de la terapia psicologica o la asistencia social.

¹⁷ Christopher Cerf y Victor Navasky, *The Experts Speak*, Pantheon Books, Nueva York, 1984, p. 215.

¹⁸ Por supuesto, el medico en cuestion podria tener por hobby el estudio de la Batalla de Maraton, pero me refiero aqui al medico qua medico.

¹⁹ En caso de que os interese el tema, vease Peter Green, *The Greco-Persian Wars*, University of California Press, Berkeley, 1996.

²⁰ Vease, por ejemplo, el libro de Mary Lefkowitz titulado *Not Out of Africa*, Basic Books, Nueva York, 1996, en donde relata su experiencia como filologa clasica que intenta mantener un estandar de investigacion racional en el candente ambito de la arqueologia basada en las razas.

²¹ Para un raro relato objetivo de la interpretacion artistica, vease el volumen de William Irwin titulado *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*, Greenwood Press, Westport, 1999. Ironias del destino, mientras las nociones de verdad y competencia se ven problematizadas desde la academia --segun la cual no hay tal cosa como expertos en moral--, los talk shows y las listas de los libros mas vendidos abundan en expertos en relaciones sentimentales, astrologia y angeles. En mi opinion, solo se refrenda la competencia de estos expertos cuando confirman la predisposicion del publico, y se les rechaza del modo que he esbozado cuando esto no ocurre. Sin duda, el rechazo de la reivindicacion de la competencia en el campo de los valores morales es distinto al rechazo de la competencia en el ambito de la fisica, pero lo interesante es que exista en ambas areas y, al mismo tiempo, veamos reivindicaciones de la propia competencia en una vasta serie de asuntos inapropiados.

²² Vease, por ejemplo, Alan Sokal y Jean Bricmont, *Fashionable Nonsense: Post-modern Intellectuals Abuse of Science*, Picador, Nueva York, 1998. El libro nace de la famosa broma de Sokal, quien envio un articulo falso a unos editores incompetentes desde el punto de vista cientifico que lo dieron por bueno. El texto se titulaba <<<Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity>>>, y se publico originalmente en *Social Text* 46 - 47 (1996), pp. 217 - 252.

²³ Este ejemplo tambien demuestra que la actitud generalizada hacia la <<<autoridad>>> y aquella que suele observarse hacia los <<<intelectuales>>> no son exactamente iguales. Las personas muestran menor resistencia a la autoridad o a la competencia cuando el area de injerencia no es de corte <<<intelectual>>>, como es el caso de la competencia del fontanero, que todos reconocen. Desde luego, toda competencia exige un cierto grado de intelectualismo, de modo que la distincion es falaz, y en todo caso obedece a una actitud generalizada. No se trata de una afirmacion sobre el nivel intelectual de los maestros fontaneros. De estos ultimos tambien se puede decir que son sabios, pero no se les suele percibir como una amenaza. Ello tal vez se deba a que, cuando hablamos de <<<intelectuales>>> o de <<<personas inteligentes>>>, estamos describiendo una caracteristica general que distingue a la persona,

mientras que cuando hablamos de <<<expertos>>>, estamos describiendo un atributo aislado, que nos hace sentir menos amenazados. Lisa es una intelectual (que va en busca de la sabiduría) y muy inteligente, aunque no es <<<experta>>> en nada.

²⁴ Caso en que los médicos llevaron a cabo experimentos sin consentimiento y con gran desden hacia el bienestar de los <<<participantes>>>, a quienes infectaron de sífilis.

²⁵ Por ejemplo, G.I Joe ha recibido críticas por promover el militarismo y la violencia, al igual que todos los juguetes de inspiración castrense. Sin embargo, una mayoría abrumadora de padres desdenan la llamada de atención de algunos intelectuales, según quienes deberíamos estimular a los niños a jugar a otro tipo de juegos.

²⁶ Para una discusión más profunda sobre este episodio, vease el capítulo 11..

²⁷ Ibid., p. 178

²⁸ Hay quien sostiene que, en efecto, Homer no tiene derecho a vivir en la estupidez. Esta tesis podría ser válida en cierto modo, pero no es ese mi punto.

²⁹ Agradezco a Marlc Conard y a William Irwin por ayudarme a aclarar numerosas ideas y recordarme otros tantos ejemplos útiles.

³⁰ Maestro de Olimpo, músico celebre según el mito.

³¹ Platon, Banquete, en Diálogos III, traducción de M. Martínez Hernández, revisada por José Luis Navarro, Gredos, Madrid, 2007, 215c.

³² Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, traducción de Isidoro Requena y Jacobo Muñoz, Alianza, Madrid, 1999, SS 5.6.

³³ Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille - Gustave Flaubert de 1821 a 1857, Gallimard, Paris, 1971 - 1972, 1.1, p. 25. Se ha traducido directamente del francés.

³⁴ Ibid. p. 136.

³⁵ Ibid. p. 140.

³⁶ Para un comentario más extenso de este episodio, vease el capítulo 14.

³⁷ Confucio, The Analects of Confucius, Vintage, Nueva York, 1989, 2:18. Hay diversas ediciones en castellano. Por ejemplo, Analectas: reflexiones y enseñanzas, Barcelona, Circulo de Lectores, 1999. Aquí se ha traducido de la versión inglesa.

³⁸ Lao-Tse, The Tao Te Ching, Hackett, Indianapolis, 1993, capítulo 56. Hay diversas ediciones en castellano. Aquí se ha traducido de la versión inglesa.

³⁹ The Bhagavad-Gita, Bantam, Nueva York, 1986, p. 33. Hay traducción al castellano de Consuelo Martín Diza, Bhagavad Gita, Trotta, Madrid, 1997.

⁴⁰ Ibid., p. 66.

⁴¹ Sarvepalli Radhakrishnan y Charles A. Moore (eds.), A Source Book of Indian Philosophy, Princeton University Press, Princeton, p. 313.

⁴² Para una visión equilibrada del papel de Heidegger en el partido nazi, vease Richard Wolin, The Heidegger Controversy, MIT Press, Cambridge, 1992.

⁴³ Mi especial agradecimiento a Pasquale Baldino por su investigación y por compartir sus vastos conocimientos sobre Los Simpson, y a Jennifer McMahon por sus útiles sugerencias.

⁴⁴ Para otras consideraciones sobre este punto, vease el capítulo 1.

⁴⁵ Daniel Barwick se propone un objetivo similar al de este ensayo en <<<George's Failed Quest for Happiness: An Aristotelian Analysis>>>, en Seinfeld and Philosophy, Open Court, Chicago, 2000. Vease también, en el mismo volumen, el artículo de Skoble titulado <<<Virtue Ethics and TV's Seinfeld>>>.

⁴⁶ James Rachels incluye una valiosa introducción al respecto en su Elements of Moral Philosophy, McGraw-Hill, Nueva York, 1999, pp. 175 - 177.

⁴⁷ Esta relacion aparece en el Libro iv de la Etica Nicomaquea, traduccion al castellano de Julio Palli Bonet, Gredos, Madrid, 1985.

⁴⁸ Ibid., 1106a6 - 1107a25.

⁴⁹ Aristoteles concede que no existe un justo medio para todos los rasgos de caracter. Por ejemplo, afirma que el rencor, la desvergüenza y la envidia nunca pueden acercarse a la virtud, y que el adulterio, el robo y el homicidio siempre son indebidos. Al respecto escribe que realizarlos es absolutamente erroneo, al igual que <<<lo es creer que en la injusticia, la cobardia y el desenfreno hay termino medio, exceso y defecto, pues entonces habria un termino medio del exceso y del defecto, y un exceso del exceso y un defecto del defecto>>> {Ibid., 1107a9 - 25).

⁵⁰ Ibid., 1120b10 - 12

⁵¹ Ibid., 1097a31 - 1097b1.

⁵² <<<Doing well>>>, en la traduccion al ingles de la Etica Nicomaquea realizada por Irwin.

⁵³ A proposito de la respuesta del filosofo a esta critica, vease Etica Nicomaquea, 1097b3 y 1170b5.

⁵⁴ Uno podria preguntarse si este tipo de actividades le reportan a Marge genuina eudaimonia o algo mas parecido al placer fisico, pero notese que no parece llevarlas a cabo por alguna motivacion egoista, sino porque entiende el papel que dichas actividades pueden tener como sustento de un vinculo familiar estrecho. Para una critica feminista del personaje de Marge, vease el capitulo 9.

⁵⁵ Ibid., 1103a21 - 22.

⁵⁶ Ibid., 1103a35 - 36.

⁵⁷ Ibid., 1104a35 - 1104b3.

⁵⁸ Desgraciadamente para Bart, sin embargo, las cosas no siempre son tan claras. La voz de su conciencia, de hecho, lo convence de robar un videojuego, Bonestorm, en <<<Marge, no seas orgullosa>>>.

⁵⁹ Para otra interpretacion de la filosofia moral de Flanders, vease el capitulo 14. La teoria del mandato divino no es la unica teoria religiosa de la etica. Muy distinta resulta, por ejemplo, la teoria de la ley natural de Tomas de Aquino, aunque tambien se trata de una filosofia moral religiosa.

⁶⁰ Esta presentacion de la teoria del mandato divino viene de Rachels, Elements, pp. 55 - 59.

⁶¹ El propio reverendo Lovejoy admite que las ensenanzas biblicas tienen sus inconvenientes; en <<<Secretos de un matrimonio con exito>>>, le pregunta a Marge, que ha venido a buscar su consejo: <<<?Te has sentado a leer esta cosa? Tecnicamente, esta prohibido ir al lavabo>>>

⁶² Zaratustra es una obra ficcional, de modo que estas palabras las dice un personaje de ficcion, una ancianita que le da consejo al profeta Zaratustra. En con secuencia, no esta claro que dichas palabras representen el pensamiento de Nietzsche, aunque es celebre por haber dicho algunas cosas sumamente ridiculas a proposito de las mujeres. Por otra parte, !no queda claro a quien se deba fustigar con el latigo!

⁶³ Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, traduccion de Andres Sanchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, capitulo 4, p. 50.

⁶⁴ Ibid., capitulo 5, p. 69.

⁶⁵ Ibid., capitulo 4, p. 59.

⁶⁶ Ibid., capitulo 7, p. 81.

⁶⁷ Ibid., capitulo 7, p. 81.

⁶⁸ Ibid., capitulo 15, p. 133.

⁶⁹ Ibid., capitulo 15, p. 135.

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, Crepusculo de los idolos, o Como se filosofa con el martillo, traduccion de Andres Sanchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, apartado 6 de <<<La "razon" en la filosofia>>>, pp. 49

y 50.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *La genealogia de la moral*, traduccion de Andres Sanchez Pascual, Alianza, Madrid, 1972, <<<"Bueno y malvado", "bueno y malo">>>, apartado 13, p. 51 y 52.

⁷² Friedrich Nietzsche, *Crepusculo de los idolos, o Como sefilosofa con el martillo>>>*, nota 9, apartado 5, de <<<La "razon" en la filosofia>>>, p. 51.

⁷³ Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, <<<La gaya scienza>>>, traduccion de Jose Jara, Circulo de Lectores, Barcelona, 2002, seccion 107, p. 189.

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de dominio*, traduccion de Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1951, apartado 482, p. 308.

⁷⁵ Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, p. 182.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, nota 12, fragmento 290, pp. 282 y 283.

⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de dominio*, apartado 371, p. 235.

⁷⁸ Alexander Nehamas, *op. cit.*, p. 174

⁷⁹ Richard Schacht, *Making Sense of Nietzsche*, University of Illinois Press, Urbana, 1995, p. 133.

⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *La genealogia de la moral*, <<<"Bueno y malvado , Bueno y malo">>>, apartado 2, p. 30.

⁸¹ *Op. cit.*, apartado 10, pp. 42 y 43. Nietzsche suele utilizar el vocablo frances *ressentiment*.

⁸² *Ibid.*, apartados 13 y 14, p. 53.

⁸³ *Ibid.*, apartado 15, p. 55.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, traduccion de Andres Sanchez Pascual, Alianza, Madrid, 1971, <<<Por que soy un destino>>>, apartado 5, p. 140.

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de dominio*, apartado 15, p. 33.

⁸⁶ *Ibid.*, apartado 55, p. 57.

⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, nota 2, capitulo 7, p. 81.

⁸⁸ No es posible presentar aqui una defensa teorica de esta definicion. Para una elaboracion mas extensa de la misma vease el articulo de William Irwin titulado <<<What is an Allusion?>>>, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001, 59 (3).

⁸⁹ Para una reflexion mas extensa sobre este episodio, vease el capitulo 9.

⁹⁰ Vease Ted Cohen, *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*. University of Chicago Press, Chicago, 1999, p. 29.

⁹¹ Para Una discusion mas extensa de la parodia en *Los Simpson*, vease el capitulo 7.

⁹² <http://www.snpp.com/other/interviews/groening99e.html>

⁹³ Agradecemos a los siguientes colegas la ayuda prestada para escribir este en-sayo: Mark Conard, Raja Halwani, Megan Lloyd, Jennifer O'Neill, David Weberman, Sarah Worth y Joe Zeccardi.

⁹⁴ El contraste entre las formas artisticas llamadas <<<altas>>> y las <<<populares>>> resulta util pero tambien problematico. El cine y mas recientemente la television son ejemplos obvios de medios que hacen tambalear los cimientos de esta distincion. Hace tiempo que filosofos del arte como Stanley Cavell y Ted Cohen reconocen en *Con la muerte en los talones* de Hitchcock un ejemplo tan apropiado de arte como un autorretrato de Rembrandt. En su *A Philosophy of Mass Art* (Clarendon Press, Oxford, 1998), Noel Carroll sugiere que es mejor hablar de arte <<<masificado>>> cuando nos referimos al <<<arte popular producido y distribuido por medios masificados>>> (p. 3). Creo que no hay duda a proposito de que *Los Simpson* puedan considerarse un ejemplo de este tipo de arte popular o masificado. No supongo que el arte <<<elevado>>> sea necesariamente superior al <<<popular>>>: existen tantas obras de arte popular como obras pesimas de <<<arte elevado>>>.

⁹⁵ Vease el capitulo 6.

⁹⁶ Thomas J. Roberts, *An Aesthetics of Junk Fiction*, University of Georgia Press, Atenas, Georgia, 1990.

⁹⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art- forms*, Methuen, Nueva York, 1985, p. 33.

⁹⁸ Robert Burden, <<<The Novel Interrogates Itself: Parody as Self-Consciousness in Contemporary English Fiction>>>, en Malcolm Bradbury y David Palmer ' *The Contemporary English Novel*, Edward Arnold, Londres, 1979

⁹⁹ No debe subestimarse la enorme popularidad de Martin Scorsese. Por ejemplo, ha sido elegido director mas popular de los lectores de la *Time-Out Film Guide*, superando incluso a Hitchcock. Y en la edicion de 2000 de dicha guia, Uno de los nuestros figura como el undecimo filme mas popular de todos los tiempos, entre *Que bello es vivir* y *Con la muerte en los talones*. De las 30 peliculas mas populares de esa lista, solo dos (*Pulp Fiction*, en el decimotercer lugar, y *La lista de Schindler*; en el vigesimo lugar) son mas recientes que Uno de los nuestros.

¹⁰⁰ Algis Budry, citado por Roberts, p. 90.

¹⁰¹ Vease el capitulo 11.

¹⁰² Agradezco a George McKnight, Bill Irwin y Carl Matheson sus comentarios y sugerencias.

¹⁰³ No pretendo afirmar que *Los Simpson* no recurra a la parodia. El episodio en cuestion condene una parodia de las adaptaciones musicales de Broadway que resulta brillante desde el titulo hasta el tema que cierra la obra, *A Stranger Is just a Friend You Haven't Met*.

¹⁰⁴ Para profundizar en el tema de la alusion en *Los Simpson*, vease el capitulo 6.

¹⁰⁵ Para una perspectiva distinta de esta cuestion, vease Robert A. Epperson, <<<Seinfeld and the Moral Life>>>, en William Irwin, (ed.), *Seinfeld and Philosophy: A oo about Everything andNothing*, Open Court, Chicago, 2000, pp. 163 - 174.

¹⁰⁶ Para una defensa de la tesis de que *Los Simpson* defiende valores familiares, vease el capitulo 11.

¹⁰⁷ Vease Arthur Danto, *Despues delfin del arte*, traduccion de Elena Neerman, Paidos, Barcelona, 1999.

¹⁰⁸ Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones cientificas*, traduccion de Carlos Solis, Fondo de Cultura Economica, Madrid, 1971; Paul Feyerabend, *Contra el metodo*, traduccion de Francisco Hernan, Ariel, Barcelona, 1975. Para un vigoroso debate sobre los limites de la sociologia del conocimiento, vease James Robert Brown, (ed.), *Scientific Rationality: The Sociological Turn*, Reidel, Dordrecht, 1984.

¹⁰⁹ Richard Rorty, <<<Philosophy as a Kind of Writing>>>, en *Comequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, pp. 90 - 109.

¹¹⁰ Para una discusion mas extensa a proposito de la clase trabajadora, vease el capitulo 16 de este volumen.

¹¹¹ ¿Es Lisa hipocrita en este caso? Para una discusion sobre la hipocresia justificable, vease capitulo 12.

¹¹² Agradezco a mi colega y coautor, Jason Holt, por haberme sugerido este argumento.

¹¹³ Aunque he demostrado que el humor en *Los Simpson* es frecuentemente cruel, no he demostrado que siempre lo sea. De hecho, no lo es. Algunos momentos muy divertidos dependen de situaciones visuales inocuas, como cuando el Actor Secundario Bob se esconde detras de la estatua formalmente compleja de una aeronave que concuerda con exactitud con la forma de su peinado. Ademas, solo he afirmado, y no he argumentado, que la serie deja de ser graciosa cuando se aleja mucho tiempo de la

crueledad. Esta afirmacion en parte se debe a mi opinion de que toda comedia (pero no toda instancia humoristica) se basa en la crueledad. Sin embargo, se trata de una afirmacion muy controvertida y no basta este espacio para argumentarla. Evaluar la importancia de la crueledad en el humor de Los Simpson exigiria analizar muchos momentos supuestamente divertidos de la serie. Sencillamente temo que las personas pueden tener distintas opiniones sobre lo que es gracioso. Puesto que, en este punto, la cuestion se vuelve filosoficamente interesante, pero tambien inmanejable, tengo que admitir que cualquier tipo de afirmacion universal sobre el papel de la crueledad en la serie es controvertido y requiere un estudio ulterior.

¹¹⁴ Este ensayo se ha beneficiado en gran medida del intercambio de ideas con Heidi Rees, Jason Holt, Adam Muller, Emily Muller, George Toles, Steve Snyder y Guy Maddin. Quiero agradecer ademas a William Irwin la ayuda prestada con su labor editorial y a The Simpsons Archive (www.snpp.com) por su util listado de episodios.

¹¹⁵ Gerd Steiger, <<<The Simpsons: Just Funny or More?>>>, The Simpsons Archive, en <http://www.snpp.com/other/papers/gs.paper.html>

¹¹⁶ Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture, Wadsworth, Belmont, 1994, p. 232. Donald M. Davis describe un patron similar en la television en horario estelar: el 65,4 por ciento de los personajes televisivos son masculinos; el 34,6, femeninos (<<<Portrayals of Women in Prime-Time NetWork Television: Some Demographic Characteristics>>>, en Sex Roles 23: 325 - 332).

¹¹⁷ Whos Who In Springfield, en <http://snpp.com/guides/whoiswho.html>.

¹¹⁸ Matt Groemng y Ray Richmond, (eds.), Ediciones B, Barcelona, 1998.

¹¹⁹ Matt Groening y Scott M. Gimple, (eds.), Ediciones B, Barcelona, 2001.

¹²⁰ <http://www.time.com/time/daily/special/simpsons.htm>

¹²¹ <<<The Lisa File>>>, en The Simpsons Archive, creado por Dave Hall y actualizado por Dale G. Abersold, <http://www.snpp.com/guides/lisa.file.html>

¹²² <<<Alrededor de Springfield>>>, <<<Dejad sitio a Lisa>>>, <<<Salvaron el cerebro de Lisa>>>, "Buscando desesperadamente a Xena" en <<<La casa-arbol del terror x>>>, <<<Pe- quena gran mama>>>, <<<Bart al fiituro>>>, <<<El ultimo baile de claque en Springfield>>> y <<<Lisa obtiene una matricula>>>.

¹²³ <<<The Marge File>>>, en <http://www.snpp.com/marge.file.html>

¹²⁴ Solo Patty y Selma, en <<<Homer contra Patty y Selma>>>, <<<Un pez llamado Selma>>>, <<<La eleccion de Selma>>> y <<<Viudo negro>>>, y la senora Simpson en <<<Madre Simpson>>> han recibido tal honor; <<<El amante de Madame Bouvier esta claramente dedicado al abuelo.

¹²⁵ www.snpp.com

¹²⁶ Virginia Woolf, <<<Professions for Women>>>, en Eight Modern Essayists, St. Martin's Press, Nueva York, 1985, p. 9.

¹²⁷ Citado por June M. Frazer y Timothy C. Frazer, <<<Father Knows Best and The Cosby Show: Nostalgia and the Sitcom Tradition>>>, en Journal of Popular Culture 13, p. 167.

¹²⁸ Ray Richmond observa que <<<Hasta la aparicion de Los Monster, las parejas casadas de la television debian dormir en camas gemelas separadas, lo cual tiene que haber dificultado sumamente la concepcion de los ninos que no paraban de aparecer. Pero Lily y Herman se acurrucaban debajo de las mismas sabanas en una enorme cama doble, con la premisa indudable de que, puesto que se trataba de una suerte de caricaturas, aquello no contaba realmente. Pero si que conto>>>. TVMoms:An Illustrated Guide, TV Books, Nueva York, 2000, p. 52.

¹²⁹ Homer reflexiona sobre la vida en una residencia para ancianos: <<<Es como el bebe pero con edad para degustarlo>>> (<<<Las dos senoras Nahasapeemapeitilon>>>).

¹³⁰ <<<Yardley's Top Ten Episodes>>>, en <<<The Simpsons Folder: Writings>>>, en <http://springfield.simplenet.com/folder/yardley.html>

¹³¹ John Sohn, <<<Simpson Ethics>>>, en The Simpsons Archive, <http://www.snpp.com/other/papers/js.paper.html>

¹³² Para un analisis mas completo de la relevancia de Lisa en el retrato del intelectual, vease el ensayo de Aeon J. Skoble, <<<Lisa y el antiintelectualismo americano>>> en este volumen.

¹³³ Sam Tingleff, <<<The Simpsons as a Critique of Consumer Culture>>>, en <http://www.snpp.com/otherpapers/st.paper.html>

¹³⁴ <<<MoreThan Sight Gags and Subversive Satire>>>, The New York Times (20 de junio de 1999), tambien en The Simpsons Archive, <http://www.snpp.com/other/articles/morethan.html>

¹³⁵ Descripcion de la familia Simpson atribuida al productor ejecutivo de la serie, James L. Brooks, en <<<The Simpsons: Just Funny or More?>>>, de Gerd Steiger, en The Simpsons Archive, <http://www.snpp.com/other/papers/gs.paper.html>

¹³⁶ <<<And on the Seventh Day Matt Created Bart>>>, en The Simpsons Archive, <http://www.snpp.com/other/interviews/groenmg96.html>

¹³⁷ The Globe andMail, 15 de julio de 2000, p. D14.

¹³⁸ Para una discusion sobre la moralidad de Ned, vease el capitulo 14.

¹³⁹ Para una discusion de la <<<vida amorosa>>> de Homer, admirable a pesar de sus defectos morales, vease el capitulo 1.

¹⁴⁰ Para un analisis mas profundo de la hipocresia, vease el capitulo 12.

¹⁴¹ Para una critica a Marge elaborada desde el feminismo, vease el capitulo 9.

¹⁴² Para una interpretacion de Marge como persona virtuosa, y no solo cumplida, vease el capitulo 4.

¹⁴³ Asi lo relata Ed Henry en su columna <<<Heard on the Hill>>>, Roli Cali 44, n.deg 81 (13 de mayo de 1999). Su fuente era el Albany Times-Union.

¹⁴⁴ La identificacion se completa cuando Quimby dice <<<Ich bin ein Springfielder>>> en el episodio <<<Burns vende la central>>>. [El autor del ensayo se refiere a una frase celebre que, en senal de empatia, Kennedy habria dicho durante una visita a Berlin occidental, aunque hay disputa sobre la veracidad del hecho y su posible efecto comico. <<<Ich bin ein Berliner>>>, a causa del articulo <<<ein>>>, se refiere a una especie de donut relleno. Lo correcto habria sido <<<Ich bin Berliner>>>. N. de la T.

¹⁴⁵ Con respecto a la renuencia a criticar a Clinton, vease la satira mas bien blanda de la campana presidencial de 1996 en el segmento titulado "Citizen Kang", del episodio <<<La casa-arbol del terror vii>>>. Finalmente, en la temporada 1998 - 1999, y ante los escandalos cada vez mas notorios de la administracion Clinton, los creadores de Los Simpson decidieron quitarse los guantes de seda para ocuparse del presidente, sobre todo en <<<Homer al maximo>>> (episodio en el que Homer se cambia el nombre legalmente a Max Power). Acosada por Clinton en una fiesta, Marge se ve forzada a preguntar: <<<?Seguro que la ley federal me obliga a bailar con usted?>>>. Para asegurar a Marge que se encuentra a su altura, Clinton replica: <<<Que demonios, hasta lo he hecho con cerdos, y no es broma, me refiero a cerdos de verdad>>>.

¹⁴⁶ En el Wall Street Journal se desarrollo un entretenido debate sobre la politica en Los Simpson. Comenzo con un editorial de Benjamin Stein titulado <<<TV Land, from Mao to Dow>>> (5 de febrero de 1997), en donde el autor sostiene que el programa no defiende una posicion politica. John McGrew respondio al articulo con una carta titulada <<<Los Simpson asesta un duro golpe a los valores familiares>>> (9 de marzo de 1997), en la cual argumenta que la serie es politica y coherentemente de

izquierda. El 12 de marzo de 1997, sendas cartas de Deroy Murdock y H.B. Johnson afirman que Los Simpson ataca objetivos de izquierda y a menudo apoya valores tradicionales. La conclusion de Johnson, de que el programa es <<<politicamente ambiguo>>>, por lo que apela a <<<conservadores tanto como a progresistas>>>, viene refrendada por la evidencia del propio debate.

¹⁴⁷ Tal vez el ejemplo mas famoso de este procedimiento haya sido la creacion de Green Acres (1965 - 1971) mediante la inversion de The Beverly Hillbillies (1962 - 1971). Los ejecutivos de la cadena habian concluido que, si una familia de campesinos que se mudaban del campo a la ciudad resultaba divertida, una pareja sofisticada que se mudase de la ciudad al campo tendria que ser tambien un exito. Y asi fue.

¹⁴⁸ A proposito del caracter autorreflexivo de Los Simpson, vease mi ensayo <<<The Greatest TV Show Ever>>>, en The American Enterprise, vol. 8, n. 5 (septiembre- octubre 1997, pp. 34 - 37).

¹⁴⁹ No deja de resultar extraño que el creador de Los Simpson, Mat Groening, haya acabado sumandose al coro condenatorio. En 1999, una nota de prensa informaba que Groening habria dicho a quienes consideraban a Bart un mal modelo de conducta: "Ahora tengo un hijo de 7 años y otro de 9, y lo unico que puedo hacer es pedir disculpas. Ya se de que hablabais".

¹⁵⁰ The Devil and Homer Simpson en el <<<Especial noche de Brujas iv>>>.

¹⁵¹ <<<Lisa, la oraculo>>>

¹⁵² Me gustaria escribir sobre esta serie, pero esta programada el mismo dia y a la misma hora que Los Simpson, de modo que nunca la he visto.

¹⁵³ Tomemos como ejemplo el sacerdote interpretado por Tom Skerrit en El no de la vida, pelicula dirigida por Robert Redford basada en el libro de Norman Maclean.

¹⁵⁴ Un buen ejemplo de estos estereotipos puede hallarse en las figuras religiosas contrastadas de la pelicula Contad que interpretan Matthew McConaughey (el bueno) y Jake Busey (el malo).

¹⁵⁵ Vease, por ejemplo, "Bart, el espia"

¹⁵⁶ El episodio titulado <<<Radioactivo Man>>> ofrece una inversion comica de la relacion habitual entre las corporaciones mediaticas y la vida de provincias. Una productora de Hollywood decide rodar en Springfield una pelicula sobre el heroe de los tebeos, Radioactivo Man. Los habitantes de la ciudad se aprovechan de la ingenuidad del equipo de filmacion subiendo los precios de todo y cobrando cualquier cantidad de impuestos. Obligados a regresar a California sin un centimo, los miembros del equipo son celebrados como heroes de provincias por sus afectuosos vecinos de la comunidad hollywoodiense.

¹⁵⁷ En su resena de Los Simpson: la guia completa de nuestra familia favorita y Michael Dirda caracteriza correctamente la serie como <<<una satira perfidamente divertida y al mismo tiempo extranamente afectuosa de la vida en Estados Unidos a finales del siglo xx. Pensad en la impia progenie de Mad, las peliculas de Mel Brooks y Nuestra ciudad>>>. The Washington Post, 11 de enero de 1998, p. 5.

¹⁵⁸ Por extraño que parezca, tambien se trata de un tema nodular en otra gran serie de television de la Fox, Expediente X.

¹⁵⁹ Friedrich Nietzsche, La ciencia jovial, traduccion de Jose Jara, Circulo de Lectores, Barcelona, 2002, apartado 193, p. 245.

¹⁶⁰ Este ensayo es una revision sustancial de una comunicacion leida en el encuentro anual de la American Political Science Association en Boston, en septiembre de 1998, y originalmente publicada en Political Theory 27 (1999), pp. 734 - 749.

¹⁶¹ Para un desarrollo mas extenso de la idea de que hay algo admirable en Homer, vease el articulo de Raja Halwani, <<<Homer y Aristoteles>>>, en este volumen.

¹⁶² Variaciones sobre este tema se encuentran en Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Hutchinson, Londres, 1949, p. 173; Jonathan Robinson, *Duty and Hypocrisy in Hegel's Phenomenology of Mind*, University of Toronto Press, Toronto, 1977, p. 116; Bela Szabados, <<<Hypocrisy>>>, *Canadian Journal of Philosophy* 9 (1979), p. 197; Eva Kittay, <<<On Hypocrisy>>>, *Metaphilosophy* 13 (1982), p. 278; Judith Shklar, *Ordinary Vices* (1984), p. 47; Jay Newman, *Fanatics and Hypocrites*, Prometheus Books, Buffalo, 1986, p. 109; Christine McKinnon, <<<Hypocrisy, With a Note on Integrity>>>, *American Philosophical Quarterly* 28 (1991), p. 321; Ruth Grant, *Hypocrisy and Integrity* (University of Chicago Press, Chicago, 1997), p. 67, y Bela Szabados and Eldon Soifer, <<<Hypocrisy After Aristotle>>>, *Dialogue* 37 (1998), p. 563. Estos son algunos ejemplos representativos, y no forman una lista exhaustiva.

¹⁶³ Dos casos que se sitúan en el límite de lo excusable y lo comprensible y deben ser mencionados son la decisión de Lisa de no revelar la verdad sobre Jebediah Springfield (<<<Lisa, la iconoclasta>>>) y el intento de Marge de convertirse en miembro del Glen Country Club de Springfield (<<<Escenas de la lucha de clases en Springfield>>>). Si el silencio de Lisa es hipócrita, entonces, y contrariamente a lo que he afirmado anteriormente, su hipocresía es loable. El intento de Marge de formar parte del club social es en cierto modo comprensible, aunque al igual que el silencio de Lisa, no es hipócrita en un sentido obvio. Agradezco respectivamente a William Irwin y a Adam Muller haberme recordado estos ejemplos.

¹⁶⁴ Para un desarrollo más extenso de la idea de que la integridad no siempre es positiva, vease Robert A. Epperson, <<<Seinfeld and the Moral Life>>>, en William Irwin, (ed.), *Seinfeld and Philosophy: A Book About Everything and Nothing*, Open Court, La Salle, 2000, pp. 165 y 166.

¹⁶⁵ Agradezco a Rhonda Martens y a los editores sus comentarios sobre una versión anterior de este texto. Y también a Cari Matheson y a Adam Muller por el precioso intercambio de opiniones y por infiltrarme en el Bar Italia, una deuda antigua.

¹⁶⁶ Por sorprendente que parezca, esta historia ha sido tomada de un libro de cocina: *The Supper of The Lamb*, de Robert Farrar Capon, Doubleday, Nueva York, 1969, pp. 106 y 107.

¹⁶⁷ Véase el primer capítulo de este volumen.

¹⁶⁸ Esta concepción de la felicidad y otras similares son moneda común. Véase, por ejemplo, K. Duncker, <<<On Pleasure, Emotion, and Striving>>>, en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 1 (1941), pp. 391 - 430. La formulación más concisa se encuentra en un artículo de Richard B. Brandt en la *Encyclopedia of Philosophy*, p. 414.

¹⁶⁹ Monty Burns se graduó con el curso de 1914 de Yale. Suponiendo que lo hubiese hecho a la edad habitual de veintidos años, habría nacido en 1892. Esto confirmaría que, en 1996, cuando se estrenó este episodio, tenía 104 años (aunque en un episodio precedente le atribuyen 72, los guionistas deben haberse percatado de que ningún hombre de 72 años se encontraría tan decrepito).

¹⁷⁰ A partir de este ejemplo, el problema se diluye aún más. Según la mayor parte de las interpretaciones, solo Dios puede conceder la vida eterna. De modo que no contamos con los medios para alcanzar ese fin. Lo que si está en nuestras manos es intentar garantizar algunas condiciones necesarias para la salvación, por ejemplo, el bautismo. En consecuencia, lo que verdaderamente se nos exige es garantizar los medios, no cumplir con el fin.

¹⁷¹ El bautizo de los infantes antes de que puedan elegir plantea también un problema moral. Nos hemos referido tangencialmente a esta cuestión al afirmar que los guardianes tienen la responsabilidad moral de actuar de acuerdo con los intereses de los niños que están bajo su tutela. Además, sobre todo en el caso de los niños, el bautizo no los obliga a adoptar ninguna creencia religiosa en particular. Son libres de renunciar a las creencias de sus progenitores o tutores a medida que se convierten en adultos.

¹⁷² Desde luego, la palabra <<<amor>>> aquí no expresa un sentimiento en tanto y en cuanto enamorarse no puede ser una acción obligada. Se refiere a una manera de relacionarse con los otros.

¹⁷³ Resulta sorprendente, pero Kant apenas se explaya a proposito del mandato de amar al projimo como a uno mismo. Lo que si escribe en la segunda parte de la *Metafisica de las costumbres* es que <<<cuando se te dice: debes amar a tu projimo como a ti mismo, no significa: debes amar inmediatamente (primero) y mediante este amor hacer el bien (despues), sino: !haz el bien a tu projimo y esta beneficencia provocara en ti el amor a los hombres (como habito de la inclinacion a la beneficencia)!>>>, *Metafisica de las costumbres*, Tecnos, Madrid, 1989, traduccion de Ade a Cortina Orts y Jesus Conill Sancho, p. 258. Mas adelante en la misma obra, Kant agrca que <<<de ahi que el deber de amar al projimo pueda expresarse tambien del siguiente modo: es el deber de convertir en mios los fines de otros (solamente en la medida en que no sean inmorales) [...] Se les considere o no dignos de ser amados, la maxima de la benevolencia (el amor practico a los hombres) es un deber de todos los hombres hacia los demas, segun la ley etica de la perfeccion, "ama a tu projimo como a ti mismo">>>, *Ibid.*, pp. 318 - 320.

¹⁷⁴ Sin embargo, la apropiacion de un principio no le otorga necesariamente caracter moral. Para que sea moral, debe tratarse del principio adecuado. Para entendemos: la moralidad del principio es independiente de nuestra disposicion a cumplir con el. Esto lo vemos en mayor profundidad a medida que la concepcion kantiana se desarrolla. Por supuesto, en estas paginas no podemos ni remotamente exponer la teoria moral kantiana en toda su complejidad. Para una buena introduccion a la etica kantiana, vease *Kant's Ethical Thought*, de Alan Wood, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

¹⁷⁵ Kant ofrece un par de versiones del imperativo categorico. Tal vez la mas pertinente para hacer hincapie en la autonomia (o autolegislacion moral) es el principio de actuar <<<segun la idea de la voluntad de los seres racionales como la voluntad que lleva a la ley universal>>>. Ello significa que se debe tratar a los demas como si fuesen capaces de ser agentes autonomos. Esto, junto con el principio de la benevolencia (ayudar a los demas a perfeccionarse a si mismos) es el contenido que se nos proporciona para el principio <<<ama al projimo>>>. Deberiamos reconocer la capacidad de autonomia de todos los demas y ayudarlos a alcanzar sus fines.

¹⁷⁶ Aunque nos hemos alejado de la cuestion de los pequenos Simpson, sigue siendo causa de preocupacion como pueda aplicarse la razon en el caso no solo aquellos a nuestro cargo. Kant consideraba que todos somos capaces de actuar de modo autonomo, aunque no todos se valgan de esta capacidad. Rara vez los ninos actuan con autonomia, de manera que no se ha solventado la pregunta sobre si deberiamos intentar bautizar a todos los ninos, esten o no a nuestro cargo. No hay espacio para desarrollar una respuesta completa a este dilema, pero creo que una de las alternativas (o ambas) seria la buena. Podria argumentarse que deberiamos respetar los juicios que las personas autonomas hacen en nombre de quienes se encuentran bajo su tutela. Sin embargo, tambien podria sostenerse que amar al projimo exige que actuemos por su salvacion o la realizacion de su autonomia.

¹⁷⁷ Vease el capitulo 6 para una contribucion mas profunda sobre el papel y los efectos de las alusiones a otros programas en *Los Simpson*.

¹⁷⁸ Aunque sea la mas conocida, Nussbaum no es la unica filosofa en haber afirmado que la narrativa de ficcion cumple con una funcion heuristica. Entre otros autores que han debatido sobre el tema se cuentan Wayne Booth en *The Company We Keep: An Ethics of Fietion*, University of California Press, Berkeley, 1988, Susan Feagin en *Reading with Feeling*, Cornell University Press, Ithaca, 1996; David Novitz en *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University Press, Filadelfia, 1987, y Jenefer Robinson en su articulo <<<L'Education Sentimentale>>>, *Australian Journal of Philosophy*, 73:2,1995.

¹⁷⁹ Martha Nussbaum, *Loves Knowledge*, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 5.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.3.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.41.

¹⁸² *Ibid.*, p.6.

¹⁸³ Ibid., p.44.

¹⁸⁴ Para un analisis mas profundo del modo en que la ficcion puede propiciar actitudes y filiaciones problematicas, vease *Realist Horror in Philosophy and Film*, Cynthia Freeland, Routledge, Nueva York, 1995. Freeland examina los efectos de la erotizacion y la <<<glamourizacion>>> del villano que tienen lugar en numerosas peliculas de horror de corte realista. En *El silencio de los corderos* o en el ejemplo que utiliza Freeland, Henry, retrato de un asesino, se induce a los espectadores a que empaticen con los asesinos en serie. Como explica Freeland, cultivar dicha simpatia no es necesariamente negativo. De hecho, cuando el espectador es consciente de la indole problematica de su empatia, un filme que la provoque puede dar lugar a una reflexion y un juicio bien razonados. Sin embargo, el estimulo de este tipo de filiacion en espectadores poco criticos y sugestionables podria no traer consigo resultados tan positivos.

¹⁸⁵ Un ejemplo de *Los Simpson* que ilustra el potencial de la ficcion de educar nuestras emociones puede verse en el episodio titulado <<<El furioso Abe Simpson v su descentrado descendiente en la maldicion del pez volador>>>. Al final del episodio, el publico queda conmovido cuando Bart abraza a su abuelo en publico. Aunque el abuelo Simpson cree que el crio se sentira demasiado avergonzado de darle un abrazo delante de todos y el propio Bart es consciente del abrazo que le ofrece al anciano, que deja de ser espontaneo, en principio el nino no tiene problemas en manifestar su afecto de ese modo. De hecho, declara que no le importa que se conozca su amor por el abuelo. Aunque a menudo mitigamos nuestro comportamiento para conservar las apariencias, la satisfaccion que nos proporciona la accion de Bart nos recuerda que la preocupacion por las apariencias deberia quedar en un segundo plano con respecto a las manifestaciones sinceras de los sentimientos.

¹⁸⁶ Flint Schier, *Tragedy and the Community of Sentiment in Philosophy and Fiction*, Aberdeen University Press, Aberdeen, 1983, p. 84.

¹⁸⁷ Ibid., p. 84.

¹⁸⁸ Susan Feagin, *Reading with Feeling*, Cornell University Press, Ithaca, 1996, p. 98.

¹⁸⁹ Ibid., p. 112.

¹⁹⁰ La ventaja de la ficcion radica en su capacidad de ofrecer al lector o espectador la perspectiva interna y la externa. Sabemos, a partir de nuestra propia experiencia, que la vision del que esta dentro de una situacion no necesariamente es la mas clara. A veces estamos tan involucrados en los acontecimientos que no podemos verlos con objetividad. Con todo, no siempre basta la perspectiva del observador o externa. La ficcion concede a los individuos un lujo del que no disfrutaban en la vida real, a saber, el de tener acceso a ambos puntos de vista, el interno v el del observador.

¹⁹¹ Nussbaum, *Op. cit.*, p. 47

¹⁹² Wayne Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley, 1988, p. 485.

¹⁹³ Desde luego, la percepcion que se obtiene es virtual, no efectiva. Por lo tanto, no se puede garantizar su exactitud. Sin embargo, tener la oportunidad de evaluar una accion o una situacion ficcional potencialmente similar a una accion o situacion de la propia vida parece preferible a no tener dicha oportunidad.

¹⁹⁴ Gregory Currie, <<<The Moral Psychology of Fiction>>>, *Australasian Journal of Philosophy*, 73:2 (1995), p. 256.

¹⁹⁵ Aqui me refiero a lo que en terminos mas comunes se denomina katharsis, consistente en purgar las emociones negativas que la ficcion puede despertar. Figuras como Aristoteles han hecho hincapie en que liberar las emociones a menudo provocadas por la ficcion es uno de los efectos mas positivos de esta ultima, pues proporciona un lugar seguro para la expresion de emociones desagradables o destructivas.

¹⁹⁶ Por ejemplo, cuando leo una novela o veo una pelicula, podria experimentar una reaccion intensa

hacia un personaje, reaccion que me parece sorprendente porque no la esperaba. Causar este tipo de emociones puede dar lugar a la reflexion. Y, especificamente, si me esmero en discernir el origen de mi reaccion, reflexionare cuidadosamente sobre las circunstancias Accionales que la generaron, con lo cual tal vez descubra una creencia o sentimiento que antes no reconocia como propio.

¹⁹⁷ Lo espantoso --o <<<duro>>>-- de los mundos virtuales descritos en obras como Matrix y Harsh Realm es que sus personajes no pueden escapar de ellos, o no suelen hacerlo.

¹⁹⁸ En Ser y Tiempo (traduccion de Jorge Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2003), el filosofo aleman Martin Heidegger demuestra que lo mas inmediato no siempre es lo que mejor se comprende, y revela que a menudo lo que mas nos confunde es precisamente lo mas cercano, incluyendo nuestra concepcion de quienes y como somos.

¹⁹⁹ Que el efecto de la satira pueda lograrse con tal exactitud, desde luego, depende de que el receptor reconozca el objeto de la misma.

²⁰⁰ Aunque podamos apreciar la indignacion de Homer y su absoluta despreocupacion por las consecuencias cuando hace cosas como lanzar a su jefe por una ventana, a menudo el personaje se convierte en ejemplo de como no actuar en situaciones similares, pues lo que hace suele volverse en su contra y hacerlo parecer estúpido.

²⁰¹ Aunque haya excepciones, la comedia tiende a no parecer demasiado seria precisamente porque es comedia. Por naturaleza, carece de la seriedad de otras formas. Incluso cuando es sumamente seria, el estilo aligera su peso, permitiendo que comunique unos contenidos que, de otro modo, podrian toparse con resistencias.

²⁰² Al igual que es ilogico concluir que a todo el mundo le gusta el chocolate porque a algunas personas les gusta, no se puede concluir que todas las ficciones populares son vacuas porque algunas lo sean.

²⁰³ Es importante tomar en cuenta los efectos negativos que podrian derivarse de la exposicion a Los Simpson y a otras series televisivas. A causa de su grado de influencia, debemos considerar seriamente el potencial de las ficciones populares de generar efectos negativos. Las personas deberian ser informadas sobre las consecuencias que ver o leer ficciones pueda tener; de ese modo estaran en posicion de hacer una seleccion critica de las mismas. Hoy en dia, aquello de que <<<es solo una ficcion>>> atenua la preocupacion por la influencia de la misma. Sin embargo, podriamos aprovechar mejor lo que dicha ficcion pueda ofrecer y ser menos vulnerables a sus efectos nocivos si reconocemos la influencia que de hecho ejerce.

²⁰⁴ Como se ha expuesto mas arriba, la ficcion nos afecta sepamoslo o no. Por ejemplo, el proceso de la lectura induce cambios en nuestros modelos de atencion, sin importar si nos damos cuenta o no de que tales cambios han tenido lugar. Nos exhorta a estar mas atentos al detalle. Y este aumento de la atencion sin duda puede comportar beneficios. Sin embargo, no es ese el unico efecto positivo que la ficcion puede tener. Pero otras consecuencias beneficiosas dependeran de una mayor receptividad por parte del individuo. Por ejemplo, si se elige ver la historia de la liebre y la tortuga como un cuento entretenido sobre animales, es posible que no sea mas que eso. Pero si se tiene buena disposicion hacia la idea de que la fabula puede entretener e instruir, por ejemplo en el caso de los ninos, entonces cumplira con ambas funciones. Sencillamente intento aqui dirigir la atencion hacia la manera en que las actitudes pueden inhibir nuestra adquisicion del lenguaje.

²⁰⁵ Agradezco especialmente a B. Steve Csaki su ayuda en la preparacion de este ensayo, asi como a la doctora Carolyn Korsmeyer, al Dr. James Lawler, al Dr. Kah-Kyung Cho y al Dr. Kenneth Inada por su ayuda en la preparacion de mi disertacion doctoral, trabajo del que gran parte de este texto se deriva.

²⁰⁶ E.B. White, <<<Some Remarks on Humor>>>, en The Second Tree from the Corner, Harper, Nueva York, 1954, p. 174.

- ²⁰⁷ George Meredith, *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*, Scribners, Nueva York, 1897, p. 141.
- ²⁰⁸ Michael Ryan, <<<Political Criticism>>>, en *Contemporary Literary Theory*, Douglas Atkins y Laurie Morrow (eds.), University of Massachusetts Press, Amherst, 1989, p. 203.
- ²⁰⁹ Friedrich Engels, <<<La literatura de tendencia>>> (Carta a Minna Kautsky), en *Cuestiones de arte y literatura*, traduccion de Jesus Lopez Pacheco, Peninsula, Barce lona, segunda edicion en bolsillo, 1975, p. 133.
- ²¹⁰ Richard Collins, "Simpsons Forever" en *Time* (2 May 1994), p.77.
- ²¹¹ M.S. Mason, <<<Simpsons Creator on Poking Fun>>>, en *Christian Science Monitor* (17 April 1998), p. B7.
- ²¹² W. H. Auden, <<<Notes on the Comic>>>, en *Thought* 27 (1952), pp. 68 y 69.
- ²¹³ John Fiske y John Hartley, *Reading Television*, Methuen, Londres, 1978, pp. 16 y 17.
- ²¹⁴ Ellen Seiter, <<<Semiotics, Structuralism, and Television>>>, en *Channels of Discourse Reassembled: Television and Contemporary Criticism* (Robert C. Allen, ed.), University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1987, p. 31.
- ²¹⁵ *Ibid.*, p.32.
- ²¹⁶ Douglas Rushkoff, *Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture*, Ballantine, Nueva York, 1994.
- ²¹⁷ Roland Barthes, *Mitologias*, traduccion de Hector Schmucler, Siglo Ventiuno Editores, Mexico, 1980.
- ²¹⁸ Roland Barthes, *Rhetorique de l'image*, en *L'obvie et l'obtus, Essais critiques w*, Seuil, Paris, 1982. Hay traduccion castellana de C. Fernandez Medrano (Paidos, Barcelona, 1986). Aqui se han traducido las citas directamente del original frances.
- ²¹⁹ *Ibid.*, p.34. El enfasis es mio.
- ²²⁰ *Ibid.*, p.36.
- ²²¹ *Ibid.*, p.37.
- ²²² Barthes senala que aplicar estas ideas sobre la retorica de la fotografia al cine, que al fin y al cabo no es mas que una secuencia veloz de fotografias, puede entranar dificultades a causa del sentido exagerado de la inmediatez cinematografica, del <<<estar-ahi de la cosa>>> fumica. Experimentamos el cine (y en mayor medida la television, me parece) como algo mas inmediato, que nos envuelve de modo mas directo. Barthes afirma que, si estas observaciones son exactas, <<<habria que relacio-nar la fotografia con la conciencia espectadora pura, y no con la conciencia vinculada a la ficcion --mas "proyectiva", mas "magica"--, de la que el cine depende en gran medida>>> *Ibid.* y p.41. Aunque segun Barthes de esto se seguiria una <<<oposicion radical>>> entre las imagenes fotograficas y filmicas, en mi opinion podemos aplicar productivamente sus ideas sobre la potencia-de-significado de las imagenes a una discusion sobre los dibujos animados, y tal vez incluso con mayor propiedad, pues los dibujos animados, a diferencia de los filmes dramaticos realizados para la gran pantalla, funcionan a modo de provocacion, en contra de la suspension de la incre-dulidad <<<proyectiva>>> y <<<magica>>> de la que el cine depende.
- ²²³ Vease, por ejemplo, <<<El dia que murio la violencia>>>, episodio en el que Bart se encuentra con Chester J. Lampwick, creador de Rasca y Pica, y padre autoproclamado de la violencia en los dibujos animados. Vease tambien <<<Rasca y Pica: la pelicula>>>, episodio en el que se cuenta la historia del programa.
- ²²⁴ Roland Barthes, *S/Z*, traduccion de Nicolas Rosa, Siglo Veintiuno, Mexico, 1980, p.7.
- ²²⁵ *Ibid.*, pp.7 y 8.

²²⁶ Ibid., p.28.

²²⁷ Ibid., p.17.

²²⁸ Martin Heidegger, ¿Que significa pensar?, traduccion de Haraldo Kahnemann, Nova, Buenos Aires, 1972, pp. 43 y 44.

²²⁹ Puesto que seguire usando estos terminos, y que el uso que hago de ellos tal vez no deje totalmente claro su significado, me permito explicar que personificar a un objeto consiste en tratarlo como otro, independiente de mi: algo que es y hace por cuenta propia y a su propia manera. De ahí la importancia del rostro, algo que tiene rostro es algo personificado. (Piensese en la novela de C.S. Lewis, *Till We Have Faces*, parte de cuya idea central es que aquí, fuera del paraíso, no estamos totalmente personificados, no tenemos rostro). Al contrario, personalizar algo es tratarlo como mío, como algo que es y hace en dependencia de mí. Así que, por ejemplo, las representaciones como se las entiende en las citas que siguen de Schopenhauer, Heidegger y Frege, son personalizadas. Según lo expone Frege, las representaciones son algo que tenemos, que poseemos. (No poseemos ni tenemos algo que este personificado).

²³⁰ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Pilar Lopez de Santa María, Trotta, Madrid, 2003, SS 1.

²³¹ Op. cit., p. 44.

²³² Con <<<filosofía>>> Heidegger se refiere a la filosofía como se ha hecho y como la han hecho los otros, no como la ha hecho él.

²³³ Ibid., p.44.

²³⁴ F. L. Gottlob Frege, *Escritos lógico-semánticos*, traducción de Carlos R. Luis y Carlos Pereda, Tecnos, Madrid, 1974, pp. 145 - 147.

²³⁵ Op. cit., p.147.

²³⁶ He aquí las instrucciones de Husserl para la *epoché*, para la puesta entre parentesis: <<<Ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la esencia de la actitud natural. Colocamos entre parentesis todas y cada una de las cosas abarcadas en sentido ontico por esa tesis; así pues, este mundo natural entero, está constantemente "para nosotros ahí delante" y seguirá estándolo permanentemente, como "realidad" de que tenemos conciencia, aunque nos de por colocarlo entre parentesis. Si así lo hago, como soy plenamente libre de hacerlo, no por ello niego "este mundo", como si yo fuera un sofista, ni dudo de su existencia, sino que practico la [*epoché*] fenomenológica, que me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo. Así pues, desconecto todas las ciencias referentes a este mundo natural, por sólidas que me parezcan, por mucho que las admire, por poco que piense en objetar lo más mínimo contra ellas; yo no hago absolutamente ningún uso de sus afirmaciones válidas. De las proposiciones que entran en ellas [...] ni una sola hago mía [...] bien entendido, en tanto se la tome tal como se da en estas ciencias, como una verdad sobre realidades de este mundo. Desde el momento en que le inflijo el parentesis, no puedo hacer más que afrontarla. Lo que quiere decir: más que afrontarla en la forma de conciencia modificada que es la desconexión del juicio>>>. Edmund Husserl, *Ideas y traducción de José Gaos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, segunda edición, primera reimpresión en España, 1985, pp. 73 y 74. Cuando Heidegger personifica la *epoché* convirtiéndola en el claro y [*Lichtung*] lo que hace (para ponerlo en imágenes y simplificar) es tomar los parentesis de la *epoché*, que encierran una pantalla llena de cosas intencionales en dos dimensiones (representaciones), echar por tierra los parentesis y retirar la pantalla, de modo que las cosas mismas, y no sus correlatos intencionales, estén ahora entre los parentesis que encuadran el claro.

²³⁷ Que Heidegger tenga o no razón a propósito de este punto es difícil de decidir. Por ahora pasare por alto el problema, tratando a Heidegger como si llevase razón, pero sin argumentar que la tenga.

²³⁸ Para Heidegger, el árbol en flor que confrontamos no es una sección bidimensional de nuestro

campo visual puesta entre parentesis: no esta en nuestra cabeza, no es un mero correlato de la conciencia. Nada que se encuentre en nuestra cabeza puede estar ante nosotros, encontrarnos o confrontarnos. No podemos estar ante una representacion, encontrarla y confrontarla.

²³⁹ Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenologia*, traduccion de Juan Jose Garcia Moreno, Trotta, Madrid, 2000, p.47.

²⁴⁰ Cuando Heidegger ha terminado de trabajar en esta frase, se ha convertido en: <<<Se requiere el dejar sub-yacer asi como tambien (el) tomar-en-consideracion: (al) ente siendo>>>. Vease *¿Que significa pensar?*, p. 189.

²⁴¹ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosoficas*, traduccion de Alfonso Garcia Suarez y Ulises Moulines, Critica, Barcelona, seccion 95. Para profundizar en esta concepcion del pensamiento, vease John McDowell, *Mind and World*, Harvard University Press, Cambridge, 1994, pp. 27 y ss., y del mismo autor, <<<Putnam on Mind and Meaning>>>, en *Meaning, Knowledge and Reality*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, pp. 275 - 291.

²⁴² Vease Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosoficas*, SS 109.

²⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduccion de Isidoro Requena y Jacobo Munoz, Alianza, Madrid, 1999, SS 1.

²⁴⁴ Los episodios especiales que, a partir de su inicio en la segunda temporada, en ingles se han titulado <<<The Treehouse of Horror>>>, se tradujeron en Espana por <<<Especial noche de Brujas>>> hasta el cuarto (perteneciente a la quinta temporada). En la sexta temporada, el episodio especial de noche de Brujas se titulo <<<Especial de Halloween de Los Simpson V>>> y, solo a partir de la septima temporada se empezo a titular los episodios especiales como <<<La casa-arbol del terror>>>.

²⁴⁵ Tecnicamente, este episodio no forma parte de ninguna temporada, pues se emitio entre el ultimo episodio de la tercera temporada "oficial" y el primer episodio de la cuarta temporada.

²⁴⁶ Fox anuncio este episodio como el numero 300, que en realidad se habia emitido dos semanas antes, para que coincidiese con el circuito de Daytona de 2003. Se trata de una cuenta <<<creativa>>> y el propio episodio hace alusion a la discrepancia cuando Marge menciona que algo ha ocurrido ya 300 veces y Lisa cree que han sido 302 veces.